

# Geschichte und Region/Storia e regione

24. Jahrgang, 2015, Heft 2 – anno XXIV, 2015, n. 2

Sonderjustiz im besetzten Italien

Giustizia straordinaria nell'Italia occupata (1943–1945)

Herausgeber dieses Heftes/curatori di questo numero  
Tullio Omezzoli und/e Kerstin von Lingen

**StudienVerlag**

Innsbruck  
Wien  
Bozen/Bolzano

**Ein Projekt/un progetto** der Arbeitsgruppe/del Gruppo di ricerca „Geschichte und Region/Storia e regione“

**Herausgeber/a cura di:** Arbeitsgruppe/Gruppo di ricerca „Geschichte und Region/Storia e regione“, Südtiroler Landesarchiv/Archivio provinciale di Bolzano und/e Kompetenzzentrum für Regionalgeschichte der Freien Universität Bozen/Centro di competenza Storia regionale della Libera Università di Bolzano.

**Geschichte und Region/Storia e regione is a peer-reviewed journal.**

**Redaktion/redazione:** Andrea Bonoldi, Francesca Brunet, Siglinde Clementi, Andrea Di Michele, Ellinor Forster, Florian Huber, Stefan Lechner, Hannes Obermair, Gustav Pfeifer, Martina Salvante, Philipp Tolloi, Oswald Überegger.

*Geschäftsführend/direzione:* Michaela Oberhuber

*Redaktionsanschrift/indirizzo della redazione:* Geschichte und Region/Storia e regione,

A.-Diaz-Str./via A. Diaz 8b, I-39100 Bozen/Bolzano, Tel. + 39 0471 411972, Fax +39 0471 411969

e-mail: [info@geschichteundregion.eu](mailto:info@geschichteundregion.eu)

Internet: [geschichteundregion.eu](http://geschichteundregion.eu); [storiaeregione.eu](http://storiaeregione.eu)

**Korrespondenten/corrispondenti:** Giuseppe Albertoni, Trento · Thomas Albrich, Innsbruck · Helmut Alexander, Innsbruck · Agostino Amantia, Belluno · Marco Bellabarba, Trento · Laurence Cole, Salzburg · Emanuele Curzel, Trento · Elisabeth Dietrich-Daum, Innsbruck · Alessio Fornasin, Udine · Thomas Götz, Regensburg · Paola Guglielmotti, Genova · Maria Heidegger, Innsbruck · Hans Heiss, Brixen · Martin Kofler, Lienz · Margareth Lanzinger, Wien · Werner Matt, Dornbirn · Wolfgang Meixner, Innsbruck · Luca Mocarelli, Milano · Cecilia Nubola, Trento · Tullio Omezzoli, Aosta · Luciana Palla, Belluno · Eva Pfanzelter, Innsbruck · Luigi Provero, Torino · Reinhard Stauber, Klagenfurt · Gerald Steinacher, Lincoln/Nebraska · Rodolfo Taiani, Trento · Michael Wedekind, Wien · Rolf Wörsdörfer, Frankfurt

**Presserechtlich verantwortlich/direttore responsabile:** Günther Pallaver

Titel-Nr. STV 5460 ISSN 1121-0303

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2016 by StudienVerlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck

e-mail: [order@studienverlag.at](mailto:order@studienverlag.at), Internet: [www.studienverlag.at](http://www.studienverlag.at)

Geschichte und Region/Storia e regione erscheint zweimal jährlich/esse due volte l'anno.

Einzelnummer/singolo fascicolo: Euro 29,00/sfr 34,50 (zuzügl. Versand/più spese di spedizione), Abonnement/abbonamento annuo (2 Hefte/numeri): Euro 41,00/sfr 48,80 (Abonnementpreis inkl. MwSt. und zuzügl. Versand/IVA incl., più spese di spedizione). Alle Bezugspreise und Versandkosten unterliegen der Preisbindung. Abbestellungen müssen spätestens 3 Monate vor Ende des Kalenderjahres schriftlich erfolgen. Gli abbonamenti vanno disdetti tre mesi prima della fine dell'anno solare.

Abo-service/servizio abbonamenti: Tel.: +43 (0)1 74040 7814, Fax: +43 (0)1 74040 7813;

E-Mail: [aboservice@studienverlag.at](mailto:aboservice@studienverlag.at)

Layout: Fotolitho Lana Service; Umschlaggestaltung/copertina: Dall'Ö&Freunde.

Umschlagbild/foto di copertina: Bekanntmachung eines Todesurteils gegen drei Personen des Sondergerichts für die Operationszone Alpenvorland, Bozen, 8. Juli 1944/Avviso del Tribunale Speciale per la Zona d'Operazioni nelle Prealpi di una condanna a morte di tre persone, Bolzano, 8 luglio 1944 (Staatsarchiv Bozen/Archivio di Stato Bolzano, Sondergericht der Operationszone Alpenvorland, Schachtel 1, Fasz. 15, Konzession Nr. 6 vom 04.05.2016); Villa Brigl in Bozen/Villa Brigl a Bolzano, Sitz des Sondergerichts Bozen von 1943 bis 1945/sede del Tribunale Speciale di Bolzano dal 1943 al 1945 (Archivio Ettore Frangipane, Bolzano).

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier. Stampato su carta ecologica. Gefördert von der Kulturabteilung des Landes Tirol. Pubblicato con il sostegno dell'ufficio cultura del Land Tirol.

## Inhalt/Indice

Editorial/Editoriale  
Sonderjustiz im besetzten Italien  
Giustizia straordinaria nell'Italia occupata  
(1943–1945)

Tullio Omezzoli . . . . .	19
<i>Giustizia partigiana. Alcune direzioni di ricerca</i>	
Christopher Theel . . . . .	31
<i>Italianische Soldaten vor SS- und Polizeigerichten. Beispiele aus Italien und Griechenland</i>	
Samuele Tieghi. . . . .	53
<i>I disertori di Salò. Il fenomeno delle diserzioni nella RSI attraverso i documenti dei tribunali militari</i>	
Kerstin von Lingen. . . . .	75
<i>Sondergericht Bozen: ‚Standgerichte der Besatzungsjustiz‘ gegen Südtiroler, 1943–1945</i>	
Carlo Maria Zampi . . . . .	95
<i>La Corte Speciale per la sicurezza pubblica di Trieste</i>	
Ilenia Rossini . . . . .	122
<i>Le Allied Military Courts: gli alleati e la giustizia di guerra in Italia</i>	

## Aufsätze/Contributi

Alessio Fornasin . . . . .	147
<i>Fanti e Alpini. I soldati del Bellunese e del Friuli caduti durante la Prima guerra mondiale</i>	
Wolfgang Strobl . . . . .	170
<i>Mussolini im Gewande Neros. Subversives und Zensur in der Kunst einer Grenzregion des faschistischen Italien (Zu Hans Piffraders Fries für die Casa del Fascio in Bozen)</i>	

Brunella Germini . . . . .	185
<i>Mussolini come Marco Aurelio? Sull'uso ideologico del rilievo storico romano nel fregio di Hans Piffraeder a Bolzano</i>	
Hans Heiss . . . . .	197
<i>Così vicini, così lontani. Presentazione di "Gli Spostati. Profughi, Flüchtlinge, Uprchlíci. 1914–1919"</i>	
Francesco Frizzera . . . . .	203
<i>"Paesaggi di guerra: immagini, rappresentazioni, esperienze". Cronaca di un convegno sulla Grande Guerra</i>	
Doris Hörmann . . . . .	210
<i>Bericht zur Tagung „Tourism and Transformation – Regional Development in European History“</i>	

