

KFK / SFB 485, Teilprojekt B13

Transformationen von politischen Bildprogrammen in Diktatur und Demokratie. Ein Vergleich der Machtinszenierungen in Deutschland und Italien (1922/33 bis zum Ende der 60er Jahre)

Fachgebiet und Arbeitsrichtung: Zeitgeschichte

Leiter: Prof. Dr. Sven Reichardt

Bearbeiterin: Wenke Nitz, M.A.

Laufzeit: 01/2006-12/2009

Bericht über die Entwicklung des Teilprojekts (2006-2009)

1 Bericht

Im Fokus der Arbeit des SFB stand die Erforschung sozialer Ordnungs- und Struktur-muster in einer medien- und kommunikationstheoretischen Perspektive, womit unter anderem „die Funktion von Normen und Symbolen für den Aufbau und die Stabilität sozialer und politischer Ordnung“ in den Blick genommen wurde. Die Untersuchung visueller Inszenierungen von Macht in faschistischen Regimes, verstanden als normative Durchformung gesellschaftlicher Kommunikation in modernen Mediengesellschaften mit dem Ziel der Stabilisierung diktatorischer Herrschaft, schloss sich folglich eng an das allgemeine Forschungsprogramm an.

Die staatliche Instrumentalisierung moderner Massenmedien während der faschistischen Diktaturen diente der Kontrolle gesellschaftlicher Selbstbeschreibungen und somit der Schaffung von Legitimation. Damit rücken besonders populäre Medienprodukte mit hoher kommunikativer Reichweite in den Blick, wie beispielsweise Illustrierte, die in ihrem Gebrauch enger in das allgemeine Alltagshandeln eingebunden sind, als dies elitäre oder zumindest sozial aufwändigere Medienformate wie Theater oder Kino sind. Die Bildprogramme in den Illustrierten wurden deswegen auf einer breiten empirischen Basis untersucht, um einer fotografischen Matrix des Politischen in den faschistischen Diktaturen nachzugehen.

Wesentliche methodische Untersuchungsgrundlage des Teilprojekts war der transnationale Vergleich zwischen dem faschistischen Italien und dem nationalsozialistischen Deutschland. Insofern richtete sich das Untersuchungsinteresse auf gleichermaßen international vergleichbare wie populäre Medienformate mit hoher Reichweite. Als besonders geeignet erwiesen sich hier Fotografien im Medium der Illustrierten, die auf die Visualisierung von Macht in Gestalt der beiden Diktatoren Hitler und Mussolini sowie der Verwendung regimeeigener Symbole wie beispielsweise Hakenkreuz und Liktorenbündel hin beobachtet wurden. Leitfragen der Analyse waren die folgenden: Wie stellten die faschistischen Regime sich selbst dar? Welche visuellen Mittel verwendeten sie zur Stiftung von Legitimation und Konsens? Sind im Verlauf des Untersuchungszeitraums Veränderungen in den Bildprogrammen zu beobachten und wenn ja, wie lassen sich diese erklären?

Politisches Stellvertreterhandeln bedarf immer, insbesondere jedoch in modernen, massenmedial ausdifferenzierten Gesellschaften, einer medialen Repräsentation und Versinnbildlichung zur Sicherstellung von Orientierung und Stabilität. Die öffentliche Darstellung von Macht dient hierbei der Legitimation von Herrschaftsansprüchen. Dieser theoretische Aspekt des Vorhabens wurde innerhalb der Arbeitsgruppe „Legitimationsstrategien“ in Vernetzung mit zwei Projekten zur antiken Herrschaftsinszenierung (B10) und zur frühneuzeitlichen Stadt (B4) vertieft, wobei drei Themenfelder und Diskussionsfelder die Zusammenarbeit zwischen den Projekten bestimmten: die Funktion, der Wandel und die Fragilität von Strategien zur Schaffung sozialer Zustimmung. Alle drei Projekte verband der gemeinsame Untersuchungsschwerpunkt der Herrschaftsinszenierung als Legitimationsstrategie. Dabei wurden unterschiedliche Medien beobachtet und verschiedene bildlich-symbolische Formen diskutiert. Eine weitere Gemeinsamkeit der Projekte bestand in den langen Untersuchungszeiträumen, die gleichermaßen diachrone und serielle Analysen möglich und notwendig machten. Diskutiert wurden zudem Delegitimierungspotenziale der Inszenierungen, also Potenziale des Scheiterns symbolischer Herrschaftslegitimation. Denn Visualisierung von Macht kann durch die Adressaten der Inszenierung prinzipiell auch negiert und infrage gestellt werden, wodurch sie als grundsätzlich prekär erscheint. Gerade deswegen ist gesellschaftliche – also öffentliche – Kommunikation immer umkämpft. Sie wird durch Symbole und die ihnen inne wohnende Bedeutungsoffenheit und damit vielseitige Anschlussfähigkeit überhaupt erst strukturiert und ermöglicht. Die kulturell verfügbaren Sinnkondensate müssen aber nicht zwangsläufig im Sinne der Konsensstiftung erfolgreich sein – sie werden von den Rezipienten in unterschiedlicher Form verstanden, angeeignet, modifiziert oder auch abgelehnt. Nicht zuletzt deswegen unterliegt symbolische (Politik-)Kommunikation einem ständigen Wandel. Die faschistischen Diktaturen gingen jedoch von der Möglichkeit einer direkten manipulativen Einflussnahme auf die Bevölkerung aus und unternahmen zur Stabilisierung ihrer Regime den Versuch, die prekäre gesellschaftliche Kommunikation in den Medien durch umfassende Lenkungs- und Kontrollmaßnahmen in ihrem Sinne zu kanalisieren und zu instrumentalisieren. Symbolisierungen wurden in diesem Zusammenhang bewusst eingesetzt, um gesellschaftliche und politische Normierungen performativ umzusetzen und in der Gesellschaft zu verankern. Dabei wird deutlich, dass nicht nur die Symbole als Inhalt der Kommunikation, sondern auch die Gleichförmigkeit der Kommunikation selbst als kommunikative Praxis Normierungen abbildet. Die in den Illustrierten massenhaft veröffentlichten Bilder der Diktaturen spielen unter diesem Gesichtspunkt im Sinne einer Formierung des (gesellschaftlichen) Blicks eine wesentliche Rolle.

