

«DER MENSCH» ALS THEMA IN KUNST UND ARCHITEKTUR DER ZWISCHENKRIEGSZEIT: SCHLEMMER, LE CORBUSIER, MELOTTI UND B.B.P.R.

Eckhard Leuschner

Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sahen in ganz Europa eine Phase ausgedehnter Wesensbestimmungen des Menschen und angeblicher Grundgesetze der menschlichen Natur: Der längst erfolgten «Pluralisierung» des Menschenbildes¹ zum Trotz oder, wenn man die Vielzahl der Publikationen betrachtet, genau infolge dieser, wurde den Lesern in (populär-) wissenschaftlichen, philosophischen und esoterischen Schriften dargelegt, wie eigentlich, in Physis, Psyche und kulturellen Äußerungen, «Der Mensch» beschaffen sei. Die kunsthistorische Forschung ist bislang auf den Zusammenhang anthropologischer Grundannahmen oder Überzeugungen mit der bildenden Kunst des Zeitraums, also auf den Nexus von Menschenbild und Menschendarstellung, wenig eingegangen. Vom Spezialfall des «Neuen Menschen» abgesehen², erläutern vor allem Studien aus dem Kontext der Medizin- und Kulturgeschichte sowie der Kunstpädagogik³ den Niederschlag anthropologischer Konzepte in der visuellen Produktion der genannten Jahrzehnte⁴. In den 1920er und 30er Jahren entstanden nicht nur Publikationen zu Aspekten der «Menschenkunde» oder Anthropologie, die durch Illustration historischer oder aktueller Kunst ihre Thesen zu untermauern suchten, sondern auch Kunstwerke, in denen vorgeblich dem «Wesen» oder der «Natur» des Menschen Form gegeben wurde. In Italien waren vor allem dem Faschismus nahe stehende Kunstströ-

mungen bemüht, nach den vermeintlich subjektiven, individualistischen oder willkürlichen Tendenzen der internationalen Vorkriegsmoderne wieder «Den Menschen» als stabilen Kern und Ziel aller Bemühungen um eine neue klassische Kunst zu bestimmen⁵. Von solchen Intentionen waren aber auch politisch weniger einschlägige italienische Künstler erfasst: Noch 1915 hatte der in Paris arbeitende Gino Severini, italienischer Futurist der ersten Stunde, in der Wort-Bild-Collage *La Guerre* den «ANTI-HUMANISME» proklamiert⁶. Doch nicht lange nach dem Krieg bekräftigte ein zum Klassizisten gewendeter Severini seine Überzeugung, dass die Kunst sich, im Einklang mit mathematischen und geometrischen Gesetzmäßigkeiten, auf den Menschen im Sinne einer menschengemäßen (Natur-) Wissenschaft hin entwickeln müsse: «L'Art ce n'est que la Science humanisée»⁷. Kaum zufällig wurde die menschliche Figur in dieser Zeit zum Hauptthema der Gemälde Severinis.

Schon kurz zuvor hatte Margherita Sarfatti, Kunstkritikerin, Geburtshelferin der Kunstbewegung «Novecento» und Geliebte Benito Mussolinis, betont: «Der klassische Maßstab für die [künstlerische] Exzellenz bleibt der Mensch»⁸. Und der einflussreiche Kunstkritiker Ugo Ojetti definierte 1921 die Darstellung von Menschen als unangefochtene Hauptaufgabe der Malerei, der andere Sujets wie Landschaften in der Hierarchie der Gattungen endlich wieder nachste-

hen müssten⁹. Die menschliche Figur war als vermeintliches Königsthema zurück auf der Agenda der Kunst. Aber lässt sich genauer definieren, welche Anforderungen oder Erwartungen Künstler und Publikum im Italien der Zwischenkriegszeit artikulierten, wenn es nicht um die Abbildung einzelner, gegenwärtiger Menschen oder um Menschendarstellung als Element traditioneller Sparten künstlerischen Tuns wie Historie und Genre, sondern um das Problem der Repräsentation «Des» Menschen ging? Aufgrund dieser weit ausgreifenden Fragestellung ist es – trotz der Konzentration des vorliegenden Beitrags auf die italienische Kunst der 1930er Jahre – geboten, internationale Perspektiven zu eröffnen.