## Rezenionen/Recensioni

András Vári/Judid Pál/Stefan Brakensiek, Herrschaft an der Grenze. Mikrogeschichte der Macht im östlichen Ungarn im 18. Jahrhundert . . . . .	217
<i>(Margareth Lanzinger)</i>	
Heather R. Perry, Recycling the Disabled. Army, Medicine and Modernity in WWI Germany . . . . .	221
<i>(Martina Salvante)</i>	
Maria Fiebrandt, Auslese für die Siedlergesellschaft. Die Einbeziehung Volksdeutscher in die NS-Erbgesundheitspolitik im Kontext der Umsiedlungen 1939–1945 . . . . .	223
<i>(Stefan Lechner)</i>	
Zdeněk Kravar, Das Reichsarchiv Troppau. Die NS-Etappe in der Geschichte des Archivwesens in tschechisch Schlesien . . . . .	227
<i>(Ellinor Forster)</i>	
Thomas Albrich Luftkrieg über der Alpenfestung 1943–1945. Der Gau Tirol-Vorarlberg und die Operationszone Alpenvorland . . . . .	230
<i>(Horst Schreiber)</i>	

## Abstracts

Anschrift der Autoren und Autorinnen/Recapito degli autori e delle autrici

# Mussolini im Gewande Neros. Subversives und Zensur in der Kunst einer Grenzregion des faschistischen Italien (Zu Hans Piffraders Fries für die Casa del Fascio in Bozen)

Wolfgang Strobl

Es wird einigermaßen verwundern, dass der größte Relieffries, der im faschistischen Italien geschaffen wurde, in der kunstgeschichtlichen Forschung bisher wenig Beachtung gefunden hat.<sup>1</sup> Der monumentale, 36 Meter lange und 5,5 Meter hohe Fries mit rund 50 Einzelfiguren entstand zwischen 1939 und 1943 in Bozen, der nördlichsten Provinzhauptstadt des faschistischen Italien, und ist ein Werk des Südtiroler Künstlers Hans Piffrader (1888–1950).<sup>2</sup> Die Arbeit hatte der faschistische Staat bzw. der PNF (Partito Nazionale Fascista) in Auftrag gegeben, dessen Parteigebäude, die „Casa del Fascio“, der Fries zieren sollte (Abb. 1).<sup>3</sup>

- 1 Zur Kunst im faschistischen Italien: Umberto SILVA, *Ideologia e arte del fascismo* (Cultura e classe 7), Milano 1973; Enrico CRISPOLTI/Berthold HINZ/Zeno BIROLLI (Hgg.), *Arte e fascismo in Italia e in Germania* (I nuovi testi 63), Milano 1974; Fernando TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista* (I fatti e le idee. Saggi e Biografie 337), Milano 1976; Vito ZAGARRIO, *Il fascismo e la politica delle arti*. In: *Studi storici* 17 (1976), S. 235–256; Yve-Alain BOIS, *Sculpture italienne à Rome au temps du fascisme*, Paris 1978; Guido ARMELLINI, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Milano 1980; Pierre MILZA/Fanette ROCHE-PÉZARD (Hgg.), *Art et Fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*, Paris 1989; Emily BRAUN, *Political Rhetoric and Poetic Irony: The Uses of Classicism in the Art of Fascist Italy*. In: Elizabeth COWLING/Jennifer MUNDY (Hgg.), *On Classical Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, London 1990, S. 345–358; Giovanni JOPOLO, *L'École romaine ou la marginalité créatrice*. In: Françoise LIFFRAN (Hg.), *Rome, 1920–1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie* (Série Mémoires 7), Paris 1991, S. 169–178; Rossana BOSSAGLIA (Hg.), *Ritratto di un'idea. Arte e architettura nel fascismo*, Bologna 2002.
- 2 Zu Piffrader: Südtiroler Künstlerbund (Hg.), *Ausstellung zum Gedenken an den Bildhauer Hans Piffrader 1888–1950*, Bozen 1963; H. Piffrader, *Bildhauer und Graphiker. Einleitende Monographie von Josef GASTEIGER*, Beiträge von Luis Trenker und Erich Kofler (Monographien Südtiroler Künstler 4), Bozen 1978; Andreas HAPKEMEYER, Hans Piffrader und Ignaz Gabloner als öffentliche Künstler: die 30er Jahre. In: *Expression Sachlichkeit. Aspekte der Kunst der 20er und 30er Jahre. Tirol, Südtirol, Trentino, Innsbruck 1994*, S. 89–94; Carl KRAUS, *Veni, vidi, vici. Südtiroler Künstler zwischen Faschismus und Nationalsozialismus*. In: Jan TABOR (Hg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*, Bd. 1, Baden 1994, S. 472–479; Carl KRAUS, *Zwischen den Zeiten. Malerei und Graphik in Tirol 1918–1945*, Lana 1999, S. 109–114 und S. 228–231; Ellen HASTABA (Hg.), *Tirols Künstler 1927* (Schlern-Schriften 319), Innsbruck 2002, S. 247; Elisabeth BAUMGARTNER/Heinrich SCHWAZER, *Kunst und Politik. Südtirol zwischen den Diktaturen*. In: Wittfrida MITTERER (Hg.), *Megawatt & Widerstand. Die Ära der Groß-Kraftwerke in Südtirol*, Bozen 2004, S. 148–173, dort S. 163–167.
- 3 Nach der Wiederauffindung großformatiger Kohlezeichnungen, der ersten Entwürfe zu diesem Relief, im Jahr 2004 erschien die bisher einzige monografische Untersuchung zu diesem Kunstwerk: Mathias FREI, *Hans Piffrader 1888–1950. Entwürfe zum Relief am Gebäude der Finanzämter in Bozen*, Bozen 2005; ähnlich: DERS., *Hans Piffrader e il suo rilievo monumentale in Piazza del Tribunale a Bolzano*. In: *Il Cristallo* 47 (2005), S. 84–95; früher bereits: Guglielmo BARBLAN, *Lo scultore Giovanni Piffrader*. In: *Atesia Augusta* 2 (1940), 9, S. 37–40; Jul Bruno LANER, *Hans Piffrader, scultore di regime suo malgrado*. In: *Letture trentine e altoatesine* 43 (1985), S. 40–43.

Dieser Fries erzählt in einer Serie von Einzelbildern den Aufstieg und die Erfolgsgeschichte der faschistischen Bewegung. Der linke Teil thematisiert im oberen Bereich die Anfänge, die Gründung der Fasci, die Kämpfe während des Biennio Rosso, den Marsch auf Rom, im unteren Teil den Neubeginn und Wiederaufbau nach dem Ersten Weltkrieg, die Unterdrückung der „roten Gefahr“ und den Opfertod faschistischer Märtyrer. Der rechte Friesteil behandelt in der oberen Hälfte drei zentrale Momente der Außenpolitik, nämlich die Befriedung Libyens, die Eroberung Abessiniens und die Unterstützung Francos im Spanischen Bürgerkrieg – die folgenschwere Kooperation mit Nazi-Deutschland blieb bezeichnenderweise ausgespart. In der unteren Hälfte hingegen werden die innenpolitischen Erfolge und Errungenschaften, nämlich das Aufblühen von Kunst und Kultur, die Förderung des Sports, das Prosperieren der Landwirtschaft und das Wohlergehen der italienischen Familien thematisiert. In der Mitte des Frieses steht jene Gestalt, der Aufschwung und Wohlfahrt zu verdanken sind: Benito Mussolini – dargestellt als Condottiere und Triumphator hoch zu Ross, auf den „gottgleich“ alles zusteuert und von dem alles wieder seinen Ausgang nimmt. Im Zentrum und als Zentrum der Geschichte steht der Duce auch künstlerisch und ikonographisch im Brennpunkt der Ereignisse – so verlangten es jedenfalls Parteiideologie, Propaganda und Panegyrik. Mit einem derartigen Bildprogramm war den Bedürfnissen des Regimes vollends Genüge getan. Gerade in einer sich mitunter renitent gebärdenden, kulturell und sprachlich andersartigen Grenzregion war das faschistische Regime bestrebt, seine Macht und Identität besonders eindringlich zur Schau zu stellen. An einem repräsentativen Bau, der die unbeschränkte Herrschaft von Staat und Partei über die deutschsprachige Minderheit demonstrieren sollte, wurde durch ein derartiges Bildprogramm die Größe und Potenz des faschistischen Regimes symbolträchtig vor Augen geführt.

