

Frank Ernst Müller

Aspekte der Rhetorik von Benito Mussolini – die ‚oratoria di piazza‘

1 Zur Einführung: high-key- und low-key-Rhetorik

Ähnlich wie die Beschreibung der Gesprochenen Sprache einen innovativen Schub erfahren hat durch die neuzeitliche Einführung und Verbreitung elektronischer Aufzeichnungsmedien, so könnte auch die neuere Rhetorik eine stärkere empirische Wendung nehmen und sich auf audiovisuell aufgezeichnetes Material beziehen.¹ Möglich wird damit auch ein Bezug auf die hier dokumentierten interaktiven Beziehungen zwischen Redner und Publikum und auf die Co-Autorschaft des Publikums, die in klassischen Rhetorik-Analysen ausgespart bleiben. Ein solcher Ansatz ist natürlich nur da möglich, wo entsprechendes Material vorliegt. Im vorgenannten Bereich der faschistischen Rhetorik gibt es u.a. eine von der Zeitschrift *L'Espresso* und dem Institut *LUCE* produzierte Dokumentation,² die die theaterhaft inszenierte Kommunikation zwischen ‚Führer und Volk‘ deutlich macht und beschreibbar werden läßt.

Anhand dieses Materials sollen im folgenden einige Beobachtungen vorgestellt werden, die den Zusammenhang von Medienspezifik, Pragmatik und Ästhetik der faschistischen Rhetorik in Italien betreffen: Leso 1973 hat Mussolinis Rhetorik eine ‚oratoria di piazza‘ genannt. Sie ist auf die Fernwirkung auf großen öffentlichen Plätzen hin zugeschnitten und richtet sich an ein Massenpublikum, das *in situ* vor dem Redner in leiblicher Co-Präsenz versammelt ist, ein Publikum, das unmittelbar auf den Redner reagieren kann und dessen Gefolgschaft der Redner im Vollzuge der Rede zu gewinnen bzw. sich zu erhalten hat. Der Redner ist in dieser Situation seinerseits zugleich auch Rezipient und kann unmittelbar auf die Reaktionen eines leiblich anwesenden Publikums reagieren, seine Rede also in ‚Tuchfühlung‘ mit dem anwesenden Publikum gestalten, das so als ‚Co-Autor‘ mitwirken kann.

Eine solche Rhetorik im direkt und weithin sichtbaren Großformat, die Atkinson 1984 eine high-key-Rhetorik nennt, fördert – schon aus pragmatisch-deiktischen Gründen effizienter Wahrnehmbarkeit für das anwesende Massenpublikum – theatralische Übersteigerungen: Bühnenstil, laute und pathetische Deklamation, plakative Posen, großräumige Gestik, und bei Mussolini auch:

¹ Für zahlreiche Hinweise und Anregungen bei der Bearbeitung des vorliegenden Textes danke ich Rita Franceschini.

² ‚Balconi e Cannoni‘ – *Mussolini: tutti i discorsi filmati 1931-1944*, Dokumentation, erstellt von *L'Espresso* und vom *Istituto LUCE*. Verantwortlicher Redakteur: Nicola Caracciola, 2 Videobänder mit ca. 40-50 Reden bzw. Ausschnitten aus Reden Mussolinis. Da die Aufzeichnungen – und ihre durchaus auch rhetorisch gestaltete Systematik – selbst Produkte des Faschismus sind, ist ein solches Material mit der entsprechenden Reflexivität zu behandeln.

Kostümierung des Redners. Die großformatige high-key-Rhetorik dieser Zeit muß aus heutiger Sicht nahezu zwangsläufig melodramatisch und überzogen erscheinen. Sie steht einer low-key-Rhetorik gegenüber, wie sie seit der Ära des Fernsehens aufgekommen ist. Low-key-Rhetorik ist durch einen vergleichsweise intimen und gesprächsförmigen Duktus des Redens und Auftretens gekennzeichnet, wobei sich der Redner v.a. an der Nähe und Präsenz der Kamera orientiert. Sie erreicht ihr in Zahlen ungleich größeres Massenpublikum elektronisch, d.h. als ein disperses Publikum ohne Co-Präsenz und Kollektivität, separiert, in physischer Abwesenheit und in der Abgeschiedenheit privater Konsumsphären. Atkinson 1984 beschreibt als Neuerer und Pionier dieser neuzeitlichen, fernseh-orientierten Form der Rhetorik den kamera-geschulten Filmschauspieler Ronald Reagan.

2 Öffentliche Rede als Interaktion zwischen Redner und Publikum

Im Zuge der Entwicklung von Ethnomethodologie und Konversationsanalyse hat auch in der Beschreibung der öffentlichen Rede eine Entwicklung eingesetzt (vgl. z.B. Atkinson 1984 und 1985; Heritage/Greatbatch 1986/87; Lerner 1993; Beck 1999), die den interaktiven Prozeduren zwischen Redner und Publikum eine empirische und vergleichbar detaillierte analytische Aufmerksamkeit zukommen läßt, wie dies bei der Entdeckung und Beschreibung von konversationellen Prozeduren der Fall gewesen ist. Gewiß kann ein größeres, *in situ* anwesendes Publikum nur in stark eingeschränkter Form auf den ‚monologisch‘ fortgesetzten Vortrag eines Redners antworten und ist der individuierenden Möglichkeiten des Sprechens in längeren und sprachlich komplexer entwickelten ‚turns‘ beraubt.³

Unterhalb des ‚turn-taking‘ bleibt jedoch ein Spektrum von kollektiven, im Publikum fein-abgestimmten lokalen Aktivitäten der Rezeption. Diese sind in realer Zeit und in ihrer Emergenz eng gebunden an die Orte ihrer jeweiligen sprachlichen Veranlassung im ‚turn‘ des Redners, z.B. Applaus in diversifizierten Stärkegraden, Längen und Formen; Lachen, Raunen, Buh-Rufe, andere Zwischenrufe.⁴ Aber auch ‚nur‘ Schweigen des Publikums in den je unterschiedlich

³ Im Vergleich zwischen institutionell vorgeregelter ‚monologischer Rede‘ eines einzelnen Sprechers und ‚natürlicher Konversation‘ entfällt im ersten Fall vor allem die Möglichkeit zum Sprecherwechsel. Damit entfällt auch, aus der Sicht von Sacks/Schegloff/Jefferson 1974 gesehen, eine ‚intrinsische‘ Motivation zum Zuhören. Diese besteht bei natürlicher Konversation darin, daß potentielle nächste Sprecher als Voraussetzung zum eigenen Sprechen zunächst ein ablaufendes Redegeschehen analytisch in bezug auf je sich ergebende nächste mögliche Sprecherwechsellpunkte hin hören müssen. Öffentliche Redner müssen diesen Mangel an Potential zum Sprecherwechsel überspielen, z.B. durch elaborierte rhetorische Gliederung (Gestaltung von längeren Spannungsbögen, Fermaten, Höhepunkten, etc.).

