

Ralph-Miklas Dobler

## Die Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der künstlerischen Ausstattung der Casa Madre dei Mutilati in Rom (1925-1938)

Italien verband mit seinem Eintritt in den Ersten Weltkrieg an der Seite der Alliierten große Erwartungen, die im Geheimvertrag von London am 26. April 1915 in Form von territorialen Zugeständnissen im Fall eines Sieges festgelegt wurden. Das Königreich sollte das Trentino und Tirol bis zum Brenner erhalten, Triest, Görz und Gradisca, Istrien bis zum Quarnero samt den vorgelagerten Inseln, den größten Teil Dalmatiens, dazu ein Protektorat über Albanien und die volle Souveränität über den Dodekanes.<sup>1</sup> Ein großer Teil dieser Gebiete gehörte ehemals zur venezianischen Serenissima und stand um 1915 unter der Herrschaft der Habsburger. Am 23. Mai 1915 erfolgte die Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn. Über drei Jahre später begann General Armando Diaz am 24. Oktober 1918 die vernichtende Offensive nahe dem Ort Vittorio Veneto, die am 3. November zu einer Unterzeichnung des Waffenstillstandes führte. Italien hatte es geschafft, über Jahre hinweg in einem Abnutzungs- und Stellungskrieg durchzuhalten. Der Preis für den vermeintlichen Sieg waren 680 000 Gefallene, ein wirtschaftlicher und finanzieller Bankrott sowie ein immenses staatliches Defizit. Da Italien in den Pariser Verhandlungen von 1919 der schwächste unter den Siegerstaaten war und die Alliierten den Beitrag zum Sieg gering schätzten, wurden die Wünsche und die gegebenen Versprechen nicht erfüllt. Italien erhielt im Friedensvertrag von Saint-Germain nur das Trentino und Südtirol, Julisch-Venetien, Teile Istriens und Dalmatiens. Mit der Enttäuschung machten sich in der Bevölkerung heftige Aversionen gegen die Siegermächte breit. Noch während in Paris die Verhandlungen stattfanden, besetzte Gabriele D'Annunzio unter großem Beifall Italiens die Stadt Fiume. In der angeheizten Stimmung dieser Zeit wurde der bedeutungsgeladene Begriff der *vittoria mutilata* geprägt.<sup>2</sup>

Das Wortbild des „verstümmelten Sieges“ machte sich eine soziale Problematik zunutze, mit der die ita-

lienische Bevölkerung nach dem Krieg in schockierender Weise konfrontiert wurde. Kein anderer Krieg hatte bislang eine so große Zahl an Kriegsversehrten – *mutilati* – hervorgebracht, die in das Alltagsleben integriert werden mußten. Die Frage nach dem Sinn des Kampfes, der Verletzung und vor allem des bleibenden Schmerzes und des Leides stellte sich in spezifischer Weise, da die Schlachten trotz dem offiziellen Sieg nicht zu den erwarteten Zielen geführt hatten. Das sichtbare körperliche Opfer, das zwar nicht zum Tod geführt hatte aber eine dauernde Behinderung mit sich brachte, erinnerte die Kämpfer und die Gesellschaft beständig an die vermeintliche Schmach und ließen das Heldentum als gebrandmarkt erscheinen.<sup>3</sup> Die unglückliche Konstellation, Sieger und doch Verlierer zu sein, verstärkte die bohrende Frage nach dem Sinn. Wehrpflicht, Militarisierung sowie eine Grund-begeisterung für den Krieg hatten zahlreiche Angehörige des gebildeten Bürgertums freiwillig in die Schlachten geführt. Eine Unterbringung und Aussonderung in Invalidenhäusern ließ weder die Zahl noch der soziale Status der Kämpfer zu.<sup>4</sup> Anstatt dessen war es den Versehrten möglich, sich in Vereinigungen und Verbänden zu organisieren, um Aufmerksamkeit zu erregen und politischen Einfluß auszuüben. Bereits im Jahr 1917 war in Mailand die *Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra* (ANMIG) – die Nationale Vereinigung der Kriegsversehrten und Invaliden – ins Leben gerufen worden.<sup>5</sup> Sie sollte sich den Bedürfnissen der bleibend verletzten Soldaten annehmen und als Sprachrohr politischen Einfluß ausüben. Während der Kult um die gefallenen Soldaten bereits Liturgie und Erinnerungsmonumente besaß, existierte für die verstümmelten Kämpfer noch keine rituelle Verehrung. Ihr Opfer wurde von der Gesellschaft noch wenig anerkannt. Derweil die Gefallenen das ewige Leben in der sakral überhöhten Nation erhalten hatten, war die Position der Invaliden unklar.<sup>6</sup>

Die italienische Vereinigung der Kriegsversehrten entstand nur wenige Jahre bevor Mussolini 1919 ebenfalls in Mailand die *Fasci di Combattimento* gründete, deren Mitglieder bei den Wahlen 1921 in das Parlament kamen. Das nationalistische und revisionistische Programm der im selben Jahr zum *Partito Nazionale Fascista* umgenannten Gruppe, stand den Kriegsversehrten nahe und sowohl Sympathie als auch politisches Kalkül führten zu Einvernehmen. Die Faschisten wußten, daß sie als Machthaber die Folgen des Krieges zu bewältigen hatten. Schließlich konnte das imperialistisch ausgerichtete Regime keinen neuen Krieg anfangen, ohne die sichtbaren Folgen der letzten Gefechte in einem positiven, ehrenwerten oder gar erstrebenswerten Licht erscheinen zu lassen. In Italien sorgte die ANMIG, in die sich Mussolini am 21. Juni 1922 – noch vor dem Marsch auf Rom – als Mitglied einschrieb, selbst für eine entsprechende Sinnstiftung, die dem Regime dienlich war.<sup>7</sup>

Ein Gründungsmitglied und ab 1924 Präsident der Invaliden war der charismatische Carlo Delcroix, dessen Familie aus Belgien stammte.<sup>8</sup> 1886 in Florenz geboren, schloß er 1914 die Schule mit der *maturità classica* ab. 1915 beantragte er die italienische Staatsbürgerschaft, um als Freiwilliger bei den *bersaglieri* zu dienen. Während dem späteren Präsidenten der ANMIG die Verwundung im Kampfgeschehen erspart blieb, verlor er 1917 beim Entschärfen eine Bombe beide Hände und das Augenlicht. Bei den Wahlen 1924 unterstützte die Vereinigung den *Partito Fascista* einstimmig, auch wenn dessen Mitglieder die internationalen Reisen und Auftritte von Carlo Delcroix eher argwöhnisch betrachteten.<sup>9</sup> Andererseits stand Delcroix den revisionistischen Ambitionen Mussolinis nahe. Im Jahr 1928 publizierte er mit „Un uomo e un popolo“ eine frühe biographische Schrift über den Duce.<sup>10</sup> Beim Florentiner Verlag Vallecchi gedruckt, kann das Buch nicht ohne das *placet* Mussolinis entstanden sein.

Auf der Grundlage gegenseitigen Wohlwollens wurde der Vereinigung im Jahr 1925 ein Grundstück in Bestlage zur Verfügung gestellt, um in Rom ein zentrales „Mutterhaus“ zu errichten.<sup>11</sup> Der Vorzug der Hauptstadt des Königreiches und der beginnenden faschistischen Herrschaft gegenüber dem Gründungsort Mailand ist ein Bekenntnis zum Königshaus

und auch zum Duce, der von Anfang an die Konzepte der *romanità* und der *latinità* zur Maxime erhoben hatte.<sup>12</sup> Am 4. November 1928, dem zehnten Jahrestag des Sieges, wurde die *Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra* feierlich in Anwesenheit von Vittorio Emanuele III. und von Benito Mussolini eingeweiht. Kurze Zeit später traten alle Mitglieder der *Associazione* in die faschistische Partei ein.<sup>13</sup> Bei der Grundsteinlegung formulierte Carlo Delcroix das Programm, welches hinter dem Bau und seiner Ausstattung stehen sollte, die er aus eigenen Mitteln massiv subventionierte.<sup>14</sup> Die Einweihungsrede war als royalistisches Bekenntnis an Vittorio Emanuele III. gerichtet, der im italienischen Faschismus formal immer als Staatsoberhaupt fungierte. Der Krieg wird von Delcroix als „*virtù creatrice*“ bezeichnet, also als schöpferische Tugend, weshalb dem italienischen König für dessen Ruf zu den Waffen gedankt wird. Ohne den Kampf hätten die Soldaten nicht das Numinose entdeckt, das jenseits der Erinnerung lebe, und sie hätten nicht zum Glauben gefunden. Das Mutterhaus, so Delcroix weiter, sei daher dem Sieg gewidmet und nicht dem Frieden, es sei dem Schmerz als Gott gewidmet und nicht dem Mitleid, das nur der Schatten Gottes sei.<sup>15</sup> Bereits bei der Grundsteinlegung am 25. April 1927 hatte der Präsident der *Associazione* verkündet, die Casa Madre in Rom solle „*fortezza e tempio, luogo di combattimento e di preghiera*“ sein, allerdings „*più di preghiera, perché abbiamo pensato di dare alla Città Eterna la Casa del Sacrificio vivente, perché rimanga memoria e a gloria di coloro che sulle vie della Patria caddero senza morire*“.<sup>16</sup> Delcroix mystifizierte die erlittene Verwundung und Entstellung als lebendiges Opfer von Soldaten, die für das Vaterland gefallen sind ohne zu sterben. Einen sakralen Ort für das Gebet soll daher das Mutterhaus darstellen, wobei der Präsident den Charakter und die Funktion der Einrichtung mit derjenigen eines christlichen Gotteshauses verglich. Die Übertragung religiöser Vorstellungen auf die Kriegsversehrten und die Interpretation der ehemaligen Soldaten als Heilige, die noch nicht zu Ehren der Altäre erhoben waren, war zutiefst im Denken des Carlo Delcroix verwurzelt, der als Kind eine starke christliche Prägung im florentinischen Istituto Salesiano Don Bosco erhalten hatte. 1925 publizierte er seine Schrift *Sette Santi senza candele*.<sup>17</sup> Analog zur christli-

chen Erlösungslehre, stilisierte er darin das widerfahrene Unglück in Parabeln zu einem erstrebenswerten Opfer des Lichtes, der Arbeit, der Liebe und des Glaubens. Der erste Satz des Buchs weist unmittelbar auf den Mystizismus des Delcroix, der nicht nur aus dem Christentum sondern auch aus dem 19. Jahrhundert und von nationalistischen Poeten wie insbesondere D'Annunzio seine Inspiration bezog: „*lo voglio bene alla mia sventura [...], la sventura è la mia Madonna*“.<sup>18</sup> Das Opfer der körperlichen Integrität wird zu einem „Unglück“, das als positive Erfahrung wie die Muttergottes verehrt wird. Der Präsident der ANMIG führte so die Begeisterung, mit der er wie viele andere Soldaten 1915 in den Krieg gezogen waren, fort. Allerdings waren nun nicht mehr die realen Schlachten der erstrebenswerte Zustand, sondern das erfahrene Unheil in Form von Invalidität und Schmerz.

Dieser selbstgegebenen Überhöhung und Glorifizierung der Kriegsversehrten sollten der Bau und die Ausstattung des Mutterhauses der Associazione dei Mutilati Rechnung tragen. Passend erkannte Delcroix in der Einweihung des Hauses den Umzug der ehemaligen Kämpfer aus den Zelten in einen Palast, dessen Errichtung allerdings nicht möglich gewesen wäre, ohne die Unterstützung eines weiteren Soldaten – „*uno dei nostri*“. Jener habe als Interpret des Königs und des Volkes die Vollendung des Mutterhauses vorangetrieben und zwar in Erinnerung an das ärmliche Lazarett in Ronchi, wo er als Verletzter im Ersten Weltkrieg einen Besuch von Vittorio Emanuele miterleben durfte.<sup>19</sup> Bei diesem Soldaten handelt es sich um niemand anderen als den namentlich nicht genannten Benito Mussolini, der von Delcroix als „*costruttore*“ der Casa Madre in Rom angesprochen wird, weshalb ihm ein „*atto di riconoscente amore*“ zugeeignet werden sollte.<sup>20</sup> Aus den Worten Delcroix spricht die Bewunderung und Dankbarkeit gegenüber dem Duce, den er als Waffenbruder und Wohltäter anspricht und zu dem er sich mit der gesamten Vereinigung bekennt. Schließlich sieht Delcroix in der mit dem Bau der Casa Madre erfolgten Anerkennung der Kriegsversehrten einen der Programmpunkte, die am 23. März 1919 auf der Mailänder Piazza San Sepolcro als Gründungsmanifest des Faschismus festgelegt wurden, erfüllt. Dabei versäumte er es nicht, darauf hinzuweisen, daß der damals gewählte Ort durch seinen vom heili-

gen Grab inspirierten Namen daran erinnert, daß der Tod die Quelle des wahren Lebens sei.<sup>21</sup> Mit keinem Wort erwähnte Carlo Delcroix bei seiner Rede 1928 die Tatsache, daß der Erste Weltkrieg aus italienischer Sicht mit einer *vittoria mutilata* endete.

Die Bezeichnung Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra verweist auf die Position und auf die Funktion des Baues als Zentrale der ANMIG, die durch die Sakralisierung der Verstümmelung zu einem religiösen Orden wird, der in den Wänden des Mutterhaus-Tempels die Benefizien der Erfahrung des Schmerzes bezeugt und dessen reinigenden „*valore rigeneratore*“ zelebriert.<sup>22</sup>

Im Folgenden sollen die Architektur und die Ausstattung der römischen Casa Madre dei Mutilati mit Wandgemälden, Reliefs, Skulpturen und Inschriften als ein Zeugnis für die Verarbeitung des Kriegserlebnisses aus Sicht der unmittelbar Betroffenen näher betrachtet werden. Die Bilder entstanden vor dem Hintergrund eines enttäuschenden Sieges und des Gefühls, betrogen worden zu sein. Zugleich unterstützten sie mit ihren Botschaften und Interpretationen den Aufstieg eines revisionistischen und imperialistischen Regimes. Bereits die Künstlerwahl zeigt den hohen Anspruch des Mutterhauses der Kriegsinvaliden. Nur die bedeutendsten Künstler, die Italien in den zwanziger Jahren aufzubieten hatte, waren hier tätig. Viele von ihnen hatten selbst im Ersten Weltkrieg gekämpft und waren verwundet worden. Die Ereignisbilder der Casa Madre beruhen daher auf Augenzeugenschaft, wodurch die Darstellungen zusätzliche Authentizität erhielten. Ohne die direkte Einflußnahme aber mit dem Wohlwollen der Machthaber entstand so ein alle Gattungen umfassendes Zeugnis frühfaschistischer Kunst. Obwohl der gesamte Bau mit Kunstwerken und hochwertigem Kunsthandwerk ausgestattet ist, werden im gegebenen Rahmen nur die repräsentativen Räume im Erdgeschoß und die Architektur berücksichtigt.

## Grundriß und Außenbau

Der Bauplatz der Casa Madre dei Mutilati befand sich im Quartier der Prati di Castello, jenem Stück Land, das sich zwischen Vatikan und Piazza del Popolo jen-

seits des Tibers erstreckte. Die römischen Regulierungspläne sahen seit 1871 die Bebauung dieses Gebietes vor, um Rom zur Hauptstadt und Weltstadt zu machen. Teil dieser Umgestaltung war die Befreiung, Herauspräparierung, aber auch die Schleifung einiger Fortifikationen der Engelsburg sowie die Errichtung von anbindenden Brücken und des Palazzo della Giustizia (1882-1910).<sup>23</sup> Das antike Mausoleum und der Justizpalast waren Monumente, die sowohl einen Identifikationspunkt mit der antiken Größe und Tradition der Ewigen Stadt boten sowie ihre Transformation zur Weltstadt signifikant ausdrückten. Während der Justizpalast mit seiner Hauptfassade zum Tiber und dem Ponte Umberto ausgerichtet ist, zeigt die Rückfassade auf die Piazza Cavour. An diesem Knotenpunkt der neuen Infrastruktur sollte die Casa Madre dei Mutilati auf einem Grundstück direkt neben dem kolossalen Palast errichtet werden.

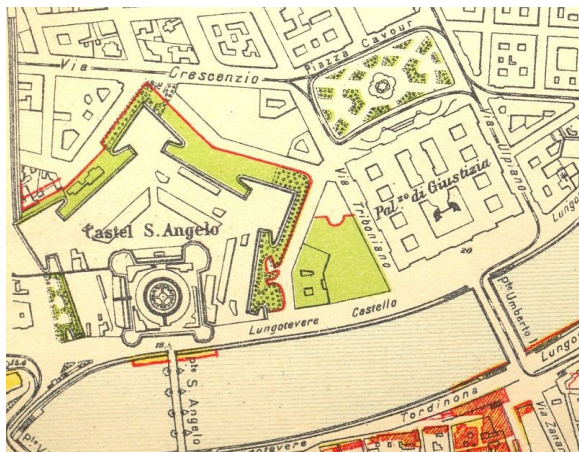


Abb. 1 Ausschnitt aus dem Regulierungsplan der Stadt Rom, 1931 © Ralph-Miklas Dobler

Der trapezförmige Baugrund von 1300m<sup>2</sup> wurde der ANMIG am 1. Februar 1925 übergeben.<sup>24</sup> Wenige Monate später erweiterte man das Gebiet um 300m<sup>2</sup> bevor am 26. Juli die Baugenehmigung erfolgte. Der repräsentative Ort stellte den Architekten Marcello Piacentini vor die Herausforderung, das Gebäude zwischen der überragenden *mole* des Justizgebäudes und der etwas weiter entfernten Engelsburg wirkungsvoll zu positionieren.<sup>25</sup> Der Bau sollte an der „eterna grandezza di Roma“ teilhaben.<sup>26</sup> Sein Ausführungsprojekt war in wenigen Monaten ausgearbeitet.

Marcello Piacentini stand, obwohl bereits 1881 geboren, noch am Anfang seiner Karriere.<sup>27</sup> Er sollte in den

folgenden Jahren zum bedeutendsten Architekten des faschistischen Italien aufsteigen, der vor allem in den dreißiger Jahren mit zahlreichen offiziellen Großprojekten betraut wurde. Als im Jahr 1925 die Aufgabe eines Mutterhauses für die Kriegsinvaliden an ihn herangetragen wurde, hatte er in Rom das Cinema del Corso (1915–17) sowie den Albergo degli Ambasciatori in der Via Veneto (1925–26) errichtet. Etwa gleichzeitig mit der Casa Madre vollendete er den Justizpalast von Messina (1912–1928) und nur wenig später wurde er mit dem bekannten und bis heute umstrittenen Siegesbogen in Bozen (1928) beauftragt. 1921 hatte Piacentini gemeinsam mit Gustavo Giovannoni die Zeitschrift *Architettura e Arti decorative* gegründet, die 1927 zum offiziellen Organ des Nationalen Faschistischen Architektensyndikats avancierte. 1932 wurde das Blatt in *Architettura* umbenannt. Die Tätigkeit des Architekten für die Kriegsinvaliden fiel in jene Phase, in der er auch für das faschistische Regime interessant wurde.

Der von 1925 bis 1928 entstandene Bau wurde unter Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Bauplatzes über einem triangulären Grundriß aufgeführt. Bereits die Raumverteilung zeigt, daß es sich keineswegs um einen reinen Verwaltungsbau handelt. Ein großes, an den Seiten mit Nischen versehenes Vestibül empfängt den Besucher. Es führt zu einem flachen Verteilerraum, an den seitlich jeweils ein langer Korridor anschließt, der das Gebäude in ganzer Tiefe durchzieht und an der Rückfassade in doppelläufige Außentreppen endet.