Theoretische Grundlage der Arbeit war die Annahme eines komplexen Zusammenhangs von Politik, Medien(-Ästhetik) und Gesellschaft. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts änderten sich die Koordinaten dieses Dreiecksverhältnisses in besonderer Weise: Die Ausweitung des massenmedialen Ensembles, das heißt die Einführung der neuen visuellen Medien führte zu einem weitreichenden Wahrnehmungswandel, der wiederum mit der Transformation der Darstellungs- und Sehkonventionen als kulturellen Praktiken einherging. Die Fundamentalpolitisierung breiter Bevölkerungsschichten nötigte von nun an Politiker, zum Zweck der Legitimationsbeschaffung diese Bevölkerungs- und Wählerschichten in die (visuelle) Vermittlung politischer Ereignisse und Entscheidungen einzubinden und sich damit selbst als Gegenstand

massenmedialer Kommunikation zu entwerfen, um optimale Anschlussfähigkeit zu gewinnen. Während die Weimarer Demokraten ihre Politikdarstellung überwiegend textlich-argumentativ und – sofern visuell – allenfalls nach überkommenen Bildtraditionen gestalteten, verstanden es die faschistischen Regime schon frühzeitig, die Möglichkeiten moderner, massenmedial verbreiteter Bilder für ihre Zwecke zu nutzen – sie vollzogen eine „Medialisierung des Ideologischen“ (Segeberg 2004).

Methodische Überlegungen

Im Januar 2007 gab die gemeinsam mit den Projekten A5 (Die rituelle Fassung des Unfassbaren) und C3 (Serielle Produktion von Individualität) veranstaltete Tagung zu „Methoden der Bildanalyse in den Sozial- und Geschichtswissenschaften“ wichtige Anregungen für die kulturhistorische Arbeit mit umfangreichem Bildmaterial. Beispielhaft führten Geistes- und Sozialwissenschaftler hier vor, wie sie in ihrer jeweiligen Disziplin mit visuellen Quellen verfahren. Die Projektarbeit wurde in einem eigenen Vortrag dargelegt. Diese exemplarische Übersicht über mögliche methodische Vorgehensweisen verdeutlichte für die vorliegende Arbeit unter anderem die Notwendigkeit einer Kombination von verschiedenen bereits etablierten Ansätzen der Bildanalyse für die Verwendung von Bildern als historische Quelle. Notwendig gerade für die Anwendung auf umfangreiche Datensätze war die Verknüpfung der Analyse der visuellen Eigenlogik mit einer thematischen Serienbildung. Die Verbindung dieser beiden methodischen Stränge ermöglicht es, einerseits den visuellen Mustern der Bilder selbst gerecht zu werden und andererseits in der Analyse von Serien Kontinuitäten und Änderungen des Bildprogramms in einer kontrastierenden Betrachtung zu verfolgen. Erst die Kombination von quantitativen und qualitativen Verfahren bildet die Besonderheit massenmedialer Kommunikation adäquat ab.

Trotz des vor allem seit den 1990er Jahren beständig betonten hohen Stellenwerts von Bildern gibt es bislang nur wenige kulturhistorische Studien zur konkreten Verwendung visueller Medien in Diktaturen. Untersuchungen zu Illustrierten sind rar, oftmals dienen hier die Bilder nach wie vor nur der Illustration von Thesen, werden also als eigenständige Quellen nicht ernst genommen (Unger 1984; Reichel 1991; Falasca-Zamponi 1997; Rössler 2007a, b). Schwerpunkt der historischen Presseforschung sind nach wie vor textanalytische Beobachtungen von Tageszeitungen. Die Illustrierten mit ihrer titelgebenden Dominanz des Visuellen hingegen sind bislang keiner systematischen Analyse unterzogen worden. Wesentliche Ausnahmen in dieser Reihe der Vernachlässigung der Bilder sind die Untersuchungen von Rolf Sachsse zur Fotografie im Nationalsozialismus (2003) und Gerhard Pauls Analyse der Bewegungsphase (1990).

Für den italienischen Fall gestaltet sich der Forschungsstand wenig anders: Auch hier überwiegen die Analysen zu Tageszeitungen und damit zu Texten (Cannistraro 1975; Tranfaglia 2005; Forno 2005; Galassi 2008). Daneben stehen Untersuchungen zur zentralen Bildproduktionsstelle, dem Istituto Luce (Luzzatto 2001; Franzinelli, Marino 2003). An systematischen Analysen von Illustriertenfotografien hingegen mangelt es.

Die Untersuchung verfolgte aufgrund dieses Forschungsdesiderats eine Analyse auf breiter Datenbasis. Im Zuge der Erhebung des Bildmaterials aus deutschen und italienischen Illustrierten – konzentriert auf Bilder der Machthaber – zeigte sich jedoch

rasch, dass der Fundus noch umfangreicher war, als es vorherige Stichproben bereits hatten erkennen lassen. Allein für die faschistischen Diktaturen wurden mehr als 5.400 Illustriertenseiten erhoben. Aus arbeitspragmatischen und methodischen Gründen – die Analyse der einzelnen Bilder hätte sonst nur oberflächlich geschehen können – wurde deswegen auf die Fortführung der Untersuchung bis zum Ende der sechziger Jahre verzichtet und damit auf den ursprünglich anvisierten diachronen Vergleich zwischen den Diktaturen und ihren demokratischen Nachfolgesystemen. Angestrebt ist innerhalb der Arbeit ein Ausblick auf die Entwicklung nach 1945.

Drei grundsätzliche Überlegungen für den Umgang mit Bildquellen strukturierten die Arbeit methodisch: 1. Die Öffnung des Blicks auf die populäre Bildkultur (Krause 2004, S. 91), 2. die kulturhistorische und institutionelle Kontextualisierung (Talkenberger 1994, S. 300) und 3. die visuelle Intertextualität (Klenner 2007, S. 454; Raulff 2003, S. 101; Gombrich 1970, S. 261), die eine thematische Serienbildung nahe legte. Die methodische Vorgehensweise der Arbeit war demgemäß eine Kombination aus verschiedenen Ansätzen: Neben ikonographische Anstöße traten durch die Kontextualisierung der Bilder funktionsanalytische und serielle Analysen (Ruppert 1986, S. 62). Die aus massenmedial erzeugten und verbreiteten Bilder bestehende Datenbasis erleichterte die Arbeit, da nicht einzelne unbeschriftete Fotografien – beispielsweise aus Privatbesitz – die Quellengrundlage bildeten, sondern Bilder aus „geordneten Tradierungsformen“ (Ruppert 1986, S. 62), die in einem Umbild- und Textkontext standen.

Einen wesentlichen Schwerpunkt der Analyse bildete die funktionsanalytische Untersuchung des Bildmaterials, das heißt die Frage nach der Bedeutung und Funktion der Bilder innerhalb der historisch konkret verorteten, politischen Kommunikation in den Illustrierten der faschistischen Diktaturen. Im Vordergrund stand somit nicht die Wirkung der Inszenierung, sondern vielmehr der intendierte und vom Auftraggeber unterstellte Effekt einer Politikdarstellung (Müller 1997, S. 19). Die Auswahl der Bilder fokussierte Darstellungen der beiden Machthaber, in denen sich die Diktatur personifizierte. Der Körper, so hat auch die Arbeit vieler Projekte des SFB bestätigt, dient oftmals der Performance sozialer Symbolisierungen – er ist Instrument der Darstellung von Ordnung und Gesellschaft. Die Machthaber der faschistischen Diktaturen stellten somit Identifikationsmöglichkeiten für die Bevölkerung dar und standen durch die Inszenierung ihrer Körper stellvertretend für zentrale Errungenschaften des Regimes und die zu schaffende Gemeinschaft. Wesentliches Augenmerk der Projektarbeit kam der Verwendung der nationalen Symbole innerhalb dieser Inszenierung der Diktatoren zu – die Verwendung eines abstrakten politischen Symbols zum Zwecke der nationalen Identitätsstiftung geriet hierdurch in das Blickfeld der Analyse. Führer und Hakenkreuz wurden zu Markenartikeln einer nationalen kollektiven Identität (Behrenbeck 1996; Koop 2008).