⁴ Bei Mussolini-Reden existierten auch traditionell eingespielte längere Formen der Interaktion zwischen Redner und Publikum. So insbesondere die „Eia, eia, alalà“-Rufe oder das chorische Antworten des Publikums („a noi“ oder „con noi“) auf die vom Duce – üblicherweise

konstituierten Pausen des Redners stellt eine aktive Leistung und koordinierte Vollzugspraxis der Rezeption dar, gerade wenn es sich um ein Massenpublikum handelt. Mit dem Schweigen wird ja die fokussierte Interaktion aufrechterhalten, die den Redner weiterhin als einzig legitimen Sprecher in der Situation auswählt, dem sich das Publikum weiterhin als zuhörendes Auditorium zuordnet. In anderen Situationen kann das Publikum durch sich verbreitende körperlich wie sprachlich animierte Unruhe, Parallelsprechen in sich ausbreitenden Zirkeln, ostentatives Verlassen des Auditoriums u.a.m. diese allgemeine Fokussierung auf den Redner und einzigen legitimen Sprecher in Frage stellen und damit auch die weitere Fortsetzung seiner Rede.

Mit solchen Reaktionen nimmt ein Publikum, für alle Teilnehmer erkennbar, zum je ablaufenden Redegeschehen eine Position ein, kooperiert mit dem Redner und ‚ratifiziert‘ sein rhetorisches Vorgehen, lenkt es durch verstärkenden Applaus in bestimmte Richtungen oder mißbilligt und desavouiert es. In den Rezeptionsweisen eines Massenpublikums verbinden sich, nahezu untrennbar, aktive und passive Aspekte der Konstitution von spektakulären Ereignissen. Nicht zufällig ist gerade in Faschismus-Analysen, insbesondere bei Walter Benjamin, auf die ambivalente Rolle des Massenpublikums verwiesen worden, das zugleich als Co-Autor wie als Opfer des Redners agiert. Vgl. hierzu die zusammenfassende Formulierung von Fallasca-Zamponi (1997: 25):

The ‚masses‘ were at the same time part of the fascist spectacle and fascism’s spectatorship; they were acted upon and actors. Slogans, rallies, and images excited people’s senses, though as an object of power people were also denied their senses.

Dabei mag die je vom Publikum hervorgebrachte Beeinflussung des Redefortgangs im einzelnen empirisch nicht leicht überprüfbar sein. Klar ist aber, daß der Redner im Fortgang seiner Rede nicht anders als in konversationeller Interaktion immer zugleich auch Hörer ist, der die ihm je gewährte Rezeption aufnimmt und im Prinzip ohne erkennbaren Zeitverzug darauf zu reagieren in der Lage ist. Vor allem wenn ein Redner frei spricht, werden die je manifestierten Reaktionen des Publikums den weiteren Fortgang seiner Rede beeinflussen. Öffentliche Rede und die Reaktion darauf wird so als eine besondere Art der face-to-face-Interaktion und als ‚Interaktionsgefüge‘ (vgl. Beck 1999) betrachtet, der Ablauf einer Rede als prozedurales Geschehen mit interner sprachlicher Gliederung, z.B. mit spezifischen Phasen oder mit vom Redner eigens für das Elizitieren von Beifall konstruierten besonders pointierten Formulierungen. Da ein Publikum auf je differenzierte Aspekte der verbalen und prosodischen Struktur von emergenten Formulierungen des Redners reagieren kann, ergibt sich für

in drei Sequenzen – formulierten ‚chi‘-Fragen („A chi l’Italia? A chi Roma? A chi tutte le vittorie?“). Die Fragen konnten auch, diskursiv eingebettet und z.B. mit vokativischer Du-Ansprache des Publikums als Dialogpartner formuliert werden: „Ed ora, o popolo palermitano, voglio scendere a colloquio con te. [...] Ebbene, o popolo palermitano, se l’Italia ti chiede ed esige da te la disciplina necessaria, il lavoro concorde, la devozione alla Patria, che cosa rispondi tu?“ (zit. nach Leso 1978: 33). Diese Rituale der Interaktion mit dem Publikum waren Schöpfungen der Fiume-Zeit und stammten aus der Interaktion von D’Annunzio mit den ‚Arditi‘, vgl. dazu Cortelazzo 1978: 76ff.; Grazzetti 1989: 110ff.; Leso 1973.

eine Rhetorikforschung der genannten Art hieraus methodisch auch die Verpflichtung zu einer sprachlich – in Transkription wie Interpretation – dokumentarisch-genauen Arbeitsweise. Eine solche ist im deutschen Sprachraum und für den hier besonders interessierenden Zusammenhang des Faschismus ausgeführt worden von Beck (1999), der ein siebenstündiges Corpus von Hitler-Reden in bezug auf die Interaktion von Redner und Publikum untersucht hat.

Ansätze wie der von Beck sowie solche aus der Charisma-Forschung – vgl. z.B. Raab/Tänzler 1999; Tänzler in Vorbereitung – legen es nahe, den Begriff der ‚Gefolgschaft‘ nicht nur im Sinne einer bereits gegebenen und gesicherten charismatischen Anhängerschaft zu verstehen, sondern die Interaktion zwischen Redner und Publikum und das enthusiastisierte ‚Mitgehen‘ des Publikums über den ‚parcours‘ der Rede als den Ort zu sehen, wo sie vor allem hervorgebracht wird. Dabei kommt der Dramatik der bis zu einem ekstatischen Höhepunkt hochgezogenen Steigerungspassagen, wie sie auch in der unten näher betrachteten Ancona-Rede enthalten sind, besondere Bedeutung zu:

[...] sich reziprok antreibend, bewegen sich die Interaktionspartner in einer emotionalisierten Kommunikationsspirale, deren ununterbrochener Kreislauf mit forcierter Qualität fortlaufend neu beginnt, bis der gemeinsame Höhepunkt, der perfekte Gleichschritt, das berauschende Gemeinschaftserlebnis der Verschmelzung von Volk und Führer erreicht ist. (Raab/Tänzler 1999: 71)

3 Aspekte der Medienpersönlichkeit Mussolinis

Bevor detaillierter auf sprachlich-rhetorische Aspekte der Reden Mussolinis eingegangen wird, gilt es, sei es in aller Kürze, auf jene Art von Rhetorik einzugehen, die schon durch die medialen Makro-Bedingungen seinerzeit in Italien historisch und politisch konfiguriert war. Auch in Italien waren Entwicklung und Verbreitung der Medien – insbesondere Film, Funk und Photographie – mit Entwicklung und Verbreitung des Faschismus aufs engste verkoppelt. 1924 wurde als ein Prototyp von Propagandaministerium das Institut *LUCE* (*L'Unione cinematografica educativa*) gegründet und 1925 verstaatlicht.⁵ Seine Aufgabe war die ‚Verbreitung volkstümlicher Kultur‘. *LUCE* hatte ein Monopol der Herstellung von Dokumentarfilmen und von Wochenschauen, die von 1926 bis 1940 obligatorisch, d.h. gesetzlich vorgeschrieben als Vorprogramm, vor allen Spielfilmen im Kino zu laufen hatten. *LUCE* war systematisch befaßt mit der Überhöhung und Mystifizierung des Duce und war mit Schöpfer des ‚mussolinismo‘, dem Starkult um Mussolini, der zugleich Auftraggeber, Objekt, Nutznießer und Zensor der *LUCE*-Produktionen war. Mussolini wirkte somit als Protagonist gewissermaßen auf beiden Seiten der Kamera: in der Veranlassung, Kontrolle, Produktion etc. von Filmen, und zugleich als ihr immer wäherender und konkurrenzloser Hauptdarsteller. Mussolini liebte es ferner, sich selbst häufig auch ohne Arbeitszwang in den Medien-Produktionen zu betrach-

⁵ Zur Geschichte von *LUCE* sowie zu den Medienstrategien des italienischen Faschismus vgl. u.a. Kolb 1990; Spagnoletti 1995; Falasca-Zamponi 1997; Grunert et al. 1999.

ten. Das bedeutet vermutlich auch, daß vorliegende Produktionen, insbesondere Filme von öffentlichen Auftritten und Reden, dem Duce etwa seit Mitte der 20er Jahre als Anschauungs- und Probematerial vorlagen, das eine Grundlage bilden konnte für das Monitorieren, Vorbereiten und Perfektionieren weiterer öffentlicher Auftritte.