INTERNATIONALER KONTEXT I: BAUHAUS

Am bekanntesten in Hinsicht auf in der europäischen Kunst der Zwischenkriegszeit wirksame anthropologische Interessen oder Grundannahmen dürfte Oskar Schlemmer sein, der unter dem Einfluss zeitgenössischer Ideen zum «Neuen Menschen» in den kulturellen und politischen Reformbewegungen (Lebensreform) seiner Zeit stand¹⁰. Dezidierte Auffassungen vom «Menschen» lagen allerdings bereits der ursprünglichen Konzeption des Bauhauses durch dessen Initiatoren, vor allem Walter Gropius, zugrunde. Gropius ging in seiner Schrift «Das Ziel der Bauloge» (1919) vom Postulat einer inneren und äußeren menschlichen Schönheit als Grundlage der Kunst aus: «Erst muss der Mensch wohlgestaltet sein, dann erst kann ihm der Künstler das schöne Kleid gestalten. [...] Dann wird die Kunst kommen»¹¹. Und noch Laszlo Moholy-Nagy formulierte 1929: «Der sektorenhafte Mensch muss wieder in dem zentralen, in der Gemeinschaft organisch wachsenden Menschen fundiert sein, stark, offen, beglückt, wie er in der Kinderzeit war. [...] Die

Zukunft braucht den ganzen Menschen»¹². Allerdings war es Zweierlei, eine Vorstellung von der kulturellen oder politischen Bestimmung «Des» Menschen zu haben und in der eigenen künstlerischen Praxis wie selbstverständlich von der (mimetischen) Darstellung von Individuen zur Repräsentation «Des» Menschen in allen physischen und psychischen Wesensmerkmalen überzugehen. Paul Klee äußerte sich 1924 in seinem Jenaer Vortrag zu den Erfolgsaussichten des letztgenannten Ansatzes reserviert: «Wollte ich den Menschen geben, so «wie er ist», dann bräuchte ich zu dieser Gestaltung ein so verwirrendes Liniendurcheinander, dass von einer reinen elementaren Darstellung nicht die Rede sein könnte, sondern eine Trübung bis zur Unkenntlichkeit einträte. Außerdem will ich den Menschen auch gar nicht geben, wie er ist, sondern nur so, wie er auch sein könnte»¹³.

Das Aktzeichnen am Bauhaus folgte, wenn es überhaupt gelehrt wurde, nur bedingt den klassischen akademischen Regeln des Studiums von Gipsabgüssen antiker Skulpturen und in Positur gestellter Aktfiguren – wiewohl zu gegenwärtigen ist, dass genau diese Regeln in den 1920er Jahren auch an den überkommenen Kunst-Akademien und in aktuellen Kunstlehrbüchern nicht mehr im selben Ansehen standen wie vor dem Weltkrieg¹⁴. Folglich wurde vor allem das intuitive Erfassen einer Figur oder der spontane zeichnerische Nachvollzug einer Bewegung geübt. Insgesamt waren die meisten Lehrenden, zumal dann, wenn sie dem Konstruktivismus nahe standen¹⁵, eher daran interessiert, die Mechanik des Körpers zu erläutern als Bilder vom Menschen jenseits der Anatomie zu entwerfen oder gar kulturwissenschaftliche oder philosophische Positionen zu integrieren. Schlemmer, der schon vor seiner Bauhaus-Zeit bildliche Darstellungen «Des» Menschen schuf¹⁶, konzipierte ab 1927 seinen als «Menschenlehre» bekannt gewordenen Kurs mit dem Ziel, Studenten nicht einfach nur figürliches Zeichnen