Konkret wurden die erhobenen Bilder in zweifacher Hinsicht untersucht: Zunächst wurde eine Serie aller erhobenen Hitler-Bilder erstellt, die nach eigenlogischen Kategorien der Bildanalyse untersucht wurde. Die Kategorien der Analyse waren hierbei beispielsweise Blickrichtung, Körperdarstellung, Platzierung des Machthabers im Bild, Verwendung von Symbolen, das Verhältnis zur Menge etc. Die erhobenen Bilder wurden nach diesen Mustern seriell über den Zeitverlauf der Diktaturen codiert, die Ergebnisse in eigenen Graphen dargestellt und ausgewertet. Unter bildlogischen

Gesichtspunkten fällt auf, dass die fotografische Inszenierung in weiten Teilen traditionellen Herrscherikonographien folgte. So überwogen, um nur ein Beispiel anzuführen, die Ganzkörperbilder deutlich. Dabei zeigte sich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem italienischen und dem deutschen Bildprogramm: Während die deutschen Bilder Hitler überwiegend in Relation zu anderen Personen zeigen (das heißt immer bildlich herausgehoben, aber zu anderen Personen in Beziehung gesetzt), ist der Anteil an Bildern, die Mussolini allein zeigen, erheblich größer. Zudem finden sich Bildbestände, die sich in dem einen Land großer Beliebtheit erfreuen, im faschistischen Bruderland jedoch nicht zu finden sind.

In einem weiteren Schritt wurden visuelle Muster von ausgewählten Einzelserien zu verschiedenen politischen Themen in ihrem Wandel analysiert. Beispiele für solche Serien sind der Geburtstag des Machthabers, Parteitage, Totengedenkfeiern oder die Berichterstattung über das faschistische Bruderland. Die Analyse dieser Serien verfolgte das Ziel, die Bildprogramme zu bestimmten Ereignissen über den gesamten Zeitraum der Regime zu verfolgen und eventuellen Veränderungen nachzugehen. Am Beispiel des Totengedenkens konnte so seit 1935 eine zunehmende Institutionalisierung und Ritualisierung dieses Ereignisses auch in der Bildsprache festgestellt werden.

Der breite Ansatz der vorliegenden Analyse machte einen rein ikonographischen Ansatz praktisch undurchführbar, da eine so große Menge an Bildern nicht entsprechend detailliert untersucht werden kann. Ein Fallstrick bei der Beschäftigung mit Bildern liegt dementsprechend auch in der Gefahr der unveränderten Übernahme von Methoden anderer (Bild-)Disziplinen. Der Anspruch der vorliegenden Arbeit war aus diesem Grund keineswegs, eine kunsthistorisch gesättigte Analyse vorzulegen. Vielmehr galt es, methodische Versatzstücke für die kulturhistorische Analyse fruchtbar zu machen. Die Analyse der visuellen Eigenlogik nahm die optische Matrix der Bilder selbst ernst, die Serienbildung hingegen diente der Analyse visueller Intertextualität, die das Auffinden von Schlüsselbildern einerseits und von Wandel in den Darstellungen andererseits ermöglichte. Unter dieser methodischen Prämisse lassen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Bildern und damit von Inszenierungen erst in der Nebeneinanderreihung, Gegenüberstellung, im Vergleich und in der Kontrastierung verschiedener politischer Inszenierungen und Darstellungsweisen erkennen – und dies in zweifacher Weise, also sowohl zwischen den beiden Diktaturen als auch im diachronen Vergleich eines Systems als Entwicklung und möglicher Wandel des jeweiligen politischen Bildprogramms. Diese „Parallelschau“ diente innerhalb der Projektarbeit als Erkenntnishilfe.

Die Serienanalyse in Deutschland verdeutlichte so etwa, dass bestimmte Berichtsanlässe mit spezifischen Bildinhalten gefüllt wurden: Das Erntedankfest diente in dieser Perspektive der Darstellung von Nähe zwischen Führer und Gefolgschaft, die Erinnerung an den Tag der Machtergreifung hingegen wurde zur Inszenierung von „Errungenschaften“ des Regimes genutzt, und der Erste Mai diente der Darstellung der „Volksgemeinschaft“. Zudem war durch die serielle Parallelisierung über den Untersuchungszeitraum hinweg Wandel beobachtbar: Beispiele hierfür sind die zunehmende Militarisierung vieler Feierlichkeiten, der Rückgang der Darstellung der zivilen Menge und die (visuelle) Institutionalisierung eines speziellen Totengedenkens am 9. November.

Der Vergleich der Serienanalysen in den Ländern förderte neben vielen Gemeinsamkeiten signifikante Unterschiede in der Darstellung zutage. Auffällig war so beispielsweise die Darstellung der Menge: Während die Nationalsozialisten hier der Visualisierung von Ordnungsstiftung durch das Regime, somit also der formierten Menge, beimaßen, dominierte im faschistischen Italien die ungeordnete Masse, die ganze Plätze ausfüllte und in der Bewunderung des Duce geeint erschien. Zudem finden sich im Vergleich zu Deutschland in Italien selten Bilder, die zwischen Duce und Gefolgschaft Nähe visualisieren.

Institutionelle Einbindung

Um die Bildanalysen darüber hinaus in einen konkreten historischen, institutionellen und medienhistorischen Kontext einzubetten, wurden die Produktionsbedingungen der Bilder, die verschiedenen, von den faschistischen Regimen durchgeführten Lenkungsmaßnahmen und die Verbreitungsbedingungen von Fotografien untersucht. In diesem Zusammenhang wurden auch Fragen des kulturellen Transfers und der Verflechtung zwischen den faschistischen Bruderstaaten näher betrachtet (Reichardt, Nolzen 2005). Die Zusammenarbeit der beiden Länder auf dem Gebiet der visuellen Propaganda gestaltete sich, wie die Quellen deutlich zeigen, keineswegs immer harmonisch und reibungslos. Vielmehr finden sich auf beiden Seiten Belege für Konkurrenz und Bemühungen um Abgrenzung zum jeweiligen faschistischen Bruderstaat.