1930 gab es in Italien ca. 2.500 staatliche Kinos, dazu 25 als fahrbare Kinos ausgestattete Übertragungswagen, die an jedem Ort Freilichtaufführungen veranstalten konnten. Für viele ItalienerInnen, v.a. im noch wenig alphabetisierten Süden, wo Zeitungen noch einer kleinen Elite vorbehalten waren, hießen die ersten Kinoerfahrungen und vor allem der erste Filmstar Mussolini. Während der Faschismus seit Beginn der 30er Jahre auch den Rundfunk für sich besetzte, gehörte nicht zuletzt Mussolinis persönliche Präferenz dem audiovisuellen Medium und auch dem visuellen, der Photographie.

Die medien-vermittelte Allgegenwart des Duce im öffentlichen und privaten Leben wurde auch durch Herstellung und Verbreitung einer großen Zahl von fotografischen Portraits gestützt, die den Duce zeigen in einer Vielzahl von Rollen und Kostümen und in idealtypischen Posen (z.B. als cäsarianischen Militärführer vor dem Kolosseum in Rom, als in die Ferne blickenden Admiral mit Feldstecher auf Deck eines Schlachtschiffes, als Soldat mit Stahlhelm im Profil und trotzig-kantig-eisern vorgerecktem Kinn, gebräunt und mit nacktem Oberkörper bei der Erntearbeit für die ländliche und bäuerliche Bevölkerung etc.).⁶ Das Einnehmen und Ausfüllen einer ganzen Anzahl von solchen idealtypischen Posen, die in Gesichtsausdruck, Körperhaltung, Kostüm, Kulisse etc. perfekt zu stimmigen einzelnen Genre-Bildern gestaltet sind, verweisen auf die theatralisch-politische, schau- und rollenspielerisch orientierte Grunddisposition Mussolinis: Mussolini wollte mit all diesen Rollen als „ideale Gesamtverkörperung seines Volkes“ (Meyer/Kampmann 1998: 82) in Erscheinung treten.

Häufig werden auf den Fotos körperliche, im Faschismus als staatstragend angesehene Tugenden des Duce wie männliche Kraft, Dynamik, Beweglichkeit, Vitalität in Szene gesetzt und betont. Umgekehrt wird dabei ein körperlicher Mangel – seine kleine Statur – regelhaft ausgeblendet und eskamotiert. Die dazu verwandten fotografischen Techniken der Inszenierung waren insbesondere Cadrierung, d.h. Bestimmung des Bildausschnitts durch Heranrücken und Positionieren des Akteurs innerhalb der verfügbaren Bildfläche, sowie Perspektivierung, d.h. zumeist Aufnahme aus der Untersicht, die zu einer Überhöhung führt und den von Natur aus kleinen Mann im Bild größer erscheinen läßt. Sie finden sich z.T. in ähnlicher Form auch auf Film-Ebene, nämlich in den dominanten Einstellungen, wie sie gewählt wurden, um Mussolini bei großen Redeauftritten zu filmen und insbesondere auf seiner Lieblingsbühne, dem Balkon über der Piazza, effektiv in Szene zu setzen. Wirkt die Perspektive aus der

⁶ Sturani (1995: 104) notiert zu den für den privaten Konsum gekauften Führer-Postkarten (über 2000 verschiedene Karten mit einer Auflage von ca. 30 Millionen): „Die Leute kauften diese Karten nicht, um sie zu verschicken, sondern um sie wie Heiligenbilder zwischen dem Foto des gefallenen Sohnes und dem Christusbild aufzubewahren. Viele – besonders weibliche – Jugendliche hatten das Mussolini-Bild unter dem Kopfkissen und küßten es vor dem Einschlafen.“

Untersicht auf den Postkarten häufig artifizuell und kriecherisch, wo der Protagonist ‚par terre‘ aufgenommen wird und die Kamera sich vor ihm erniedrigen muß, um von dort unten zu ihm aufblicken zu können, so erscheint sie vergleichsweise natürlich auf den vielen Karten, wo Mussolini auf dem Balkon abgebildet wird und die Kamera zu ihm aufblicken kann wie ein Zuschauer von der Piazza. Der Balkon als Schauplatz ‚naturalisiert‘ so die Perspektive aus der Untersicht.

Cadrierung des Duce, der – zumeist als Brustbild mit dem Balkongeländer am unterem Bildrand – totalisierend die Leinwand ausfüllen kann wie eine Postkarte und die Perspektive aus der Untersicht, dies sind auch dominante und wiederkehrende Weisen, wie Mussolini inszeniert wird in den Filmdokumenten von *Balconi e cannoni*. Grunert et al. (1999: 8) charakterisieren Effekte und Ziele, die sich mit diesen Techniken verbanden und dem Filmpublikum insbesondere Gestik und Mimik des Duce en détail erschlossen, folgendermaßen:

[...] die Kamera (verringert) die Distanz zu Mussolini und versetzt so das Filmpublikum in die Lage, zahlreiche visuelle Details in der Inszenierung des Redners wahrzunehmen, die den Anwesenden [...] aufgrund ihrer Position – weit entfernt von Balkon und Redner – mehrheitlich entgangen sein dürften. Die Kamera imitiert demzufolge nicht den Blick des real anwesenden Zuschauers, sondern nimmt einen kameraspezifischen Standpunkt ein, von wo aus die Rede quasi-dokumentarisch begleitet wird. In dieser sowohl optimierenden als auch dokumentarischen Funktion trägt sie Züge der objektiven Kamera. [...] Durch die Realisierung der leichten Untersicht aber bleibt neben der Bedeutungserhöhung des Duce die – dem anwesenden Publikum nachempfundene – Teilhabe am originären Ereignis erhalten. [...] Weiterhin verstärkt die im Vergleich zu seiner faktischen Erscheinung um ein vielfaches vergrößerte Abbildung auf der Leinwand sowohl den Effekt der Teilhabe als auch die Dominanz des Redners. Diese spezifische Kameraperspektive inszeniert Mussolini im Zentrum der Aufführung, die nun vom Filmpublikum unter optimalen Bedingungen miterlebt werden kann.

Auch das Publikum, das in gelegentlichen Kameraschwenks gezeigt wird, wird nicht neutral, sondern mit erkennbaren rhetorischen und inszenatorischen Absichten ins Bild gesetzt. Häufig ist z.B. die Einstellung, in der das Massenpublikum, um es noch zahlreicher und schier grenzenlos erscheinen zu lassen, wie ein uferloses Meer abgebildet wird. D.h. der von der Regie gewählte Bildausschnitt vermeidet systematisch die Randzonen des Publikums, gewissermaßen die Ufer, an denen die Endlichkeit auch dieses Massenpublikums sichtbar würde.

Die Aufzeichnungen von *Balconi e cannoni* sind mithin weder als authentische Rohdaten noch als bloß synthetisch gefertigtes Propagandamaterial aufzunehmen. Sie sind vielmehr optimierte Produktionen, die authentisch-dokumentarische Momente ebenso enthalten wie die kalkulierte Inszenierung des Duce und seines Publikums.