üben zu lassen, sondern ihnen ein differenziertes «Menschenbild» zu vermitteln, bestehend aus der Verbindung von Lehren zur äußeren Erscheinung, Anatomie, Psychologie, Philosophie und «Weltanschauung»¹⁷. Dadurch, dass wir Schlemmers vorbereitende Notizen für diesen Unterricht einschließlich seiner Lektüreliste haben, ist dieser umfassende Ansatz verhältnismäßig gut nachzuvollziehen¹⁸. Schlemmer strebte, wie auch seine gedruckte Kursankündigung¹⁹ verrät, danach, den Unterricht im Aktzeichnen zu einem Kurs zu erweitern, der sowohl eine Proportionslehre des menschlichen Körpers und «Grundgesetze» wie den Goldenen Schnitt als auch eine Lehre vom Menschen umfasste, die formale, biologische, psychologische und philosophische Aspekte zu systematisieren und zur Synthese zu bringen suchte. Er nutzte in seinen Vorarbeiten für den Kurs einige Schriften, die im engeren Sinn als Künstlerliteratur zu bezeichnen sind, wie Albrecht Dürers Proportionslehre und die *Symbolik der menschlichen Gestalt* von Carl Gustav Carus, aber auch anthropologische Literatur, und zwar sowohl physische als auch «weltanschauliche» Anthropologie, medizinische und naturwissenschaftliche Schriften. Noch wenig wahrgenommen zu haben scheint Schlemmer die Welle der Philosophischen Anthropologie in Deutschland, die 1928 mit Max Schelers *Die Stellung des Menschen im Kosmos* begann, auch wenn es kaum Zufall war, dass er sich gerade zu dieser Zeit mit solchen Fragen beschäftigte. Trotz seiner weiten Umschau im nicht oder kaum kunstbezogenen Schrifttum war sich Schlemmer dennoch genau im Klaren darüber, in welchem Bezugs- und Wirkungsfeld seine «Menschenlehre» stehen sollte. 1932, also schon nach seiner Bauhauszeit, formulierte er: «Gewiß! – Wir studieren Natur, Anatomie, Perspektive ... Da es aber eine Natur-Wahrheit gibt, unterschieden von der Kunst-Wahrheit; so gibt es eine Natur-Anatomie und eine Bild-Anatomie –

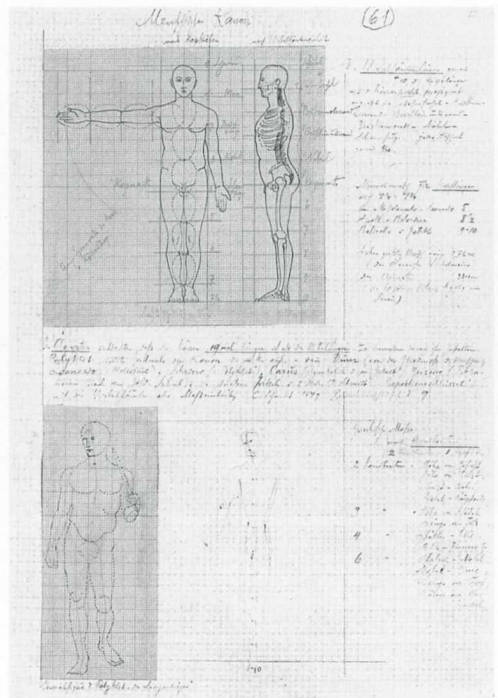


Abb. 1: Oskar Schlemmer: Studienblatt für die «Menschenlehre», Privatbesitz

eine Natur-Perspektive und eine Bild-Perspektive! Denn die Bild-Gesetze sind andere als die Natur-Gesetze. Dies besagt, dass es sich bei dem «Kunst» genannten Tun stets, ob wir wollen oder nicht, um eine Um-setzung, um eine Über-setzung der Eigengesetzlichkeit der Natur in die Eigengesetzlichkeit der Kunst (oder des Bildes) handelt»²⁰.

Dieses Insistieren Schlemmers auf der «Eigengesetzlichkeit der Kunst» beruhte aber gerade nicht darauf, dass in seiner Zeit die Kunst auf der einen Seite und Medizin oder Physische Anthropologie auf der anderen Seite völlig getrennte Bildwelten ausgebildet hatten. Ironischerweise traf er nämlich in manchem von ihm für die «Menschenlehre» konsultierten Buch zur menschlichen Physis auf Proportionsdiagramme «Des» Menschen (Abb. 1 und

2), die von den alten Kunstakademien geprägt worden waren und erst aus deren Lehrpublikationen Einzug in die medizinische, anthropologische oder ethnologische Didaktik gehalten hatten²¹. Aber Schlemmer ging weit über die Verwertung oder Vermittlung solcher Schemata hinaus und wollte seine Studenten explizit mit den Bezügen von Ethik und Ästhetik konfrontieren; u. a. war das «Verhältnis des Menschen zur Behausung» bei ihm Thema²². Hierin ist der in den – nicht allzu vielen – Untersuchungen von Schlemmers «Menschenlehre» eher unterschätzte Aspekt der Integration des Kurses in das zusehends stärker von der Architektur geprägte Curriculum des Bau-

hauses zu erkennen – und daher der Einfluss aktueller nationaler und internationaler Tendenzen in diesem Bereich. Doch davon weiter unten mehr.