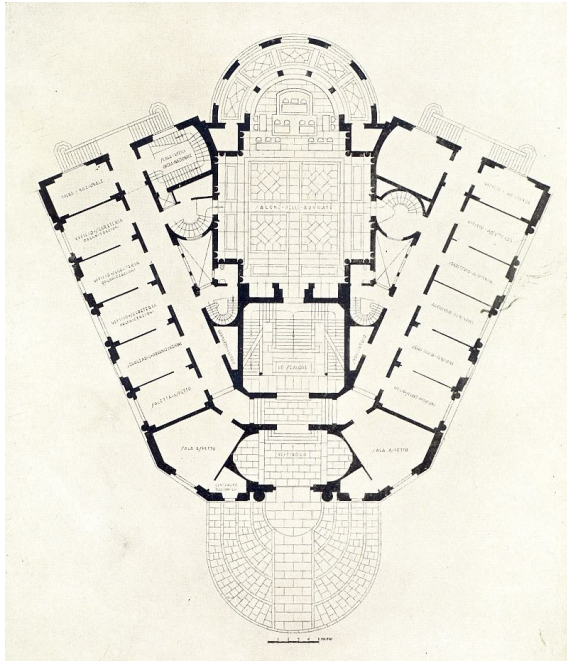


Abb. 2 Casa Madre dei Mutilati, Grundriß des Erdgeschosses © Ralph-Miklas Dobler

Der Gang bedient die Büros, die an den Flanken des Triangels liegen und als viel frequentierte Orte direkt mit Licht versorgt werden. Im Zentrum der Casa Madre stehen jedoch zwei bereits in der Grundform ungemein repräsentative Räume. Hierbei handelt es sich um ein Treppenhaus und um einen großen Versammlungssaal. Der Aufgang dient in seiner außerordentlichen Größe kaum alleine der funktionalen Bestimmung, das Erdgeschoß mit dem oberen Stockwerk zu verbinden. Mit zwei Armen und einem gemeinsamen Antritt entspricht die dreiarmige Anlage dem Typus der sogenannten Kaisertreppe. Tatsächlich fand diese vor allem in Schlössern und Adelspalästen, jedoch zunehmend auch in bedeutenden Staatsbauten wie Ministerien Verwendung. Im Mutterhaus der Invaliden, dessen Baugrund nicht üppig bemessen war, wurde dieser Würdeform eine große Bedeutung beigemessen. Dabei ignorierte man völlig, daß durch Verletzungen an den Beinen, Amputationen oder Erblindung das Benutzen einer Treppe größere Schwierigkeiten mit sich bringen konnte.<sup>28</sup> In dem großen, der Alltagswelt entrückten Raum wurden die Kriegsversehrten zu Fürsten, wobei die erlittenen Entbehrungen bei dieser Transformation keine Rolle mehr spielen sollten. Marcello Piacentini selbst bezeichnete die Stiegen als „*scalone d'onore*“.<sup>29</sup> Piacentini hatte

zugleich die Aufgabe, einen Vorraum für die *Sala delle Adunate* zu schaffen. Da dieser beide Stockwerke einnahm, entstand zum Treppenhaus hin eine Art Schau-fassade. Der Versammlungssaal wurde über griechischem Kreuz aufgeführt und kann seine Herkunft aus dem Sakralbau kaum verleugnen. Der südliche Arm endet in einer offenen Apsis, die in einen Umgang führt, wie er von mittelalterlichen Kirchenbauten bekannt ist. Dessen Halbkreisform zeichnet sich auch am Außenbau deutlich ab, weshalb die Rückseite der Casa Madre dei Mutilati an den Chor einer Kirche erinnert.<sup>30</sup>

Die Fassaden des zweigeschossigen Gebäude-blocks wurden in rötlichem Tuffstein und weißem Travertin aufgeführt.<sup>31</sup>



Abb. 3 Casa Madre dei Mutilati, Ecke © Ralph-Miklas Dobler

Ein heller Sockel hebt das Erdgeschoß vom Straßenniveau nach oben und gemahnt mit seinem abschließenden Wulst an Festungsbauten. Ein wiederum weiß gehaltenes Attikageschoß das von einem ornamentlosen Konsolengesims sowie einer Balustrade bekrönt wird, schließt den Bau nach oben ab. Die zur Piazza Cavour gerichtete Eingangsfassade wurde zugunsten einer flachen, funktionalen Rampe von der Grundstücksgrenze nach hinten gerückt.

Es wurde somit eine Vorplatzsituation geschaffen, die der Sichtbarkeit der Fassade zugute kam und ihr als repräsentativem Element mehr Aufmerksamkeit zukommen ließ. Zugleich konnte die Spitze des Dreiecks ausreichend abgeflacht werden, um in die Wand ein großes Eingangsportal einzusetzen. Piacentini bediente sich hierfür des Tabularium-Motivs, das in der italienischen Architekturgeschichte berühmten und stadtrömischen Ursprungs war.





Abb. 4 Casa Madre dei Mutilati, Hauptfassade zur Piazza Cavour, 1928 © Ralph-Miklas Dobler

Dem schützenden Charakter eines „Mutterhauses“ angemessen, wurden die dorischen Säulen des antiken Vorbildes durch eine ionische Ordnung ersetzt. Zudem wurde die Bogenöffnung des von Piacentini in die Höhe gestreckten Motivs durch einen breiten Türsturz unterbrochen, wodurch ein hochrechteckiges Portal und eine bekrönende Lünette entstanden. Letztere ist mit einem ornamentalen Travertingitter verschlossen, das an mittelalterliche Transennen erinnert. Auf Höhe der Grundlinie der Lünette setzt am Rand des Tabularium-Motivs ein weißes Band aus Travertin an, das den gesamten Bau umläuft. Dieses leicht vorkragende Kämpfergesims unterteilt die beiden Hauptgeschosse, wobei die Höhe nicht dem Fußboden im Inneren entspricht. Gleiches gilt für das Attikageschoß, das nur die Fensterhöhe kennzeichnet. Die beiden Stockwerke erscheinen daher am Außenbau höher als sie im Inneren sind, was eine Monumentalisierung des Baues bewirkt. Der Haupteingang konnte mit einem Gitter verschlossen werden, dessen beide Flügel rechts das Emblem der ANMIG, drei Schwerter in einem Lorbeerkranz, trugen und links ein Fasziensymbol.

Piacentini experimentierte, wie es in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht unüblich war, auf der Suche nach einem Stil für das neue Italien. Hatte er im Cinema del Corso noch mit Schmuckelementen in der Tradition des Art Deco gearbeitet, so bediente er sich an der Casa Madre Versatzstücken aus der römischen Architekturgeschichte, die, wie im Fall des Tabularium-Motivs, durchaus eine gewisse Dignität besaßen. Am Fries, den die beiden Säulen tragen, steht in großen Lettern „A DEO ET PATRIA NOSCI-MUR“ - „Von Gott und Vaterland werden wir erkannt“.

Die Inschrift ist in ihrer Größe und in ihrer prägnanten Kürze bemerkenswert. Ihre Bedeutung zeigt sich im Vergleich mit der kleineren Inschrift über dem Portal, wo „Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra“ geschrieben ist. Wird mit letzterer auf die Funktion des Hauses als Sitz der Vereinigung hingewiesen und zugleich der Auftraggeber an der Fassade benannt, so offenbart der große Aussagesatz das Selbstverständnis der Mitglieder. Die ehemaligen Soldaten werden (an)erkannt, wobei der Ausspruch nicht nur den Invaliden in selbstversichernder Weise in den Mund gelegt wird, sondern appellativ an jeden Lesenden gerichtet ist. Wofür die Kriegsversehrten anerkannt werden wollten, das ist in den über der Hauptfassade stehenden Bronzefiguren, die der Bildhauer Giovanni Prini geschaffen hat, gezeigt.

Der 1877 in Genua geborene Prini war in der Casa Madre dei Mutilati in Rom mehrfach tätig. Er kam im Jahr 1900 nach Rom, wo er durch Ausstellungen schnell zu Ruhm gelangte.<sup>32</sup> Der Bildhauer war eng mit Giacomo Balla befreundet und besaß mehrere Gemälde von dem Futuristen.<sup>33</sup> Obwohl er der Bewegung fern blieb, pflegte er auch zu Boccioni, Severini und Carrà ein freundschaftliches Verhältnis.<sup>34</sup> Balla war bereits im Jahr 1895 aus Paris nach Rom gekommen und malte in Prinis Studio an der Via Nomentana das Selbstporträt *Nello Specchio*, auf welchem auch der Bildhauer zu sehen ist. 1909 war Prini erstmals auf der Biennale von Venedig sowie auf der internationalen Kunstausstellung in München vertreten. Im Jahr 1911 führte er gemeinsam mit Ermenegildo Luppi und Adolfo Laurenti das große Relief an der Fassade des Palazzo delle Belle Arti in Rom aus. 1912 beteiligte sich Giovanni Prini an der Gründung der Secessione Romana, einer Avantgarde-bewegung, die im folgenden Jahr im Palazzo delle Esposizioni ausstellte.<sup>35</sup> Dabei wurden auch Werke von Auguste Rodin, den französischen Impressionisten und den Fauves gezeigt. 1914 wurde Prini zum Professor an der Accademia di Belle Arti di Roma ernannt. Im Jahr 1915 war er auf der Panama Pacific International Exposition in San Francisco vertreten, deren italienischen Pavillon Marcello Piacentini entworfen hatte. Im Ersten Weltkrieg diente Prini in einem Infanterie-Regiment. Bereits 1917 war er am Istituto di Rieducazione dei Mutilati in der römischen Villa Mirafiori tätig und unterrichtete die

Invaliden im Zeichnen und im plastischen Gestalten.<sup>36</sup> Nach dem Krieg führte Prini mehrere Gefallenen-Denkmale aus.<sup>37</sup> Zudem gewann er im Jahr 1920 den *secondo premio* beim Concorso per la Medaglia di Gratitude Nazionale alle Madri dei Militari Caduti nella Guerra del 1915-18, der vom Kriegsministerium ausgerufen wurde.<sup>38</sup> Giovanni Prini beschäftigte sich in seinem künstlerischen Werk mehrfach mit den Folgen des Ersten Weltkrieges. Zudem hatte er bereits mit dem Architekten Marcello Piacentini zusammengearbeitet, unter anderem bei den Marmorreliefs für den Palazzo della Giustizia in Messina. Er war daher für die Arbeiten in der Casa Madre dei Mutilati prädestiniert.

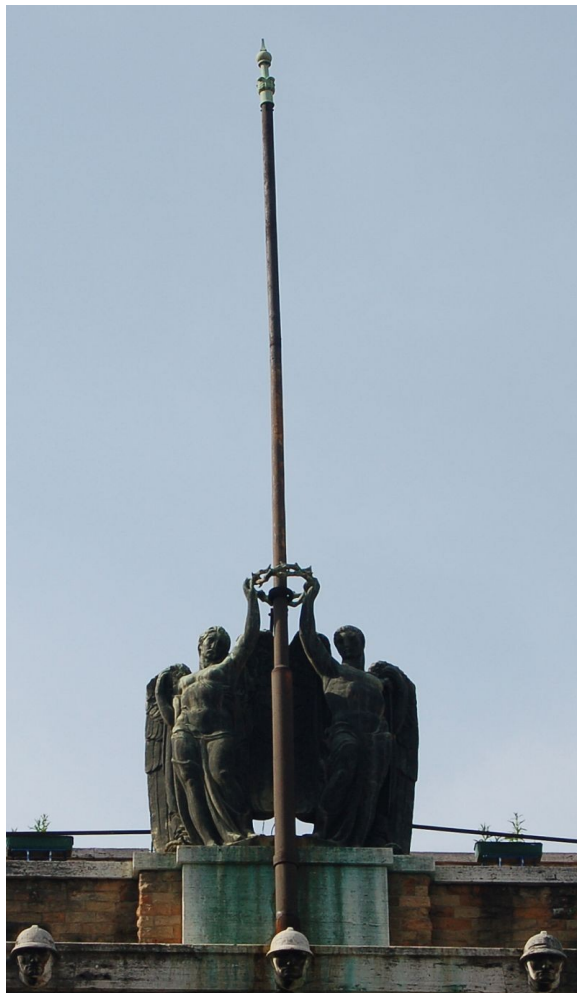


Abb. 5 Giovanni Prini, Genien, 1928 © Ralph-Miklas Dobler

Die beiden Bronzeplastiken über der Hauptfassade der Casa Madre dei Mutilati knüpfen an eine Tradition an, die insbesondere staatlichen Bauten und der Herr-

schaftsarchitektur vorbehalten war. Das wertvolle Material ist eine besondere Auszeichnung, und auch wenn die Größe der beiden geflügelten Gestalten Prinis vergleichsweise gering ist, so paßt sich die gewählte Dekorationsform bewußt in das Ambiente ein, wo eine Quadriga über dem Justizpalast und der Erzengel Michael über dem ehemaligen Mausoleum Hadrians stehen. Über dem Eingang der Casa Madre bekränzen eine weibliche und eine männliche Gestalt in spiegelsymmetrischer Anordnung den zentralen Fahnenmast. Beide sind geflügelt und nur mit einem Tuch bekleidet, das um ihre Beine geschlungen ist. Die Oberkörper sind muskulös gebildet, weshalb sie einem wehrhaften Brustpanzer ähneln, der Blick ist nach unten gerichtet. Es handelt sich um den Genius des Ruhmes und um die Siegesgöttin Viktoria, die den Fahnenmast, an dem die Nationalflagge hing, krönen. Verleihen beide traditioneller Weise die Krone der Unsterblichkeit in Form eines Lorbeerkranzes, so wird der Mast der Casa Madre mit einer Dornenkrone bedacht. Die Leistung der Soldaten für das Vaterland wird symbolisch mit dem Leiden und dem Opfer von Jesus Christus für die Gemeinschaft der Christen verglichen. Zugleich ist aber auch der Erlösungsgedanke implizit, der in der von Delcroix vorgebrachten Mystifizierung der Invalidität, des Schmerzes und der Verletzung seinen Ausdruck fand. Indem man ein gängiges Symbol für Leiden und Erdulden aus dem religiösen Kontext entlieh, erreichte man eine unmittelbare Verständlichkeit des Dargestellten. Der einkalkulierte Verzicht der körperlichen Funktionalität in einer weltlichen Auseinandersetzung wurde transzendiert und zu einem parareligiösen Akt stilisiert. Aus den ehemaligen Soldaten des ersten Weltkrieges wurden Nachfolger des Gottessohnes, die unter nationalen Vorzeichen eine *imitatio christi* praktizierten. Diese Selbstinterpretation als Märtyrer durch Übernahmen von Bildern und Heilsvorstellungen aus dem Christentum bestimmt den gesamten Bau und seine Ausstattung.<sup>39</sup> Wie es an Gefallenenendenkmälern bereits die Regel war, wurde die christliche Liturgie als einzige symbolische Praxis, die den meisten Europäern vertraut war, übernommen, um nun einen anderen Gott zu verehren.<sup>40</sup> In Rom fand dieser Kult im Jahr 1921 einen Höhepunkt, als man im „altare della patria“ dem Unbekannten Soldaten ein Grab errichtete.<sup>41</sup> Man ehrte da-

mit symbolisch die Gesamtzahl aller Soldaten, die im Ersten Weltkrieg für das italienische Vaterland das Leben gelassen hatten, wobei die Namenlosigkeit programmatisch war. Eine entsprechende Abstrahierung und Anonymisierung war für die Massen der Kriegsinvaliden nicht möglich.

Von der Eingangsfassade der Casa Madre leiteten schräge Fensterachsen zu den Seiten über.



Abb. 6 Casa Madre dei Mutilati, ursprünglicher Zustand 1928 © Ralph-Miklas Dobler

Das hochrechteckige Fenster des unteren Stockwerks ist in einen Rundbogen aus Travertin eingesetzt, in dessen Lünette sich ein doppeltes Faszienbündel befand.<sup>42</sup> Symbolisch wurden abermals die Zugehörigkeit und die Affinität zum faschistischen Regime bekannt. Im oberen Stockwerk ist ein hochrechteckiges Fenster in einen Travertinrahmen eingesetzt. In das abschließende Attikageschoß schneidet eine quadratische Öffnung ein, welche die vertikale Fensterachse weiterführt und in unklassischer Weise den ornamentlosen Konsolenfries durchbricht. Darüber setzen zwei nach hinten versetzte, flache Rundtürme an, die durch eine Balustrade und ein Fenster auf die überleitenden diagonalen Fassaden ausgerichtet sind und die Hauptfassade schützen. Durch sie hält ein weiteres militärisches Motiv aus dem Festungsbau Einzug, das den geschlossenen Umriß des Baublocks zwar mildert, jedoch die wenig geglückte, attributive Verwendung kaum verbergen kann. Gemeinsam mit der ornamentlosen Monumentalität des Baues, dem Sockel und der spitzwinkligen Grundrißform erzeugen sie die Konnotation einer unzerstörbaren Bastion, in

die sich die Invaliden aus dem römischen Alltag zurückziehen konnten.<sup>43</sup>

An den Seitenfassaden verzichtete Piacentini auf eine durchgehende architektonische Ordnung zugunsten einer reliefartigen Durchgliederung der Wand.



Abb. 7 Casa Madre dei Mutilati, Seitenfassade © Ralph-Miklas Dobler

Der Rhythmus der sieben Achsen ist im Schema a-b-c-b-c-b-a zur Mitte hin gesteigert, wobei die schmalen seitlichen a-Achsen geschlossen gestaltet sind und eine rahmende Festigkeit erzeugen. Allein im Obergeschoß ist die Wandfläche abermals etwas zurückgestuft, wodurch dieses leichter wirkt. Im Untergeschoß der drei Hauptachsen (c) stuft sich die Wand jeweils einfach zurück und trägt ein voll ausgebildetes Tabularium-Motiv, das aus einer sehr schlanken dorischen Ordnung gebildet ist. Im Obergeschoß stuft sich die Wandfläche, in die ein weiß gerahmtes Fenster eingesetzt ist, zweimal leicht zurück. Die schmaleren Achsen (b) sind dagegen wieder geschlossener gestaltet. Hochrechteckige Fensteröffnungen sind im Unter- und im Obergeschoß in den Mauerverband eingeschnitten. Oben stehen sie auf dem umlaufenden Band auf und übernehmen die Größe der benachbarten, wodurch eine einheitliche Abrollung ebenso gewahrt wird. In den auf einen Fries reduzier-



ten Gebälken der drei Säulenbogenstellungen sind Inschriften eingemeißelt: „CITRA CRUOREM“ – „diesseits des Blutvergießens“, „MICAT IN VERTICE“ – „er schimmert im Flammenwirbel“, „PERCUSSA VIVIT“ – „durchbohrt lebt sie“, „GEMENDO GERMINAT“ – „durch Stöhnen blüht er auf“, „ARDEO NAM CREDO“ – „ich bin entbrannt denn ich glaube“, „CONCUSSUS SURGO“ – „erschüttert / zusammengeschlagen erhebe ich mich“. Die kurzen lateinischen Motti sind im gegebenen Kontext zweifelsfrei auf die Kriegsversehrten zu beziehen. Die prägnante Kürze, der Gebrauch der lateinischen Sprache und das gut sichtbare Anbringen am Außenbau erinnern abermals an den christlichen Kontext. Allerdings handelt es sich bei den Inschriften der Casa Madre dei Mutilati in Rom nicht um dekontextualisierte Bibelzitate. Wahrscheinlich wurden die Sätze direkt für den Bau erdacht. Es ist gut denkbar, daß der Präsident der Associazione Carlo Delcroix selbst die wenig komplizierten Sätze zusammenstellte.<sup>44</sup> Schmerz und bleibende Verwundung führten in der Weltanschauung des Invaliden zu Erneuerung und Wiedergeburt. Diese spezifische Ausprägung der Opfer- und Erlösungsvorstellung war wichtig, da im Gegensatz zum Gefallenenkult nicht nur für die Hinterbliebenen ein Sinn gestiftet werden mußte, sondern den Soldaten selbst.