Wenn man nun aber die ersten Entwürfe des Künstlers genauer betrachtet, lässt sich zweifelsfrei erkennen, dass Piffrader durchaus nicht allein ein regimetreuer, willfähriger und dienstfertiger Hofkünstler war, als der er bei einer rein äußerlichen Betrachtung erscheinen könnte. In diesen Entwürfen, mit denen er freilich seine Auftraggeber nicht zu überzeugen vermochte<sup>4</sup>, kann man einen durchaus ambivalent und hintergründig gestaltenden Bildhauer erkennen. Im Folgenden sei der Nachweis geführt, dass der Südtiroler Künstler ursprünglich eine formal durchaus subtil arrangierte und geschickt kaschierte, inhaltlich aber massive Kritik an Mussolini und seinem totalitären System zum Ausdruck bringen wollte.

4 Vgl. das Schreiben des Direktors des „Comitato per la costruzione della Casa Littoria“ vom 30. August 1941: „Ho ricevuto gli schizzi da Voi mandati; ma essi non significano assolutamente niente rispetto a quello che io desideravo. Mi occorre sapere infatti con maggiore chiarezza come verranno scompartiti i singoli pezzi ancora da eseguire; quando saranno pronti i modelli di ogni pezzo per la spedizione a Massa Carrara; le dimensioni di ogni pezzo; le dimensioni e suddivisioni della parte centrale e il tempo previsti per l’ultimazione del modello della parte centrale stessa [...] (cioè con Mussolini a cavallo)“; zit. n. FREI, Hans Piffrader e il suo rilievo, S. 88 f.

In den ersten Entwürfen, die uns in Form von Kohlezeichnungen und als Fotografie eines Gipsmodells vorliegen, steht nicht der berittene Duce (Abb. 2), sondern eine spreizbeinig dastehende Riesenfigur im Zentrum der Darstellung (Abb. 3; Abb. 4)<sup>5</sup>. Die kolossale Gestalt, die sich über einem Postament erhebt und den oberen und unteren Friesteil ausfüllt, trägt eine römische Gewandung und scheint die rechte Hand zum „Saluto Romano“ zu erheben und gleichzeitig den „manganello“ (Knüppel), das Symbol der Gewalt verherrlichenden Squadristi<sup>6</sup>, in Händen zu halten. Aus dem Hintergrund tritt eine Gruppe von Menschen bzw. die Schar der Anhänger hervor, die ebenso die Rechte zum römischen Gruß hebt. Im unteren Friesteil erscheint in unmittelbarer Nähe der Riesenfigur skizzenhaft angedeutet das Kolosseum. Das Bauwerk aus der römischen Antike markiert in der vorausgehenden linken Bildsequenz das Ziel und den Endpunkt der (in der faschistischen Propaganda schon frühzeitig mythisch überhöhten) „Marcia su Roma“ (Oktober 1922). Sehr wahrscheinlich hatte Piffraeder ursprünglich also beabsichtigt, den „Marsch auf Rom“ und damit den Beginn der faschistischen Herrschaft in Italien in das Zentrum seiner Darstellung zu rücken. Ein Vergleich mit einer ikonographisch sehr ähnlich gestalteten Zeichnung des venezianischen Künstlers Guido Cadorin (1892–1976) könnte eine derartige Vermutung stützen (Abb. 5)<sup>7</sup>.

Dem Kenner der antiken Topographie und Geschichte der Stadt Rom werden sich die Zusammenhänge eines derartigen Arrangements auf Anhieb erschließen: In unmittelbarer Nähe des Kolosseums stand in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten eine Kolossalstatue. Diese hatte Kaiser Nero ursprünglich im Vestibül seiner Domus Aurea aufgestellt<sup>8</sup> und Kaiser Hadrian

- 5 Abbildungen bei FREI, Hans Piffraeder 1888–1950, S. 50 und BARBLAN, Lo scultore, S. 38 f.
- 6 Giorgio GALLI, Il fascismo e la violenza come strumento di azione politica. In: Costanzo CASUCCI (Hg.), Interpretazioni del fascismo, Bologna 1982, S. 591–598; Roberta SUZZI VALLI, The Myth of *Squadristo* in the Fascist Regime. In: Journal of Contemporary History 35 (2000), 2, S. 131–150; Mimmo FRANZINELLI, Squadristi. Protagonisti e tecniche della violenza fascista 1919–1922, Milano 2003. Zum Thema „Gewalt und Faschismus“: Alberto AQUARONE, Violenza e consenso nel fascismo italiano. In: Storia contemporanea 10 (1979), S. 145–155.
- 7 Giuseppe LEGA, Epopea delle camicie nere con 5 illustrazioni in nero nel testo e 4 tricromie fuori testo di Guido Cadorin (Storia e civiltà), Milano 1942, S. 31.
- 8 Claudia LEGA, Il Colosso di Nerone. In: Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 93 (1989/90), S. 339–378; Detlev KREIKENBOM, Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 27. Ergänzungsheft), Berlin/New York 1992, S. 93–97; Claudia LEGA, Art. Colossus: Nero. In: Eva Margareta STEINBY (Hg.), Lexicon Topographicum Urbis Romae I, Roma 1993, S. 295–298; Marianne BERGMANN, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit (Trierer Winkelmannsprogramme 13/1993), Mainz 1994, bes. S. 7–17; Fred C. ALBERTSON, Zenodorus’s “Colossus of Nero”. In: Memoirs of the American Academy in Rome 46 (2001), S. 95–118. Die italienische Archäologin Serena Ensoli vertrat zuletzt die These, dass die Kolossalstatue Neros für das kolossale Standbild Kaiser Konstantins wiederverwendet wurde: Serena ENSOLI, I colossi di bronzo a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino. A proposito dei frammenti bronzei dei Musei Capitolini. In: Serena ENSOLI/Eugenio LA ROCCA (Hgg.), Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana, Roma 2000, S. 66–90; DIES., Una nuova ipotesi sul Colosso di Nerone. A proposito dei tre frammenti bronzei dei Musei Capitolini. In: Jean-Michel CROISILLE/Yves PERRIN (Hgg.), Neronia VI. Rome à l’époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN (Rome, 19–23 mai 1999) (Collection Latomus 268), Bruxelles 2002, S. 97–122. Ältere Literatur: Jean GAGÉ, Le Colosse et la Fortune de Rome. In: Mélanges d’Archéologie et d’Histoire 45 (1928), S. 106–122; Peter HOWELL, The Colossus of Nero. In: Athenaeum 46 (1968), S. 292–299.

(wohl zwischen 126 und 128 n. Chr.) an die Ostseite des Kolosseums versetzen lassen, wobei zu diesem Anlass ein neuer Sockel hergestellt wurde.<sup>9</sup> Die Strahlkraft dieses Denkmals muss noch in der ausgehenden Antike bzw. im frühen Mittelalter derart groß gewesen sein, dass Prophezeiungen den Bestand der Statue mit dem Schicksal Roms, ja der gesamten Welt verknüpften.<sup>10</sup> Erst um die Jahrtausendwende scheint das von den flavischen Kaisern Titus und Vespasian erbaute „Amphitheatrum Flavianum“ von der imposanten Kolossalstatue den Namen „Kolosseum“ erhalten zu haben. Während die Statue selbst nach dem 4. Jh. n. Chr. der Zerstörung anheimfiel, blieb der mächtige quadratische Sockel, der weiterhin den ursprünglichen Standort anzeigte, bis in das 20. Jahrhundert erhalten.<sup>11</sup> Erst als Mussolini im Zuge seiner (hochfahrenden) Umgestaltung der Stadt Rom zu Beginn der 30er Jahre<sup>12</sup> die von Palazzo Venezia bis zum Kolosseum führende „Via dell’Impero“ anlegen ließ<sup>13</sup>, fiel im Jahre 1933 auch dieses archäologische Zeugnis (zugleich mit der sogenannten „Meta sudans“) der „Spitzhacke des Regimes“ zum Opfer.<sup>14</sup>

Die ca. 30 bis 35 Meter hohe Kolossalstatue, ein Werk des griechischen Künstlers Zenodor, war dem Sol geweiht, trug aber unverkennbar die Züge Neros, sodass man zu Recht auf eine kultische Verehrung des Kaisers als Sonnengott geschlossen hat. Sehr wahrscheinlich betrachtete sich der römische Herrscher als Gott eines Goldenen Zeitalters, als Weltenlenker und Heilsbringer.<sup>15</sup> Der Entwurf Piffraders entspricht ikonographisch nicht zur