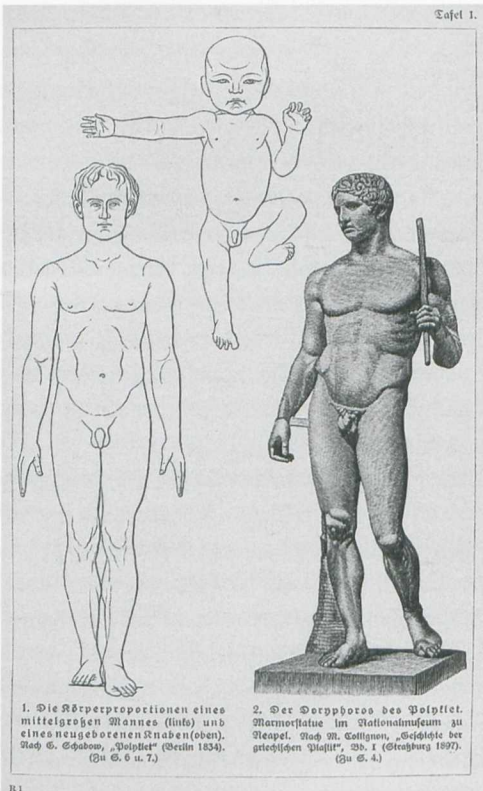
DIE «SALA DELLA COERENZA»: B.B.P.R. UND FAUSTO MELOTTI

Anders als im Fall des kunstgeschichtlich vergleichsweise präsenten Beispiels von Schlemmer muss man in der italienischen Kunst zwischen den Weltkriegen das Sujet «Des» Menschen im Sinne visueller Verarbeitungen ethischer oder anthropologischer Konzepte etwas länger suchen. Doch ist dergleichen schon in den 1920er Jahren anzutreffen, vor allem bei den futuristischen «Maschinenmenschen», die, weil ihrer Emotionen, Skrupel oder Alterungsprozesse entkleidet, ein Idealbild des gesellschaftlich wie militärisch voll verwendbaren Menschen abgaben²³. Dergleichen scheint auch das Gemälde *L'uomo razionale* des seit 1923 am Bauhaus ausgebildeten, ab 1926 in Turin tätigen Futuristen Nicolaj Diulgheroff zu vertreten²⁴ (Abb. auf S. 129).

Das vielleicht bemerkenswerteste, jedoch in der Forschung bislang nur wenig beachtete Ergebnis der Auseinandersetzung italienischer Künstler mit «Dem» Menschen in den 1930er Jahren war der gemeinsam von der Architektengruppe B.B.P.R. (= Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers) und Fausto Melotti (1901–1986) für die Triennale di Milano von 1936 konzipierte *Saal der Kohärenz* (*Sala della Coerenza*) (Abb. 3). Dieses Projekt verband einige der bedeutendsten Modernisten unter den Architekten des Landes mit dem vielleicht wichtigsten «progressiven» italienischen Plastiker seiner Zeit.

Melottis heute als *Costante Uomo* bekannte zwölf Gipsfiguren waren Teile einer auch aus Bildern (Photocollagen) und Schriftelementen

Abb. 2: Tafel aus: Johannes Ranke, *Der Mensch*, Leipzig und Wien 1920



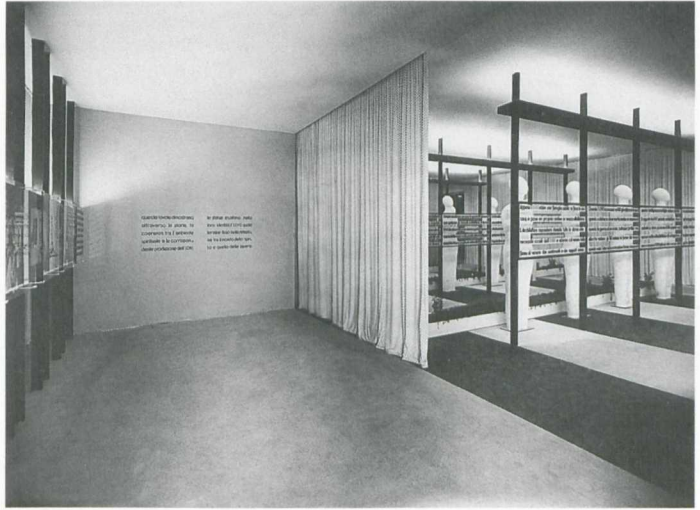


Abb. 3: B.B.P.R. und Fausto Melotti:
Sala della Coerenza auf der
Triennale di Milano, 1936