Die neuen Medien, die im vorliegenden Projekt am Beispiel der Pressefotografie exemplarisch untersucht wurden, boten den faschistischen Machthabern die Möglichkeit der schnellen Konservierung von Inszenierungen und Verbreitung von Nachrichten und den ihnen zugeordneten Bildern. Um mögliche Gegenerzählungen – beispielsweise der politischen Opposition – zu unterbinden und die Bevölkerung selbst mit dem Ziel der Konsensstiftung zu beeinflussen, wurden sämtliche Kommunikationskanäle unter staatliche Kontrolle gestellt. Die jeweiligen Propagandainstitutionen wurden auf diese Weise zu Monopolisten der Medienproduktion. Die gesetzliche Normierung diente hier als Versuch der Gestaltung sozialer Ordnung – durch die staatliche Kontrolle und Lenkung des Pressesektors sollte die gesellschaftliche Selbstbeschreibung im Sinne des Regimes formatiert werden. Mit Hilfe der Verbreitung von Bildern der Errungenschaften des Systems, der Darstellung eines herausragenden Führers und der Inszenierung einer vermeintlich alle Klassengrenzen überschreitenden Volksgemeinschaft sollten Zustimmung zum System und die Stabilität desselben gesichert werden.

Die visuelle Botschaft ist jedoch nie eindeutig und auf eine einzige intendierte Deutung festlegbar. Auch wenn die faschistischen Machthaber die Möglichkeiten der neuen Medien intensiv nutzten und die Bedeutung von Bildern für Politikinszenierungen bei den maßgeblichen Propagandaverantwortlichen außer Frage stand, war man sich auch der Unsicherheiten der visuellen Darstellung und damit der Prekarität symbolischer Kommunikation durchaus bewusst. Eine strikte Überwachung des Berufszugangs und ausgefeilte Anweisungen an die Presse sollten der strukturellen Unsicherheit (visueller) Kommunikation institutionell entgegenwirken. Die Quellenauswertung machte deutlich, dass nur dem Regime loyal gegenüberstehende Personen die Berechtigung zur Ausübung des Berufs erhielten. Weniger handwerkliches und künstlerisches Können als vielmehr Gesinnung und die rassische Zugehörigkeit – letzteres vor allem

im Dritten Reich – entschieden maßgeblich über die Aufnahme in das Berufsregister. Zudem wurden die Fotografen bei großen und wichtigen Veranstaltungen von staatlichen Aufpassern gezielt platziert – oftmals war eine freie, kreative Arbeit schon allein deswegen nicht möglich. Einzige Ausnahme blieb in Deutschland Heinrich Hoffmann, der ein weitreichendes Monopol auf Führerbilder besaß und deswegen Bilder aus der unmittelbaren Umgebung Hitlers liefern konnte.

Demgegenüber hat die Untersuchung eine erstaunlich geringe Zahl von konkreten Bildanweisungen ergeben – grundsätzliche ästhetische Richtlinien und Kategorien wurden nicht erteilt. Trotz der häufig betonten Bedeutung von Bildern besaßen das Wort und damit der Presseartikel in den Anweisungen den Primat; die Bildberichterstattung folgte hingegen den Anweisungen für Texte (Sachsse 2003, S. 26). Dem Verbot der Berichterstattung über eine Person entsprach wie selbstverständlich das Bilderbot. Der Befund zeigt, dass ein Gespür für visuelle Inszenierungen und ihre intensive Nutzung nicht notwendig mit einer durchdachten ideologisch-publizistischen Bildtheorie einhergehen muss, und ist damit an die Forschung zur nationalsozialistischen Kulturpolitik insgesamt anschlussfähig.

Bildlenkung im faschistischen Italien

Nach der Auswertung der italienischen Quellen und der zugehörigen Sekundärliteratur kann konstatiert werden, dass das italienische Regime trotz seiner umfangreichen Lenkungsanstrebungen auf vier Ebenen scheiterte: Erstens wurde eine flächendeckende Verbreitung der Presseanweisungen nie erreicht, zweitens existierte weiterhin eine Untergrundpresse, die nie vollständig unterdrückt werden konnte, drittens zirkulierten unerwünschte Nachrichten und viertens misslang die umfassende Kontrolle des Berufszugangs (Galassi 2008, S. 487). Die Analyse hat zudem gezeigt, dass es sich bei dem Versuch der Erringung umfassender Kontrolle um einen langwierigen Prozess handelte, der mitnichten revolutionär – im Sinne eines abrupten Bruchs – genannt werden kann. Gerade die ersten Jahre nach dem Regierungsantritt Mussolinis waren durch Auseinandersetzungen zwischen Mussolini und der antifaschistischen Presse gekennzeichnet. Darüber hinaus musste Mussolini sich erst einmal in den Flügelkämpfen innerhalb der faschistischen Bewegung behaupten. Seine Politik musste den Radikalen (*intransigenti*) des Faschismus gleichermaßen entgegenkommen wie den seine Regierung stützenden flankierenden Parteien; auf beide war er in der Frühphase des Regimes zur Konsolidierung seiner Macht angewiesen (Galassi 2008, S. 91f.). Als Ausdruck des Umgangs mit dieser schwierigen Konstellation kann der ständige personelle Wechsel in den Führungspositionen identifiziert werden: Mit den so genannten „cambi della guardia“, den Umbesetzungen in den Präfekturen, den Quästuren und den höheren Verwaltungspositionen, wollte Mussolini die Entstehung von Klientelbindungen und alternativen Machtzentren unterbinden (Luzzatto 2001, S. 21). Durch diese Strategie sicherte er sich zudem die herausragende Stellung als unhinterfragtes Entscheidungszentrum (Siebers 2007, S. 97).

Gerade die inhaltlichen Direktiven, deren Zunahme seit den dreißiger Jahren deutlich zu beobachten ist, zeigen, dass keine programmatische Linie bestand, sondern die Lenkung eher als eine Art des innenpolitischen Krisenmanagements zu verstehen ist (Galassi 2008, S. 494). Die Bildlenkung selbst, so konnte in der Analyse der italienischen Quellen aufgezeigt werden, geriet erst sehr spät in den Fokus der Lenkungsan-

strengungen und besaß nicht die Effizienz des deutschen Pendant. Zu vermuten ist, dass sich die zunehmende Institutionalisierung des italienischen Propagandaapparats aus der Beobachtung des deutschen Vorbilds ergab.

Darüber, dass es dem italienischen Regime nicht gelang, eine totale Kontrolle kultureller Lebensbereiche zu erlangen, besteht in der Forschung Einigkeit (Cannistraro 1975, S. 57; Forno 2005, S. 194; Galassi 2008, S. 494). Galassi führt dieses Scheitern der proklamierten totalen Durchdringung auf die Form der von den Machthabern betriebenen Pressepolitik zurück (Galassi 2008, S. 514); mit dieser Strategie erhofften sich die Propagandisten, der Gefahr von Monotonie und Eintönigkeit bei einer zentral gelenkten Presse entgegenzuwirken. Mussolini konnte zudem nicht auf historische Vorbilder und Beispiele für die Durchsetzung einer totalen Kontrolle der Informationskanäle zurückgreifen. Kein vorangegangenes diktatorisches System war mit einem solchen Medienensemble konfrontiert gewesen. Vor diesem Hintergrund erscheint eine jeweils auf konkrete Situationen reagierende Politik des „Try-and-error“ kaum verwunderlich.