- 9 Im jüngsten (gewiss noch zu diskutierenden) Rekonstruktionsversuch geht die Archäologin Serena Ensoli davon aus, dass die Statue selbst knapp 12 m hoch war und der Sockel samt Postament eine Höhe von über 20 m aufwies: SERENA ENSOLI, *Il Colosso di Nerone-Sol a Roma: una „falsa“ imitazione del Colosso di Helios a Rodi. A proposito della testimonianza di Plinio, della ricostruzione del basamento nella valle del Colosseo e dei „tondi adrianei“*. In: Yves PERRIN (Hg.), *Neronia VII. Rome, l’Italie et la Grèce. Hellenisme et philhellénisme au premier siècle après J.-C. Actes du VII<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN (Athènes, 21–23 octobre 2004) (Collection Latomus 305), Bruxelles 2007*, S. 406–427 mit dem Rekonstruktionsversuch Tav. XII, Fig. 8.
- 10 *Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma; quando cadet Colisaeus, cadet et Roma. Quando cadet Roma, cadet et mundus*, überliefert bei Ps.-Beda Venerabilis (PL 94, col. 543B). Die neuere Forschung bezieht diesen Spruch (wohl zu Recht) nicht auf das Kolosseum, sondern auf die Kolossalstatue: LEGA, *Il Colosso di Nerone*, S. 359; DIES., Art. *Colossus*, S. 296; PERRIN, *En guise de conclusion*, S. 474, Anm. 3; ENSOLI, *I colossi di bronzo*, S. 67; DIES., *Una nuova ipotesi*, S. 99. Dagegen aber: Howard Vernon CANTER, *The Venerable Bede and the Colosseum*. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 61 (1930), S. 150–164.
- 11 Abbildungen bei LEGA, *Il Colosso di Nerone*, S. 350, Abb. 11 und S. 351, Abb. 12; BERGMANN, *Der Koloß Neros*, S. 10, Abb. 1–2 und Taf. 3/1; ENSOLI, *I colossi di bronzo*, S. 67, Abb. 3; DIES., *Il Colosso di Nerone-Sol*, Tav. VIII, Fig. 1.
- 12 Antonio CEDERNA, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari 1979, Ndr. Venezia 2006; Daniele MANACORDA/Renato TAMASSIA, *Il piccone del regime*, Roma 1985; Antonio CEDERNA, *Les délires de la troisième Rome*. In: Françoise LIFFRAN (Hg.), *Rome, 1920–1945. Le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie (Série Mémoires 7)*, Paris 1991, S. 55–65; Paolo NICOLOSO, *Architetture per un’identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine 2012.
- 13 Alberto Maria RACHELI, *Urbanistica nella zona dei Fori Imperiali: piani e attuazione (1873–1932)*. In: Liliana BARROERO/Alessandro CONTI/Alberto Maria RACHELI/Mario SERIO, *Via dei Fori Imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, S. 61–163, dort S. 117–155.
- 14 Die wenigen evasiven Aufzeichnungen von Antonio Maria Colini (1900–1989) zu dieser archäologischen „Hauruck-Aktion“ veröffentlicht (unkommentiert) dessen Schülerin LEGA, *Il Colosso di Nerone*, S. 339–340 und S. 372, Anm. 3.
- 15 BERGMANN, *Der Koloß Neros*, S. 17.

Gänze dem klassischen Muster, zumal der antike Künstler seine Kolossalfigur nicht mit einer erhobenen, sondern mit einer auf ein Steuerruder gestützten rechten Hand darstellte. Der berühmte Koloss von Rhodos, ein Werk des Lysipp-Schülers Chares von Lindos und eines der Sieben Weltwunder, war aber sehr wahrscheinlich mit einer zum Gruß erhobenen Rechten, vielleicht auch als Fackelträger, gestaltet (Abb. 6); ob dieser aber als Muster für den Colossus Neronis diente, ist unter Archäologen umstritten (Abb. 7).<sup>16</sup>

Es erscheint demzufolge plausibel, dass Piffnader den „Sonnengott des faschistischen Italien“ mit dem römischen Kaiser und Sol-Verehrer Nero gleichzusetzen beabsichtigte. Vordergründig also mit einem kaiserzeitlichen Herrscher, der selbstbewusst regierte, als künstlerisch begabt auftreten wollte und sich selbst ein monumentales Denkmal setzte. Hintergründig aber mit einem grausamen Tyrannen, einem brutalen Gewaltherrscher, einem politischen Brandstifter und einem künstlerischen Dilettanten.

Diese freilich klischeehaften Etikettierungen bestimmen bis in die Gegenwart das allgemeine Nero-Bild und die kollektive Erinnerung<sup>17</sup>, wiewohl die historisch-philologische Forschung ein weitaus differenzierteres Bild des römischen Kaisers zu zeichnen vermag<sup>18</sup>. Aufgrund der überwiegend negativen Charakterzüge eignete sich diese Herrschergestalt also kaum für eine ideologische Vereinnahmung, sodass im Italien der 20er und 30er Jahren eine tiefgreifendere Rezeption auch ausgeblieben war. Eine faschistische Propandaschrift aus dem Jahr 1933, in der Mussolini mit 17 römischen Cäsaren verglichen wird, um am Ende dessen absolute Superiorität zu erweisen, würdigt Nero zunächst als Erbauer der bedeutenden „Via Cassia“,

16 Zu neueren Rekonstruktionsversuchen, die stark voneinander abweichen: Wolfram HOEPFNER, Neuere Rekonstruktionen des rhodischen Kolosses. In: DERS., Der Koloss von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Forschungen zu einem der Sieben Weltwunder, Mainz 2003, S. 74–80; ENSOLI, Il Colosso di Nerone-Sol, S. 413–415; weitere Literatur: Paolo MORENO, Art. Colosso di Rodi. In: Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale Suppl. 2/2, Roma 1994, S. 240–242; Ursula VEDDER, Der Koloss von Rhodos. Mythos und Wirklichkeit eines Weltwunders. In: Nürnberger Blätter zur Archäologie 16 (1999/2000), S. 23–40; Wolfram HOEPFNER, Der Koloss von Rhodos. In: Archäologischer Anzeiger 2000, S. 129–153; Kai BRODERSEN, Die sieben Weltwunder. Legendäre Kunst- und Bauwerke der Antike, München 2007, S. 84–91.

17 Die gesamte europäische Kultur- und Geistesgeschichte prägt(e) das von den römischen Geschichtsschreibern Tacitus und Sueton entworfene Bild Neros als eines grausamen und unmenschlichen Despoten; vgl. dazu William B. GWYN, Cruel Nero: The Concept of the Tyrant and the Image of Nero in Western Political Thought. In: History of Political Thought 12 (1991), 3, S. 421–455; Yves PERRIN, En guise de conclusion: l'image de Néron de sa mort à nos jours. Histoire et mémoire collective. In: Jean-Michel CROISILLE/René MARTIN/Yves PERRIN (Hgg.), Neronia V. Néron: histoire et légende. Actes du V<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN (Clermont-Ferrand et Saint-Étienne, 2–6 novembre 1994) (Collection Latomus 247), Bruxelles 1999, S. 473–490; zur Verfestigung des negativen Nero-Bildes und seiner politischen Instrumentalisierung in der Gegenwart: Yves PERRIN, Néron dans l'imaginaire politique contemporain. In: Fabrice GALTIER/Yves PERRIN (Hgg.), *Ars pictoris, ars scriptoris*. Peinture, littérature, histoire. Mélanges offerts à Jean-Michel Croisille (Collection ERGA. Littératures et représentations de l'Antiquité et du Moyen Âge 11), Clermont-Ferrand 2008, S. 399–419.