bestehenden Rauminstallation. Insofern müssen sie zuerst aus dem Zusammenhang heraus interpretiert werden, für den sie ursprünglich geschaffen wurden: Der *Saal der Kohärenz*, Anfang des Rundgangs durch die Wohnausstellung (*Mostra dell'Abitazione*) der Triennale und als deren «introduzione ideale» konzipiert, wird in kunsthistorischen Übersichtswerken zwar gelegentlich als Beispiel für die Selbstdarstellung der rationalistischen Architektur der 1930er Jahre in Italien genannt²⁵, ist aber niemals genauer studiert worden. Dies, obwohl die beteiligten «Macher» und ihre Kollegen in zeitgenössischen Publikationen gewisse Erläuterungen gaben und sogar die Texte der im Raum angebrachten Tafeln in gedruckter Form vorliegen. Ohne über die Gründe für diese Unterlassung mutmaßen zu wollen, scheint das Schweigen der Forschung doch, abgesehen von momentan nicht verfügbaren Archivalien und Vorstudien, durch den politischen Tenor der *Sala della Coerenza* bedingt zu sein: Schon über der Eingangstür des Pavillons war ein eindeutiges allegorisches Relief, die *Civiltà fascista* von Leone Lodi, angebracht²⁶, und Duce-Zitate und ideologische Verbeugungen vor dem

Gedankengut des Faschismus zeichneten wesentliche Elemente der Installation aus.

Die VI. Triennale von Mailand war in weiten Teilen eine Propagandaschau des faschistischen Regimes; dennoch wäre es zu einfach, sie deswegen zu ignorieren oder ihre künstlerische und kulturelle Bedeutung klein zu reden. Auf dieser Ausstellung wurden für die italienische Kunst der nächsten Jahre, bis weit in die Nachkriegszeit hinein, «Weichen gestellt»; unter anderem hatte dort auch Lucio Fontana einen seiner ersten großen öffentlichen Auftritte: in der *Sala della Vittoria* mit seiner plastischen Darstellung der Siegesgöttin in einem raffiniert inszenierten Lichtraum²⁷, so dass sich «altrömisches» Pathos und rezenteste Ausstellungs- und Beleuchtungstechnik im Dienste der faschistischen Sache verbanden.

Im Vergleich mit solchen Inszenierungen beflößigte sich die Sektion zur Wohn- und Innenarchitektur, die «Mostra dell'Abitazione», eines weitaus sachlicheren, gelegentlich technokratischen, aber keineswegs regimekritischen Tons. Prononciert brachte sie ein soziales Anliegen und eine anthropologisch akzentuierte Auffassung von Architektur und Architektur-

geschichte vor, die sich insbesondere in dem durch Giuseppe Pagano in der Reihe der *Quaderni della Triennale* herausgegebenen illustrierten Begleitband «Tecnica dell'Abitazione» artikuliert²⁸: Das Haus, in dem der Mensch lebe, definiere seine geistige Welt, seinen praktischen Lebenssinn und den moralischen Sinn, den er diesem Leben zumesse. Im Hause verbanden sich, zwischen wenigen Wänden, die materiellsten Funktionen der physischen Existenz mit den spirituell höchsten: der Kontemplation, der Erholung, den Gefühlsmomenten oder der intellektuellen Arbeit. Der Sinn für Ordnung und Unordnung, die Liebe zur Schlichtheit oder zum falschen Schein, das Bedürfnis nach Ruhe oder Ablenkung, das Gefühl für ein auf intime Weise familiäres Leben oder eine Existenz ohne alle Regeln. Der Grad der ästhetischen Sensibilität des Individuums und die technische Fähigkeit einer Kultur (*civiltà*) seien an einer Behausung leicht ablesbar, viel leichter als an einem offiziellen Dokument. Um überhaupt eine künstlerische Entwicklung möglich zu machen, sei daher für das moderne Leben unverzichtbar, dass es eine Kohärenzbeziehung gebe zwischen Welt des Geistes und Welt der Realität, zwischen den Idealen der Phantasie und den plastischen Werten (*valori plastici*) der Architektur, die diese darstelle. Mit Bezug auf die Auffassung vom Menschen, die in der Installation von B.B.P.R. (Melotti blieb unerwähnt) zum Ausdruck komme, erläuterte Pagano weiter: «Tatsächlich können wir den Menschen vom physiologischen Standpunkt aus als eine konstante historische Entität betrachten. Die menschlichen Veränderungen sind geistigen Charakters und von der Umwelt beeinflusst, in welcher der Mensch lebt; d.h. sie sind im wesentlichen unterschieden von seinem physiologischen Ich. Seine architektonische Kultur drückt dieses geistige Ambiente aus, und damit sie einen lebendigen Ausdruck hat, ist es notwendig, dass zwischen