## Die Innenräume

Im Vestibül empfangen den Besucher in den seitlichen Nischen zwei Büsten des Bildhauers Adolfo Wildt. Bei den Dargestellten handelt es sich um die beiden besonders verehrten *martiri* Fulcieri Paulucci De Calboli und Giulio Giordani. Der auf den niederen Verteilerraum folgende, nahezu quadratische Bereich des Treppenhauses wird von einem Glasdach beleuchtet. Im unteren Stockwerk sind die Wände mit schwarzem *marmo di Mori* verkleidet.<sup>45</sup> Die Handläufe der Treppen sind aus Bronze gearbeitet und die Stufen aus dunklem *granito di Dubino*.



Abb. 8 Casa Madre dei Mutilati, Scalone d'onore © Ralph-Miklas Dobler

Kontrastierend dazu ist das Obergeschoß mit kunstvoll angeordneten Lagen aus flachen Ziegelsteinen getäfelt. In das feine Relief sind über der Stirnwand und in den Seiten Nischen eingelassen, in denen sakrale Kandelaber aus Muranoglas stehen. Die zentrale Rechtecknische über dem Eingang zum Saal schmückt eine Marmorskulptur des heiligen Sebastian. Über jener ist in einer Marmor-Lünette das Emblem der ANMIG, die Dornenkrone mit drei Schwertern, sowie die römische Jahreszahl 1928 als Datum der Vollendung des Baues angebracht. In den Lünetten an den beiden Seitenwänden waren ursprünglich eine Krone mit Zepter und ein Fascienbündel angebracht, womit sich die Vereinigung symbolisch neben Königtum und Faschismus positionierte.<sup>46</sup> Insgesamt herrscht ein feierliches, weihelvolles Ambiente, das von den gesetzten Farben und der außerordentlich wertvollen Ausstattung bestärkt wird. Das große zweiflügelige Portal, das in die *Sala delle Andunate* führt und mit zehn Relieffeldern geschmückt ist, erinnert abermals an Vorbilder aus dem religiösen Kontext.

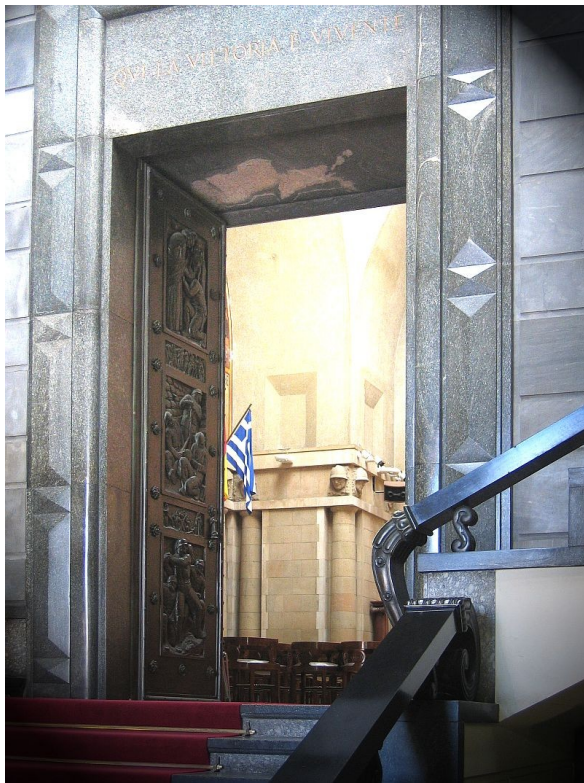


Abb. 9 Casa Madre dei Mutilati, Portal zur Sala delle Adunate © Ralph-Miklas Dobler

Sein Bildprogramm zeigt allerdings anstatt christlicher Szenen die von Giovanni Prini entworfene *Pas-sione del Fante*, den Leidensweg des Infanteristen.<sup>47</sup> Dicht gedrängt erscheinen die Protagonisten in den Flächen, die kaum Platz für eine malerische Komposition oder Ortsangaben lassen. Konzentriert sollen das Schicksal des Soldaten und die gemeinschaftlichen Erlebnisse gezeigt werden.

Am Anfang steht der Abschied von der Mutter, der Ehefrau und dem neugeborenen Sohn. Der Soldat kniet im Profil und hält seinen Kopf in den Schoß der stehenden Mutter, die ihm mit der Hand zart über das Gesicht streicht. Im Bild sind nicht nur die Entbehrungen des Soldaten dargestellt, sondern die der gesamten Familie, insbesondere der weiblichen Angehörigen. Die folgende Tafel zeigt drei stehende Soldaten. Sie präsentieren die Arbeitsinstrumente Hammer, Spitzhacke und Spaten, die zum Ausheben von Schützengraben und der Anlage von Befestigungsdienen. Ihre statische Anordnung verstärkt den sinnbildlichen Charakter und hebt die Bedeutung der angedeuteten Arbeitsgänge während des Frontdienstes hervor. Das linke Relief des mittleren Registers zeigt

das tatenlose Ausharren im Schützengraben. Hohe Wände aus Sandsäcken weisen auf den Ort des Geschehens ebenso hin, wie die Körperhaltung der drei Soldaten. Während ein stehender über den Wall blickt und auf den Angriff des Feindes wartet, sitzen die beiden Kameraden schlafend zu seinen Füßen. Das tagelange Warten ist ebenso beschrieben, wie die Kameradschaft als besonders wichtige Erfahrung unter den Soldaten. Die Aufmerksamkeit der Wache ermöglicht den erschöpften Mitstreitern die geringe Erholung, die auf dem Erdboden des Schutzraumes möglich ist. Auf dem folgenden Relief ist der erlösende Sturmangriff gezeigt, der die Soldaten aus den Gräben eilen läßt. Ein Soldat, der mit erhobener Hand das Zeichen zum Angriff gibt, hat den Graben bereits verlassen und wendet sich nach seinen Kameraden um. Sein muskulöser Körper ist in heroischer Nacktheit frontal sichtbar. Von oben greift eine geflügelte Viktoria aktiv in das Geschehen ein, indem sie das Voranpreschen des Soldaten unterstützt. Da sie sich an einer Stange festhält, die der Anführer trägt, scheint der Sieg quasi auf den Fahnen der Angreifer zu stehen. Der Ausgang der Schlacht ist bereits visualisiert. Auf dem unteren Bildfeld des linken Türflügels sind drei Soldaten im Kampf gezeigt. An zentraler Stelle holt ein Kamerad zum Wurf einer Handgranate aus, ein weiterer kniet den Karabiner haltend unter ihm, während ein dritter aus dem Bild heraus blickt. Nur hier wird der Betrachter direkt angesprochen und eingebunden. Das letzte Relief ist dem tragischen Ende vorbehalten, das den *mutilati* und *invalidi* zwar erspart blieb, sie aber ständig begleitet hat. Indem ein leblos danieder sinkender Körper von einem Gefährten gestützt wird, ist das unmittelbare Erlebnis des Todes zum Ausdruck gebracht. Zwei weitere Kameraden im Hintergrund beugen die Köpfe in trauernder Haltung.

Die vier flachen, stark querrrechteckigen Reliefs zwischen den großen Feldern sind narrativen Darstellungen vorbehalten. Am Anfang stehen die Vorbereitungen zum Abmarsch, gefolgt von dem Marschieren, der Schlacht und der Versorgung der Verletzten. Nur in dieser Darstellung ist zumindest ein Hinweis auf Verwundung enthalten, die über das Ende des Krieges hinaus das Leben des Soldaten verändern konnte. Insgesamt wird jedoch die heroische Seite der Kämpfenden hervorgehoben und nicht die schmerz-



hafte Erfahrung einer bleibenden körperlichen Beschädigung. Der intakte, kraftvolle Körper wird auf den Darstellungen bis in den Tod hinein zelebriert. Zudem wird den seelischen und psychischen Entbehrungen sowie dem Moment der Gemeinschaft größere Aufmerksamkeit geschenkt. Der Türsturz des Portalrahmens ist zugleich der Grund für einen Ausspruch Mussolinis, der in goldenen Lettern den Ort interpretiert: „QUI LA VITTORIA È VIVENTE“ vereint die Worte „Sieg“ und „Lebendigkeit“, beides unschätzbare Werte für die Kriegsinvaliden, die zugleich zu Verkörperungen des Sieges werden.<sup>48</sup>

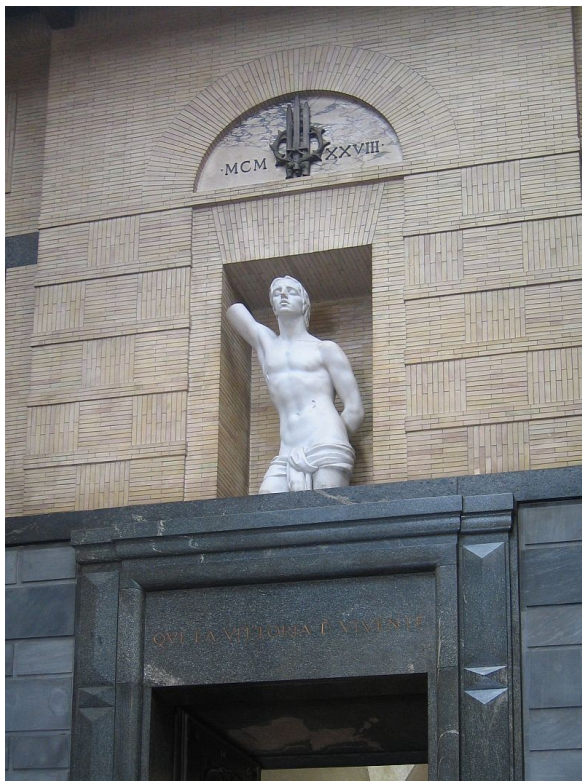


Abb. 10 Casa Madre dei Mutilati, Arturo Dazzi, Hl. Sebastian, 1928 © Ralph-Miklas Dobler

Das Bewußtsein, dem Vaterland zum Sieg verholten zu haben, war für die ehemaligen Soldaten fundamental. Sie waren im Gegensatz zu den Gefallenen lebende Zeugen eines heroischen Triumphes, der hier zelebriert werden sollte. Durch Dornzweige und Passions-Blüten allegorisiert, ist auch der Sieg über die eigene Invalidität, über den Schmerz und über die Einschränkung eingerechnet.<sup>49</sup> Ursprünglich war dem Zitat der heute getilgte Name des Autors beigegeben,

wodurch der Duce inschriftlich im Zentrum der Casa Madre präsent war.

Die Überwindung der Qualen zu höheren Weihen beschworen bereits die Inschriften an den Seitenfassaden. Sie basieren nicht zuletzt auf einem in der nachtridentinischen Zeit verstärkt propagierten Bild des christlichen Märtyrers, der sich freiwillig hingab und sich geradezu nach Qualen sehnte, in denen er einen Weg zur ewigen Glückseligkeit erkannte. Der heilige Sebastian, der über dem Portal in einer Nische als Torso gezeigt ist, hatte ein doppeltes Martyrium erlebt, das sich besonders gut zur Analogiebildung mit den Erfahrungen der Versehrten eignete. Auch er war als Präfekt der kaiserlichen Garde ein Soldat und wurde wegen seines Bekenntnisses zum Christentum unter Diokletian seinem Martyrium zugeführt. An einen Baum gefesselt, sollte er von Bogenschützen mit Pfeilen getötet werden. Jene ließen ihn leblos zurück. Als am Abend jedoch die heilige Irene den Körper abnehmen und bestatten wollte, bemerkte sie, daß noch Leben in ihm war und kurierte seine Wunden. Zu neuen Kräften gelangt, trat der Soldat selbstbewußt dem Kaiser gegenüber und verurteilte dessen Christenverfolgung. Diokletian ließ ihn deshalb im Zirkus auf dem Palatin töten und ordnete an, den geschändeten Körper in die Cloaca maxima zu werfen. Das „CONCUS-SUS SURGO“ der Fassade verbalisiert die erste Leidensgeschichte des Sebastian, der zugleich ein ideales Vorbild für die Kriegsversehrten war. Wie der frühchristliche Heilige gingen jene mit neuer Kraft aus dem Zustand des Schmerzens und der Verletzung hervor und stellten sich neuen Aufgaben. Mit dem christlichen Patron der *Associazione* wurde der Bildhauer Arturo Dazzi beauftragt. 1881 in Carrara geboren und in der dortigen Accademia di Belle Arti ausgebildet, war er insbesondere mit der Antike als Referenzpunkt für die moderne Bildhauerei vertraut.<sup>50</sup> Mit einem Stipendium kam er 1902 nach Rom und gelangte umgehend zu einiger Berühmtheit, da er beim Wettbewerb für den großen Fries am Monumento Vittorio Emanuele den zweiten Platz belegte und zum Vergleich mit dem Gewinner Angelo Zanelli zwischen 1908-11 ein *modello in grande* ausführen durfte.<sup>51</sup> Im Jahr 1917 schuf er mit dem lebensgroßen Marmorstandbild des *Cieco di Castrocaro* das lebensgroße Standbild eines Invaliden.<sup>52</sup> Im selben Jahr gestaltete

Dazzi die Dekorationen des Cinema del Corso von Marcello Piacentini.<sup>53</sup> Im Dezember 1918 gewann Dazzi den Wettbewerb für ein Denkmal zu Ehren des Soldaten Enrico Toti, der, obwohl er ein Bein verloren hatte, mit den *bersaglieri ciclisti* – den radfahrenden Scharfschützen – für das Vaterland in den Krieg zog und tödlich getroffen dem Feind ein „*Non muio lo!*“ entgegenschmetterte. Im Vordergrund dieser vom Staat in Auftrag gegebenen Darstellung stand der heldenhafte und auf den ersten Blick keineswegs eingeschränkte, heroische Körper, den nichts niederzwingen kann. Das Leiden des Versehrten steht an dem staatlichen Monument ebensowenig zur Diskussion wie der Tod, auf den wenig hindeutet.<sup>54</sup> Gemeinsam mit Piacentini gewann Arturo Dazzi 1924 den Wettbewerb für den monumentalen *Arco di trionfo dei Caduti* in Genua, der 1931 eingeweiht wurde. Nur ein Jahr später lieferte er die Personifikation der *Vittoria* für das Siegesdenkmal in Bozen.<sup>55</sup> Zwischen 1927 und 1929 war Arturo Dazzi zudem mit einem Monument für die *Caduti di Fabbriano* beschäftigt sowie mit weiteren Gefallenendenkmalen in S. Croce sul Arno, Rosignano Marittimo und Codogno.<sup>56</sup>

In der Darstellungstradition betrachtet, schuf Arturo Dazzi mit dem *Heiligen Sebastian* in der Casa Madre dei Mutilati in Rom ein ungewöhnliches Bild des christlichen Helden. Er reduzierte den Märtyrer auf einen antiken Torso, dem beide Beine sowie der rechte, ehemals an den Baum gebundene Arm fehlen. Daß es sich um Sebastian handelt, läßt sich an der Haltung erkennen und an zwei Pfeillöchern am Bauch und in der linken Brust, aus denen Blut tropft. Die geschlossenen Augen und der zu einem Seufzen leicht geöffnete Mund weisen auf einen inneren Schmerz. Der Körper des Sebastian ist beschädigt, denn ihm fehlen Gliedmaßen. Allerdings ist diese Verstümmelung bei dem christlichen Heiligen im Gegensatz zu den Invaliden nicht durch Fremdeinwirkung bedingt, sondern zumindest scheinbar durch den Zahn der Zeit. Die Beschädigung der Skulptur, die zugleich ein Sinnbild des Kriegsveteranen ist, wird in Form eines Torsos ästhetisch überhöht und einem Werk der unübertroffenen Antike angenähert. Zugleich ist gerade die beschädigte antike Marmorskulptur ein Symbol für Unwiederbringlichkeit und schmerzvollen Verlust, wodurch ein Geflecht aus verschiedenen Bedeutungs-

ebenen entsteht, die aufeinander übergehen. Der gezeigte Sebastian ist schön, obwohl sein Körper zerstört ist. Aber noch mehr Gestaltungsmerkmale deuten auf die Intention, in der Skulptur Eigenschaften von Kriegsversehrten und christlichen Heiligen zu vermischen. Es war von je her eine besondere Anforderung an die Bildhauer, den heiligen Sebastian nach seinem Martyrium am Baum hängend und scheinbar tot, aber doch von einem Hauch Leben beseelt, zu zeigen. Insbesondere im Barock wurden paradigmatische Lösungen dieses Zwischenstadiums geschaffen. Verglichen mit den dort realisierten Vorgaben seiner literarischen *passio* steht der Märtyrer in der Casa Madre in unangemessener Art aufrecht. Seine Muskeln verraten Körperspannung und Lebendigkeit und trotz des Fehlens der Beine ist an Hüft- und Schulterlinie ein klassischer Kontrapost angedeutet. Der Sebastian des Arturo Dazzi sinkt keineswegs leblos und dem Tode nahe danieder. Vielmehr wird ein kraftvoller jugendlicher Torso gezeigt, dessen wenige Wunden eher wie eine störende Zutat wirken. Alleine die geschlossenen Augen und der leicht geöffnete Mund vermitteln einen Eindruck von stillem Leiden, in dem das „durch Stöhnen blüht er auf“ der Fassade einen visuellen Ausdruck gefunden zu haben scheint. Der künstlich fragmentierte Körper des Heiligen zeigt daher eine der christlichen Historie eigentlich nicht angemessene Lebendigkeit in der Todesnähe. Wie es in der Dornenkrone über dem Eingang und in den Motti der Seiten bereits anklang, wird hier der Kriegsversehrte in einer zeitlosen, antiken und christlichen Körperform als Heiliger präsentiert, der als Soldat sein erstes Martyrium allerdings überlebt hat.<sup>57</sup> Mit der Wahl des stadtrömischen Heiligen Sebastian bekannte man sich zugleich in nationalistischer Weise zur *italianità* und *romanità*. In Deutschland machte man dagegen – unter ganz anderen Voraussetzungen – Götzen von Berlichingen zum „Schutzheiligen“ der Beschädigten.<sup>58</sup>



## Die Sala delle Adunate

Der Versammlungssaal bildet den triumphalen Höhepunkt einer Raumfolge, die bereits mit dem Betreten der Rampe und dem Verlassen des Stadtraumes beginnt.