18 Zuletzt: Christian RONNING, Zwischen *ratio* und Wahn. Caligula, Claudius und Nero in der altertumswissenschaftlichen Forschung. In: Alois WINTERLING (Hg.), Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte 31 v. Chr.–192 n. Chr. (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 75), München 2011, S. 253–276, dort S. 269–274.

verdammt ihn dann aber als verrückt, feige, grausam und hochfahrend.<sup>19</sup> Am Beginn der 20er Jahre war die Nero-Figur im kulturellen Leben Italiens zwar noch präsent, in der Welt der Musik durch die romantische Oper *Nerone* von Arrigo Boito (posthume Uraufführung am 1. Mai 1924 durch Arturo Toscanini)<sup>20</sup>, in der Welt des Kinos<sup>21</sup> durch eine deutsch-italienische Verfilmung von H. Sienkiewicz' Roman *Quo vadis?* (1925). Diese Verfilmung, in der Emil Jannings in der Rolle Neros zu sehen war, geriet wirtschaftlich und künstlerisch aber zu einem Fiasko.<sup>22</sup> Die Musik zu einer weiteren Oper *Nerone* (UA: 16. Januar 1935) komponierte Pietro Mascagni (1863–1945), das Libretto verfasste Giovanni Targioni-Tozzetti (1863–1934).<sup>23</sup> Mit seinem „Nerone“ dürfte sich der Musiker auf ein gefährliches Doppelspiel eingelassen haben. Der Künstler unterhielt zwar bis in die 40er Jahre beste Verbindungen zu Mussolini, war aber mit Sicherheit kein überzeugter Faschist, wie ein Blick auf seine Biografie und Persönlichkeit unschwer erkennen lässt.<sup>24</sup> Wenn er in einem 1933 verfassten Aufsatz „Perchè ho scritto il Nerone“ sein künstlerisches Unterfangen begründet und dabei besonders auf Neros Künstlertum eingeht und die Ansicht vertritt, der Kaiser habe den Brand Roms verursacht, um die Stadt von schmutzigen Hütten zu säubern<sup>25</sup>, hat er dabei wohl auch

- 19 Giovanni VIGANONI, *Mussolini e i Cesari*, Milano 1933, S. 79–87, dort S. 87: „La rapidissima fortuna politica di Mussolini e i suoi trionfi all'interno e all'estero, non lo resero orgoglioso, e dal confronto con Nerone, Egli esce più grande e maestoso.“
- 20 Augusto VICINELLI, Arrigo Boito e il 'Nerone'. In: *Nuova Antologia* VI ser. 59, Fasz. 1249 v. 1. April 1924, S. 226–237; Gino MONALDI, Impressioni sul 'Nerone' di A. Boito. In: *Nuova Antologia* VI ser. 59, Fasz. 1253 v. 1. Juni 1924, S. 284–286. Neuere Literatur: Sabrina CHERUBINI, Arrigo Boitos Oper *Nerone*: ein Meisterwerk des italienischen Musiktheaters, Diss. München 2006; Gesine MANUWALD, Nero in Opera. Librettos as Transformations of Ancient Sources (Transformationen der Antike 24), Berlin/Boston 2013, S. 225–233.
- 21 Zur filmischen Rezeption der Nero-Figur: Maria WYKE, Make like Nero! The Appeal of a Cinematic Emperor. In: Jas ELSNER/Jamie MASTERS (Hgg.), *Reflections of Nero. Culture, History and Representation*, London 1994, S. 11–28; Giuseppe PUCCI, Nerone sullo schermo. In: Jean-Michel CROISILLE/Yves PERRIN (Hgg.), *Neronia VI. Rome à l'époque néronienne. Institutions et vie politique, économie et société, vie intellectuelle, artistique et spirituelle. Actes du VI<sup>e</sup> Colloque international de la SIEN (Rome, 19–23 mai 1999) (Collection Latomus 268)*, Bruxelles 2002, S. 592–601; Ralf KREBS, Nero: Despot, Wahnsinniger oder Dämon? Die filmische Konstruktion einer ‚Bestie‘ in *Quo vadis*. In: Martin KORENJAK/Karlheinz TÖCHTERLE (Hgg.), *Pontes II. Antike im Film (Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne 5)*, Innsbruck 2002, S. 201–211 [= DERS., Brandstifter, Christenverfolger, Princeps, Künstler, Antichrist: Kaiser Nero im Film *Quo Vadis*. In: Kai BRODERSEN (Hg.), *Die Antike außerhalb des Hörsaals (Antike Kultur und Geschichte 4)*, Münster 2003, S. 117–127]; Michel ÉLOY, Néron, une icône satanique. La représentation de l'impérial hystéron, d'Arrigo Boito à Jerzy Kawalerowicz. In: Kinga JOUCAVIEL (Hg.), *Quo vadis? Contexte historique, littéraire et artistique de l'œuvre de Henryk Sienkiewicz*, Toulouse 2005, S. 65–120.
- 22 Roberto CHITI/Mario QUARGNOLO, La malinconica storia dell'U.C.I. In: *Bianco & nero* 18 (1957), S. 21–35, dort S. 32–34.
- 23 Danielle PORTE, Roma diva. L'inspiration antique dans l'Opéra. I L'histoire romaine dans les œuvres de 1800 à nos jours, Paris 1987, S. 376–377; Fiamma NICOLÒDI, La Giovane Scuola di fronte al fascismo. Puccini e Mascagni musicisti popolari. In: *Antologia Vieusseux ott.-nov.* 18 (1982), S. 2–26, dort S. 15–22; DIES., Mascagni e il potere. In: AAVV, *Mascagni, Milano 1984*, S. 195–225, dort S. 210–225; Alan MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston 2002, S. 269–276; MANUWALD, Nero in Opera, S. 246–254.
- 24 Helmut GOETZ, Die Beziehungen zwischen Pietro Mascagni und Benito Mussolini. In: Friedrich LIPPmann (Hg.), *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XI (Analecta Musicologica 17)*, Köln 1976, S. 212–253, bes. S. 239–248.
- 25 GOETZ, Die Beziehungen, S. 244.

Mussolinis Persönlichkeit und dessen stadtrömische Baupolitik im Auge. Die Premiere an der Mailänder Scala erwies sich als großer Erfolg für den Komponisten, auch wenn vereinzelt Kritik wegen fehlender *romanità* laut wurde<sup>26</sup>; Mussolini hatte ihm aber die Teilnahme an der Erstaufführung verweigert; früher soll er Mascagni sogar zugerant haben „Non sono contento di Lei: Proprio Nerone doveva prendere a soggetto?“<sup>27</sup> Inwieweit die Oper eine politische Deutung als zeitkritisches Werk zuließe, gelte es gesondert zu untersuchen.<sup>28</sup> Großen Anklang fanden in Italien die komischen Nero-Parodien des römischen Schauspielers Ettore Petrolini (1884–1936), der zu führenden Vertretern des faschistischen Regimes in enger Verbindung stand. Sein *Nerone* (1917), den der Regisseur Alessandro Blasetti 1930 filmisch adaptierte, dürfte jedoch kaum als subversive Systemkritik zu lesen und zu deuten sein.<sup>29</sup> In den späten 20er und 30er Jahren war die Figur des römischen Kaisers aber zusehends in den Hintergrund getreten. Unter den deutschen Schriftstellern versuchte der jüdische Autor Lion Feuchtwanger (1884–1956) in seinem historischen Roman „Der falsche Nero“ (erstmalig 1936), über den Umweg der Antike die Bedingungen für den Aufstieg eines mittelmäßigen Menschen zu einem totalitären Herrscher nachzuzeichnen.<sup>30</sup>

Das Ansinnen, Mussolini in Form einer Kolossalstatue darzustellen, dürfte am Ende der 30er Jahre jedoch weder gänzlich abwegig noch aberwitzig erschienen sein. Im Jahr 1933 hatte der Bildhauer Aroldo Bellini von Renato Ricci den Auftrag erhalten, für das Foro Italico eine ca. 90 Meter hohe Kolossalstatue zu schaffen, die den Duce in Gestalt des Nemeischen

26 MALLACH, Pietro Mascagni, S. 271 f.; MANUWALD, Nero in Opera, S. 247 f. und S. 254, Anm. 269.

27 Den nur mündlich bezugten Ausspruch referiert GOETZ, Die Beziehungen, S. 240.

28 Dagegen PORTE, Roma diva, S. 554 „Si le *Nerone* de Mascagni put recevoir des interprétations mussoliniennes (à notre avis, sollicitées, car il paraît difficile de voir en Néron, artiste et ivrogne, une incarnation du *Duce* forgée par un adepte sincère)[...]“ und ebenso NICOLODI, Mascagni e il potere, S. 217 „Che Mascagni abbia voluto comporre un'opera di segno antifascista, dove dietro al crudele e squinternato giullare andava invece ravvisata la caricatura di Mussolini [...]? Ciò è da escludere. Lo vietano sia la biografia dell'artista, ossequiente al suo capo [...] sia la qualità stessa della scrittura musicale [...]. Rimane dunque la certezza di una *gaffe* [...]“ und ähnlich DIES., La Giovane Scuola, S. 20.