Bildlenkung im nationalsozialistischen Deutschland

Über die Wirkung der Presselenkung im Dritten Reich besteht in der Forschungsliteratur Uneinigkeit: Während einige Autoren vor allem der siebziger und achtziger Jahre die „totale Gleichschaltung der deutschen Presse“ betonen (Unger 1984, S. 90; Storek 1972), verweisen jüngere Forschungen auf die institutionellen Überschneidungen und Kompetenzstreitigkeiten, woraus sie schließen, dass eine totale Überwachung und Lenkung institutionell und administrativ nicht möglich gewesen sei (Zimmermann 2007; Sösemann 2008; Patel 2002): „Das Ziel der nationalsozialistischen Medienpolitik war zweifellos ein perfektes totalitäres Kommunikationssystem. Doch dieses Ziel wurde, entgegen einer bis heute nachwirkenden Fama, nicht völlig erreicht“ (Frei, Schmitz 1999, S. 29).

In diesen unterschiedlichen Ansichten spiegelt sich eine Forschungsentwicklung hinsichtlich der Analyse von Propagandasystemen wider: Zunehmend wird von der Überzeugung einer alle Lebensbereiche durchdringenden totalen Manipulation Abstand genommen und dem Rezipienten eine gewisse Eigensinnigkeit in der Aufnahme von medialen Produkten zugeschrieben. Die Beeinflussung der Presselandschaft im nationalsozialistischen Regime erreichte dennoch ein bis dato unbekanntes Ausmaß, was auch im Vergleich zum faschistischen Regime in Italien ersichtlich wird. Die Lenkung führte den neueren Studien zufolge dazu, dass die Presse lediglich eine „Akklamationsfunktion“ besaß, auch wenn die Kontrolle der öffentlichen Kommunikation nicht vollständig gelang (Mergel 2005, S. 95). Erreicht wurde dies für die Pressebilder über die personelle Kontrolle der Fotografen, über institutionelle Vorkehrungen und inhaltliche Direktiven, die zusammen ein weit verzweigtes Zensursystem entstehen ließen. Besondere Aufmerksamkeit erhielt in diesem System, wie oben schon beschrieben, die personelle Auswahl der Fotografen.

Die Nationalsozialisten waren sich der propagandistischen Möglichkeiten der neuen Medien in der modernen Konsumgesellschaft bewusst. Im Zentrum der Bemühungen der Lenkungsmaßnahmen stand dementsprechend nicht das konkrete Einzelbild, sondern seine massenhafte Verwendung als Propagandainstrument (Sachsse 2003, S. 12). Es fehlen folglich ästhetische und stilistische Anweisungen, der Schwer-

punkt lag auf der erhofften positiven Wirkung für den nationalsozialistischen Staat. Zimmermann spricht für den medialen Bereich von einer Modernisierung während der NS-Zeit im eingeschränkten Wortsinn, wobei er als Beispiel die „starke Entwicklung einer recht optimal gestalteten Bildpresse“ (2007, S. 263) nennt, was für die These einer erfolgreichen Bildpolitik der Nationalsozialisten spricht. Zimmermann vermerkt zwar abschließend: „Eine konsistente Bilderpolitik konnte im Nationalsozialismus weder entwickelt noch durchgesetzt werden, denn die ‚Interessenlagen der Bildjournalisten, Drucker, Verleger, Industriellen und verwaltenden Beamten‘ und der beteiligten Dienststellen und Ministerien waren zu divers“ (2007, S. 106). Diese Einschätzung Zimmermanns, die sich auf die breit angelegte, hervorragende Studie von Rolf Sachsse (2003) beruft, muss allerdings in gewisser Hinsicht korrigiert werden: Sachsse selbst konstatiert ein „Missverhältnis zwischen riesigen Quantitäten propagandistischer Bilder und verschwindend kleinen Zahlen der Gegenwart-Darstellungen“, womit beispielsweise Bilder des Widerstands, des Lager- und Ghettolebens gemeint sind (2003, S. 12). Diese Aussage spricht im Gegensatz zu Zimmermanns These gerade aus Sicht des Regimes für eine weitgehend gelungene Lenkung der visuellen Darstellungen: Die Presselenkung und damit auch die Bildpolitik verfolgte ja unter anderem das Ziel, Gegenerzählungen und -inszenierungen zu unterdrücken, was ihr nach Analyse des Bildmaterials in hohem Maße gelang. Noch heute ist unser visuelles kollektives Gedächtnis weitgehend durch die von den Lenkungsinstitutionen verbreiteten Bilder geprägt. Auch die Folgen einer zu strikten Presselenkung – Monotonie und daraus folgend Leserschwund – lassen eher auf eine konsequent durchgeführte Presse- und Bildpolitik schließen, letztendlich eine Überreglementierung, die zu Eintönigkeit, Leserückgang und damit langfristig zur Minderung der Propagandafunktion führte. Damit bietet die Untersuchung der Bildpolitik einen Befund an, der auch auf anderen Feldern der nationalsozialistischen Selbstinszenierung zu überprüfen wäre. Für die Zeit des Krieges müssen in diesem Urteil gewiss Einschränkungen gemacht werden, da sich ab 1939 vielfältige neue Probleme der Bildzensur ergaben. Diese entstanden jedoch zu einem nicht geringen Teil als Folge der Kriegssituation und aus den mit ihr verbundenen allgemeinen infrastrukturellen Schwierigkeiten. Für die Zeit vor 1939 jedoch scheint das System der Bildlenkung, von kleineren Ausnahmen und Zwischenfällen abgesehen, weitgehend erfolgreich gewesen zu sein.

Die Zusammenhänge zwischen modernen medialen Mitteln und konservativen Zielen der politischen Faschismen wurden auf der im November 2009 durchgeführten, vom Teilprojekt in Zusammenarbeit mit dem Exzellenzcluster (Prof. Dr. Sven Reichardt, Dr. Uwe Hebekus, Wenke Nitz) veranstalteten Tagung „Politische Faschismen und kulturelle Modernität“ diskutiert. Im Fokus der Betrachtung stand hier neben anderen Themen die in den Faschismen praktizierte Vorstellung einer radikalen Gestaltbarkeit der Lebenswelt, mit der die Faschisten auf die gesellschaftlichen Ambivalenzen und Unsicherheiten der Moderne reagierten. Deutlich wurde in den intensiven Diskussionen mit renommierten Faschismusforschern aus dem angelsächsischen Raum, dass die Frage einer kulturellen Modernität der faschistischen Regimes viele verschiedene Facetten besitzt. So konnte die Idee einer radikalen Gestaltbarkeit von Gesellschaft auch im Umgang mit der neuen, massenmedialen Bildproduktion beobachtet werden: Die Machtinszenierungen dienten einerseits der Legitimationsbeschaffung, andererseits aber auch dem Aufbau einer nationalen Identität, die durch die Ver-

wendung abstrakter politischer Symbole konstruiert und untermauert wurden. Der Führer und das Symbol avancierten zu Markenartikeln, die unter Beachtung von Erkenntnissen der Werbeforschung vermarktet wurden. Der Körper eines Mitglieds der NSDAP kann beispielsweise durch die hervorstechende Verwendung des Symbols als eine Art Werbefläche für die politische Partei/ Bewegung gelesen werden – und zwar wesentlich effektiver als im italienischen Fall, da das Liktorenbündel graphisch weniger wirksam eingesetzt werden konnte. Das Hakenkreuz fungierte im Dritten Reich gemeinsam mit dem „Führer“ als Markenzeichen des Regimes (Behrenbeck 1996; Koop 2008).