4 Zur Rede von Ancona

Im folgenden soll auf einige sprachliche Merkmale der Rhetorik Mussolinis eingegangen werden am Beispiel eines kurzen zusammenhängenden Ausschnitts – die letzten 15 Minuten mit Höhe- und Schlußpunkt der Rede von Ancona (vgl. das Transkript im Anhang).⁷ Die Rede wurde 1932 gehalten zum Zehnjahrestag des (mystifizierten) Marsches der Schwarzhemden auf Rom, in opernhafteindrucksvoller städtisch-historischer Kulisse, nämlich vom Balkon des Magistratsgebäudes an der Piazza del Plebiscito aus. Das Publikum bestand aus ca. 50.000 Zuhörern, wie *Il Popolo d'Italia*, der darüber ausführlich berichtet, vermutlich stark übertreibend schätzt. Die Rede enthält in ihrer Schlußphase, auf die sich unser Transkript und seine Interpretation beschränken, eine rhetorisch fulminante Steigerungspassage. Den vom Redner gut erkennbar gesetzten Höhepunkt dieser Passage und die hier erfolgende Auflösung des Spannungsbogens quittiert das Publikum mit einem auf Sekundenbruchteile genau einsetzenden rauschenden Beifall.

4.1 Phrasierung

Wie meistens liest Mussolini auch in der vorliegenden Rede keinen vorbereiteten Text ab, sondern spricht frei, und muß seinen Text *in situ* formulieren. Ein Ablesen des Textes wäre auch schwer vorstellbar und schwer vereinbar mit der Mussolini eigenen theatralischen Präsentationsweise (s.u.), die dazu bestimmt ist, auf das Jetzt eines inspirierten Sprechers zu verweisen, der seinen Text unter den *hic et nunc* gegebenen situativen Bedingungen und Anforderungen neu entstehen läßt. Ein Vergleich mit den wenigen Reden, wo Mussolini abliest – wie z.B. in Anwesenheit des italienischen Königspaars in Rom 1932 zur Einweihung eines Denkmals für Anita Garibaldi – zeigt, wie stark seine ‚oratoria di piazza‘ auf das größere Ensemble von Darstellungsmöglichkeiten angewiesen ist, das mit spontaner Formulierung verbunden ist.

Ein bemerkenswerter Aspekt des Redestils und vermutlich auch der rhetorischen Effektivität Mussolinis liegt in der Phrasierung, d.h. in der Gliederung in kleinere Formulierungseinheiten und je eigens gestaltete *partes orationis*, mit denen der Diskurs des Redners voranschreitet. Es sind dies bei Mussolini recht kleine, syntaktisch und semantisch relativ selbständige Einheiten, die prosodisch zusammenhängend (Intonationsphrasen) in einem Zuge artikuliert werden. Das Transkript zeigt hier eine erstaunliche Regularität: in der Länge bzw. Kürze dieser Einheiten sowie in der Regularität ihrer Abgrenzung durch Pausen.⁸ Voneinander abgesetzt durch vergleichsweise lange Pausen, sind sie hin-

⁷ Zur Rede von Ancona vgl. auch die detaillierte und interpretativ reichhaltige Analyse von Grunert et al. 1999.

⁸ In den Untersuchungen zur Sprache von Mussolini – vgl. z.B. die Übersichten bei Kolb 1990; Mengaldo 1994 – finden sich häufig analoge Beobachtungen zur Kürze der Syntagmen. Als Beispiel hier Cortelazzo (1978: 66): „Quella di Mussolini è una sintassi frammentata, fatta di frasi brevi (che possono ridursi ad un sintagma nominale), scarsamente legate le une alle altre (manca non solo la subordinazione, ma anche la coordinazione: le frasi sono

gegen in ihrer internen Struktur so gut wie nie durch Pausen, Dehnungen, Verzögerungen oder andere hörbare Phänomene von lokal stattfindender Formulierungsarbeit unterbrochen, sondern werden in einem Zuge ‚druckreif‘ formuliert. Von den ca. 50 Intonationsphrasen unseres Redeausschnitts zeigt lediglich eine einzige, die von Zeile (39), einen Zuschnitt, der auf unabgeschlossene oder nicht gelungene Formulierungsarbeit verweist, wie sich an ihrer Pausenabgrenzung zeigt. Mussolinis Pausen (vgl. auch Abschnitt 4.2 unten) wirken – gehört wie gelesen – von ihrer Plazierung her fast immer natürlich, da sie zumeist auf Grenzen zwischen größeren syntaktischen Konstituenten fallen. Die auf diese Weise entstehenden *partes orationis* des emergenten Redetextes stellen mithin gut ‚pausierbare‘ sprachliche Sinneinheiten dar. Im Ausnahmefall von Zeile (39) hingegen trennt die Pause zusammengehörige Konstituenten, läßt keine an dieser Stelle im Diskurs provisorisch vollständige Sinneinheit entstehen und verweist eher auf ein Problem der Formulierungsarbeit des Redners:

- 37 <<f> la conclusiOne; <f>> (1.5)
 38 <<f> che IO TRAGgo dinanzi a VOI; <f>> (1.5)
 39 in questa- (1.0)
 40 <<f> giorNAta lumiNOsa di !SO!le; <f>> (0.5)

Die beschriebene Form der Phrasierung in bündige kleine Einheiten ist als unmarkierte Normallage der Progression des Redners anzusehen, vor der sich variierte und markierte Formen stark abheben können. So wird etwa (20/21), die längste Phrase im Abschnitt, vom Redner durch eine silbifizierende und rhythmisierte Sprechweise (sowie eine auf diesen Rhythmus bezogene Handgestik) rhetorisch noch länger gemacht und dramatisch gesteigert:

- 20 <<t> poiché NOI abbiAmo bruCIAto i NOSTri =
 21 = bastiMENTi alle NOSTre SPALLe. <t>> (3.0)

Durch die Aufteilung in kleine alternierende Akzentseinheiten (unbetont/stark betont, unbetont/stark betont etc.), die parallel geordnet, in Reihe gesetzt und ohne kulminativen intonatorischen Akzenthöhepunkt fortgesetzt und rhythmisch skandiert werden, entsteht ein zugleich langes und dynamisches Rekurrenzmuster.⁹ Auf diese Weise wird die in der idiomatischen Wendung verbal ausgedrückte Dramatik des ‚die Brücken hinter sich abbrechen‘, des riskanten und abenteuerlichen Neubeginns, ein Lieblingsthema von D’Annunzio und ein Topos des noch jungen, noch nicht in die Verfettung einer korrupten Polizeibü-

giustapposte), con frequenti incisi, numerose interrogative ed esclamative, strutture binarie e ternarie.“ Ähnlich die Beschreibung von Leso, der zugleich einen zentralen Punkt trifft, wenn er sagt: „La paratassi serve a Mussolini da un lato ad accentuare nel pubblico l’impressione della comunione fra oratore e ascoltatori e dall’altro a presentare la popria come un’oratoria essenziale, volontaristicamente aliena da complicazioni intellettualistiche, eppure intelligentemente organizzata“ (Leso 1978: 45f.). Allerdings fehlt in den italienischen Beschreibungen zumeist ein Bezug auf die Einheiten der Gesprochenen Sprache, ihre Emergenz in der Zeit, ihre Inszenierung durch Gestik, Mimik und Prosodie.