29 Giorgio PETROCCHI, *Nerone mancato centurione*. In: Franca ANGELINI (Hg.), Petrolini. La maschera e la storia, Roma/Bari 1984, S. 173–182, dort S. 180 f. und ebenso Franca ANGELINI, *Introduzione*. In: DIES. (Hg.), Petrolini, S. 1–20, dort S. 18; Gianfranco GORI, Alessandro Blasetti (Il Castoro Cinema 108), Roma 1984, S. 21–23 und S. 103, dort S. 22 „Qualche elemento di satira antimussoliniana esiste, ma è assolutamente involontario: solo a posteriori, forse, è stato possibile leggerlo.“; PUCCI, *Nerone sullo schermo*, S. 597 will in Petrolini gar einen „convinto fascista“ sehen; zurückhaltender aber WYKE, *Make like Nero!*, S. 18; PERRIN, *En guise de conclusion*, S. 479, Anm. 19 „Dans son Néron, Blasetti(!) brocarde Mussolini“ und MALLACH, Pietro Mascagni, S. 271 „recent impersonations of Nero by the famous clown Petrolini, widely seen as having been aimed at Mussolini himself, made it easy to find parallels between the two.“

30 Christa HEINE TEIXEIRA, *Lion Feuchtwanger: Der falsche Nero. Zeitgenössische Kritik im Gewand des historischen Romans: Erwägungen zur Entstehung und Rezeption*. In: Osman DURRANI/Julian PREECE (Hgg.), *Travellers in Time and Space. The German Historical Novel (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 51)*, Amsterdam/New York 2001, S. 79–89; Klaus MÜLLER-SALGET, *Aktualisierte Antike? Lion Feuchtwangers Der falsche Nero*. In: Olaf HILDEBRAND/Thomas PITTFÖR (Hgg.), „... auf klassischem Boden begeistert“. *Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Festschrift für Jochen Schmidt zum 65. Geburtstag (Rombach Wissenschaften. Paradeigmata 1)*, Freiburg im Breisgau 2004, S. 419–432.

Herakles zeigen sollte.<sup>31</sup> Dieses monumentale Werk, auch „Colosso Littorio“ oder „Colosso sulla Collina“ genannt, war dazu bestimmt, vom Monte Mario aus die gesamte Stadt zu überragen<sup>32</sup>, wobei auch diese Figur die linke Hand zum Saluto Romano erhoben hatte (Abb. 8).<sup>33</sup> Nachdem einzelne Teile, etwa der Kopf und die Füße, auch ausgeführt und gegossen worden waren, verfügte 1938 der Parteisekretär Achille Starace aus finanziellen Gründen die Einstellung der Arbeiten. In Hinblick auf die offiziellen und gängigen Darstellungen Mussolinis<sup>34</sup> musste die von Piffraeder geplante Ausführung wenn nicht gewagt, so doch recht ungewohnt erscheinen.

Die These, dass der Südtiroler Künstler Mussolini und dem faschistischen Regime (zumindest in einer späteren Phase) kritisch gegenüberstand, dürfte sich an einem weiteren Werk exemplifizieren lassen, das erst in jüngster Zeit in das Blickfeld der Forschung getreten ist. Es handelt sich dabei um eine lebensgroße Skulptur des römischen Feldherrn Drusus, die in den Jahren 1940/41 entworfen, dann aber nie ausgeführt wurde (Abb. 9).<sup>35</sup> Der Nationalist und Irredentist Ettore Tolomei (1865–1952) hatte um diesen bedeutenden römischen Heerführer, der für Rom gemeinsam mit seinem Stiefbruder Tiberius die Zentralalpen und weite Gebiete Germaniens erobert hatte, seit den 20er Jahren aus politischen Gründen auf regionaler und nationaler Ebene einen regelrechten Heldenkult betrieben. Seine programmatische Forderung, dem Feldherrn und Eroberer im Herzen der Bozner Altstadt eine Statue zu errichten, wurde aus außenpolitischen Gründen aber nie umgesetzt.<sup>36</sup> Dennoch aber zeigte Tolomeis intensive Propaganda in vielen Bereichen ihre Wirkung; um 1940 gaben die lokalen faschistischen Behörden bei dem Südtiroler Künstler eine Drusus-Skulptur in Auftrag, die wohl für die

31 Sandro SETTA, Renato Ricci. Dallo squadristico alla Repubblica Sociale Italiana, Bologna 1986, S. 161–165; Antonella GRECO/Salvatore SANTUCCIO (Hgg.), Foro Italico (Atlante storico delle città italiane. Roma 1), Roma 1991, S. 32–34, Abb. 45–54; S. 54, Nr. 9; S. 55, Abb. 9–10; Paolo NICOLOSO, Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista (Einaudi Storia 20), Torino 2008, S. 117 f.

32 Der Ideator Renato Ricci, der seit 1927 der faschistischen Jugendorganisation ONB (Opera Nazionale Balilla) vorstand, äußerte sich zum Werk folgendermaßen: „Il Colosso, grandiosa espressione figurativa della potenza dell'Italia fascista, lungi dall'essere l'impresa banale cui, con insolenza, ha alluso un povero giornale di provincia, assurge alla concezione di un'opera d'arte attorno alla quale si riuniranno orgogliosi gli italiani stupiti ed ammirati gli stranieri di tutto il mondo.“; zit. n. SETTA, Renato Ricci, S. 164.

33 In einem Gebäude, das als Postament der Kolossalstatue fungierte, sollte die „Mostra permanente della Rivoluzione fascista“ untergebracht werden. Die Projektvorschläge des Architekten Francesco Mansutti (1899–1969) sind dokumentiert in: Marco MULAZZANI (Hg.), Francesco Mansutti e Gino Miozzo. Architetture per la gioventù (MART. Quaderni di architettura 5), Milano 2005, S. 70–81.

34 Zur Mussolini-Ikonographie: Giorgio DI GENOVA (Hg.), „L'uomo della provvidenza“. Iconografia del duce 1923–1945, Bologna 1997; Giuliana PIERI, The Body of the Dictator: Iconography and Aesthetics in the Cult of Mussolini. In: Eckhard LEUSCHNER (Hg.), Figura umana. Normkonzepte der Menschendarstellung in der italienischen Kunst 1919–1939, Petersberg 2012, S. 201–212.

35 Zu einer ersten Analyse: Wolfgang STROBL, Drusus im Schwarzhemd. In: Dolomiten, 16./17. November 2013, S. 9.

36 Dazu ausführlich: Wolfgang STROBL, *Drusus pater?* Ettore Tolomeis rastloser Kampf für die Apotheose des römischen Feldherrn Drusus durch das faschistische Regime in Italien (1922–1943). In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 93 (2013), S. 303–362.

Aufstellung in einem öffentlichen Gebäude bestimmt war. Piffraders Drusus, der allein in der Fotografie eines Bozzettos erhalten ist, zeigt einen faschistischen Krieger in römischer Gewandung und mit römischem Brustpanzer, breitbeinig dastehend, fest entschlossen und todesmutig, die Rechte zum Saluto Romano erhoben. Ob aber der Künstler wirklich allein den Ideal- und Prototyp des virilen, kühnen und heroischen faschistischen Kriegers gestalten wollte? Vielmehr sollte vielleicht auch von diesem Werk eine subversive Metabotschaft ausgehen: Der aggressive Habitus, die harten und kantigen Gesichtszüge und ein fast schon abstoßendes Äußeres versinnbildlichen ein autoritäres Regime, das seinen Gegnern (und nicht nur diesen) mit bedingungsloser Härte begegnete. In dieser Lesart entpuppt sich der faschistische Drusus und das von ihm verkörperte System künstlerisch (und wohl auch politisch) als Karikatur seines römischen Urbildes.