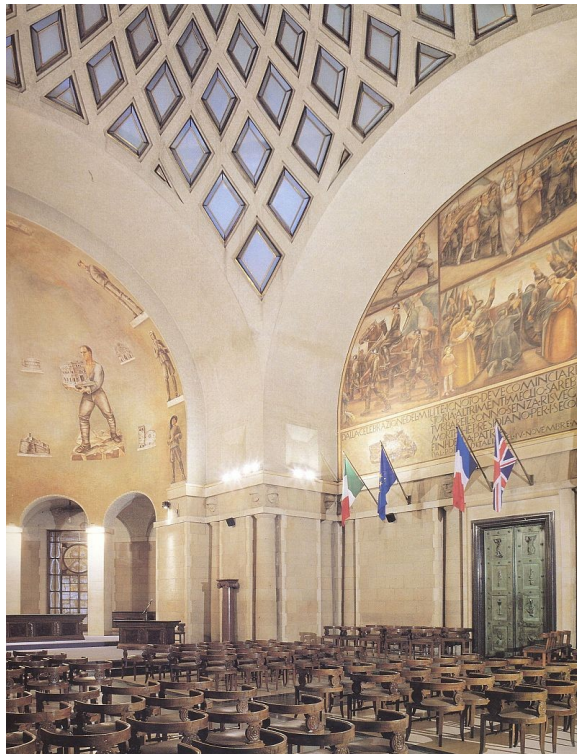


Abb. 11 Casa Madre dei Mutilati, Sala delle Adunate © Ralph-Miklas Dobler

Sie kennzeichnet die Mittelachse des Baues und findet ihr Ende in der Apsis im südlichen Kreuzarm der *Sala*. Dort führen fünf Arkadenbögen in den durchfensterten Umgang, dessen *onici del Monte Amiata* an spätantike Alabaster-Scheiben erinnern.<sup>59</sup> Das griechische Kreuz wird von einer Hängekuppel überfangen, die in einzelne Glasbausteine aufgelöst ist und scheinbar schwerelos über dem Raum schwebt. Im Zentrum der zahlreichen Gewölberippen, die sich nach oben biegen, befindet sich ein runder Schlußstein. Damit wird die Lichtwirkung der Kuppel des Pantheons, der Grablege des italienischen Könighauses, invertiert.<sup>60</sup> Gegenüber dem zentralen Quadrat sind die Seitenarme um zwei Stufen erhöht. In die Wände des Saales sind „alla maniera etrusca“ kraftvolle dorische Säulen eingestell, die einen umlaufenden Fries tragen.<sup>61</sup> In diesen sind jeweils axial über

den Stützen Soldaten-Protomen eingesetzt, deren ausdrucksstarke Mimik die wechselvollen Gefühlsumschwünge der Krieger zwischen triumphalem Lachen und schmerzverzerrter Grimasse spiegeln. Diese erinnern an Schlüters Gesichter im Berliner Zeughaus, wobei nicht belegt ist, ob Piacentini dieser Bauschmuck bekannt war.<sup>62</sup> In dem Raum befanden sich ursprünglich Marmorbildnisse von Mussolini, Vittorio Emanuele III., Gabriele D'Annunzio und Carlo Delcroix, die einen konkreten Bezug zur Gegenwart und den an der Casa Madre ideologisch oder aktiv beteiligten Personen herstellten. Der Präsident Delcroix reihte sich unter diejenigen Politiker und Geistesgrößen ein, die für das neue faschistische Italien von Bedeutung waren.

Kurios muten die Dekorationen der beiden Bronzeportale in den Seitenarmen an.



Abb. 12 Casa Madre dei Mutilati, Sala delle Adunate, Bronzeportal © Ralph-Miklas Dobler

Mit Patina überzogen, zeigen die Relieffelder zwei Viktorien sowie christliche Symbole der Erlösung und Waffen. Eucharistischer Kelch, Märtyrerpalme und eine vom Pfeil durchbohrte Handfläche stehen Stahlhelm, Schwert und Handgranate gegenüber. Die Ausrüstung des Soldaten verweist assoziativ auf die Verwundung und externalisiert das innere Leiden.<sup>63</sup> In der Zusammenschau mit den Objekten aus dem religiösen Kultus wird dabei ein christliches Paradox auf das Schicksal der Kriegsinvaliden übertragen. Denn grundsätzlich ist es das Ziel von Waffen, zu töten und zu verletzen. Nur in der Religion können Marterinstrumente aktiv am Heilsgeschehen teilnehmen und haben daher eine erlösende Kraft, durch welche die Waffen zu verehrungswürdigen Reliquien werden können.<sup>64</sup> Eine analoge Funktion als Heilmittel wird dem Kriegsgerät in der römischen Casa Madre dei Mutilati zugeschrieben, denn die Sinnhaftigkeit der zugefügten Verletzungen lag darin, eine innere Erneuerung bewirkt zu haben: „*lo voglio bene alla mia sventura, la sventura è la mia Madonna, a lei debbo la mia scoperta, a lei debbo il mio cammion, a lei debbo la mia ricchezza*“ beschreibt Delcroix in mystischer Weise die ihm durch Erblindung und Verstümmelung widerfahrene Gnade.<sup>65</sup>

Die malerische Dekoration der Lünetten im großen Saal der Casa Madre dei Mutilati war von Seiten des Architekten nicht vorgesehen. Entsprechend zeigen die ersten publizierten Bilder im Jahr 1928 den Raum noch ganz in seiner „sobria armonia“, deren Störung Marcello Piacentini fürchtete.<sup>66</sup> Es war schließlich die alleinige Entscheidung des Präsidenten Delcroix, den Raum mit monumentalen Wandbildern zu dekorieren.<sup>67</sup> In seinem Auftrag führte der Maler Antonio Giuseppe Santagata von 1928 bis 1932 in den drei Lünetten rechts die *Partenza*, links den *Ritorno* und über dem Eingang den *Assalto* aus.<sup>68</sup> Letzterer war bereits zur Einweihung im November 1928 vollendet. Die Wandflächen sind jeweils in sechs Bildfelder unterteilt, deren Gestaltung den Eindruck von bemalten Glasfenstern evoziert. Dazu trägt die einfache Aufteilung der Bildfelder in eine erdfarben leuchtende Bodenzone und einen hellen Himmel bei, vor dem sich die einzelnen Figuren positionieren. Santagata verharrt bei diesem frühen Wandmalerei-auftrag noch in der Tradition des Polyptichons. Die Umsetzung einer ungerahmten,

die ganze Wand einnehmenden Szene sollte der Kunstentwicklung der folgenden Jahre vorbehalten sein.<sup>69</sup> Abermals stand eine topographische Bestimmung des Ortes nicht im Interesse des Malers. In einer Konzentration auf die dargestellten Handlungen wurde auf eine weitere Inszenierung durch Landschaften, Gebäude oder andere Attribute verzichtet. Die zeitlose, ewige Gültigkeit der durchlebten Situationen stand im Vordergrund des bildnerischen Interesses.

Antonio Santagata hatte bereits für Delcroix' Buch *Sette Santi senza Candele* Holzschnitte geliefert. Mit der Familie des Präsidenten der ANMIG pflegte der Maler ein freundschaftliches Verhältnis. Auch Santagata hatte im ersten Weltkrieg gekämpft und wurde verwundet. Die Erfahrung des Kriegs führte in seinem Werk zu einem Wandel vom symbolistischen Stil zur klassischen Monumentalität und zur heroischen Darstellung des Menschen, wie sie sich bereits in der römischen Casa Madre ankündigte.<sup>70</sup> Dort schuf er ein Frühwerk für die in den dreißiger Jahren immer stärker hervortretende Gattung der monumentalen Wandmalerei, zu deren Protagonist er werden sollte. Trotz seines Erfolges war Santagata nicht an den großen Wandmalereiaufträgen wie etwa der Triennale in Mailand 1933 oder der Weltausstellung E42 beteiligt. 1936 bat der Maler seinen Kollegen Mario Sironi bei der Triennale ausstellen zu dürfen und gewann die Silbermedaille. In den folgenden Jahren war er ein weiteres Mal in der römischen Casa Madre dei Mutilati tätig, sodann in den Invalidenhäusern von Mailand, Palermo, und Ravenna. Das bedeutendste Werk ist die *Vita eroica di Antonio Locatelli* in der Casa Littoria in Bergamo. Im Jahr 1944 wurde er als „*il creatore del affresco moderno in Italia*“ bezeichnet.<sup>71</sup> Unmittelbar nach seiner Tätigkeit in der Casa Madre dei Mutilati dekorierte Antonio Santagata einen Saal in der 1932 eröffneten *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Dabei handelte es sich um den Raum Nr. V. im Obergeschoß, der der Arbeitsorganisation im Faschismus gewidmet war. In einer eindrucksvollen futuristischen Collage aus Inschriften, Symbolen und Bildern zeigte der Maler den Schaden der sozialistischen Sabotagen, die zerstörerische Besetzung der Fabriken sowie die Rettung durch das faschistische Regime in Form einer Carta di Lavoro und der Syndikate.<sup>72</sup>

Der *Abmarsch* zeigt auf der rechten Lünette in den unteren drei Bildfeldern den Auszug der Soldaten in einer durchgehenden Handlung.



Abb. 13 Antonio Santagata, "La Partenza", 1932 © Ralph-Miklas Dobler

Sie werden von einem Condottiere zu Pferd angeführt, der stolz auf Frau und Kind herabblickt, die ihn als Rückenfiguren winkend verabschieden. Die Haltung des Reiters nimmt bereits die sich ab 1930 zunehmend verbreitende Darstellung Mussolinis als Feldherr vorweg. Die folgenden Soldaten im mittleren Bildfeld marschieren in Viererreihen mit ihrem Gepäck und dem geschulterten Gewehr. Die weiten Ausfallschritte verkörpern die Entschlossenheit der einheitlichen Formation. Der *bozzetto* für diesen Teil der Lünette wurde im Jahr 1929 auf der *II Mostra del Novecento Italiano* in Mailand gezeigt.<sup>73</sup> Ein Teil der Kämpfer blickt aus dem Bild und integriert den Betrachter in das Geschehen, andere unterhalten sich. Im rechten Malfeld sind drei verhüllte, antike Klagefrauen gezeigt, welche die Soldaten verabschieden. Einer wendet sich tröstend der linken Figur zu, womit der Abschied von der Ehefrau als anekdotische Nebenhandlung berücksichtigt wurde. Die Gruppe der drei Verschleierte verkörpert in einem zeitlichen Anachronismus bereits die Trauer über den zu erwarteten Tod. Das größere Mittelfeld des oberen Registers zeigt die Segnung der Soldaten durch einen Priester, der die Hostie erhebt. Die strahlenförmigen Schatten der vor ihm knienden Soldaten zeigen die Kraft der Segnung und die Erfüllung mit göttlichem Licht, dessen Quelle der gewandelte Leib Christi sein muß. Für Gott und Vaterland zogen die Krieger in die Schlacht. Im linken schmalen Feld sind Vater und Mutter dargestellt, die betend vor

dem nur angedeuteten Elternhaus an der Zeremonie teilnehmen. Rechts ist die das Korn erntende Ehefrau dargestellt. Ihre Haltung entspricht dabei derjenigen der unter ihr ausziehenden Soldaten, womit auch ihre Entschlossenheit im Kampf um die Ernährung und Versorgung ausgedrückt wird. Da die kurzen Tonnenwölbungen der Kreuzarme des Saales gestelzt sind, bleibt an den beiden Seiten Platz für eine große Aufschrift. Unter dem *Abmarsch* handelt es sich dabei um einen Satz aus der Proklamation von König Viktor Emanuel III. am 24. Mai des Jahres 1915, dem Tag des Kriegseintritts.<sup>74</sup> Links flankiert die Ansprache die Darstellung eines Heerlagers, rechts die eines Schlachtfeldes mit schwarzen Kreuzen. Allgemein betrachtet gesteht der Künstler in der Lünette neben den Soldaten den Familienangehörigen einen größeren Raum zu. Die Folgen des Kriegseintritts werden nicht alleine als Schicksal der Soldaten, sondern als Schicksal der gesamten Familie aufgefaßt. Damit wurde den Angehörigen, die mit den Invaliden an Veranstaltungen in der *Sala delle Adunate* teilnahmen, zugleich eine Identifikationsfläche geschaffen.

Über dem Zugang zum Versammlungssaal ist eine Empore angebracht. Die Lünette über dieser zeigt den *Sturmangriff* als „*più viva ed intensa espressione*“ des Krieges.



Abb. 14 Antonio Santagata, "L'Assalto", 1928 © Ralph-Miklas Dobler

Der *assalto* war bereits bei der Einweihung im Jahr 1928 als einziges Wandbild im Versammlungssaal vollendet.<sup>75</sup> In den unteren drei Feldern sind mit einer einheitlichen, zur Mitte hin ansteigenden Horizontlinie drei Szenen des Schlachtfeldes gezeigt. Links verlassen Soldaten in gebückter Haltung den Schützengraben, die in ihrer Linken eine Granate zum Wurf bereithalten. Die Auseinandersetzung Mann gegen Mann ist



im zentralen Bildfeld gezeigt. Dicht gedrängt schlagen und stechen drei Soldatenpaare aufeinander ein, während am Boden bereits drei Tote oder Verletzte liegen. Diese frühe malerische Darstellung einer Kampfhandlung des Ersten Weltkrieges im Stil des *Novecento Italiano* war beispiellos. Die Zeichnung des zentral liegenden, toten Körpers wurde im Jahr 1928 auf der Biennale in Venedig als *Composizione eroica* gezeigt.<sup>76</sup> Den Karton für das Fresko stellte man im Jahr 1931 auf der *I Quadriennale romana* aus.<sup>77</sup> Im Hintergrund sind stilisierte Wolken, Lichtkegel und Explosionen gezeigt, die das verkörpern, was Ernst Jünger als „Stahlgewitter“ bezeichnete. Auch in Italien nahmen die freiwillig Kämpfenden mit einer gewissen Faszination den Krieg wie eine Naturgewalt wahr, der sie schutzlos ausgeliefert waren. Allerdings liegt das Augenmerk der Darstellung des Malers Santagata auf der Auseinandersetzung zwischen den einzelnen Soldaten. In der symmetrischen Komposition um die mittlere Gruppe fällt auf, daß modernes Kriegsgerät nicht dargestellt wurde. Nicht einmal der Einsatz von Schußwaffen ist gezeigt. Anstatt dessen ist der heldenhafte und vermeintlich faire Einzelkampf Mann gegen Mann hervorgehoben. Dieser Anachronismus des Nahkampfes, der weniger effektiv war, als das Masentöten durch Maschinen, erlaubte es, die Subjektivität der Kämpfenden anschaulich zu machen. Das rechte Bildfeld ist schließlich dem Tod durch Schußwaffen vorbehalten. Wie neu diese Art des Sterbens war, zeigt die Akzentuierung des einzelnen Soldaten der im Moment des Getroffenseins und im Sturz auf das leichenbedeckte Schlachtfeld gezeigt ist. Das Motiv von Robert Capas berühmter Photographie des Todes eines spanischen Milizionärs von 1936 ist hier vorweg genommen.<sup>78</sup> Zugleich kommt in diesem Bild der römischen Casa Madre die neue Erfahrung des „Fallens“ von Kameraden zum Tragen, die in den vorhergehenden Kriegen noch nicht in diesem Umfang präsent war. Der plötzliche Tod eines Soldaten, während der Feind noch nicht in greifbarer Nähe ist, wird hier bildwürdig. Trotz der unverhüllten Darstellung des Schlachtfeldes, bleiben die Szenen ohne das Greuel, wie es eindeutige Antikriegsbilder, etwa von Otto Dix, zeigen.<sup>79</sup> Drastisches Gemetzel, entstellte und zerfetzte Körper sind hier ebenso wenig gezeigt wie der Verlust von Gliedmaßen. Die Schlacht wird in den Bildern

ästhetisiert und damit der Realität enthoben. Keineswegs handelt es sich bei der Lünette des *Assalto* um eine Dokumentation des tatsächlich erlebten Geschehens. Der direkte Bezug zu den Invaliden und Verehrten der ANMIG erfolgte im oberen Register. Hier sind das kameradschaftliche Versorgen der Verletzten und der Beistand auf dem Schlachtfeld sowie die Behandlung der Verwundung im Lazarett wiedergegeben.

Die *Rückkehr* zeigt nicht den triumphalen Einzug der Soldaten nach dem siegreichen Ende der jahrelangen Schlachten.



Abb. 15 Antonio Santagata, „Il Ritorno“, 1932 © Ralph-Miklas Dobler

Anstatt dessen hält in den unteren drei Feldern ein mit der Nationalflagge bedeckter Sarkophag auf einer zweispännigen Kutsche Einzug. Während Reiter und eskortierende Soldaten links dargestellt sind, zeigt das zentrale Bildfeld den Empfang des Leichnams. In der Mitte kniet die Ehefrau des Toten und erhebt gemeinsam mit dem Sohn den rechten Arm zum römischen Gruß. Der Szene nur attributiv zugeordnet sind Frauen, die Kinder und Ährenbündel tragen. Sie zeigen die erfolgreiche Aufrechterhaltung des Lebens, während die Männer in der Ferne für das Vaterland kämpften. Der *Ritorno* präsentiert genau genommen nicht nur eine Rückkehr sondern eine besondere Ankunft, nämlich die des Unbekannten Soldaten.<sup>80</sup> Jener Leichnam wurde im Oktober 1921 unter den in der Basilika von Aquileia bestatteten Gefallenen ausgesucht und mit großem Pomp durch das Königreich bis nach Rom überführt, wo man ihn am 4. November am Monumento Vittorio Emanuele beisetzte. Die Inschrift unter der Lünette enthält ein Zitat Mussolinis, das an-



läßlich der Überführung in der Zeitung *Popolo d'Italia* erschien.<sup>81</sup> Darin werden die Festlichkeiten für den unbekanntes Soldaten und damit das Gedenken an alle Toten des ersten Weltkrieges als Grundlage eines „*nuovo periodo della nostra storia*“ propagiert. Indem man in der einige Jahre später dekorierten Casa Madre dei Mutilati auf diese faschistische Sinnstiftung zurückgriff und die huldigenden Personen mit römischem Gruß zeigte, stellte man sich abermals eindeutig auf die Seite Mussolinis. Rechts der Inschrift ist die Stadt Aquileia gezeigt, links das Monumento Vittorio Emmanuele in Rom. Im rechten Bildfeld der Lünette folgen dem Sarkophag die Angehörigen der ANMIG, deren Präsident Carlo Delcroix an zentraler Stelle wiedergegeben ist. Eventuell sind noch weitere Porträts in den aus dem Bild blickenden Köpfen zu erkennen, ganz rechts hat sich der Maler Santagata selbst verewigt. Triumphierend die Nationalflagge schwenkend erweisen sie dem Gefallenen nicht nur die letzte Ehre, sondern sie werden innerhalb der Bildhandlung in Kürze von der Bevölkerung ebenso begrüßt werden wie der unbekanntes Soldat. Affirmativ wird die eigene Position und Leistung hervorgehoben, während ein antiker Altar in der rechten Ecke zeigt, daß auch die Verwehrten ein Opfer gebracht haben, dem gehuldigt werden soll. Daß diese gesellschaftliche Anerkennung noch nicht in befriedigender Weise erfolgt ist, zeigt die Tatsache, daß ein weiterer Altar in der linken Ecke der Lünette, der dem toten Soldaten zugeordnet ist, bereits mit einem Kranz und Blumen bedacht wurde. Bedenkt man, mit welchem außerordentlichen Aufwand die Beisetzung des unbekanntes Soldaten in ganz Italien mit einem im italienischen Nationalstaat bis dahin ungesesehenen patriotischen Eifer zelebriert wurde, so wird der hohe Anspruch der Kriegsversehrten deutlich. Es ging ihnen nicht nur darum, eine ähnliche Anerkennung wie die Toten in ihren zahllosen Denkmälern zu erhalten, sondern das zentrale Symbol der Einheit zwischen Volk und Soldaten, mit dem sich die nationale Gemeinschaft identifizierte, wurde als Maß der Würdigung angelegt. Da die Ankunft des Leichnams aus Aquileia zugleich die Einsetzung des entsprechenden nationalen Kultes war, kann in den dem Zug nachfolgenden Invaliden die anstehende Einsetzung des von Delcroix beschriebenen Kultes des Schmerzes und der Verletzung gesehen werden. In der obe-