⁹ Zum rhythmischen Skandieren und anderen Fragen von Rhythmus in Gesprochener Sprache vgl. Auer/Couper-Kuhlen/Müller 1999.

rokratie degenerierten italienischen Faschismus, prosodisch inszeniert und poetisch-rhetorisch effektiv zum Ausdruck gebracht.

Die vorherrschend kleinräumige Phrasierung kann zugleich vielen Zwecken dienen, insbesondere dem Wichtig- und Gewichtig-Machen, d.h. der deklamatorisch-pathetischen Bedeutungserhöhung, der zeremoniellen Feierlichkeit der Rede u.a.m. Mikrophon-verstärkt in das öffentliche Areal ihres Wirkungsraums geworfen, kann das je bündig als Sinneinheit Formulierte in der anschließenden Pause über dem Publikum aus- und nachschwingen, wird verständlich für ein großes, co-präsenes, aber z.T. räumlich weit entferntes Publikum, seine Bedeutung wird aufgeladen, kann sich einprägen u.a.m.¹⁰ Gesehen aus einer mehr politisch-funktionalistischen Sicht, entspricht eine solche Präsentationsweise zugleich aber auch demagogischen und propagandistischen Zwecken der massenwirksam-verständlichen und einprägsamen Darstellung von politischen Leitideen. Leso (1978: 45) verweist zu Recht auf den hier sich eröffnenden Gegensatz zwischen Klarheit und Transparenz der sprachlich-rhetorischen Darstellung auf der einen, Irrationalismus und Obskurantismus des noch in der Entstehung begriffenen faschistischen Mythos auf der anderen Seite:

Se [...] torniamo a chiederci qual è il ruolo che la chiarezza e la semplicità espositive giocano nel sistema linguistico-retorico mussoliniano, possiamo vedere credo ormai bene come esse non possano che fungere da copertura logica nei confronti di una sostanza comunicativa in definitiva alogica, tutta emozionale.

4.2 Pausen

Sieht man, wie oben kurz ausgeführt, in der Sichtweise von Ethnomethodologie und Konversationsanalyse, die öffentliche Rede als einen zwischen Redner und Publikum erfolgenden und fortgesetzten Prozeß der Aushandlung von Bedeutung und Konsensfähigkeit von Rede und Redner, der Zuordnung von Führerrolle und *auctoritas*, so entsteht durch die vielen und relativ langen Pausen, wie sie im beschriebenen Redestil Mussolinis auftauchen, ein besonderes Problem: Wer hat die ‚Pausenhoheit‘ und beherrscht oder besetzt in diesen ‚Auszeiten‘ den ‚floor‘, das – laut *Popolo d'Italia* – mit ca. 50.000 Zuhörern und Zuschauern gefüllte Areal der Piazza? Die Pausenzeiten des Duce sind – zumindest in einigen Fällen – so ausgedehnt, daß sie, für ein Massenpublikum schon als autoritäre Zumutungen des Stillhaltens und Abwartens, des Sich-Unterordnens unter ein ritualisiertes Zeremoniell zu deuten sind.

Im behandelten Redeabschnitt sind mehrere Pausenräume umstritten, z.T. auch durch Lachen und feindliche oder spöttische Zwischenrufe ausgefüllt, die allerdings sogleich verebben, sobald der Redner wieder einsetzt. Eine solche Situation ist hörbar, wenngleich nicht en détail, in der folgenden Passage in (02), wo mehrere Zwischenrufer aufeinander zu reagieren scheinen und das Publikum auf diese interne Interaktion wiederum mit Lachen reagiert. Es zeichnet

¹⁰ Vgl. dazu auch die von Leso (1978: 43) beschriebenen rhetorischen Techniken des „mettere in rilievo il valore, il peso della parola singola“.

sich also für ca. 3 Sekunden eine Situation ab, wo die Kontrolle über das große Auditorium dem Redner zu entgleiten droht:

- 01 quando il fatale andare del TEMpo; (2.0)
 02 ci avrà allontanato da quest'eTÀ, ((1.5); dann Zwischenrufe, Lachen im Publikum; insg. (4.5))
 03 <<f> gli uomini verRANno; <f>> (2.0)

Mussolini, der am Ende von Zeile (02) die Lippen bereits geöffnet hat zur Formulierung des Folgenden, reagiert auf die Zwischenrufe mimetisch, gestisch und prosodisch: Er wendet den Blick ins Publikum, vermutlich den Zwischenrufern zu und verächtlich gleich wieder ab, reckt sich energisch und schnell in die Höhe und nimmt für einen Moment eine dem faschistischen Gruß ähnliche militärische oder prophetische Herrscher-, Wegweiser- und Verkünderpose ein, mit hoch erhobenem und leicht nach vorne gerecktem Arm. Diese Herrscher- und Verkünderpose, den Höhepunkt dieser gestischen Phrase, erreicht er punktgenau zugleich mit dem Hauptakzent der nächsten Intonationsphrase (vgl. (03), „gli uomini verRANno“¹¹), die mit deutlich erhobener Lautstärke pathetisch-prophetisch im Bühnenstil deklamiert wird und sich daher unvermittelt vom vorausgehenden ruhigen Duktus der Rede abhebt. Mussolini reagiert in dieser Weise effektiv auf die im Publikum entstehende Unruhe und die drohende Ablenkung von der auf den Redner fokussierten Aufmerksamkeit. Mit einem Wechsel der ‚Gangart‘, mit einer einzigen prosodisch und gestisch forcierten Phrase, gewinnt er das Publikum zurück in seinen Bann.

4.3 Gestik

Bereits oben wurde verwiesen auf gestische Phrasen des Duce, und dies bezog sich auf die Koordination zwischen gestischen Abläufen und den durch Pausen begrenzten prosodisch-syntaktischen Einheiten der Phrasierung. Koordination liegt hier vor insbesondere in der zeitlichen Synchronisation und im Längensformat: Die gestischen Darstellungen begleiten und kontextualisieren die sprachlichen und in den Pausenintervallen kehrt der Redner auch gestisch in eine Haltepose zurück, zumeist mit den Händen sich auf die Ballustrade abstützend. Die Rückkehr in die Haltepose geschieht nicht ex abrupto oder automatenhaft und auch nicht ausnahmslos. **So wird etwa das vehemente Kopfschütteln, das mit der Negation in (15) beginnt, über das lange Pausenintervall von (2.5) Sekunden hinweg in die Negation von (16) hinein fortgesetzt:**

- 15 <<ff>> NON guardiamo più al PRIma della guERra. <ff>> (2.5)
 16 <<ff> NON abbiamo nostalGIa per quel TEMpo; <ff>> (1.0)

(Es entsteht hier auch der Eindruck, die Geste, das energische Kopfschütteln, illustriert nicht nur, sondern zieht die verbale Fortsetzung, also die zweite verneinende Phrase von (16), nach sich). Nahezu ausnahmslos gilt aber in unserem

¹¹ Die Bedeutung von *venire* nicht als volles lexikalisches Verb, sondern – weniger pathetisch – als Hilfsverb einer periphrastischen Konstruktion *venire a vedere* wird erst retrospektiv, nach Vollendung der nächsten Phrase deutlich (vgl. 04 „a veDEre-(1.0)“).

