

Matthias Zucchi

Faschismus, Krieg und Kunst

Die 22. Biennale in Venedig, Mai bis Oktober 1940

Planmäßig und von allen weltpolitischen Ereignissen scheinbar unbeeindruckt eröffnete der faschistische Staatsminister Giuseppe Volpi Graf von Misurata am 18. Mai 1940 im Beisein Seiner Majestät des italienischen Königs Viktor Emanuels III. feierlich die 22. Biennale in Venedig.

Der halb Europa überziehende Zweite Weltkrieg war zu diesem Zeitpunkt am Ende der ersten Phase angelangt, das Wort »Blitzkrieg« beherrschte die Schlagzeilen der Weltpresse: nach der handstreichartigen Eroberung Polens standen die Truppen der Wehrmacht nun in den Niederlanden, in Dänemark, Norwegen, Belgien und Luxemburg, unaufhaltsam drangen Rommels Panzerdivisionen täglich tiefer in Nord- und Westfrankreich vor. In London erwartete man mit Besorgnis den Beginn der deutschen Invasion der britischen Inseln und in Rom bereitete man, nach der erfolgreichen Annexion Albaniens, mit Eifer die italienische Kriegserklärung an das bereits am Boden liegende Frankreich vor.

Die traditionsreiche internationale Kunstausstellung in Venedig blieb von diesen welterschütternden Ereignissen indes nicht so unberührt, wie es die staatlichen Veranstalter öffentlich darstellten. Dies bezeugt schon ein Blick auf die Teilnehmerliste: traditionell nahmen außer dem Gastgeber Italien 16 Nationen an der Biennale teil, die jeweils einen eigenen Ausstellungspavillon unterhielten – Großbritannien, Deutschland, Frankreich, Österreich, die Schweiz, Dänemark, die Niederlande, Belgien, Spanien, die Tschechoslowakei, Polen, Ungarn, Jugoslawien, Griechenland, Rumänien, die UdSSR und die USA. Aufgrund der seit dem spanischen Bürgerkrieg angespannten italienisch-sowjetischen Beziehungen und des Beitritts Italiens zum Anti-Kominternpakt hatte Moskau, genau wie im Falle der Olympische Spiele in Berlin 1936 und der 21. Biennale 1938, keine Vertreter entsandt. Polen, Dänemark, und Frankreich waren aus naheliegenden Gründen von ihrer Teilnahme zurückgetreten und auch Großbritannien hatte – erst knapp einen Monat vor der Eröffnungsfeier – den Veranstaltern eine Absage erteilt. Vakant blieb ferner der Pavillon der »*Mark Österreich*« (so die offizielle Bezeichnung), da die »heimgeholten« österreichischen Künstler nun für das Großdeutsche Reich antraten. Ihre tschechischen und slowakischen Kollegen stellten weiterhin im ehemals tschechoslowakischen Biennalehaus aus, das sich nun allerdings »*Pavillon des Protektorats Böhmen und Mähren*« nannte.

Wie Italien selbst gehörten fünf der elf verbliebenen Teilnehmerstaaten dem faschistischen Lager an: das Deutsche Reich, Spanien, Ungarn, Rumänien und – unfreiwilligerweise – Böhmen und Mähren. Zwei weitere Gastnationen – Griechenland und Jugoslawien – waren Diktaturen und zwei Länder – Belgien und die Niederlande – von deutschen Truppen besetzt. Im Bemühen um das Interesse der Weltöffentlichkeit mußte das faschistische Italien möglichst viele Teilnehmernationen in Venedig versammeln; ob deren nationale Autonomie nur noch auf dem Papier bestand, spielte dabei keine Rolle. Als Vertreter der »freien Welt« verliehen lediglich die Maler, Bildhauer und Graveure der Schweiz und der Vereinigten Staaten dem venezianischen Kunstevent einen gewissen internationalen Glanz.