ren Zone der Lünette des „Ritorno“ ist der Aufbruch in eine neue Ära gezeigt. Rechts und links sind die ehemaligen Soldaten mit dem Wiederaufbau und dem Bestellen der Felder beschäftigt. Die Integration der invaliden Kämpfer in die Volkswirtschaft, deren Unterschied zu den gesund heimkehrenden Soldaten auch hier völlig nivelliert wird, ist im Bild gelungen. Das zentrale Bildfeld trägt eine der eindrucksvollsten Kompositionen: den *Canto della rinata giovinezza italiana*.<sup>82</sup> Hier folgen die italienischen Familien mit landwirtschaftlichem Gerät einer in weiß gewandeten Frau, die ein mit ausgebreiteten Armen in Kreuzform dargestelltes Kleinkind verheißungsvoll in die Höhe hält. Die keilförmige Anordnung betont die Dynamik der Bewegung. Insgesamt werden die ehemaligen Soldaten als aktive Mitglieder der Gesellschaft und damit des sich erneuernden Italiens gezeigt. Keiner der in den vollständigen Männerkörpern dargestellten Verwehrten wird als Krüppel, der auf eine Kriegsrente angewiesen ist, präsentiert. Alle stellen sich der Verantwortung, komplett arbeitsfähig zu sein. Die Lünette des *Ritorno* illustriert mit den Bildern und dem gegenüber angebrachten Zitat aus der Kriegs-erklärung des Königs das Selbstverständnis der Mitglieder der ANMIG wie es Delcroix bereits 1928 formuliert hatte: „*Oggi la data dell'armistizio si commemora leggendo presso le are Caduti il vos proclama di guerra; segno che veramente vincemmo, che non solo facemmo a pezzi il nemico, ma rinsaldammo la nostra compagine; segno che non solo raggiungemmo i termini sacri, ma superammo un'età inaugurando un tempo nuovo.*“<sup>83</sup> Bemerkenswert ist dabei, daß vom Waffenstillstand gesprochen wird, obwohl ein Sieg und die Zerstörung des Feindes bereits ein neues Zeitalter eingeläutet haben. Damit erklärten sich die Invaliden zu Mitschöpfern und Wegbereitern des Faschismus, mit dem man von Anfang an die Hoffnung auf Vollendung des mit dem Ersten Weltkrieg Begonnenen verband. Ohne es auszusprechen war klar, daß die Waffen wieder aufgenommen werden sollten, um die Schmach der *vittoria mutilata* zu beseitigen. Und ohne jeden Zweifel wollten sich die verwehrten Soldaten an neuen Kämpfen mit neuer Kraft beteiligen.

In der Apsiskalotte, die der Besucher als erstes wahrnahm, wenn er den Raum betrat, ist mit wenigen

Figuren und Symbolen ein allegorisches Triumphprogramm dargestellt.



Abb. 16 Antonio Santagata, „La Vittoria“, 1932 © Ralph-Miklas Dobler

Hier verzichtet Santagata auf die Unterteilung in einzelne Bildfelder und gruppierte die Elemente vor den einheitlichen Hintergrund der Rundform. Die Schwierigkeiten, auf der gebogenen Malfäche eine Handlung zu gestalten, sind spürbar. Im Zentrum eilt dem Betrachter eine weibliche Figur entgegen, die mit einem roten Gewand bekleidet ist und beide Arme in die Höhe reißt. Sie trägt ein Kurzschwert und einen Ölweig, Symbole der *fortezza* und der *concordia*. Es handelt sich um eine dynamische Darstellung der Personifikation des Sieges, die, wie am Eingangportal angekündigt, „lebendig“ in den Raum eilt, um den Versammelten die Triumphsymbole zu überbringen. Zu ihrer linken ist der Stifter und Präsident der *Associazione* Carlo Delcroix dargestellt. Er bringt der Viktoria ein Modell der Casa Madre und ist in einer überzeitlichen Bildform mit Händen und sehenden Augen gezeigt. Tatsächlich wurde das Mutterhaus der Kriegsinvaliden von den Zeitgenossen bereits als „*sacello della vittoria*“ bezeichnet, dessen Existenz wie auch der Sieg selbst auf der „*passione di tanti individui*“ basiere.<sup>84</sup> Ähnlich unverletzt wie Delcroix steht auf der anderen Seite ein Soldat, der alle ehemaligen Kämpfer verkörpert. Der Verzicht auf jeden Hinweis von Unvollständigkeit und bleibender Verletzung erfolgte bewußt, denn die drei Personen gehören nicht nur einer himmlischen, geradezu heiligen Sphäre an. Sie sind umgeben von Bauwerken, die Städte symbolisieren. Dabei handelt es sich sowohl um die befreiten als auch um die unbefreiten Städte auf den ver-

meintlich zu Italien gehörenden Territorien. Die *città redente*, Triest, Trient, Zara (Zadar) und Pola (Pula) sind rechts der Viktoria dargestellt, während links, den Soldaten rahmend, die *città irridente* Spalato (Split), Traù (Trogir), Sebenico (Sibenico) und Ragusa (Dubrovnik) gezeigt werden. Die im Stil eindeutig italisch-antiken Stadtsymbole bestärken die traditionelle kulturelle Zugehörigkeit der Regionen zum Vaterland, der status quo wird weitgehend ignoriert. Da die Übergabe des Mutterhauses der Invaliden von den zu Italien gehörenden Städten gerahmt ist, könnte man in deren Einnahme eine Leistung der Mitglieder der Vereinigung erkennen, während der Soldat bei den gegenüber liegenden Städten auf noch anstehende Schlachten hinweist. Insgesamt wird das Ergebnis des ersten Weltkrieges aber geschönt. Nicht erinnert wird in der Apsis der Casa Madre dei Mutilati an den vermeintlichen Betrug durch die Alliierten. Am Rand der Kalotte verkörpern einzelne Soldaten die Waffengattungen des Militärs, die am Sieg beteiligt waren. Damit ist die wichtigste Sinnfrage der ehemaligen Soldaten geklärt. Es besteht kein Zweifel darüber, daß das Ziel, für das die Kämpfer in die Schlacht gezogen sind, erreicht wurde. Die Forderungen des faschistischen Revisionismus sind eingelöst, beziehungsweise die bleibende Rückführung der Gebiete durch Mussolini wird allegorisch mehr oder weniger verhüllt bereits als historische Tatsache dargestellt. Tatsächlich wollten die Invaliden „*wenn es nötig wird, die Fahnen wieder aufnehmen [...], um nochmals gegen die Feinde des Vaterlandes zu marschieren*“.<sup>85</sup> Ewige Kampfbereitschaft überdeckt die körperliche und seelische Verheertheit. In der Apsis der Sala delle Adunate wird daher auch die *prontezza* der durch den Ersten Weltkrieg geläuterten Kriegsinvaliden gezeigt, dem italienischen Vaterland den umfassenden Sieg zu erkämpfen.<sup>86</sup>

### Fragmentierte Körper und körperliche Integrität

Der Körper ist ein zentrales Medium, das die Wirkungen des Kriegs vermitteln kann.<sup>87</sup> Die Kenntnis der Gesellschaft vom Krieg und die Erinnerung an dessen Gewalt beruhen zu einem großen Teil auf dem Anblick

der Invaliden. Um so wichtiger muß es bis heute für einen kriegführenden Staat sein, dieses Bild in eine ihm dienliche Richtung zu lenken, das heißt, insbesondere Integration und Anerkennung zu propagieren oder die kaputten Körper aus dem Alltagsbild zu entfernen. In der gesamten Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra werden keine entstellten Körper gezeigt. Der Umgang mit Kriegsversehrten im Bild folgt anderen Intentionen als etwa denjenigen im besiegten Deutschland der Weimarer Republik, wo zynisch Krüppel und entstellte Körper einem voyeuristischen Publikum dargeboten werden.<sup>88</sup> Dienten jene dazu, kritisch die sozialen Spannungen in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg darzustellen, so war es für das Selbstbildnis der italienischen Kriegsversehrten trotz der Enttäuschung über den Ausgang des Kampfes kaum denkbar, die Entstellung in vorwurfsvoller und anklagender Weise zu visualisieren. Aus ihrer Sicht wurden Schmerz, Verstümmelung und Entbehrung als positive und gewinnbringende Erfahrungen gedeutet, aus denen sie neue Kraft schöpfen konnten. Trotzdem wurden die körperlichen Defekte auch nicht als Sinnbild der Erlösung gezeigt, wie dies bei Bildern christlicher Martyrien etwa der Fall ist. Was sich beim heiligen Sebastian im Treppenhaus bereits andeutete, wird in den Reliefs und den Wandgemälden des großen Saales weitergeführt: die Kriegsinvaliden gingen als komplette, krafterfüllte Männer aus den gewaltvollen Auseinandersetzungen hervor. Anstatt die unmenschliche, zerstörerische Seite des Krieges, der in ungesehener Weise Menschen fragmentierte und verwundete, zu dokumentieren, verweisen allenfalls Analogien zum Christentum und Symbole auf eine Beschädigung. Eine barocke Rhetorik der schmerzhaften Affekte, die in das Irreale gesteigert wird, fehlt ebenso wie die zugehörigen übertriebenen Grausamkeiten und Rohheiten. Zu bedenken bleibt dabei, daß bei Carlo Delcroix' mystischer Selbstbestimmung das Gefühl des körperlichen Schmerzes im Zentrum steht, dieser aber nur schwer im Bild darstellbar ist.<sup>89</sup> In der Ausstattung der Casa Madre stellten sich die Künstler bewußt nicht der traditionellen Schwierigkeit der Malerei, das spezifische Seelenleben in der Mimik und Gestik auszudrücken. Selbst die Fallenden auf dem Assalto sind entweder von hinten oder ohne erkennbaren Gesichtsausdruck gezeigt.

Die Wirkungsmacht des Krieges ist in der Casa Madre zumindest an der Physiognomie der Protagonisten der Bilder nicht abzulesen. Hier war nicht die Fehlstelle im Körper ein Zeichen für das Heldentum oder ein Grund für nationale Verehrung, sondern die Taten und Ereignisse vor, in und nach der Schlacht. In den Szenen gehen die Kriegsversehrten und die körperlich unbeschädigt aus dem Krieg zurückkehrenden Soldaten ineinander über. Die Negierung des Verlustes der körperlichen Autonomie führte in der Casa Madre dei Mutilati so weit, daß innerhalb des Hauses keine Rampen oder Aufzüge zu sehen sind. Wollte ein in seiner Bewegung eingeschränktes Mitglied der Vereinigung aus dem Vestibül in die *Sala delle Adunate* gelangen, mußte es getragen werden. Neben dem Ausdruck der bleibenden Bereitschaft zum Kampf dürfte dabei auch der Versuch, die männliche Identität zu wahren, eine Rolle gespielt haben.<sup>90</sup> Die Leistungsfähigkeit zu harter körperlicher Arbeit, Zeugungsfähigkeit und auch der Intellekt sowie soziale Kompetenz wurden durch die Deformationen des Leibes erheblich eingeschränkt. In den Bildern der Casa Madre dei Mutilati wird das in der Realität dekonstruierte Bild des italienischen Mannes rekonstruiert, indem Szenen vor der Zerstörung der Physiognomie gezeigt werden oder dieser schlicht keine Rechnung getragen wird. Die positive Selbstdarstellung als „Kriegsheld“ ist unmittelbar an den kraftvollen und kompletten Körper gebunden.<sup>91</sup> Inwiefern in Italien ähnlich wie in Deutschland die Kriegskrüppel zunehmend diffamiert und öffentlich ausgegrenzt wurden, ist bislang noch nicht ausreichend erforscht.<sup>92</sup> Gleiches gilt für das Bild des Soldaten im Ersten Weltkrieg, das eine Darstellungstradition für die Ausstattung des Mutterhauses bieten konnte. Die bekannten Beispiele aus der italienischen Kriegspropaganda und Kriegsikonographie zeigen, daß tatsächlich Szenen des Abmarsches und Abschieds sowie die heroische Seite der Schlacht bereits eine noch im Krieg begonnene Tradition darstellen.<sup>93</sup> Indem sich die Angehörigen der ANMIG zumindest in der künstlerischen Ausstattung in diese Ikonographie einreihen, unterbanden sie das Gefühl von Verachtung und Abscheu gegenüber den unansehnlich zerstörten Körpern innerhalb der Gesellschaft. Indem man schließlich das Opfer nicht alleine als Gabe an die Nation überhöhte, sondern es in parareligiöser

Weise als Weg zur Erleuchtung jedes einzelnen mystifizierte, versuchte man eine Ablehnung durch die Landsleute abermals zu unterbinden.

Der den ehemaligen Soldaten inhärente „nationale Körper“ der Volksgemeinschaft war nicht zerstört, sondern blickte aktiv auf die neue, kommende Ära des Faschismus.<sup>94</sup> Die Sinnwelten der Betroffenen und die offiziellen Deutungsangebote der Faschisten gingen, zumindest in den ersten Jahren, überein.<sup>95</sup> Zweifelsfrei erfolgte diese Eintracht allerdings auch vor dem Hintergrund einer finanziellen Entschädigung der Kriegsinvaliden durch Renten und einer den Ansprüchen genügenden Sozialintegration.

Vielmehr als das Schicksal der Invaliden wird die Erfahrung eines jeden Soldaten in Szene gesetzt. Als kollektives Erinnerungsobjekt blicken die Bilder zurück auf die gemeinschaftsbildenden Momente aller Kämpfer. Entbehrung, Kummer und seelischer Schmerz sind die Grundnoten aller Bilder. Der Krieg wird daher nicht verherrlicht, allerdings auch nicht verurteilt. Er ist die Voraussetzung für ein mystisches Leben, wie man es in den Religionen aus der Selbstkasteiung kennt. Die Euphorie, mit der man in die Schlacht gezogen war, wurde nicht in einer apokalyptischen Vision ernüchert, in der die barbarische Seite des Krieges vorgeführt wurde. Anstatt dessen versuchte man die grausamen Erfahrungen und die Erinnerungen an die zerfetzten Körper und die unmenschlichen Bedingungen auf dem Schlachtfeld in einer Ästhetisierung aufzufangen. In den Bildern der Casa Madre dei Mutilati verzichtete man aber nicht nur auf die Darstellung des Kriegschaos, sondern auch die Welt, wie sie vor und während des Krieges war, wird nicht gezeigt. Die Aufbruchsstimmung im oberen Register des „Ritorno“ verdeutlicht aber, daß ein neues Italien in der angebrochenen faschistischen Ära unter Mitwirkung der Kriegsversehrten geschaffen wird.

Obwohl in der *Sala delle Adunate* in Form von Assistenzfiguren auch die betroffenen Familienangehörigen gezeigt werden, steht der Soldat im Zentrum der Darstellungen.<sup>96</sup> Allerdings hatten die Bilder auch die Aufgabe, bei Personen, die den Krieg nicht miterlebt hatten, ein spezifisches Verständnis zu schaffen. Dies geschah synthetisierend und vor allem in einer Abgrenzung zum bereits bekannten und weit verbreiteten Medium der Fotografie, das die Wirklichkeit un-

barmherzig dokumentierte. In der Malerei und den Reliefs wurde die Realität des Krieges nicht nur künstlerisch überhöht, sondern auch eine spezifische Rezeptionsweise vorgegeben. Die Körper der einzelnen Soldaten stehen im Vordergrund, während komplett auf die Darstellungen moderner Kriegsmaschinerie verzichtet wurde. Eben jene war es, die zu einem nicht geringen Teil für die Verstümmelungen und Entstellungen bis zur Unkenntlichkeit verantwortlich war. Die Explosionen, deren Kraft, und die neuartigen Geschosse, Kanonen und Granaten wurden in der Casa Madre nicht in Szene gesetzt.<sup>97</sup> Als Medium der zu höheren Weihen führenden Verletzung wird allenfalls das Gewehr, das Schwert, der Knüppel oder eine Handgranate gezeigt, das heißt vergleichsweise altertümliche Waffen, deren Zerstörungswerk auf Körperkraft beruht. Man umging so die unbestreitbar reale Eigenart der modernen Kriegsführung. Anstatt dessen ziehen die Truppen zu Fuß oder bestenfalls zu Pferd dem Feind entgegen und kehren auch so wieder zurück. Auf dem Schlachtfeld herrscht ein Nahkampf, bei dem mit Hieben und Stichen versucht wird, den Gegner zu überwinden, nur ein Bild zeigt den heroischen Tod durch Schußwaffen. Während im Sprachgebrauch die Aktionen und Bewegungen von Armeen von menschlichem Inhalt befreit sind, wird hier auf die Subsumierung des einzelnen Soldaten unter Körpereinheiten wie die „Flanke einer Division“ verzichtet.<sup>98</sup> In der Casa Madre dei Mutilati ist der Soldat in seinem individuellen Schicksal dargestellt und nicht als Teil einer anonymen Menschenmasse und als Teil einer Materialschlacht. Vor allem der Stellungskrieg als Haupterfahrung der Schlachten steht mit seinem die Landschaft gliedernden Lebensraum der Gräben, Drahtverhaue und Unterstände nicht im Vordergrund des darstellerischen Interesses. Das gezeigte Leid der Soldaten beginnt vor der Schlacht und endet mit der Rückkehr. In den Lünetten des zentralen Heiligtums wurde dem Abmarsch und der Rückkehr der selbe Platz eingeräumt wie den Ereignissen auf dem Schlachtfeld. Ähnliches gilt für die *Passione del Fante* am Eingangportal. Völlig verzichtet wird in der Casa Madre dei Mutilati auf die Wiedergabe des Leidens der Zivilbevölkerung. Dieses wird nur gezeigt, sofern es für den Soldaten und dessen Wahrnehmung relevant ist, wie etwa bei der Verabschiedung von der Familie. Die



Transformationen und Verwandlungen der Kunst bewirkten, daß die Kriegsversehrten nicht von der Erinnerung an die Realität überwältigt wurden.<sup>99</sup> Der Ausstattung der Casa Madre dei Mutilati ist daher auch ein Moment der Verdrängung inhärent. Gerade die Industrialisierung der Kriegsführung und der Einsatz von Giftgas, Maschinengewehren und Artillerie töteten die Soldaten auf außerordentlich grausame Weise. Gerade die Invaliden und Versehrten hatten oft wochenlange Mühen auf dem Schlachtfeld oder in den unangenehmen Lazaretten hinter sich. Jene Momente sind aus der bildlichen Darstellung ausgeschlossen. Man kann daher in der heroischen Unversehrtheit der Körper – selbst der wenigen Getöteten – eine Reaktion auf die Erfahrung des Anblicks entstellter Leichen sehen, wie sie kaum einem Soldaten im Ersten Weltkrieg erspart blieb. In der Casa Madre dei Mutilati wurde nicht der Krieg selbst, sondern die grauenvollen Seiten des Krieges verdrängt. Es ist evident, daß hierbei Emotionen und eine Emotionalisierung des Betrachters eine Rolle spielten. Die meisten Besucher der Casa Madre wurden nicht nur mit Szenen des Krieges konfrontiert, sondern mit ihrer eigenen Vergangenheit und Erfahrung. „Einfühlung“ hatte für die Kriegsversehrten hier eine besondere Bedeutung, denn das, was imaginiert wurde, hatten sie als Augenzeugen miterlebt.<sup>100</sup> Ein ähnliches Vorgehen ist bei der Darstellung von Soldaten auch an Gefallenendenkmälern zu beobachten. Auch hier sind überwiegend vorindustrielle Schwerter anstatt moderner Waffen und heroische, krafterfüllte Körper anstatt Gefallener zu sehen. Der Realismus beschränkt sich in der Regel auf die Darstellung der Uniformen.<sup>101</sup>

Ähnlich wie bei Gefallenendenkmälern nutzte man in der Casa Madre auch stilistisch überkommene, traditionelle Bildformen. Die Wandgemälde des Santagata oder die Reliefs von Prini sind keine Zeugnisse künstlerischer Avantgarde. Sie stammen aus der Kunstrichtung des konservativ ausgerichteten *Novecento*, die versuchte, an die glorreichen Zeiten italienischer (Wand-)Malerei anzuknüpfen. Als unpassend erachtete man für die Ausstattung der Casa Madre dei Mutilati die dem Faschismus ebenfalls nahe stehenden Futuristen. Während deren Kunst den Krieg und die modernen Waffen verherrlichte und damit der Begeisterung vor dem Ersten Weltkrieg Ausdruck verlieh,

war die propagandistische Avantgarde nach dem Krieg für die Selbstdarstellung der Kriegsversehrten nicht mehr zweckmäßig.