Redeabschnitt: Jede Phrase erhält auch eine eigene gestische, also körperlich-visuell veranschaulichende Inszenierung des hier Gesagten. Der für den Duce charakteristische kleinräumige Modus der Progression in kurzen voneinander abgesetzten sprachlichen Phraseneinheiten hat somit eine visuelle Entsprechung und stellt die Grundlage einer theatralisch-gestischen Gestaltungsebene dar. Die syntaktische Vereinfachung, das „andamento sintattico estremamente semplificato“, von dem Leso (1978: 46) spricht, hat also auch eine Seite der Bereicherung: die intensive und extensive körperliche Veranschaulichung der *partes orationis*, die durchgängig, d.h. Phrase per Phrase erfolgende gestisch-körperliche ‚mise en scène‘ des gesprochenen Redetextes.

Sprachliche und gestische Phrasierung sind miteinander verknüpft und en détail koordiniert, Akzentverläufe präzise auf Gesten, Gesten illustrativ auf die verbalen Gestaltungsmuster bezogen, wie sich an vielen Beispielen aus unserem Redeabschnitt belegen ließe. Im folgenden Beispiel etwa leitet Mussolini mit (13) einen neuen und wichtigen Redeabschnitt ein. Er führt den Kontrast von zwei Zeitabschnitten ein, ‚vor dem Krieg‘ und ‚nach dem Krieg‘; ein Kontrast, der die dann folgende längere Periode, die als dramatisches ‚crescendo‘ angelegt ist, bestimmen wird:

13 <<f> c'è un PRIma e un DOpo. <f>> (1.0)

14 <<f> c'è un PRIma della guerra=e=un dopoguERra. <f>> (2.0)

Gestisch führt der Redner zu Beginn von (13), den gestreckten rechten Arm wie den Zeiger auf einem imaginären Ziffernblatt bewegend, rechts und in Schulterhöhe beginnend, eine halbkreisförmige Bewegung aus über den Kopf hinweg bis zur Schulterhöhe nach links. Dieser ‚Zeiger‘ erreicht den linken ‚Extremwert‘ zeitgenau mit der betonten Silbe auf „PRIma“. Er schwingt zurück und erreicht die rechte Extremposition genau über der betonten Silbe von „DOpo“. In (14) wird die gleiche gestische ‚Phrase‘, weniger ausladend und nicht mehr über dem Kopf, sondern vor dem Körper und etwa auf Augenhöhe, aber mit den gleichen zugeordneten Extremwerten – links Vorkriegszeit, rechts Nachkriegszeit – wiederholt. Hier und an anderer Stelle erscheinen die Gesten des Duce nicht als etwas Hinzu- oder Nachgefügtes, als Beiwerk, sondern es entsteht der von Grunert et al (1999: 37) formulierte

Eindruck, daß der Redner durch die illustrierende Gestik [...] sich selbst ‚dirigiert‘ und das von ihm Formulierte koordiniert, rhythmisiert und zusätzlich strukturiert.

Charakteristisch an der beschriebenen Geste von (13) und kennzeichnend darüber hinaus für die Gebärdensprache des Duce erscheint ferner die Verquickung von semiotischen Eigenschaften aus Pragmatik und Ästhetik: das Ausladende, Expansive der ausgeführten Gesten – man denke an den ausgestreckten Zeigearm und seinen maximal ausgelegten Schwungradradius, aber auch z.B. an die bekannten plakativen martialischen Kriegs- und Kraftposen des Duce, beide Arme in die Hüfte gestemmt, die Lippen aufgeschürzt zur Schnute. Dieses Ausladende und Plakative dient in der Situation unzweifelhaft einem pragmatisch-deiktischen Zweck, nämlich einer Sichtbarkeit, Verständlichkeit und Transparenz, die auf die große Distanz eines öffentlichen Raums und für ein z.T. ent-

ferntes Publikum hin vermittelt. Im gleichen Zuge dienen die Überzeichnung, die Übertreibung, die Vergrößerung, das Großsprecherische daran aber auch einer faschistischen Ästhetik: theatralisch-pathetische ‚grandiloquence‘ und gigantomanische Hanswurstiade.

Mussolini verfügt über ein reichhaltiges gestisches Repertoire und im beobachteten Redeabschnitt gibt es z.B. keine Wiederholungen von Gesten, außer da, wo diese angebracht sind: Funktional parallele Phrasen, die bereits auf prosodischer und auf verbaler Ebene parallel angelegt sind, erhalten darüber hinaus auch noch eine gestisch parallele Veranschaulichung. So wird etwa jede der drei Nominalphrasen, die die Dreierliste von (28f.) bilden, mit einer identischen gestischen Phrasierung vorgetragen:¹²

- 28 di maNOvre diploMATiche; (0.7)
- 29 di intRighi di goVERno; (0.7)
- 30 di bastiOni di minoRANze, (0.5)

Nach jeder gestischen Phrase geht der Redner in die Ruhepose zurück, setzt dann neu ein, geht wieder zurück etc. So wird jeder einzelne der drei bereits im Längenformat, im syntaktischen und – mit je zwei Hauptakzenten – auch im prosodischen Format aufeinander abgestimmten Konstituenten auch gestisch parallel in Szene gesetzt.

Parallelstrukturen, v.a. Dreierlisten spielen in der Rhetorik des Duce eine große Rolle und sind im wiedergegebenen Redeabschnitt in großer Dichte vorhanden (vgl. die Übersicht im Anhang).¹³ Sie erhalten über die Gestik eine zusätzliche Ausdrucksebene, die die bereits vorhandenen anderen unterstützen kann. Da im viel-kanaligen System gesprochener Sprache die verschiedenen Zeichenströme sich wechselseitig kontextualisieren, entsteht in entsprechenden Paradigmen ein ‚Netzwerk von reziproken Verweisen‘.¹⁴ Dabei entstehen ‚poetische Formulierungen‘, d.h. hier rhetorisch effektvolle, gut wahrnehmbare gestaltförmige Muster mit ausgeprägtem Relief, die sich von ihrer sprachlichen Umgebung abheben. Auch in unserem Redeabschnitt werden gerade Höhe-

¹² Im vorliegenden Fall ist dies eine in der Horizontalen ausgeführte kreisende Handgeste, wobei sich der Redner weit über die Brüstung hinauslehnt. Mit dem Hinauslehnen und der Zuwendung zum Publikum symbolisiert er, daß er – gegen die feinen diplomatischen Herrschaften von damals – Vertraulichkeit und Intimität mit dem hier versammelten Publikum sucht. Mit der Dreierliste bezieht sich Mussolini hier abschätzig auf den ‚trasformismo‘, die durch häufige Kabinettsumbildungen, Unentschlossenheit, Kurswechsel u.a.m. geprägte Epoche in Italien vor dem Faschismus (vgl. z.B. Mantelli 1998: 28-30). Die kreisende Handgeste symbolisiert Handlungsunfähigkeit, sich im Kreise drehen und Klüngeln der damaligen, von der Bevölkerung stark abgeschotteten Regimes. Die Geste macht die *amplificatio* der abschätzigen Bewertungen in der Dreierliste stärker sichtbar.