Vergleich der faschistischen Presselenkung

Im Vergleich zwischen Deutschland und Italien zeigen sich Gemeinsamkeiten in den Formen und Institutionen der Presselenkung, aber auch wichtige Unterschiede: Zu nennen ist hier vor allem die zeitliche Dimension der Medienkontrolle. Während sich im italienischen Faschismus der Ausbau der institutionellen Überwachung von 1922 bis 1935/1937 hinzog, errichteten die Nationalsozialisten bereits kurz nach der Machtergreifung 1933 eine vergleichbare Institution, das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda.

Im transnationalen Vergleich ist zudem die aufmerksame Beobachtung des jeweils anderen Landes auffällig, die zu Lernprozessen bezüglich des eigenen Systems führte. Die Untersuchungen im Bereich der Propaganda belegen deutlich den Prozesscharakter faschistischer Pressesysteme, den Wolfgang Schieder bereits für viele kulturelle Gebiete herausgestellt hat (2008). Schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung schrieben maßgebliche deutsche Propagandisten über das italienische Pressesystem, wurden Akten und Dossiers angelegt. Übernommen wurde vom italienischen Vorbild vor allem die Einrichtung des Berufsregisters, das die strikte personelle Kontrolle ermöglichte. Italien hingegen bewunderte während der dreißiger Jahre in wachsendem Maße die Effizienz des deutschen Systems und ging aus diesem Grund seit Mitte der dreißiger Jahre zu einer wachsenden Zentralisierung der Institutionen nach deutschem Vorbild über. Die Propagandaspezialisten und Ministeriumsangestellten beider Länder trafen seit 1933 oft aufeinander. Diese Besuche häuften sich beispielsweise besonders im Sommer 1939, als Treffen dieser Art monatlich stattfanden – ein Ausdruck pressetechnischer Kriegsvorbereitungen. Immer wieder standen hierbei auch der Austausch über die Funktionsweise des eigenen Kontrollapparats und der Versuch der weiteren Annäherung an das faschistische Bruderland zum Zweck intensiverer Zusammenarbeit auf der Tagesordnung. Bemühungen in dieser Richtung sind seit 1936 in wachsendem Maße zu beobachten; die Jahre zwischen 1936 und 1940 sind deswegen durch eine Verdichtung der Kooperation gekennzeichnet. Dennoch verlief diese nicht ohne Schwierigkeiten. Gerade die unterschiedliche Effizienz der Überwachungssysteme lieferte häufig Anstöße zu Unmut bei den deutschen Behörden – Beschwerden über undisziplinierte italienische Reporter und Fotografen und die Unfähigkeit der staatlichen Kontrollinstanzen finden sich vor allem seit Kriegsbeginn zuhauf. Zudem ist auf beiden Seiten der Wunsch nach Abgrenzung und Hervorhebung des eigenen Regimes erkennbar.

Erst 1941 kam es zu einer Institutionalisierung der Bildverteilung zwischen den beiden Regimes. Fragen der Beobachtung des als Konkurrent wahrgenommenen An-

deren und kulturelle Abgrenzung verbinden sich mit solchen der kulturellen Hegemonie, der nationalen Eigenständigkeit und der systemimmanenten Effizienz. Trotz der erkannten Bedeutung der Bilder für die (Auslands-)Propaganda konnten verschiedene strukturelle Probleme der Bildverteilung auch langfristig nicht gelöst werden.

Politische Symbole in den Illustrierten

Was den Einsatz von Symbolen angeht, zeigt die Analyse der Illustrierten die omnipräsente Verwendung des Hakenkreuzes gegenüber der deutlich selteneren Abbildung des Liktorenbündels auf italienischer Seite. Ein wesentlicher Grund für diese Abstinenz dürfte in der graphischen Unzulänglichkeit des italienischen Symbols gelegen haben: War das Hakenkreuz aufgrund seiner graphischen Beschaffenheit auch aus der Ferne gut erkennbar, stellte das Liktorenbündel die Propagandisten aufgrund seiner filigranen Bildlichkeit vor große Probleme. Das auf den Uniformen abgebildete Liktorenbündel war nur schwer auszumachen und auch die Fahne zeigte es nur in Kombination mit anderen (königlichen) Zeichen. Der italienische Faschismus war deswegen auf besondere Dekorationsbauten und -gegenstände angewiesen, wie beispielsweise die auf dem Balkon des Palazzo Venezia dauerhaft angebrachten Fasces. Das italienische Bildprogramm war somit stärker durch visuelle Personalisierung gekennzeichnet: Im Vordergrund der Inszenierung standen die Person und der Körper des Diktators, hinzu kamen alternative Zeichen wie der Schriftzug „DUCE“ oder der künstlerisch überformte Kopf Mussolinis. Diese spezifische Visualisierung mag neben der graphischen Unzulänglichkeit des Symbols aber auch in der prekären Situation Mussolinis selbst gelegen haben, der mit parteiinternen Rivalen um die Führungsposition ringen musste und zudem mit dem König einen bedeutenden Konkurrenten besaß, der auf eine lange Tradition der Herrscherikonographie zurückgreifen konnte. Das zentrale politische Symbol wurde in anderen Medien verbreitet – es findet sich in zahlreichen abstrakten Darstellungen auf Münzen, Briefmarken, Schulheften usw. und durchdrang auf diese Weise den Alltag. Innerhalb der Pressefotografie spielte es jedoch eine untergeordnete Rolle.

Die Formatierung visueller und symbolischer Kommunikation in der Machtinszenierung faschistischer Diktaturen sollte zusammenfassend der Normierung gesellschaftlicher Kommunikation und damit der Stabilisierung sozialer Ordnung dienen. Die Bilder der Diktatoren und der zentralen politischen Symbole wurden zur Identitätsstiftung verwendet und sollten die nationale Gemeinschaft über die (visuelle) Konstruktion einer „Volksgemeinschaft“ auf Dauer stellen. Die andauernden Bemühungen der Propagandaapparate belegen jedoch auch deutlich, dass die hoch gesteckten Erwartungen an diese gezielte Normierung von Kommunikation nicht einmal aus der Perspektive der Akteure erreicht werden konnten.