### Gabriele D'Annunzio

Die in der römischen Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra vorgebrachten Interpretationen des Kriegserlebnisses waren in Italien nach dem Ersten Weltkrieg keine außergewöhnlichen oder gar provozierenden Ideen. Zwar wurden die heroisierenden Bilder und die mystische Selbstbestimmung auf den spezifischen Stand der Invaliden zugespitzt, vieles erinnert jedoch an Allgemeinplätze der Exegese des Nationalstaates und des Krieges, die der Dichter Gabriele D'Annunzio bereits seit der Jahrhundertwende vorgebracht und propagiert hatte. Carlo Delcroix, mit dessen Person das Mutterhaus aufs engste verbunden ist, stand den Ideen dieses Poeten um einiges näher als etwa dem Futuristen Tommaso Marinetti, der mit seinem avantgardistischem Kriegsverständnis, die Schlachten als „*einzigste Hygiene der Welt*“ verstand und vor allem die Geschwindigkeit und die moderne Kriegstechnik glorifizierte.<sup>102</sup> D'Annunzios patriotisches Interesse galt dagegen dem Königreich Italien, dessen Kriegseintritt er in erster Linie mit der nostalgischen Vorstellung eines Kampfes gegen einen barbarischen Feind forcierte. Bei diesem handelte es sich vor allem um das auch bei den Kriegsinvaliden verhaßte Österreich.<sup>103</sup> Das Land mußte in heroischen Schlachten vernichtet werden, um die Integrität der lateinischen „*erwählten*“ Rasse zu wahren.<sup>104</sup>

In den Worten D'Annunzios wird der Krieg unter Verwendung von Elementen der christlichen Theologie und Liturgie sakralisiert und mythisiert, wie es in den Kulturen der neuen Nationalstaaten üblich geworden war. Seine *Canti della Guerra Latina*, die zwischen 1914 und 1918 entstanden, enthalten neben der *Ode pour la Résurrection latine* mehrere *Preghiere dell'Avento* sowie *Tre salmi per i nostri Morti*, während in *Il Rinato* der Infanterist des Schützengrabens als neuer Menschensohn gelobt wird, der nicht von den biblischen Magiern und Hirten verehrt und beschenkt wurde.<sup>105</sup> D'Annunzio hatte in der Kirche von Doberdò die wortwörtliche Überlagerung von christli-

cher Religion und Kriegsoffern in Form von Helmen und Stiefeln von Gefallenen, die in der zerstörten Kirche auf dem Altar lagen, gesehen, was ihn zu der *Preghiera di Doberdò* inspirierte.<sup>106</sup> In den Versen beschreibt der Dichter nicht nur die in der Kirche aufgearbeiteten Reste der Schlacht, sondern auch die dort versammelten Verletzten: *E, com'essi respirano ed ansano, il luogo si riempie d'una santità vivente come quella che precede il Signore quando si manifesta.*<sup>107</sup> Durch die Kriegsversehrten und deren „fede novella“ erhielt das zerstörte Gotteshaus eine neue sakrale Dimension, wobei nicht zuletzt die Beschreibung eines erblindeten Soldaten dazu geführt haben dürfte, daß die Verse erstmals 1916 in der Zeitschrift *Numero Unico pro Mutilati e Ciechi di guerra* erschienen. Wie in der Dekoration der römischen Casa Madre dei Mutilati oder in den mystischen Sinnstiftungen des Carlo Delcroix wurde das Christentum allerdings nicht ausgeschlossen oder seiner Heilsmöglichkeiten beraubt. Die Religion existierte weiter und blieb als wichtiger Halt auch im Leben der Kriegsversehrten und der Soldaten erhalten, die vor den Schlachten in einem Gottesdienst gesegnet wurden. Weshalb die *mutilati* und *invalidi di guerra* laut der großen Inschrift über dem Eingang zum Mutterhaus von „Gott und dem Vaterland erkannt“ werden, hatte Gabriele D'Annunzio bereits 1918 in einem Vers zum Ausdruck gebracht: *„Egli che all'ora di nona gridò: Dio mio, perché m'hai lasciato?, Egli ben sa quanto costi l'intera vittoria agli eroi“.*<sup>108</sup> Als D'Annunzio im Jahr 1915 in Quarto das Garibaldi-Denkmal einweihte, beendete er seine Rede mit einer Paraphrase der Bergpredigt<sup>109</sup>

Wie sehr der Präsident der Casa Madre Mutilati mit den bereits zum nationalen Allgemeingut gewordenen Interpretationen des Soldatentums eines Gabriele D'Annunzio sympathisierte, bekundet dessen Schrift *Sette Santi senza candele* augenfällig. Nicht in Versform, sondern als Prosa sind hier analog zu den *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* des D'Annunzio die einzelnen Kapitel verschiedenen Arten der *Laus et sacrificium* gewidmet und zu mystischen Lob- und Opfergeschichten gemacht. Der Krieg ist in erster Linie etwas Heiliges, demgegenüber Sachzwänge zurücktreten. Er gehört bei D'Annunzio in eine ewige und transzendente Sphäre und dementsprechend rückte Carlo Delcroix auch die Folgen des Krieges in

der Selbstdeutung der Versehrten auf diese Ebene. Viele Motive des Dichters erscheinen in den Bildern der Casa Madre. So heißt es etwa *„Sarà coi Latini domani / la grande lor vergine bianca“*, womit die über dem *Ritorno* dem neuen Italien voraneilende Frauengestalt vorweggenommen ist.<sup>110</sup> Schließlich findet auch die in der Casa Madre nicht explizit thematisierte, sondern überwundene *vittoria mutilata* eine Entsprechung in den Versen des Gabriele D'Annunzio: *„Vittoria nostra non sarai mutilata. Nessuno può frangerti i ginocchi né tarparti le penne. Dove corri? Dove sali?“*<sup>111</sup> Endlich teilten D'Annunzio und Delcroix ein ähnliches Schicksal. Der Dichter verlor im Krieg ein Auge und mußte mehrere Monate im Lazarett in völliger Dunkelheit verbringen. Während dessen schrieb er *Il Notturmo* (1916), wobei er die Kriegserfahrung und die Blindheit verarbeitete. Es wurden das Leiden und der Tod zu einer *imitatio christi* verklärt und der Krieg zu einer religiösen Erfahrung gemacht, die eine heilige Dimension in die Gesellschaft brachte.<sup>112</sup> Nach dem Verlust des rechten Augenlichts war der Dichter am 16. Januar 1916 Mitglied in der Brescianer Sektion der ANMIG geworden.<sup>113</sup> D'Annunzio kannte Carlo Delcroix persönlich und der Präsident der Vereinigung besaß mehrere Werke mit Widmungen des 1938 gestorbenen Dichters.<sup>114</sup> Allerdings argumentierte Gabriele D'Annunzio nur wenig mit den Verletzungen, welche die Soldaten erlitten. Bei ihm stand wie im traditionellen Heldengedenken der Tod für einen höheren Zweck im Vordergrund. Delcroix hingegen projizierte die mystischen Sinnstiftungen auf die Überlebenden des Krieges und ermöglichte diesen so eine Identifikation und ein neues Selbstbild. Ähnlich wie der Dichter bediente er sich dabei einer Ästhetisierung des Geschehens, die in Worten und nicht zuletzt in der bildenden Kunst einen Ausdruck fand.<sup>115</sup> Bereits in seinem frühen Roman *Il Fuoco* (1900) evozierte D'Annunzio einen aristokratischen Staat, der exklusiv auf ästhetischen Kriterien basieren sollte und dessen Anliegen es sein sollte, bei den Massen ein Gefühl für Schönheit zu evozieren. Heroen waren für Gabriele D'Annunzio all jene, die zur Schönheit Italiens beigetragen hatten.<sup>116</sup> Dazu gehörten Dante, Leonardo und Michelangelo ebenso wie Giuseppe Garibaldi, der als Renaissance-Condottiere verklärt wurde. Vor diesem Klima sind die künstlerische Ausstattung und die The-

men der römischen Casa Madre dei Mutilati zu sehen. Während D'Annunzio als Dichter wortgewaltige Schriften publiziert, erfuhren die Heroisierung und die Mythisierung der Kriegserfahrung im Mutterhaus der Kriegsinvaliden einen spezifischen bildkünstlerischen Ausdruck.

### Der Anbau 1936–1938

Als Benito Mussolini im Jahr 1928 *La mia vita* schrieb, erwähnte er Carlo Delcroix als wichtigen Unterstützer bei der Machtsicherung. Jener habe, als im Parlament noch immer unüberwindbare Meinungsverschiedenheiten zwischen der „nuova“ und der „vecchia Italia“ herrschten, den „livello della discussione“ angehoben und mit seinem „discorso lirico e pieno di vita e fonte di passione“ die angespannte Atmosphäre gebrochen.<sup>117</sup> Dies geschah am 6. Juni 1924, nur wenige Tage bevor Giacomo Matteotti ermordet wurde. Der Präsident der ANMIG war aktiv an der politischen Machtsicherung und dem Machtausbau des *Partito Nazionale Fascista* beteiligt. Seine Stimme galt in Italien etwas, und er vermochte es, mit seiner Rhetorik aber auch mit seiner Interpretation des Leidens der Kriegsversehrten die Menschen zu beeindrucken. Carlo Delcroix war ein enthusiastischer Unterstützer des Faschismus und Mussolini wußte, wie nützlich dessen positive Interpretation der Erfahrungen und Folgen des Ersten Weltkrieges für seine Zwecke sein konnten.

Mit den Lateran-Verträgen des Jahres 1929 und der Anerkennung der katholischen Kirche war die Phase der politischen Durchsetzung des Faschismus abgeschlossen.<sup>118</sup> Es folgte die Zeit der charismatischen Führerdiktatur, die sich, nachdem die innenpolitischen Probleme gelöst waren, zunehmend expansionistisch dem Ziel der Wiedererrichtung eines Imperiums im Mittelmeerraum annahm. Die Erfolge Mussolinis sowie die immer breiter werdende Zustimmung in der Bevölkerung ließen das Elend des Ersten Weltkrieges in der Erwartung einer glänzenden Zukunft zunehmend in den Hintergrund treten. Als wollte man für die kommenden Schlachten bereits vorsorgen, beauftragte Delcroix den Architekten Marcello Piacentini Anfang der dreißiger Jahre mit einem Erweiterungsbau der

Casa Madre dei Mutilati.

Der Baugrund zwischen dem alten Kernbau und dem Tiber wurde 1934 kostenlos zur Verfügung gestellt.<sup>119</sup> Piacentini war wenig begeistert von der Idee, das dreieckige Gebäude in monumentaler Weise zu vergrößern, da mit der neuen Ausrichtung die Hauptfassade des Justizpalastes und die Engelsburg zu direkten Nachbarn wurden, mit denen sich die Architektur auseinandersetzen mußte: „*Debbo dirle in tutta franchezza che ciò non è assolutamente possibile*“.<sup>120</sup> Der Architekt setzte schließlich den Bau gegenüber dem Lungotevere um 50 Meter zurück, sodaß es möglich blieb, vom Justizpalast kommend, weiterhin die Engelsburg zu sehen. An den Seitenfassaden verdoppelte Piacentini die bereits existierende Gliederung des alten Baues und erweiterte die so entstehende Verlängerung um einen zentralen Nebeneingang.



Abb. 17 Casa Madre dei Mutilati, Erweiterte Seitenfassade, 1936 © Ralph-Miklas Dobler

Die entstehende, sehr breite Front zum Tiber hin mußte nun als neue Hauptfassade gestaltet werden. Um Einheitlichkeit bemüht, übernahm Piacentini abermals die Gliederung der ursprünglichen Seitenfassaden mit ihren drei Hauptachsen. Auch die dort angebrachten Inschriften wurden in simpler Weise multipliziert. Allerdings wurde das mit einem Kranzgesims abschließende letzte Stockwerk um ein weiteres Attikageschoß aus Tuffstein erhöht.



Abb. 18. Casa Madre dei Mutilati, Fassade des Anbaus, 1936 © Ralph-Miklas Dobler

In jenes sind alternierend querrechteckige und hochrechteckige Fenster eingeschnitten, womit ein Motiv der Umgangsloggien der Engelsburg aufgenommen wurde. Den Hauptzugang bildet nun ein kolossales, an antiken Stadttoren orientiertes Portal, das von zwei quadratischen Schutztürmen flankiert wird. Der Wandel zur kühlen, faschistischen Formensprache zeigt sich auch hier wie an der Attika an den scharf in das Mauerwerk eingeschnittenen, ornamentlosen Fenstern. An zentraler Stelle erhebt sich über dem rundbogigen Tor eine weithin sichtbare *Torre del littorio*. Als Kennzeichen eines jeden offiziellen faschistischen Gebäudes integrierte der Turm gut sichtbar die ANMIG in die Partei. Tatsächlich wurde die Vereinigung erst 1938 zu einer Abteilung des *Partito Fascista*, allerdings zeigt die nun eindeutige Formensprache die Zugehörigkeit geradezu in Form eines Bekenntnisses. Zwischen Engelsburg und Justizpalast stand nun ein repräsentatives Gebäude des neuen Imperiums. Wer sich entlang des Lungotevere bewegte, sah einen Massenbau aus der Antike und der Zeit des Papsttums, den Justizpalast des geeinten Königreichs und dazwischen, mit dem Turm scheinbar beide Bauten überhöhend, eine Architektur des faschistischen Italiens. Von der gegenüber liegenden Uferseite aus sah man hintereinander aufgereiht den Justizpalast, die Casa Madre, die Engelsburg und die Kuppel von Sankt Peter.

Hatte man 1928 den ersten Bau zum zehnten Jahrestag des Sieges eingeweiht, erfolgte die Eröffnung des Anbaus 1936 zur Ausrufung des faschistischen Imperiums durch den König von Italien und Kaiser von Abessinien. Nachdem auch die Dekoration des Inneren vollendet war, eröffnete der Duce im Jahr 1938

die komplette Casa Madre dei Mutilati. Noch 1936 hatte Mussolini die Achse Berlin–Rom verkündet, 1937 reiste der Duce zu einem Staatsbesuch ins Dritte Reich und im Mai 1938 traf Hitler zu seinem Gegenbesuch in Rom ein. Diese Annäherung an den nationalsozialistischen Führer und deutschen Reichskanzler traf auf Widerstand seitens der Kriegsversehrten, in deren Statuten die Tradition des antideutschen Kampfes hervorgehoben wurde. Eine Folge war, daß etwa die Rassegesetzte, in denen man sofort den Einfluß deutscher Volkshygiene erkannte, nie innerhalb der ANMIG angewendet wurden. Selbstbewußt kritisierte Carlo Delcroix die Politik der Regierung öffentlich und durchbrach damit den vordergründigen, durch Gewalt und Unterdrückung geschaffenen Konsens als wichtigster Herrschaftsform.<sup>121</sup>

Die Casa Madre dei Mutilati war mit dem Erscheinungsbild des Neubaus zu einer Institution des faschistischen Regimes geworden. Der Bau demonstrierte, wie sehr sich Mussolini um die Kriegsversehrten kümmerte, geradezu als providenzielle Beschwichtigung der Angst. Den Soldaten, die für das Imperium in die Schlachten zogen, sollte versichert werden, daß sie im Fall einer bleibenden Verletzung bestens versorgt und unterstützt würden. Auch in der Ausstattung des Anbaus ist das neue Klima zu spüren. Im Obergeschoß wurde ein kompletter Flügel einer den Gefallenen geweihte Kapelle vorbehalten. Der traditionelle, „echte“ christliche Kultus und seine Liturgie hielten so Einzug in die Casa Madre. Als Altarbild hinter der Altarmensa fungierte eine lebensgroße Pietà des Künstlers Romano Romanella. Giovanni Prini schuf einen mit Reliefs geschmückten Weihwasserspender, der nun allerdings nicht mehr die Passion des Infanteristen, sondern die Passion Christi zeigte. Auch im Mutterhaus der Kriegsversehrten wurden die mit den Lateranverträgen erreichte Eintracht und die Anerkennung der katholischen Kirche demonstriert. Im Kontext von Tod und rituellem Gedenken räumte man der Religion die traditionelle wichtige Funktion des Tröstens und Versicherns ein. Direkt über dem Haupteingang vom Lungotevere her befand sich der von einer Lünette beleuchtete *Sacrario delle Bandiere*. Sah Delcroix im Kernbau noch einen Tempel des Schmerzes, in dem das Leiden eines jeden ehemaligen Kämpfers mystifiziert wurde, so errichtete



man jetzt ein Heiligtum für die Fahnen der am Sieg beteiligten Regimenter. Mit dem Schmuck der beiden Seitenwände wurde kein geringerer als Mario Sironi beauftragt, der ab 1932 versuchte, der alten Tradition der Wandmalerei in Italien zu neuem Glanz zu verhelfen. Der Maler schuf über den seitlichen Durchgangstüren die Reiterstandbilder des Königs und des Duce, wodurch das *Sacrarium* um die beiden Herrscher über das *Impero Fascista* erweitert wurde. Die Tür unter Vittorio Emanuele III. wird von einem Soldaten flankiert, über dem die Orte der Isonzo-Schlachten eingeschrieben sind. Ihm gegenüber steht die Personifikation des Imperiums wie eine Fortsetzung und Vollendung des Begonnenen. Die Frauenfigur unter Mussolini trägt ein Gewehr.