Die außergewöhnlichen Umstände, unter denen sich in der Lagunenstadt die – laut Veranstalter – »*besten Künstler der ganzen Welt*« einfinden sollten, schlug sich allerdings nicht nur in der reduzierten Teilnehmerliste der 22. Biennale nieder. Deutlich spiegelten sich die politische Weltlage einerseits, andererseits die national-autoritäre Weltanschauung der Mehrzahl der Teilnehmerländer und vor allem des Gastlandes, das seit fast zwei Jahrzehnten von Mussolinis Schwarzhemden regiert wurde und unmittelbar vor dem offenen Kriegseintritt an der Seite des Dritten Reiches stand, in der Auswahl der Künstler und Kunstwerke wieder: so beherrschten im italienischen Pavillon, dem mit Abstand größten Biennalegebäude, die Büsten faschistischer Würdenträger sowie antiken römischen Kunstwerken nachempfundene Statuen schlankgewachsener Knaben und wohlgeformter italienischer Jungfrauen – darunter auch Arbeiten Marino Marinis – das Bild, deren Titel bereits das offizielle künstlerische Programm offenbarten: »*Athlet*«, »*Verletzter Athlet*«, »*Faustkämpfer*«, »*Ruhender Faustkämpfer*«, »*Ruhender Ringer*«, »*Sohn des Kämpfers*«, »*Der Orator*«, »*Tänzerin*«, »*Frau mit Amphore*« etc. In deutlichem Kontrast zu den Schrecken des seit fast einem Jahr in Europa wütenden Krieges stellten zahllose Gemälde und Zeichnungen mit Titeln wie »*Das Dorffest*«, »*Bauernhochzeit*«, »*Heuernte*«, »*Holztransport*« usw. ländlich-idyllische Szenen dar, andere waren kolonialen Motiven aus der Interessensphäre des jungen italienischen Imperiums in Nordostafrika gewidmet: »*Somalischer Löwe*«, »*Tanzender Askari*«, »*Abessinien*«, »*Äthiopien-Monolithkirche*« etc. Drei vom faschistischen Vorzeigekünstler Marinetti organisierte, dem *Duce* gewidmete Räume waren der futuristischen Kunst vorbehalten, die seit langem eine bedenkliche Liaison mit der faschistischen Ideologie eingegangen war. Für die Italiener standen ferner verschiedene nationale Wettbewerbe auf dem Programm: 22 Graveure und Stecher konkurrierten dort mit »*Illustrationen zu Worten des Duce*«, 28 Künstler der Apenninhalbinsel stellten ihre »*Fresken (...) und Basreliefs zu Themen des faschistischen Lebens*« vor, während in einem weit unpolitischen Wettbewerb 48 Maler dem Preiskomitee ihre Venedigveduten präsentierten. Unter sämtlichen italienischen Biennalebeiträgen finden sich allein zwölf *Duce*-Darstellungen, fünf Arbeiten zum »*Marsch auf Rom*«, fünf Darstellungen faschistischer »*Legionäre*« sowie jeweils ein Bild mit »*Schwarzhemden*« und »*Balilla*« (dem italienischen Pendant zur Hitlerjugend) neben 13 Werken zum Thema »*Die Familie*«. Dennoch ließen die Veranstalter begrenzten Raum für Künstler, die in Stil und Motivwahl vom offiziellen Kunstbegriff abwichen. So wurden Bilder expressionistischer und metaphysischer Maler wie Felice Casorati gezeigt sowie zahlreiche Werke christlich-katholischen Gehaltes wie etwa A. Monteleones Plastiken »*Der auferstandene Christus*«, »*Der Heilige Franz von Assisi*«, F. Vecchis Altarbild »*Jesus und Magdalena*«, F. Carenas Gemälde »*Christus geht über das Wasser*« und »*Der Engel führt die Hirten*« oder T. Bertolinos BronzemedailLEN »*Madonna*« und »*Jesu Taufe*«.

Ein sehr ähnliches Spektrum bot der spanische Pavillon, in welchem Werke wie die klassisch inspirierte, idealtypische Marmorstatue »*Madrilener Venus*«, Federzeichnungen wie »*Der Generalissimus Franco*« und »*Innenansicht eines Panzers*« sowie die Masse idyllischer Landschaftsmalereien die falangistische Prägung des spanischen Beitrages zwar nicht verhehlten, aber mit einigen Kunstwerken religiösen Charakters und experimenteller Gestaltung koexistierten. Nach Arbeiten des bekennenden Antifaschisten Pablo Picasso freilich suchte man im spanischen Haus vergebens.

Während das große italienische und das kleine spanische Ausstellungsgebäude somit trotz der offenkundigen regimetreuen Ausrichtung ein zumindest rudimenta-