2 Ergebnisse des Teilprojektes in Bezug auf das Konzept des Gesamtverbundes

Der visuellen Konservierung und Verbreitung von Machtinszenierungen kam in den faschistischen Regimes wesentliche Bedeutung zu. Sie wurde umfassend instrumentalisiert und diente der Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung. Gerade der Körper des jeweiligen Machthabers – und für den deutschen Fall zusätzlich das Hakenkreuz – fungierten als Projektionsfläche für die Stabilisierung der Gesellschaft. Die Abbildung von Ordnungsstiftung und Gemeinschaft konstruierte zentrale Bezugsgrößen der faschistischen Ideologie wie beispielsweise die Idee der „Volksgemeinschaft“, die mittels der Verwendung visueller Muster auf Dauer gestellt werden sollten.

Ausgehend von Überlegungen zur Stabilisierung von gesellschaftlicher Ordnung durch Normen und Symbole wurden die Pressefotografien in besonderer Weise unter dem Gesichtspunkt der gemeinschaftsstiftenden Möglichkeiten in der Person des Machthabers und der Verwendung zentraler politischer Symbole untersucht. Hierzu zählen beispielsweise die unzähligen Bilder, die die Diktatoren in Verbindung mit der Masse zeigen, die der Eigenlogik der Bilder folgend in vergleichender Weise in einer besonderen Serie diachron gegenübergestellt wurden. Hakenkreuz und Likatorenbündel als Symbole der neu zu schaffenden Gemeinschaft wurden des Weiteren einer umfangreichen Untersuchung unterzogen – hierbei sind in der Verwendung signifikante Unterschiede in beiden Regimes erkennbar. Beide bauten jedoch auf die Erwartungskonditionierung und die Konstruktion einer diktatorischen (Alltags-)Wirklichkeit auf der Grundlage dieser Symbole und versuchten auf diese Weise, die gesellschaftliche Ordnung zu stützen und gesellschaftlichen Konsens und Legitimation zu erlangen. Für das italienische Likatorenbündel kann eine schwächere Wirkungsmacht konstatiert werden – in Italien griff man deswegen auf alternative Zeichen zurück, die alle in engem Zusammenhang mit der Person des Diktators standen.

Beide Diktaturen versuchten, durch die staatliche Kontrolle sämtlicher Kommunikationskanäle die öffentliche Politikdiskussion und –darstellung zu lenken, bestimmte Themen zu unterdrücken, andere hingegen aktiv zu setzen. Diese Vorgehensweise diente der Eindämmung der Gefahr gesellschaftlicher Fragilität durch oppositionelle Infragestellung des politischen Systems. Problematisch war hierbei trotz der einhellig immer wieder beschworenen Bedeutung von Bildern für eine erfolgreiche Propaganda deren Mehrdeutigkeit. Dennoch versuchten die faschistischen Propagandainstitutionen mit Hilfe der Fotografien, gesellschaftliche Kommunikation zu formen und zu codieren. Der prinzipiellen Unwahrscheinlichkeit sozialer Ordnungsbildung begegnete man unter anderem mit der Kontrolle und Lenkung der visuellen Darstellung der Regime.

Besonderes Augenmerk der Arbeit lag auf den medialen Voraussetzungen der Inszenierung von Politik: Die Pressefotografien wurden hierbei als Materialisierung der von den Machthabern intendierten Selbstdarstellung angesehen, für deren Überwachung ein enormer institutioneller und damit auch bürokratischer Apparat aufgebaut wurde. Über die Bilder sollte der Kontakt zwischen Machthaber und Bevölkerung vermittelt werden und Gemeinschaft aktiv konstruiert werden. Besondere Wirkmächtigkeit unter dem Gesichtspunkt der Gemeinschaftsstiftung erlangten erstens die Bilder der Diktatoren selbst, für den deutschen Fall darüber hinaus auch das Hakenkreuz als Symbol und Heilsversprechen des „Sieges des arischen Mannes“ (Hitler). Gerade die Tatsache, dass dieses Symbol einerseits breit bekannt, andererseits aber in seiner kon-

kreten Bedeutung ungemein diffus war, machte die nationalsozialistische Setzung so attraktiv: Das Hakenkreuz barg die Möglichkeit der Aufnahme in eine deutsche Gemeinschaft qua Geburt, alle anderen hingegen machte es zu Außenseitern (Quinn 1994). Diese Inklusion wurde symbolisch vermittelt über die Verwendung auf der Parteiuniform und darüber hinaus unterstützt durch den Hitlergruß, mit Hilfe dessen im performativen Akt die Stiftung von sozialer Zugehörigkeit zusätzlich vollzogen wurde.

Über den Untersuchungszeitraum hinweg gesehen, unterlag die Verwendung von Fotografien in der Presse Veränderungen: Zu beobachten ist – unter anderem ermöglicht durch technische Fortschritte im Druckwesen – eine Weiterentwicklung visueller Fertigkeiten und ein Experimentieren mit dem neuen Medium, seinem Layout und seiner Gestaltung, alles selbstverständlich in den vom Regime vorgegebenen Grenzen. Seit 1935/36 erschienen beispielsweise vor allem in den deutschen Illustrierten zunehmend großformatige, ganzseitige Bilder, gerade zu den besonderen Feiertagen wie Reichsparteitag oder Führergeburtstag, die auf ihre Weise als zunehmende Monumentalisierung der Bildberichterstattung gedeutet werden können. Mit dem Fortschreiten des Krieges ging diese Entwicklung wieder zurück, unter anderem aufgrund von Rohstoffmangel und der damit verbundenen Einschränkung der Seitenzahl der Zeitungen und Zeitschriften.

Aufgrund der weitreichenden und in vielfältigen Ausprägungen existierenden Zensur übte der diktatorische Machthaber entscheidenden Einfluss auf die Form der Inszenierung aus. Zusammen mit den jeweiligen institutionellen Kontrollmechanismen wurde in den diktatorischen Systemen ein Orientierung bietendes Weltbild visualisiert, das auf verschiedenen, von Symbolen besetzten Mythen (maskuline Führerfiguren, Heldenverehrung, Bewegung etc.) aufbaute und zahlreiche Gegenstandsbereiche ausschloss. Die Kontroll- und Zensurmechanismen sollten Konflikte um Symbolisierungen weitgehend bzw. möglichst vollständig ausschließen. Die gesellschaftliche Selbstbeschreibung war auf diese Weise zentral gesteuert und verwaltet. Die diktatorischen Machthaber instrumentalisieren in diesem Sinne die ihnen zur Verfügung stehenden modernen Massenmedien, sie dienten ihnen als Mittel der Machtverstärkung und Konsensbeschaffung. Diese Form der strikten Kontrolle hatte aber auch problematische Seiten: So tauchte in den deutschen Kontrollinstitutionen immer wieder die Diskussion um die Eintönigkeit der Presse auf. Die Vorgaben an die Presse wirkten in diesem Fall so stark reglementierend, dass eine Abkehr des Publikums und damit der Verlust der Empfänger der Botschaften befürchtet werden musste. Auch die Verordnung von „Vielfalt“ in der Presse von oben konnte dieser Entwicklung keine Grenze setzen.