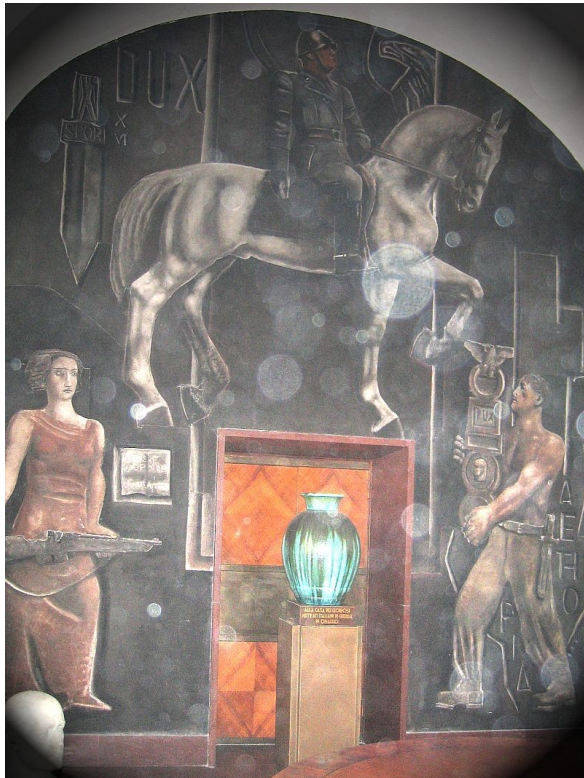


Abb. 19 Mario Sironi, „Il Duce“, 1938 © Ralph-Miklas Dobler

Attributiv zugeordnet ist ihr ein aufgeschlagenes Buch in dem die Parole „credere, obedire, combattere“ steht. Auf der anderen Seite reicht ein Soldat mit nacktem Oberkörper dem Duce ein Feldzeichen. Hinter ihm sind ein abstrahiertes Fasziensymbol sowie ein mit „Aethiopia“ beschrifteter Umriß eines Landes dargestellt. Triumphal wird der Sieg über den afrikanischen Staat und die einhergehende Ausrufung des

Imperiums mit wenigen Gegenständen evoziert. Mit den Fahnen und den beiden seitlichen Wänden steht der Triumph im Vordergrund des Dekorationsprogramms. An das Schicksal der Soldaten wurde hier nicht mehr erinnert. Im *Cortile delle Vittorie*, wurden dem Besucher der Casa Madre die großen Siege des italienischen Heeres vom Ersten Weltkrieg bis in Äthiopien didaktisch aufbereitet in Form von Landkarten gezeigt.



Abb. 20 Casa Madre dei Mutalti, „Cortile della Vittoria“, 1936-38 © Ralph-Miklas Dobler

Auch hier werden weniger die schmerzhaften Entbehrungen in den Vordergrund gestellt, sondern der triumphale Verlauf der Schlacht. Man verzichtete dabei auf die Darstellung der tatsächlichen Auseinandersetzungen. Dafür ist in Nebenhandlungen und schmalen Bildfeldern über und zwischen den Fenstern modernes Kriegsgerät wie Artillerie oder die Luftwaffe dargestellt.



Abb. 21 Cipriano Effesio Oppo und Antonio Santagata, "Tropaion" im Hof des Anbaus, 1938 © Ralph-Miklas Dobler

Ausgeführt wurden die Wandmalereien von Cipriano Effesio Oppo und Antonio Santagata.

Die Wandmalereien in den Lünetten des Versammlungsraumes boten einen idealen Anknüpfungspunkt für die Ausstattung des Neubaus. Die Darstellungen von tatkräftigen und aktiven Männern konnten nahtlos in die Soldatenbilder überführt werden. Da kein abschreckendes Bild des Opfers vorlag, konnte man die auf Stationen der Kriegserfahrung konzentrierten Darstellungen zu einem Triumph des Frontsoldaten wandeln. Das Versagen des Kämpfers durch Beschädigung war weder hier noch dort relevant. Keines der Probleme, das die Kriegsversehrten mit sich brachten, insbesondere Arbeits- und Wehrunfähigkeit, der Pflegebedarf und psychische Depression, wird in dem Haus visualisiert. Es ist glaubhaft, daß die Mitglieder der *Associazione* mit dieser Art der im Anbau ganz der faschistischen Propaganda eingegliederten Selbstdarstellung einverstanden waren. Sie hatten sich noch immer als Soldaten gesehen und hofften auf die Erfüllung ihres Wunsches nach einem erneuten, umfassenden Sieg Italiens, der durch die Alliierten 1918 verwehrt wurde. Die neue Aggressivität und

Brutalität in den Bildern verlieh diesem Ansinnen Ausdruck. Noch 1931 hatte Carlo Delcroix mit einem *Il nostro contributo alla Vittoria degli Alleati* den Sieg der Allianz alleine in der Intervention Italiens begründet gesehen.<sup>122</sup> Die ANMIG erkannte darin einen Aufruf zum Kampf für den Sieg und damit zu einem erneuten Krieg.<sup>123</sup> Das politische Gewicht der Vereinigung und ihres Präsidenten ist daher auch in den dreißiger Jahren nicht zu unterschätzen. Bezeichnender Weise erkannte man den Beginn der immerwährenden „*rivoluzione*“ nicht im Jahr 1922, sondern am 24. Mai 1915.<sup>124</sup>

## Schluß

Mit dem Mutterhaus der Kriegsinvaliden errichtete man in Rom einen Ort, an dem Trauer und Erinnerung ihren Platz fanden und an dem ein Deutungsangebot und eine Sinnstiftung empfohlen wurden. Die Ausstattung erfolgte aus Sicht der Versehrten und in erster Linie für die Versehrten, beziehungsweise um positive Reaktionen gegenüber den Invaliden zu evozieren. Dabei versuchte man, an den Gefallenenkult als ersten flächendeckenden, zivil-religiösen Kult des geeinten Italiens anzuschließen.<sup>125</sup> Die ideologischen Voraussetzungen der Verklärung von Tod und Schmerz als Folgen des Krieges sind zudem im Gedankengut des Gabriele D'Annunzio zu finden, dessen Vorstellungen der Mystik des Präsidenten der ANMIG Carlo Delcroix zugrunde lagen und von jenem rezipiert und ausgeführt wurden. Auf der Grundlage beider konnte sich der faschistische *Culto del littorio* herausbilden.<sup>126</sup> Zugleich demonstrieren die nationalstaatlichen Feiern zugunsten der Gefallenen, die mythisierenden und heroisierenden Schriften über die Kriegserfahrung und die Deutungen des Todes und der Verletzung als Mittel zum Heil, zur Wiedergeburt und zur Erleuchtung die Dauerpräsenz des christlichen Kultes und die Bedeutung der Religion. Die parareligiöse Selbstdarstellung der zahlreichen Kriegsinvaliden, die ohne den Bezug zu den christlichen Märtyrern, der Liturgie und der Heilsgeschichte ihre kompensatorische Wirkung nicht hätte entfalten können, war einer der zahlreichen Gründe, weshalb das faschistische Regime 1929 die politische und territoriale Souveränität des Vatikans

und damit der katholischen Kirche anerkannte und damit den Prozeß der Machtsicherung abschloß. Kaum zu unterschätzen ist der Stellenwert von Architektur und bildender Kunst in der Casa Madre dei Mutilati. Durch Bilder, Symbole und Inschriften wurde die Ideologie visualisiert und einem breiten Publikum durch überkommene Bildstrategien unmittelbar zugänglich gemacht. Die monumentale Wandmalerei, der Einsatz von Sinnbildern und Analogien sowie die im Stadtbild monumentalisierte und mit Bedeutung aufgeladene Architektur sollten in den Dreißiger Jahren unter dem faschistischen Regime zu wichtigen Mitteln der Schaffung eines Konsens, der Propaganda und der Repräsentation werden.

Auffällig bleibt jedoch, daß trotz der Interpretation der bleibenden Verletzung als Weg zur Erkenntnis und Erlösung die Bilder in der Casa Madre dei Mutilati eine andere Selbstbestimmung vorgeben. Allein in Inschriften und Symbolen sowie durch den heiligen Sebastian wird implizit an die körperlichen Entbehrungen als ein dem Christentum analoger Glücksfall hingewiesen. Auf den Historienbildern ist der einzelne Soldat vor und nach dem Kampf in voller körperlicher Integrität dargestellt. Dies wird insbesondere an der monumentalen Stifterfigur des Carlo Delcroix deutlich, der in der Apsiskalotte des großen Saales trotz Blindheit mit geradem Blick und das Architekturmodell in den Händen haltend, gezeigt wird, obwohl er keine Hände mehr besaß. Offenbar reichte die mystische Interpretation der Invalidität als Weg zur Erlösung und Nobilitierung nicht aus, um den zahlreichen Mitgliedern der *Associazione dei Mutilati e Invalidi di Guerra* einen aus ihrer Sicht angemessenen Platz in der Gesellschaft und ein befriedigendes Selbstverständnis zu geben. Dabei wird man in den Gemälden nicht in erster Linie eine Flucht in die Vergangenheit sehen dürfen, sondern eine Selbstbestätigung und eine Zukunftsvision. Als ewige Soldaten waren die Kriegsinvaliden auch weiterhin bereit, in den Krieg zu ziehen. Das Beispiel des im Park des römischen Pincio berühmten Enrico Toti, der 1918 ohne Beine dem Feind gegenübertrat, offenbart die aus dem Ersten Weltkrieg herrührende Tradition. Im Jahr 1930 insistierte Carlo Delcroix gegenüber Mussolini, die *mutilati* als eigene Legion in das Heer aufzunehmen, 1931 wird von den ersten in der Flugabwehr tätigen Versehrten berichtet.<sup>127</sup> Die Aus-

stattung der Casa Madre sowie ihre Architektur hatten bereits zuvor zum Ausdruck gebracht, daß sich die Kriegesversehrten tatsächlich als die vom Duce bereits früh aus politischem Kalkül als Avantgarde des Heeres gerühmte Gruppe sahen, denen als immerbereiten Soldaten eine Führungsrolle im faschistischen Italien zukommen sollte.<sup>128</sup>

Durch die *vittoria mutilata* war ein besonderes Klima in Italien entstanden, das den Kriegesversehrten vor allem das Gefühl gab, ohne eigenes Verschulden um dem gebührenden Sieg und Triumph betrogen worden zu sein. Neben der Sinnstiftung für das Leid und die Schmerzen stand daher die Überwindung der Enttäuschung im Vordergrund des Interesses. Wie der heilige Sebastian hatten sie ein erstes Martyrium erlitten, aus dem sie mit neuer Kraft in eine neue Ära marschierten. Das Ziel war der erneute Kampf, durch den die 1915 begonnene Expansion des Vaterlandes zu ihrem rechtmäßigen Ende gebracht werden sollte. Der Kernbau der römischen Casa Madre entstand in einer Übergangsphase, sowohl politisch als auch im Selbstbild der Kriegesversehrten. Diese revisionistische Form der Erklärung und die Überwindung des widerfahrenen Unglücks durch eine visuelle Zivilisierung des Krieges konnte von den faschistischen Machthabern ideal als Argument und Instrument benutzt werden, um sich über die Folgen des Ersten Weltkriegs zu legitimieren.<sup>129</sup> In der Dekoration des zweiten Bauteils der Casa Madre wird vollends deutlich, wie aus vergossenem Blut neues Blut zum Vergießen gewonnen werden konnte.

## Endnoten

1. Vgl. Lill 2004, S. 358.
2. Melchionni 1981.
3. Der Begriff „Opfer“ kann im deutschen Sprachgebrauch sowohl den entäußerten Gegenstand als auch den Akt des Entäußerns bezeichnen. Im Fall der Kriegsversehrten ist zu bemerken, daß nicht der gesamte Körper zerstört und „dargebracht“ wurde, sondern nur ein Teil. Die mutilati hatten sich also nicht wie die Gefallenen komplett geopfert, sondern nur auf ein Element ihrer Physiognomie verzichtet. In wiefern man dabei von Freiwilligkeit ausgehen kann, ist fraglich. Diese wird im oft aus dem christlich-theologischen Kontext abgeleiteten Sprachgebrauch und durch entsprechende Interpretationen impliziert. Zum Thema „Opfer“ und seiner Theorie vgl. Seiwert 1998.
4. Mosse 1975; Mosse 1993.
5. Barbiellini 1993.
6. Zum Gefallenenkult nach dem Ersten Weltkrieg grundlegend und umfassend Janz 2009.
7. Ein Foto der Karteikarte wurde anlässlich des zehnten Jahrestages des Marsches auf Rom veröffentlicht; La Vittoria. Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra. 9. 1932, S. 9.
8. Die umfassendste Biographie von Carlo Delcroix im Dizionario biografico degli Italiani; Vittoria 1988.
9. Barbiellini 1993, S. 29.
10. Delcroix 1928
11. Nebbia 1928; Cecchelli 1929; Piacentini 1929; Casa Madre 1993.
12. Cagnetta 1979; Friedemann Scriba, Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38, Frankfurt a.M. 1995.
13. Vittoria 1988, S. 476; Barbiellini 1993, S. 30.
14. Delcroix 1928.
15. „Questa casa abbiamo dedicata alla vittoria che è una certezza, non alla Pace che è una promessa; Abbiamo votata al Dolore che è un Dio, non alla Pietà che è la sua ombra“; Delcroix 1928, S. 9.
16. Casa Madre 1993, S. 184.
17. Delcroix 1925; das Buch wurde in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg als Lektüre in den Schulen benutzt; Danesi Squarzina 1993, S. 73.
18. Delcroix 1925, S. 9.
19. „Ma non saremmo mai passati dalla tenda al palazzo se uno dei nostri, assunto per destino di grandezza a dignità d'interprete Vostro e del popolo non avesse dato la sua mano di costruttore al compimento dell'opera, forse in memoria della povera casa di Ronchi dove lo visitaste ferito, quando sotto le bende sei guerrieri andavate cercando il volto della Vittoria.“; Delcroix 1928, S. 10.
20. Delcroix 1928, S. 10.
21. „Il 23 marzo del 1919 a Milano, nella Piazza che ha nome dal Santo Sepolcro, quasi per ammonire che la morte è fonte della vera vita, pochi credenti giurarono di difendere l'onore della guerra e il diritto della Vittoria in coloro che avevano preso le armi e dato il sangue per la Patria. Qui nel giorno sacro, noi afferriamo che la promessa fu mantenuta. Tutto il popolo riconosce ed onora sè stesso in noi.“; Delcroix 1928, S. 10.
22. „Poichè tale ordine, elevato a dignità quello che sembrava menomazione corporale, ... ha ... insegnato come la stessa sventura deve, non solo accettarsi, ma illuminarsi per le vitali energie dello spirito; fin quasi ad identificarsi ad una grazia.“; Nebbia 1928, S. 15.
23. Torsten Tjarks, „Palazzo della Giustizia“, in: Rom 2007, S. 493-496.
24. Cerino 1993, S. 38.
25. „Questo palazzotto di così virile aspetto, occupa l'angolo acuto che risulta tra Via Triboniano, fiancheggiante il Palazzo di Giustizia, e la Via delle Fosse, la quale logicamente richiama, tanto i valli difensivi della cerchia esterna di Castel Sant'Angelo, quanto qualche avvallamento delle ripe del vicino Tevere.“; Nebbia 1928, S. 24; Piacentini 1929, S. 435; Cerino 1993, S. 33ff.
26. Nebbia 1928, S. 13.
27. Arianna Sara De Rose, Marcello Piacentini. Opere 1903 – 1926, Modena 1995.
28. Dabei scheint es sich nicht um einen Einzelfall zu handeln. Die 1937 eröffnete Casa dei Ciechi in Florenz etwa verfügte über ein ähnlich prunkvolles Treppenhaus.
29. Piacentini 1929, S. 442.
30. „Vale a dire, dalla necessità di sistemare nel cuore di essa quel sacrario d'ampiezza e maestàconveniente ad un edificio che non è stato creato solo per un'amministrazione; me che deve rivelare, dallo stesso organismo fondamentale, cioè dalla pianta, la propria funzione essenziale“; Nebbia 1928, S. 27.
31. „Senza cercar infatti oltre il necessario d'imprimere all'edificio, per la sua origine militare, quasi l'aspetto di roccaforte, ecco anzitutto il geniale impiego esterno d'una cortina di blocchetti di tufo.“; Nebbia 1928, S. 28.
32. Zu Giovanni Prini vgl. Maraini 1922; Prini 1998, S. 65ff.
33. Quesada 1986, S. 44; Prini 1998, S. 7 und 68.
34. Prini 1998, S. 96.
35. Vgl. Secessione 1987.
36. Prini 1998, S. 109.
37. 1922 in Pico (Frosinone); 1920-23 in Pitigliano (Grosseto); 1923 in Magognino (Stresa); 1925-27 in S. Giovanni in Perciceto (Bologna) und 1926-27 in Pianopoli (Catanzaro); vgl. Prini 1998, S. 110.
38. Die Rückseite der Medaille trug bezeichnender Weise Verse von Gabriele d'Annunzio, die abermals auf dessen bedeutende Rolle bei der Verarbeitung des Kriegserlebnisses hinweisen: „Il figlio che ti nacque dal dolore ti rinasce o beata nella gloria. E il vivo eroe pieno di grazie è teco“.
39. Zur christlichen Symbolik im Gefallenenkult vgl. Annette Becker, „Der Kult der Erinnerung nach dem großen Krieg. Kriegerdenkmäler in Frankreich“, in: Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, hg. v. Reinhardt Koselleck und Michel Jeismann, München 1994, S. 315–324.
40. Vgl. Mosse 1993, S. 44f.
41. Rodiek 1983, S. 181-189.
42. Nebbia 1928, Abb. 8.
43. Marcello Piacentini selbst verwies auf „certe fortezze sangaliane“ als Vorbild; Piacentini 1929, S. 442.
44. Nicht klar ist zudem, warum „percussa vivit“ im Feminin gebraucht wird. Offenbar wurde an eine getroffene weibliche Person gedacht.
45. Piacentini 1929, S. 442.
46. Piacentini 1929, S. 452.
47. Cecchelli 1929, S. 7; Nifosi Sini 1993, S. 92.
48. Nebbia 1928, S. 32.
49. „spine simboliche e borchie di fiori di passione“; Piacentini 1929, S. 452.
50. Zur Biographie von Arturo Dazzi vgl. Dazzi 2002, S. 155-183.
51. De Lorenzi 1993, S. 38.
52. Dazzi 2002, Nr. 59 u. 60, S. 111.
53. Piacentini 1918, S. 37.
54. Auf internationaler Ebene kann die von der italienischen Kunstgeschichte als „concezione classica della statuarica monumentale“ bezeichnete Auffassung des Körpers eine auffällige Ähnlichkeit mit dem brachialen Menschenbild der faschistischen oder auch nationalsozialistischen Bildhauerkunst; De Lorenzi 1993, S. 38.
55. De Lorenzi 1993, S. 48; Dazzi 2002, S. 164f.
56. De Lorenzi 1993, S. 49ff.
57. „Un fulgore di martirio che doveva simboleggiare ogni dedizione volontaria al dolore, allo spasimo, alla morte, per la grandezza di un ideale“ – „Den Glanz eines Martyriums, das jede freiwillige Hingabe an den Schmerz, die Qual und den Tod für ein erhabenes Ideal symbolisieren sollte“
58. Kienitz 2008, S. 52-57.
59. Nebbia 1928, S. 33.
60. Die Kuppel wurde in Stahlbeton ausgeführt. Der Vergleich mit dem Pantheon bereits bei Danesi Squarzina 1993, S. 72.
61. Piacentini 1929, S. 455.
62. Hans Ottomayer, „Die Gigantenmasken im Berliner Zeughaus“, in: Das Berliner Zeughaus. Vom Waffenarsenal zum Deutschen Historischen Museum, hg. v. Ulrike Kretschmar, München 2006, S. 72–97.
63. Grundlegend: Scarry 1985.
64. Eine ähnliche Symbolsprache findet sich in der Aula del Comitato Centrale im Obergeschoß. Der Raum ist komplett mit Holz und