¹³ Die Häufigkeit von Dreierlisten bei Mussolini ist in mehreren Beschreibungen festgehalten worden, vgl. z.B. Cortelazzo (1978: 67): „il ritmo ternario: dopo le prime apparizioni scarsemente significative [...] esso acquista una rilevanza quantitativa e un peso qualitativo notevole, essendo collocato sempre più spesso in clausola, in posizione cioè oratoricamente rilevante, ed essendo impiegato in una vasta varietà di forme, fino a diventare – nel periodo del potere – uno dei più noti et tipici tratti della retorica mussoliniana.“

¹⁴ Jakobsons (1966: 428) Formulierung führt Effekte des poetischen Parallelismus zurück auf das dabei entstehende „network of multifarious compelling affinities“.

punkte der Rede, die zu frenetischem Beifall führen, über Dreierlisten formuliert. So z.B. der Gestaltschluß der längeren Steigerungspassage, wo die Liste eine metaphorische Kurzerzählung enthält, die – ähnlich wie das bekannte Motto von ‚credere, obbedire, combattere‘ – mystische, militärische und religiöse Elemente verbindet. Ebenso der seinerzeit wohl noch relativ neue Topos der Einheit von Führer und Volk, der die Rede abschließt. Es mag kein Zufall sein, daß genau diese rhetorisch markierten und vom Publikum mit Beifall aufgenommenen Formulierungen auch in der Schriftversion des zusammenfassenden Journalisten von *Il Popolo d'Italia* erscheinen:

„E dal maggio 1915 che il popolo erompe nella scena politica, caccia i mestieranti del tempio e diventa l'artefice del proprio destino“ [...]. Il Duce ha concluso dichiarando che il popolo italiano e il regime fascista sono oggi un'unità compatta, infrangibile, formidabile, che puo resistere e resisterà a tutte le prove. (zit. nach Susmel 1975: 158)

5 Abschließende Bemerkungen

Die vorausgehende Beschreibung hat u.a. einige Beobachtungen gesammelt, die Mussolini in eine historische, theatralisch inszenierte Rhetorik einordnen, eine ‚oratoria di piazza‘, die auf die Fernwirkung auf großen öffentlichen Plätzen hin angelegt ist, mit einem *in situ* vor dem Redner versammelten Massenpublikum, das unmittelbar auf den Redner reagieren kann und dessen Gefolgschaft der Redner im Vollzuge der Rede zu gewinnen, bzw. sich zu erhalten hat; mit einem Redner, der seinerseits unmittelbar auf die Reaktionen eines leiblich anwesenden Publikums reagieren und seine Rede in Interaktion mit dem anwesenden Publikum zu gestalten vermag. Eine solche Rhetorik und ihre Deixis im plakativ sichtbaren Großformat führt zu Übersteigerungen, die für ein heutiges Publikum groß-sprecherisch, melodramatisch und lächerlich wirken müssen.

Im medialen Teil wurde u.a. dargestellt, daß der italienische Faschismus gewissermaßen die Medien Theater und Film kombinierte und für sich optimierte: Die auf den Piazzas rituell-theaterhaft inszenierten Ereignisse der Führer-Volk-Kommunikation, situierte Ereignisse, die vom Einmaligen und Außergewöhnlichen zehrten, wurden entsprechend bearbeitet und verfilmt und in jederzeit verfügbare Konserven und überall einsetzbare Propagandamittel verwandelt.

Bibliographie

- Max Atkinson, *Our Masters' Voices. The Language and Body Language of Politics*, London 1984.
- Max Atkinson, *Refusing Invited Applause; Preliminary Observations from a Case Study of Charismatic Oratory*, in: Teun Van Dijk (ed.), *Handbook of Discourse Analysis, III: Discourse and Dialogue*, London 1985, 161-181.
- Peter Auer/Elizabeth Couper-Kuhlen/Frank Ernst Müller, *Language in Time. The Rhythm and Tempo of Spoken Interaction*, Oxford 1999.
- „Balconi e cannoni“, Videodokumentation, „Mussolini: Tutti i discorsi filmati 1931-1944“, erstellt von L'Espresso und vom Istituto LUCE, verantwortl. Redakteur Nicola Caracciola, 2 Videobänder.
- Hans-Rainer Beck, *Politische Rede als Interaktionsgefüge: Der Fall Hitler*, Dissertation, Universität Konstanz 1999 (zugleich Tübingen 2001).
- Michele Cortelazzo, *Mussolini socialista e gli antecedenti della retorica fascista*, in: Leso et al. (a cura di) 1978: 63-81.
- Paola Desideri, *Il linguaggio politico Mussoliniano: procedure pragmatiche e configurazioni discorsive*, in: *Parlare fascista. Lingua del fascismo e politica linguistica del fascismo. Convegno di studi (Genova, 22-24 marzo 1984)*, movimento operaio e socialista 1(VII)/1984, 39-48.
- Stephan Dolezel/Martin Loiperdinger, *Mussolini auf Postkarten – Symbol oder Dokument?*, in: Loiperdinger/Herz/Pohlmann (Hrsg.) 1995: 77-100.
- Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley 1997.
- Maria Gazzetti, Gabriele D'Annunzio, Reinbeck bei Hamburg 1995.
- Manfred Grunert/Sylvia Lustig/Jurgen Raab/Gaby Schaub, *Mussolini-Typisierung*, in: Kurt/Soeffner (Hrsg.) 1999.
- John Heritage/David Greatbach, *Generating Applause. A Study of Rhetorics and Response at Party Political Conferences*, in: *American Journal of Sociology* 92/1986/87, 110-157.
- Roman Jakobson, *Grammatical Parallelism and its Russian Facet*, in: *Language* 42/1966, 398-429.
- Gabriella Klein, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna 1986.
- Werner Kallmeyer (Hrsg.), *Gesprächsrhetorik. Rhetorische Verfahren im Gesprächs-prozeß*, Tübingen 1996.
- Susanne Kolb, *Sprachpolitik unter dem italienischen Faschismus. Der Wortschatz des Faschismus und seine Darstellung in den Wörterbüchern des Ventennio (1922-1933)*, München 1990.
- Ronald Kurt/Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Theatrale Inszenierungen politischen Handelns in den Medien, Zwischenbericht an die DFG*, 1999.
- Gene Lerner, *Collectivities in Action: Establishing the Relevance of Conjoined Participation in Conversation*, in: *Text* 13/1993, 213-245.
- Erasmus Leso, *Aspetti della lingua del fascismo. Prime linee di una ricerca*, in: Maurizio Gnerre/Mario Medici/Rafaella Simone (a cura di), *Storia linguistica dell'Italia nel novecento. Atti del Quinto Convegno Internazionale di Studi (Roma, 1-2 giugno 1971)*, Roma 1973, 139-158.
- Erasmus Leso, *Osservazioni sulla lingua di Mussolini*, in: Leso et al. (a cura di) 1978: 15-62.