les Panorama nationaler Gegenwartskunst boten – die Unterdrückung und Überwachung der Kunst und der Künstler erreichten bekanntlich in beiden faschistischen Staaten niemals das im nationalsozialistischen Deutschland in Erscheinung tretende Ausmaß – waren im großdeutschen Pavillon ausschließlich Künstler vertreten, die den Zensoren als rassisch und ideologisch »unbedenklich« galten und deren Werke auch stilistisch den Kunstvorstellungen der NS-Ideologen entsprachen. Für die Arbeiten »entarteter« Künstler wie Karl Schmidt-Rotluff, Max Beckmann, Oskar Schlemmer oder des gerade erst verstorbenen Paul Klee war kein Platz im hakenkreuzbeflaggten Biennalehaus – lediglich im Schweizer Pavillon, den der bereits international etablierte Alberto Giacometti organisiert hatte, erinnerten die Bilder des Expressionisten Louis Moillietts, eines Freundes und Weggefährten Paul Klees und August Mackes, an das Schicksal der in ihrer Heimat verfolgten deutschen Maler. Adolf Ziegler, der Leiter des deutschen Pavillons und Präsident der Reichskammer der bildenden Künste hingegen freute sich, dem Publikum im Hauptsaal Bronze- und Gipskulpturen Arno Brekers zu präsentieren, der, wie Ziegler in seinem Geleitwort zum deutschen Beitrag hervorhob, in Deutschland »bereits eine Reihe bedeutender Werke für Bauten des Führers geschaffen« hatte. Unter den acht Brekerskulpturen befand sich eine Wagnerbüste, die den direkten Bezug zwischen Venedig, der letzten Ruhestätte des Komponisten, und dem Dritten Reich herstellen sollte, dessen Führer als großer Wagnerverehrer galt. Daneben bot das deutsche Biennalehaus u.a. vergoldete Gipsbüsten Moltkes und Friedrichs des Großen aus der Werkstatt des Münchner Bildhauers Richard Knecht, eine Bronzeskulptur seines Kollegen Georg Müller, in welcher »Der Komponist Max Reger« verewigt worden war, und eine Unmenge biederer Landschaftsansichten, die den Besucher durchs gesamte »wiedervereinte« Reich führten, von der Tiroler Bergwelt bis an die Nordseeküste. Portraits deutscher U-Bootkommandanten von der Hand des Berliner Zeichners Wolf Willrich, eine »Sammlung von 17 Medaillen des Deutschen Reiches« und schließlich Georg Sluytermann von Langeweides Zeichnungen »Das Lied der Deutschen« und »Der Führer spricht« rundeten die Ausstellung ganz nach dem Geschmack der braunen Hierarchen ab.

Im Sinne des Gastgebers gestaltete sich außerdem der Biennalebeitrag des autoritären Ungarn, dessen Ausstellungsleiter Gerevich in seinem Geleitwort die Durchführung der 22. Biennale inmitten einer Zeit der Kriege und Umwälzungen als »ein Zeichen der moralischen und geistigen Stärke des Faschismus und seiner zivilisatorischen Mission« lobte. Gerevich begrüßte das »völlige Verschwinden zerebraler Tendenzen« in der Kunst seines Landes zugunsten eines »Stiles schlichter nationaler Prägung«, der in seiner Ästhetik der »neuen italienischen (d.h. faschistischen) Kunst« verwandt sei. Dementsprechend war auch der ungarische Pavillon mit romantisierenden Veduten des bäuerlichen Alltags im Donaulande tapeziert. Neben diesen kündete eine Bronzestatuette des ungarischen Diktators Horthy von neuer magyarischer Geistesgröße, ferner verherrlichte ein Gemälde den »Einzug der ungarischen Truppen im befreiten Oberungarn«, d.h. die Besetzung jenes einstigen tschechoslowakischen Landstriches, den Hitler nach der Proklamation des »Protektorats Böhmen und Mähren« dem befreundeten Ungarn überlassen hatte.

Die 22. internationale Kunstausstellung in der Markusstadt geriet zu einer großen Hommage an die verschiedenen europäischen Diktatoren und die von ihnen beschworenen Nationalismen.

Solange das Kriegsglück den Achsenmächten lachte, bereitete es den Machthabern in Rom und Berlin Vergnügen, die eigene Großmannssucht künstlerisch in Szene zu setzen: die am 31. Mai 1942 unter der Parole »*Italien bekräftigt seine zivilisatorische Mission*« eröffnete 23. Biennale zeigte ein weitestgehend unverändertes Bild. Nur fehlte dieses Mal auch die neue »Feindmacht« USA und im Pavillon des von deutschen und italienischen Truppen besetzten Jugoslawien hatten sich Künstler des eben erst proklamierten autonomen Kroatien eingefunden. Ein letztes Mal präsentierten sich Kunst und Künstler im Schatten des Hakenkreuzes und des Rutenbündels. Doch schon wenige Wochen nach dem Ende der Biennale wendete sich das Blatt: der deutsch-italienische Vorstoß kam an allen Fronten zum stehen, bald schon verloren die Wehrmacht und ihre Verbündeten überall an Boden, am 8. September 1943 kapitulierte Italien. Europa begann, das faschistische Joch abzustreifen. Die Biennale in Venedig sollte erst 1948 wieder ihre Pforten öffnen – als eine echte internationale Kulturveranstaltung, auf der Kunst nicht mehr als Machtmittel und Instrument zur Verherrlichung totalitärer Herrschaft und Rassenideologie mißbraucht wurde, sondern als Ausdruck der Ideen und Gefühle freier Menschen verstanden sein wollte.