- wertvollen Holzintarsien verkleidet, die in kunsthandwerklicher Perfektion Gegenstände aus dem christlichen Kult und Ausrüstung des Soldaten zeigen; Casa Madre 1993, S. 115ff.
65. Delcroix 1925, S. 9.
  66. Piacentini 1929, S. 446–450
  67. Ragazzi 1999, S. 87.
  68. Zum Künstler vgl. Ragazzi 1999. Santagata ist wie die meisten Maler der zwanziger und dreißiger Jahre, die nicht dem Futurismus angehörten, noch schlecht erforscht.
  69. "Tale frazionamento, mentre impedisce complessità di composizioni figurate che, data l'ampiezza delle zone da frescarsi, avrebbe finito, o per essere troppo vuote di sfondi, od affollate, contribuisce ad una chiarezza e ad una logica decorativa, del pari ride-stata con spirito moderno su antichi esempi, ed in tutto rispondente al carattere dell'ambiente."; Nebbia 1928, S. 36. Zur italienischen Wandmalerei-debatte der dreißiger Jahre vgl. Muri ai pittori 1999; Stüben 2000.
  70. Ragazzi 1999, S. 87.
  71. Giovanni Guglielmo Riva, Santagata, Genua 1944, S. 11; zit. nach Ragazzi 1999, S. 83.
  72. MRF 1933, S. 253–255.
  73. Seconda Mostra del Novecento Italiano 2 Marzo – 30 Aprile 1929. Catalogo. Mailand 1929, S. 39 und 96.
  74. „Soldati a voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che la natura pose ai confini della patria nostra, a voi la gloria di compiere finalmente l'opera con tanto erosimo iniziata dai nostri padri“ – „Soldaten, Euch gebührt der Ruhm, die Tricolore an die heiligen Grenzsteine zu tragen, welche die Natur an die Enden unseres Vaterlandes setzt, Euch der Ruhm, das Werk endgültig abzuschließen, das mit so viel Heldenmut von unseren Vätern begonnen wurde.“
  75. Nebbia 1928, Abb. 19.
  76. XVIa Esposizione Internazionale d'Arte delle Città di Venezia 1928. Catalogo, Venedig 1928, S. 108, Nr. 93; Ragazzi 1999, S. 89. Auf der Biennale war Santagata auch mit einer Büste von Carlo Delcroix vertreten, die in den folgenden Jahren als Bronzeabguß in zahlreichen Case dei Mutilati zur Aufstellung kam.
  77. Prima Quadriennale d'Arte Nazionale sotto gli Auspici di S.E. il Capo del Governo. Catalogo, Rom 1931, S. 88, Nr. 15, S. 89.
  78. Hierzu ausführlich Sontag 2003.
  79. Jörg Martin Merz, „Otto Dix' Kriegsbilder : Motivationen - Intentionen – Rezeptionen“, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999) S. 189-226.
  80. Labita 1990; Tobia 2000, S. 79-85.
  81. „Dalla celebrazione del milite ignoto deve cominciare il nuovo periodo della nostra storia altrimenti meglio sarebbe non turbare il sonno senza risveglio dei morti che presidiano per i secoli i confini della patria“ – „Von der Feier des unbekanntes Soldaten muß die neue Periode unserer Geschichte beginnen, ansonsten wäre es besser, den Schlaf ohne Wiedererwachen der Toten nicht zu stören, die für Jahrhunderte die Grenzen des Vaterlandes bewachen“
  82. Nebbia 1928, S. 36.
  83. „Heute erinnert man an den Waffenstillstand, indem man an den Altären der Gefallenen Eure Kriegserklärung liest; ein Zeichen, daß wir wirklich gewonnen haben, daß wir den Feind nicht nur in Stücke geschlagen haben, sondern daß wir unsere Gemeinschaft gefestigt haben; ein Zeichen, daß wir nicht nur heilige Verhältnisse erreicht haben, sondern ein Zeitalter überwunden haben indem wir eine neue Zeit einweihen.“; Delcroix 1928, S. 11.
  84. Cecchelli 1929, S. 2.
  85. „Ivi essi manteranno il culto della Vittoria, ivi eleveranno la voce contro i denigratori e gl'immemori, ivi, se sarà necessario, riprenderanno le insegne per marciare ancora una volta vontro i nemici della Patria“; Cecchelli 1929, S. 3.
  86. Nach dem Bau der römischen Casa Madre dei Mutilati erfolgten weitere Gründungen in den großen Städten, die in ähnlicher Weise außerordentlich reich dekoriert wurden. Sie waren bislang noch nicht Gegenstand einer systematischen Untersuchung und fanden höchstens in Teilen im Rahmen von Künstlermonographien Beachtung. Ein aufgrund seiner bedeutenden Mosaikausstattung jüngst bekannt gewordenes Beispiel ist die Casa in Ravenna; vgl. NUOVA CASA 2002. Ein unter anderen Vorzeichen bekannter Versammlungsort der Kriegsversehrten ist die sogenannte „Rotonda“ von Brunelleschi in Florenz; vgl. Casa del Mutilato 1937. Sie diente als Sala delle Assemblee, wobei gezielt der fragmentarische Charakter der Frührenaissance-Architektur beibehalten wurde. Brunelleschis Projekt blieb „mutilato“, womit eine weitere Möglichkeit für die Ästhetisierung und Erhöhung der Fragmentierung durch Analogiebildung vorgegeben ist.
  87. Kienitz 2001, S. 221.
  88. Matthias Eberle, Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik: Dix, Grosz, Schlemmer, Stuttgart 1989; Jürgens-Kirchhoff 1993.
  89. Zum Problem, Schmerz in Worten oder Bildern auszudrücken vgl. Scarry 1985, S. 161.
  90. Zur Frage von Kriegsversehrten und männlichen Körperbildern in Deutschland vgl. Kienitz 2008.
  91. Kienitz 2008, S. 196.
  92. Für Deutschland grundlegend Kienitz 2001; Kienitz 2008; Kienitz 2009.
  93. Einen ersten Überblick zu dieser Problematik gibt Grande Guerra 2005.
  94. Inge Baxmann, Der Körper der Nation, in: Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich, hg. v. Étienne Francois u.a., Göttingen 1995, S. 355.
  95. Zu den Fragen, die Bilder von Kriegsinvaliden aufwerfen vgl. Kienitz 2001, S. 222.
  96. Bekannt ist das Motiv der Pietà als Ausdruck der Trauer seitens der Mütter; vgl. Volker G. Probst, Bilder vom Tode. Eine Studie zum deutschen Kriegerdenkmal in der Weimarer Republik am Beispiel des Pietà-Motives und seiner profanierten Varianten, Hamburg 1986.
  97. Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 72ff.
  98. Vgl. Scarry 1985, S. 71.
  99. Sontag 2003, S. 76.
  100. Grundlegend für die vor allem in Deutschland im 19. Jahrhundert entwickelte Einfühlungstheorie VISCHER 1873.
  101. Darauf hat Mosse 1993, S. 127 hingewiesen.
  102. "9. Noi vogliamo glorificare la guerra-sola igene del mondo-il militarismo, il patriotismo, il gesto distruttore. 10. Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie e combattere contro il moralismo, il femminismo e contro ogni viltà opportunistica o utilitaria. 11. Noi canteremo le locomotive dall'ampio petto, il volo scivolante degli aereoalpi. E' dall'Italia che lanciamo questo manifesto di violenza travolgente e incendiaria col quale fondiamo oggi il Futurismo"; zit. nach: Futursimo 1909–1944, hg. v. Enrico Crispolti, Mailand 2001, S. 532. Da Manifest erschien erstmals in französischer Sprache in Le Figaro am 20. Februar 1909. Vgl. auch Marianne W. Martin, Futurist Art and Theory 1909–1915, Oxford 1968, S. 38–49.
  103. „Il Boia d'Asburgo, l'antico / uccisor d'infermi e d'inermi, il mutilator di fanciulli / e di femmine, l'impudico / vecchiaro cui pascono i vermi ...“; aus der Ode alla Nazione Serba; D'Annunzio 1964, S. 67.
  104. „Je suis une offrande d'amour / je suis un cri vers l'aurore / je suis un clairon de rescousse / aux lèvres de la race élue“; aus der Ode pour la résurrection latine, D'Annunzio 1964, S. 5.
  105. D'Annunzio 1964 sowie ders., S. 155ff.
  106. D'Annunzio 1964, S. 161ff.
  107. Ders., S. 165.
  108. La preghiera di Sernaglia, D'Annunzio 1964, S. 205.
  109. „Selig die jungen, die es nach Ruhm hungert und dürstet, weil sie gesättigt werden. Selig die Barmherzigen, weil sie leuchtendes Blut stillen, strahlenden Schmerz verbinden werden. Selig die reinen Herzens sind, selig die mit Siegen zurückkehren, weil sie das verjüngte Antlitz Roms, die neu gekrönte Stirn Dantes und die triumphale Schönheit Italiens erblicken werden.“, Espositi 2007, S. 308f.
  110. Ode alla Nazione Serba; D'Annunzio 1964, S. 93.
  111. La preghiera di Sernaglia; D'Annunzio 1964, S. 209.
  112. Re 1987, S. 25.
  113. Eine Fotografie der entsprechenden Karteikarte in La Vittoria. Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra 9 (1932), S. 8
  114. Accame 1988, S. 12.

115. Bei D'Annunzio heißt es etwa: „On meurt, on meurt, et chacun de tes morts dans ta beauté se sculpte“; Sur une image de la France croisée; D'Annunzio 1964, S. 35.
116. Re 1987, S. 19.
117. Benito Mussolini, *La mia vita* (1928), Mailand 1999, S. 156. 163.
118. Schieder 2008, S. 18.
119. Cerino 1993, S. 61.
120. Aus einem Brief von Piacentini an Delcroix im Jahr 1934; zit. nach Cerini 1993, S. 61.
121. Barbiellini 1993, S. 30.
122. Delcroix 1931.
123. „La Battaglia per la Vittoria“, in: *La Vittoria. Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra 4* (1931), S. 5–6.
124. „Il 24 maggio 1915 fu l'inizio della rivoluzione che tuttavia è in cammino“; in: *La Vittoria. Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra 5* (1931), S. 5.
125. Janz 2009, S. 6.
126. Gentile 2005, S. 37 ff.
127. Der Bericht über das Treffen im Palazzo del Viminale in La Vittoria. *Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra 8* (1930), S. 5–6; der Bericht über die Flugabwehr-Einheit in: *La Vittoria. Bollettino dell'Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra 7-8* (1931), S. 16–19.
128. Entsprechend hatte Mussolini die Kriegsversehrten 1917 im Popolo d'Italia charakterisiert; Luzzatto 1998, S. 5.
129. Nifosi Sini 1993, S. 84.
- Krieg in nationalen und religiösen Deutungen der Neuzeit, hg. von Dietrich Beyrau, Tübingen 2001, S. 217–237.
- Sabine Kienitz, „*Körper-Beschädigungen. Kriegsinvalidität und Männlichkeitskonstruktionen in der Weimarer Republik*“, in: *Heimat Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege*, hg. von Karen Hagemann/Stefanie Schüler-Springorum, Frankfurt 2002, S. 188–207.
- Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden. Kriegsinvaliden und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn u.a. 2008.
- Vito Labita, „*Il Milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della Patria*“, in: *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro a Ceausescu*, hrsg. von Sergio Bertelli und Cristiano Grottanelli, Florenz 1990, S. 120–153.
- Maria Grazia Melchionni, *La vittoria mutilata. Problemi ed incertezze della politica estera italiana sul finire della Grande Guerra* (ottobre 1918 - gennaio 1919), Rom 1981.
- Mostra della Rivoluzione Fascista*. Guida Storica, hg. V. D. Alfieri u. L. Freddi, Rom 1933.
- George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegung in Deutschland von dem Napoleonischen Krieg bis zum Dritten Reich*, Frankfurt 1974.
- George L. Mosse, *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*, Stuttgart 1993.
- Muri ai pittori. *Pittura murale e decorazione in Italia 1930–1950*, hg. v. V. Fagone u.a., Mailand 1999.
- Ugo Nebbia, *La Casa Madre dei Mutilati in Roma*, Rom 1928.
- Giuseppe Nifosi Sini, „*Un monumento agli Eroi spravvissuti*“; in: *Casa Madre* 1993, S. 79–104.
- La nuova "Casa del mutilato" di Ravenna*. Storia, arte, architettura, hrsg. v. Ivan Simonini, Ravenna 2002.
- Leonardo Paggi, *Un secolo spezzato. La politica e le guerre*, in: '900. I tempi della storia, hg. von Claudio Pavone, Rom 1997, S. 105–144.
- Marcello Piacentini, „*La Casa Madre dei Mutilati in Roma dell'architetto Marcello Piacentini*“, *Architettura e arte decorativi* 7 (1928–29), S. 433–458.
- Franco Ragazzi, „*Conache della pittura murale. Antonio Giuseppe Santagata, il «Giotto dei soldati»*“, in: *MURI* 1999, S. 83–95.
- Lucia Re, „*Gabriele D'Annunzio's Theater of Memory: Il Vittoriale degli Italiani / Il teatro della memoria di Gabriele D'Annunzio: Il Vittoriale degli Italiani*“, *The Journal of the Decorative and Propaganda Arts* 3 (1987), S. 6–51.
- Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking in the World*, Oxford 1985.
- Hubert Seiwert, „*Opfer*“, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. v. Hubert Cancik u.a., Stuttgart 1998, S. 268–284.
- Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, New York 2003.
- Björn Stüben, „*Muri ai pittori*“ *Mario Sironi und die Wandmalerei der 1930er Jahre*. Weimar 2000.
- Bruno Tobia, „*Die Toten der Nation*“, in: *Inszenierungen des Nationalstaates. Politische Feiern in Italien und Deutschland seit 1860/71*, hg. v. Sabine Behrenbeck und Alexander Nützenadel, Köln 2000, S. 67–85.

## Bibliographie

Giano Accame, *Carlo Delcroix*, Florenz 1988.

Rosanna Barbiellini Amidei, „*La commitenza*“, in: *Casa Madre* 1993, S. 21–30.

Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979.

*La Casa del Mutilato in Firenze. 4 novembre 1937*, Florenz 1937.

*La Casa Madre dei Mutilati di Guerra*, eingeführt von Franco Borsi, Rom 1993.

Carlo Cecchelli, „*La Casa Madre dei Mutilati*“, *Capitolium* 5 (1929), S. 1–9.

Nicola Cerino, „*La Casa Madre dei Mutilati e il contesto urbano*“, in: *Casa Madre* 1993, S. 31–68.

Gabriele D'Annunzio, *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi. Libro Quinto. Asterope* (Canti della Guerra Latina), Bologna 1964.

Silvia Danesi Squarzina, „*L'architettura della Casa Madre dei Mutilati*“, in: *Casa Madre* 1993, S. 69–78.

Carlo Delcroix, „*Discorso inaugurale di Carlo Delcroix*“, in *NEBBIA* 1928, S. 9–11.

Carlo Delcroix, *Il nostro contributo alla Vittoria degli Alleati*, Florenz 1931.

Emilio Gentile, *Il Culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Bari 2005.

*La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, hg. von Nadia Marchioni, Florenz 2005.

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

Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993.

Sabine Kienitz, „*Als Helden gefeiert – als Krüppel vergessen*“. *Kriegsinvaliden im Ersten Weltkrieg und in der Weimarer Republik*, in: *Der*

## Abbildungen

Abb. 1 Ausschnitt aus dem Regulierungsplan der Stadt Rom, 1931, aus: Piano regolatore di Roma, Mailand 1931

Abb. 2 Casa Madre dei Mutilati, Grundriß des Erdgeschosses, aus: Architettura e Arte decorative 1928/29, S. 434

Abb. 3 Casa Madre dei Mutilati Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 4 Casa Madre dei Mutilati, Hauptfassade zur Piazza Cavour, 1928, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 5 Giovanni Prini, Genien, 1928, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 6 Casa Madre dei Mutilati, ursprünglicher Zustand 1928, aus: Architettura e Arte decorative 1928/29, S. 433

Abb. 7. Casa Madre dei Mutilati, Seitenfassade, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 8 Casa Madre dei Mutilati, Scalone d'onore, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 9. Casa Madre dei Mutilati, Portal zur Sala delle Adunate, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 10 Casa Madre dei Mutilati, Arturo Dazzi, Hl. Sebastian, 1928, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 11 Casa Madre dei Mutilati, Sala delle Adunate, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 12 Casa Madre dei Mutilati, Sala delle Adunate, Bronzeportal, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 13 Antonio Santagata, "La Partenza", 1932, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 14 Antonio Santagata, "L'Assalto", 1928, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 15 Antonio Santagata, "Il Ritorno", 1932, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 16 Antonio Santagata, "La Vittoria", 1932, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 17 Casa Madre dei Mutilati, Seitenfassade, 1936, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 18. Casa Madre dei Mutilati, Fassade des Anbaus, 1936, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 19. Mario Sironi, "Il Duce", 1938, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 20 Casa Madre dei Mutalti, "Cortile della Vittoria", 1936-38, Foto Ralph-Miklas Dobler

Abb. 21 Antonio Santagata, "Tropaion" im Hof des Anbaus, 1938, Foto Ralph-Miklas Dobler

## Zusammenfassung

Die ab 1925 in Rom errichtete Casa Madre dei Mutilati ist der Sitz der italienischen Vereinigung der Kriegsverwundeten. Neben der Verwaltung diente der Bau und seine künstlerische Ausstattung insbesondere der Selbstdarstellung, der Sinnstiftung sowie der Erinnerung. In einer an der katholischen Religion und insbesondere der nationalen Dichtung von Gabriele D'Annunzio orientierten Mystifizierung der Verletzung und des Schmerzes wird die Kriegserfahrung transzendiert und ins Positive gewendet. Nicht als mit Makeln behaftete Außenseiter der Gesellschaft, sondern als durch das Erlebnis der Verwundung gestärkte Elite wollten die verstümmelten Soldaten abermals dem Feind entgegentreten, um die Schmach der vittoria mutilata endgültig auszumerzen. Dabei standen die Mitglieder der Vereinigung den Parolen des beginnenden Faschismus nahe und Mussolini konnte die einflussreichen Invaliden geschickt instrumentalisieren. Nicht zuletzt deren selbst vorgebrachte Interpretation des Kampfes und der Verletzung erleichterte es dem Duce, neue Kriege zu beginnen.

## Autor

Studium der Kunstgeschichte, klassischen Archäologie und Religionswissenschaft in Tübingen, Venedig und Berlin. Promotion mit einer Arbeit zur künstlerischen und ikonographischen Ausstattung römischer Familienkapellen im 17. und 18. Jahrhundert. Seit 2004 wissenschaftlicher Assistent an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom. Forschungen zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, zu Bildmedien im faschistischen Italien 1936–1943 und insbesondere zum Besuch Hitlers in Rom 1938.

## Titel

Ralph-Miklas Dobler: *Die Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der künstlerischen Ausstattung der Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra in Rom (1925-1938)*, in: kunsttexte.de, Nr. 3, 2010, (31 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).