Die Gründe für die nie erfolgte Ausführung und Aufstellung der Statue dürften in einer schriftlichen Intervention Tolomeis bei dem zuständigen Präfekten der Provinz Bozen zu suchen sein. In einem Schreiben bemängelte der einflussreiche Senator die fehlende ikonografische Übereinstimmung mit dem Bild des historischen Drusus, der in dieser Zeit zuvorderst mit einer römischen Panzerstatue, dem „Druso Lateranense“, identifiziert wurde (Abb. 10).<sup>37</sup> Piffraders Doppelstrategie war zwar gescheitert, aber offensichtlich nicht gänzlich durchschaut worden.

In der künstlerischen Formgebung dieser zu Beginn der 40er Jahre geschaffenen Werke spiegelt sich zweifelsfrei die verschärfte politische Konfliktsituation wider, in die sich Piffrader nach 1939 gestellt sah. Es war nicht nur der Zweite Weltkrieg ausgebrochen, die Diktatoren Hitler und Mussolini hatten im Juni dieses Jahres das sogenannte „Optionsabkommen“ ausgehandelt, demzufolge sich alle deutsch- und ladinischsprachigen Südtiroler in einer Abstimmung zu entscheiden hatten, ob sie in Südtirol und damit im faschistischen Staat bleiben oder in das deutsche Reich abwandern wollten.<sup>38</sup> Diese radikale Zwangsmaßnahme, die Notwendigkeit, ein derart weitreichendes und folgenreicheres Votum zu treffen, hatte viele Südtiroler in größte Gewissensnöte

37 Das Schreiben erstmals veröffentlicht bei STROBL, *Drusus pater?*, S. 354 f., Anm. 232.

38 Vgl. dazu: Angelo ARA, Note sullo spirito pubblico in Alto Adige nel periodo delle opzioni. In: *Römische Historische Mitteilungen* 19 (1977), S. 129–140 [als „Le opzioni“ wiederabgedr. in: DERS., *Fra Austria e Italia. Dalle Cinque Giornate alla questione alto-atesina (Civiltà del Risorgimento 23)*, Udine 1987, S. 314–327]; Karl STUHLPFARRER, Umsiedlung Südtirol 1939–1940, Wien/München 1985; Klaus EISTERER/Rolf STEININGER (Hgg.), *Die Option. Südtirol zwischen Faschismus und Nationalsozialismus (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 5)*, Innsbruck 1989; *Tiroler Geschichtsverein Bozen (Hg.), Eine Geschichte Südtirols. Option – Heimat – Opzioni. Una storia dell’Alto Adige*, Innsbruck 1989; Reinhold MESSNER (Hg.), *Die Option*, München 1989; Rudolf LILL (Hg.), *Die Option der Südtiroler 1939. Beiträge eines Neustifter Symposions*, Bozen 1991; Helmut ALEXANDER/Stefan LECHNER/Alois LEIDLMAIR, *Heimatlos. Die Umsiedlung der Südtiroler*, Wien 1993; Sabine SCHWEITZER, „... und dann sind wir herausgekommen ...“. Zur Wahrnehmung von Option und Umsiedlung der SüdtirolerInnen. In: Thomas BUSSET/Jon MATHIEU (Hgg.), *Mobilité spatiale et frontières. Räumliche Mobilität und Grenzen*, Zürich 1998, S. 351–364; Gottfried SOLDNERER, Gell, hinter den Bergen ist Deutschland. *Die Option 1939*, Bozen 2009.

gestürzt. Auch Piffnader rang, zwischen Skylla und Charybdis, heftig um die „richtige“ Entscheidung. Am Ende entschloss er sich, in Südtirol und damit im faschistischen Italien zu bleiben, wozu ihm im Übrigen auch sein österreichischer Künstlerfreund, der in Nazi-Deutschland äußerst erfolgreiche Josef Thorak (1889–1952), geraten hatte.<sup>39</sup>

Dem faschistischen Regime war es gelungen, durch eine auf Vereinnahmung zielende Kunst- und Kulturpolitik eine große Zahl von Künstlern und Intellektuellen zu gewinnen und diesen einen Platz innerhalb des totalitären Systems zuzuweisen.<sup>40</sup> Auch Piffnader hat sich in diesem System eingerichtet, in den 20er und 30er Jahren reüssierte er auf den lokalen faschistischen Kunstausstellungen („Biennali“) und wurde als Künstler sehr hoch gehandelt. Die Ausrufung des Impero (1936) und den Eroberungskrieg in Abessinien feierte er in einem Relief „Veni vidi vici“, auf dem ein faschistischer Krieger dem Löwen von Juda triumphierend den Fuß in den Nacken setzt.<sup>41</sup> Eine Kopie dieses Werkes in Miniaturform überreichte er „im Namen der Südtiroler Künstler“ („Al Duce, Fondatore dell’Impero, gli artisti Altoatesini – Anno XVII“) dem Duce höchstpersönlich, als diese im August 1939 in Rom ihre Werke ausstellten und zu diesem Anlass von Mussolini im Palazzo Venezia empfangen wurden. Gewissermaßen als Belohnung folgte die Ernennung zum „Cavaliere dell’Ordine della Corona d’Italia“ und der Auftrag für den monumentalen Relieffries in Bozen.<sup>42</sup>

Piffnaders Gefolgschaft und Ergebenheit gegenüber dem Regime war jedoch keine bedingungs- und vorbehaltlose. Er blieb einerseits aus ökonomischen Gründen auf Aufträge und auf das Wohlwollen der Machthaber angewiesen, andererseits widerstrebte ihm innerlich die Verherrlichung und Glorifizierung des Regimes – ein Dilemma, das in einer subtil-ambivalenten Formgebung seinen künstlerischen Ausdruck fand. Am Ende aber ist Piffnader – und diese These sei hier gewagt – an den politischen Verhältnissen und an der

39 In einem (heute verschollenen) Brief vom 4. Januar 1940: „Dein Jammerschreiben habe ich erhalten. Ich versteh nicht, daß Du Dich so von einer äußerlichen Gewalt unterkriegen läßt. [...] Kein Mensch kann Dir Deine Heimat nehmen. Du hast Deine Arbeit, stehst vor grossen Aufgaben, die Du nach so langer Pause ausführen kannst und müsstest eigentlich zufrieden sein, vor solchen gewaltigen Eruptionen zu stehen. [...] Ich erwarte von Dir, daß Du dort bleibst und Dein Innerstes dort vertrittst.“, zit. n. HAPKEMEYER, Hans Piffnader, S. 94, Anm. 5 und FREI, Hans Piffnader, S. 14. Zu J. Thorak grundlegend: Hermann Josef NEUMANN, *Der Bildhauer Josef Thorak (1889–1952). Untersuchungen zu Leben und Werk*, Diss. München 1992.

40 Vittore FAGONE, *Arte, politica e propaganda*. In: *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, Milano 1982, S. 43–52; Laura MALVANO BECHELONI, *La politique artistique dans un régime totalitaire. Le cas du fascisme*. In: Pierre MILZA/Fanette ROCHE-PÉZARD (Hgg.), *Art et Fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l’Axe*, Paris 1989, S. 155–179; Marla STONE, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*. In: Mark AFFRON/Matthew ANTLIFF (Hgg.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton 1997, S. 205–238; Marla Susan STONE, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton 1998.

41 KRAUS, *Zwischen den Zeiten*, S. 109 f. spricht von einer schrittweisen Entwicklung hin zum „Diener des faschistischen Regimes“; BAUMGARTNER/SCHWAZER, *Kunst und Politik*, S. 164 f. sprechen von einem „künstlerischen Kniefall vor dem faschistischen Regime“ und von „künstlerische[r] Schizophrenie“.