- Erasmus Leso/Michele Cortelazzo/Ivano Paccagnella/Fabio Foresti (a cura di), *La lingua italiana e il fascismo*, Bologna 1978.
- Martin Loiperdinger/Rudolf Herz/Ulrich Pohlmann (Hrsg.), *Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*, München 1995.
- Brunello Mantelli, *Kurze Geschichte des italienischen Faschismus*, Berlin 1998.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna 1994.
- Thoma Meyer/Martina Kampmann, *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungsart*, Berlin 1998.
- Frank Ernst Müller, *Kleine Listen - Listenstrukturen und Listenbildung im gesprochenen Italienisch*, in: Ulrich Dausendschön-Gay/Elisabeth Gülich/Ulrich Krafft (Hrsg.), *Linguistische Interaktionsanalysen. Beiträge zum 20. Romanistentag 1987*, Tübingen 1991, 107-125.
- Frank Ernst Müller, *Sprecherwechsel*, in: Ingo Kolboom/Thomas Kotschi/Edward Reichel (Hrsg.), *Handbuch Französisch*, Berlin 2002, 347-351.
- Jürgen Raab/Dirk Tänzler, *Charisma der Macht und charismatische Herrschaft. Zur medialen Präsentation Mussolinis und Hitlers*, in: Anne Honer/Ronald Kurt/Jo Reichertz (Hrsg.), *Diesseitsreligion: Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz 1999, 59-77.
- Harvey Sacks/Emanuel Schegloff/Gail Jefferson, *A Simplest Systematics for the Analysis of Turn-Taking for Conversation*, in: *Language* 50/1974, 696-735.
- Enrico Sturani, *Otto milioni di cartoline per il Duce*, Milano 1991.
- Enrico Sturani, *Mussolini auf Postkarten - Symbol oder Dokument?*, in: Loiperdinger/Herz/Pohlmann (Hrsg.) 1995: 101-110.
- Giovanni Spagnoletti, *„Gott gibt uns das Brot - Er bereitet es uns und verteidigt es“ - Bild und Mythos Mussolinis im Film*, in: Loiperdinger/Herz/Pohlmann (Hrsg.) 1995: 111-134.
- Edoardo Susmel/Duilio Susmel (a cura di), *Opera Omnia di Benito Mussolini*, Firenze 1951-1963.
- Dirk Tänzler, *Ritual und Medium: Zur filmischen Inszenierung politischer Reden Hitlers und Roosvelts*, in Vorbereitung.

Anhang 1: Konventionen der Transkription

(.)	kurze Pausen
(0.5), (0.7), (1.0)	längere Pausen
= (tutti=i suoi)	intersilbisch: Verschleifung
= (i nostri=	am Zeilenende/Zeilenanfang: fort-
= bastimenti)	gesetzte Intonationsphrase
; ::, :::	Dehnung, je nach Dauer
PRIma	Großbuchstaben für Hauptakzentsilbe
ir!ROM!pe	Ausrufezeichen für extra starken Akzent
?	Fragezeichen für Tonhöhenbewegung, die am Ende der Einheit stark steigt
,	Komma für mittel steigend
-	Gedankenstrich für gleich bleibend
;	Strichpunkt für mittel fallend
.	Punkt für tief fallend
((Lachen im Publikum))	Kommentar zu Ereignissen
<<t>	<t>> Sprung ins tiefe Tonhöhenregister mit

		Angabe der Reichweite
<<h>	<h>>	Sprung ins hohe Tonhöhenregister
<<f>	<f>>	forte, laut
<<ff>	<ff>>	fortissimo, sehr laut
<<all>	<all>>	allegro, schnell
<<len>	<len>>	lento, langsam
<<cresc>	<cresc>>	crescendo, lauter werdend
<<dim>	<dim>>	diminuendo, leiser werdend
<<acc>	<acc>>	accelerando, schneller werdend
<<rall>	<rall>>	rallentando, langsamer werdend

Anhang 2: Transkript/Letzter Teil der Rede von Ancona (1932)

01	quando il fatale andare del Tempo; (2.0)
02	ci avrà allontANato da quest'eTÀ, ((1.5); dann Zwischenrufe, insg. (4.5))
03	<<f> gli uomini verRAnno; <f>> (2.0)
04	a veDere- (1.0)
05	quello che noi abbiamo comPIUto. (3.0)
06	in PAce e in GUERra. (1.0; dann Zwischenrufe, insg. 3.0)
07	<<f> ricordeRANno il MILlenovecentoQUINdici; <f> (2.0)
08	<<f> l'anno faTAle nella storia dell'umaniTÀ, (1.5)
09	che PE:sa; (0.5)
10	come il quattroCENTosessantantasei; (.)
11	il MILlequattroCENtonovantaDUe; (.)
12	il MILleottocentoQUINdici. (2.0)
13	<<f> c'è un PRIma e un DOpo. <f>> (1.0)
14	<<f> c'è un PRIma della guerra=e=un dopoguERra. <f>> (2.0)
15	<<ff>> NON guardiamo più al PRIma della guERra. <<ff>>(2.5)
16	<<f> NON abbiamo nostalGIa per quel TEMpo; <f>> (1.0)
17	<<f> per quegli Uomini; <f>> (.)
18	<<f> per quegli avveniMENTi; <f>>(.)
19	<<f> per quelle dotTRIne; <f>> (.)
20	<<t> poiché NOI abbiAMO bruCIAto i NOstri bastiMENTi alle=
21	=NOSTre SPALLe. <t>> (3.0)
22	è da=alLOra; (1.0)
23	che comincia la STORia d'ITALia; (0.5)
24	la VE:ra storia d'italia- (0.5)
25	perchè se PRIma si poteva pensARE- (.)
26	che la STORia d'ITALia, (.)
27	fosse il risultato più o meno compliCato; (1.0)
28	di maNOvre diploMAtiche; (0.7)
29	di intrIGHi di goVERno; (0.7)
30	di bastiOni di minoRANze, (0.5)
31	<<cresc> è SOlo col'ANno MILlenovecentoQUINdici; <cresc>> (0.5)
32	<<f> col MAGgio radiOso del MILlenovecentoQUINdici; <f>> (0.5)
33	<<ff> che il POpolo italiAno IR!ROM!PE sulla SCEna poLItica; <ff>> (0.5)
34	<<ff> CACCia i traffiCANti dal TEMpio, <ff>> (0.5)
35	<<ff> e diVENta finalMENTe l'arTEfice del SUo desTIno. <ff>> ((Beifall, kompakt, dann rhythmisiert, dann Zwischenrufe, dann ca. (7.0) Schweigepause von Redner und Publikum vor Neueinsatz, insges. ca. (15.0))
37	<<f> la conclusiOne; <f>> (1.5)
38	<<f> che IO TRAGgo dinanzi a VOI; <f>> (1.5)
39	in questa- (1.0)

40 <<f> giorNata lumiNOsa di !SO!le; <f>> (0.5)
 41 e FERvida di speRANze, (0.5)
 42 é QUESta. (2.0)
 43 <<f> che OGgi, <f>> (1.0)
 44 <<f> il POpolo italiAno; <f>> (0.5)
 45 <<f> e il reGIme faSCISta <f>> (.)
 46 <<ff> SOno: una=uniTÀ; <ff>> (.)
 47 <<ff> compATta; <ff>> (.)
 48 <<ff> infranGibile; <ff>> (.)
 49 <<ff> formiDAbile; <ff>> (.)
 50 <<ff> che può sfiDAre come sFIda TUTti=
 51 =i suoi NEmici <ff>> (.)
 52 <<dim> e ANche l'anDare del TEMpo. <dim>>

Anhang 3: Parallelstrukturen/Listenstrukturen

(09)f	che pesa come	il quattrocentosettantasei il millequattrocentonovantadue il milleottocentoquindici
(15)f	non guardiamo più al prima della guerra non abbiamo nostalgia	per quel tempo per quegli uomini per quegli avvenimenti per quelle dottrine
(27)f	il risultato complicato	di manovre diplomatiche di intrighi di governo di bastioni di minoranze
(33)f	il popolo italiano	irrompe sulla scena politica caccia i trafficanti del tempio e diventa finalmente l'artefice del suo destino
(46)f	sono (0.5) una=unità (.)	compatta infrangibile formidabile