Dem Verhältnis von Diskursen und Strukturen wurde innerhalb der Projektarbeit an zwei Punkten nachgegangen: Zunächst spielte die Einbettung der Bilder in einen zeitgenössischen Bilddiskurs eine entscheidende Rolle für die Herausarbeitung einer Matrix des Visuellen. Gesellschaftliche Strukturen hingegen gerieten über die Historisierung der fotografischen Kultur in das Blickfeld: Hier standen Fragen hinsichtlich der Produktionsbedingungen und der Distribution im Vordergrund.

Die Untersuchung des Umgangs mit politischen Symbolen und deren Aufbereitung in der Illustriertenpresse verdeutlichen, welchen Stellenwert die faschistischen Diktaturen der visuellen Politikvermittlung beimaßen. Eine umfassende Kontrolle

konnte jedoch trotz Überwachung und Lenkung der Bildproduktion und -distribution nicht durchgesetzt werden.

Zitierte Literatur

- Behrenbeck, Sabine, „Der Führer“. Die Einführung eines politischen Markenartikels, in: Driesener, Gerald, Gries, Rainer (Hg.), Propaganda in Deutschland, Darmstadt 1996, S. 51-78.
- Cannistraro, Philip V., *La Fabbrica del Consenso*, Roma 1975.
- Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley 1997.
- Forno, Mauro, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli 2005.
- Franzinelli, Mimmo, Marino, Emanuele Valerio, *Il Duce Proibito*, Milano 2003.
- Frei, Norbert, Schmitz, Johannes, *Journalismus im Dritten Reich*, München 1999.
- Galassi, Stefania, *Pressepolitik im Faschismus*, Stuttgart 2008.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.
- Klenner, Jost Philipp, *Der Duce ist nicht aus Email. Aby Warburg, politisch?*, in: Hardtwig, Wolfgang (Hg.), *Ordnungen in der Krise*, München 2007, S. 449-479.
- Koop, Andreas, *NSCI. Das visuelle Erscheinungsbild der Nationalsozialisten 1920-1945*, Mainz 2008.
- Krause, Peter, *Medienanalyse als kulturwissenschaftlicher Zugang zum Politischen*, in: Schwelling, Birgit (Hg.), *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Wiesbaden 2004, S. 83-106.
- Luzzatto, Sergio, *L'immagine del Duce*, Roma 2001.
- Mergel, Thomas, *Führer, Volksgemeinschaft und Maschine*, in: Hardtwig, Wolfgang (Hg.), *Politische Kulturgeschichte der Zwischenkriegszeit 1918-1939*, Göttingen 2005, S. 91-127.
- Müller, Marion G., *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996*, Berlin 1997.
- Patel, Kiran Klaus, *Die Edition der „NS-Presseanweisungen“ im Kontext von Quellensammlungen zum „Dritten Reich“*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 42 (2002), S. 366-379.
- Paul, Gerhard, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1990.
- Quinn, Malcolm, *The Swastika. Constructing the Symbol*, London 1994.
- Raulff, Ulrich, *Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Republik*, in: ders., *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 72-116.
- Reichardt, Sven, Nolzen, Armin (Hg.), *Faschismus in Italien und Deutschland. Studien zu Transfer und Vergleich*, Göttingen 2005.
- Reichel, Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München, Wien 1991.
- Rössler, Patrick, *Das Bauhaus am Kiosk. die neue linie 1929-1943*, Bielefeld 2007a.
- Rössler, Patrick, *Vielfalt in der Gleichschaltung – die „domestizierte“ Moderne am Kiosk. Eine Lifestyle-Illustrierte zwischen Bauhaus-Avantgarde und NS-Propaganda: „die neue linie“ 1929-1943*, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* 9 (2007b), S. 150-195.

- Ruppert, Wolfgang, Photographien als sozialgeschichtliche Quellen, in: *Geschichtsdidaktik* 11 (1986), S. 62-76.
- Sachsse, Rolf, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.
- Schieder, Wolfgang, *Faschistische Diktaturen. Studien zu Deutschland und Italien*, Göttingen 2008.
- Segeberg, Harro, Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft, in: ders. (Hg.), *Mediale Mobilmachung*, München 2004, S. 11-42.
- Siebers, Tonia, *Mussolinis Medienmacht*, Stuttgart 2007.
- Sösemann, Bernd, Perspektiven einer ‚Neuen Zeitungsgeschichte‘. Eine exemplarische Skizze zur Erforschung von Zeitungen und öffentlicher Kommunikation in der NS-Diktatur, in: Welke, Martin, Wilke, Jürgen (Hg.), *400 Jahre Zeitung*, Bremen 2008, S. 447-466.
- Storek, Henning, *Dirigierte Öffentlichkeit*, Opladen 1972.
- Tranfaglia, Nicola, *La Stampa del Regime 1932-1943*, Milano 2005.
- Talkenberger, Heike, Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 21 (1994), S. 289-313.
- Unger, Eva-Maria, *Illustrierte als Mittel zur Kriegsvorbereitung in Deutschland 1933 bis 1939*, Köln 1984.
- Zimmermann, Clemens, *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland, Italien und Spanien in den 1930er und 1940er Jahren*, Wien 2007.

3 Liste der aus dem Teilprojekt seit der letzten Antragstellung entstandenen Publikationen

- Nitz, Wenke, *Führer und Duce. Politische Machtinszenierungen im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien*, Köln, Weimar, Wien 2013.
- Reichardt, Sven, *Faschistische Kampfbünde. Gewalt und Gemeinschaft im italienischen Squadristismus und in der deutschen SA*, 2. durchgesehene und um ein Nachwort ergänzte Aufl., Köln, Weimar, Wien 2009.
- Reichardt, Sven, *Fascismo e teoria delle pratiche sociali. Violenza e comunità come elementi di un praxeologico di fascismo*, in: *Storiografia* 12 (2008), S. 175-192.
- Reichardt, Sven, *Cos'è successo al fascismo. Una rassegna della ricerca internazionale sul fascismo dopo il 1990*, in: *Storiografia* 12 (2008), *Bollettino di storiografia* 2007-2008, S. 7-30.
- Reichardt, Sven (Hg.), *Themenheft „Faschismustheorie“ der Zeitschrift „Mittelweg 36“* 16 (2007), Heft 1.
- Reichardt, Sven, *Der Zusammenbruch des Parlamentarismus in Italien nach dem Ersten Weltkrieg 1919 bis 1929*, in: Wirsching, Andreas (Hg.), *Herausforderungen der parlamentarischen Demokratie. Die Weimarer Republik im europäischen Vergleich*, München 2007, S. 61-86.
- Reichardt, Sven, *Neue Wege der vergleichenden Faschismusforschung*, in: *Mittelweg 36* 16 (2007), S. 9-25.