42 FREI, Hans Piffnader, S. 88.

Auftragsarbeit für die „Casa del Fascio“ sowohl künstlerisch als auch menschlich zerbrochen. Künstlerisch, weil sich der aufgrund seiner Kriegserfahrungen zu Schwermut und Pessimismus Neigende gezwungen sah, ein von imperial-nationalistischem Pathos getragenes Werk klassizistischer Prägung zu schaffen und sich damit einer aufgezwungenen Ästhetik zu unterwerfen<sup>43</sup>; menschlich, weil er sich der Tatsache bewusst war, dass er durch die Ausführung dieser Arbeit zum ideologischen und politischen Bannerträger eines repressiven und totalitären Systems werden sollte.



Abb. 1: Der Relieffries an der ehemaligen „Casa del Fascio“ in Bozen (Archiv Südtiroler Künstlerbund, Mathias Frei).



Abb. 2: Der Mittelteil des Reliefs in seiner heutigen Gestalt (Archiv Südtiroler Künstlerbund, Mathias Frei).

43 Unzutreffend wohl die (falsch akzentuierende) Bewertung bei: HAPKEMEYER, Hans Piffrader, S. 92 „Zu denken mag einem geben, daß ausgerechnet die im Regierungsauftrag ausgeführten Arbeiten als die zuversichtlichsten erscheinen, obwohl es Piffrader nicht gelang, die im Werk zur Schau getragene Zuversicht zu seiner eigenen zu machen. Nach der Vollendung des Großauftrags an der Casa del Fascio verstummt er als Künstler vollkommen.“; anders aber: FREI, Hans Piffrader, S. 13 „Wie schwer er selbst unter der Last der Widersprüche in seiner künstlerischen Aussage gelitten hat, zeigt sich daran, dass er nach Fertigstellung des Monumentalreliefs [...] sich mehr und mehr in sein 'dunkles Innere' (Erich Kofler) zurückzog, zum schweigsamen Grübler wurde und künstlerisch völlig verstummte.“; FREI, Hans Piffrader e il suo rilievo, S. 95 „Che Piffrader, malinconico pacifista dopo le spaventose esperienze nella prima guerra mondiale e incline al pensiero cristiano-sociale, abbia accettato il difficile incarico di realizzare il possente rilievo, può essere attribuito alla sua ingenuità politica, ma anche alla durezza ed alla difficoltà dei tempi.“



Abb. 3: Der ursprüngliche Entwurf des Mittelteils, Kohle-, Bleistiftzeichnung (Archiv Südtiroler Künstlerbund, Mathias Frei).

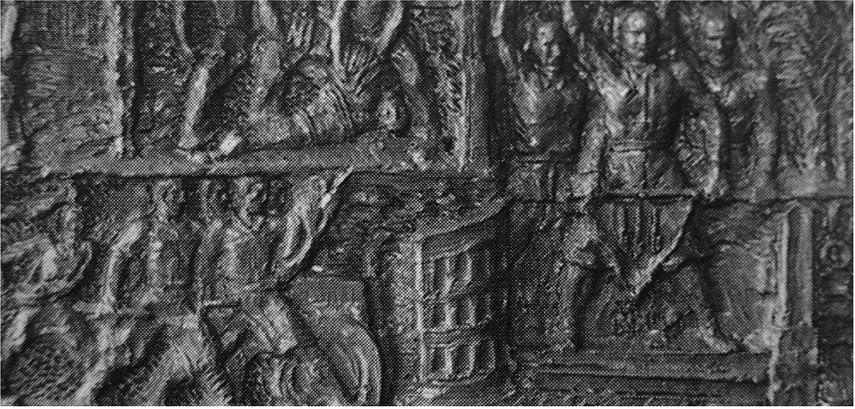


Abb. 4: Der ursprüngliche Entwurf des Mittelteils, Gipsmodell (Archiv Südtiroler Künstlerbund, Mathias Frei).



Abb. 5: Guido Cadorin, La Marcia su Roma, 1942 (LEGA, Epopea delle camicie nere, S. 31).

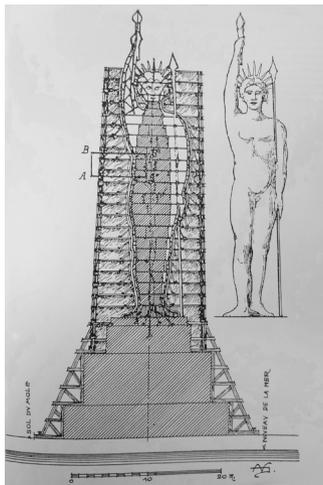


Abb. 6: Der Koloss von Rhodos (Rekonstruktion nach Albert Gabriel, La construction, l'attitude et l'emplacement du colosse de Rhodes. In: Bulletin de correspondance hellénique 56 [1932], 1, S. 331–359, S. 337, fig.



Abb. 7: Der Koloss von Rhodos (Rekonstruktion nach der Bronzestatuette aus Montdidier: HOEFFNER, Neuere Rekonstruktionen des rhodischen Kolosses, S. 79, Abb. 110b).



Abb. 8: Kolossalstatue Mussolinis (Projektvorschlag F. Mansutti).



Abb. 9: Bozzetto der Drusus-Statue von Hans Piffraeder (Fam. Morlacchi, Bozen).



Abb. 10: Panzerstatue des Drusus, 1. Jh. v. Chr. (Archivi Alinari, Firenze).

Wolfgang Strobl, Mussolini nelle vesti di Nerone. Sovversione e censura nell'arte di una regione di confine dell'Italia fascista (Sul rilievo di Piffraeder per la Casa del Fascio a Bolzano)

Dopo l'inizio della seconda guerra mondiale il Partito Nazionale Fascista (PNF) commissionò un gigantesco rilievo per la facciata della sede del partito a Bolzano ("Casa del Fascio", attuale palazzo degli uffici finanziari) che doveva soddisfare finalità rappresentative ovvero propagandistiche. Il rilievo fu realizzato dall'artista sudtirolese Hans Piffraeder (1888–1950), il quale negli anni Trenta aveva celebrato Mussolini e si era fatto un nome nell'Italia fascista grazie ad opere conformi al sistema imperante. Nello stesso torno di tempo (1940/41) l'artista progettò, su incarico della federazione del PNF di Bolzano, una statua a grandezza naturale del condottiero e conquistatore romano Druso maggiore; quest'ultimo era stato celebrato – prima dal nazionalista e irredentista Ettore Tolomei e in seguito dalla propaganda locale e nazionale – come figura simbolica delle rivendicazioni italiane sul territorio a sud del Brennero. Piffraeder concepì la figura di Druso in forme assai marcate, spigolose e marziali che indubbiamente avrebbero dovuto rimandare all'*Idealtypus* dell'audace e temerario guerriero fascista.

Forse per intervento dello stesso Tolomei, questo progetto non fu comunque realizzato. Anche i primi schizzi del rilievo per la "Casa del Fascio" furono respinti dalle autorità competenti per motivi relativi al concetto e ad aspetti estetici. In un modello in gesso l'artista aveva rappresentato Mussolini – che doveva risultare al centro quale figura cardine della composizione – non come condottiero sopra un cavallo, bensì in posa statuaria sopra un piedistallo in stretta vicinanza al Colosseo e col braccio alzato nel "saluto romano". Tale composizione ricorda la colossale statua di Nerone che si trovava nelle immediate vicinanze dell'*Amphitheatrum Flavianum* (oggi Colosseo) e fa pensare che Piffraeder avesse voluto associare (certo in forma assai sottile e nascosta) Mussolini al despota romano.

Tutto ciò consente di presentare come possibile la tesi che Piffraeder – almeno dal 1939 – non fosse (più) un cieco e rigido seguace del regime fascista ma che cercasse piuttosto di utilizzare i (limitati) margini di libertà artistica per esercitare nelle sue opere una critica al sistema. Gli avvenimenti politici (scoppio della seconda guerra mondiale, firma dell'accordo sulle opzioni) potrebbero certo aver motivato una disillusione e presa di distanze nei confronti dell'ideologia fascista e la sua *reservatio mentalis* si sarebbe così riflessa in forme artistiche ambivalenti.