Architektur und Kultur einer Epoche, zwischen der plastischen Welt der Künste und dem, was wir Gesellschaft nennen, eine Beziehung der Kohärenz besteht; daher kann einer Architektur, die eine bestimmte Kultur geschaffen hat, keine geistige Welt entsprechen, die von dieser Kultur verschieden ist, ohne dass ein Zustand der Inkohärenz entsteht, d.h. der künstlerischen Negation»²⁹. Auch nach den eigenen, pathetischeren Worten der Architektengruppe B.B.P.R. im Triennale-Kurzführer sollte in der die Wohnsektion einleitenden *Sala della Coerenza* die fundamentale Verbindung zwischen dem spirituellen Ambiente und den (Bau-) Werken zum Ausdruck kommen, die den Menschen jeder Epoche schicksalhaft bestimmt habe³⁰; und dies mit dem Ziel, die Zeitgenossen dazu anzuregen, die eigene «Kohärenz» zu realisieren, indem sie «eine Architektur schaffen, die des geschichtlichen Momentes würdig ist, den wir erleben» (*creando una architettura degna della storia che viviamo*)³¹. Was war das Ziel dieser eigenartigen Mischung dynamischer und statischer Auffassungen des Menschen? Warum kombinierte man die Annahme einer physischen Konstante mit der These einer permanenten Fortentwicklung der menschlichen Geschichte und einander ablösender Kulturstufen, um dann die Behauptung einer zwingend zu jeder neuen Stufe «passenden» Architektur und Kunst, also einer strukturellen Konstante, aufzustellen? Die Antwort berührt notwendig den durchaus eigennützigen Charakter der Installation: Den beteiligten Architekten war es letztlich angelegen, die in der Ausstellung dominierenden Tendenzen unter dem Kernbegriff der «Funktionalität» zusammenzufassen und diesen – ihren eigenen – funktionalistischen Ansatz als die dem faschistischen Neuerungsschub «gemäße» Architektur- und Ausstattungsform zu annoncie- ren. Kriterien wie «Geschmack» sollten dabei ausdrücklich keine Rolle spielen³². Dieser von

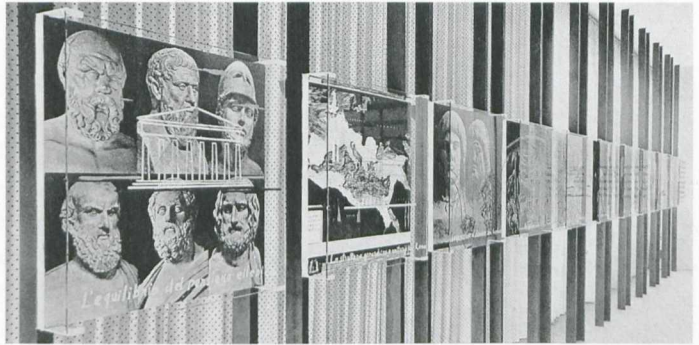


Abb. 4: B.B.P.R.: Architekturge-schichtliche Bildtafeln in der Sala della Coerenza, 1936

Seiten Paganos mit Forderungen nach sozialen «Mindeststandards» verbundene Ansatz der «Mostra dell'Abitazione» behauptete, dass die Wohnbedürfnisse des (zeitgenössischen) Menschen genau definierbar seien, weil sie durch die Notwendigkeiten der einzelnen Funktionen des Hauses bestimmt würden³³.

Doch wie waren die vertretenen Thesen zur physischen Konstanz und zum geistig-kulturellen Wandel «Des» Menschen und zur nötigen «Kohärenz» einer historischen Kulturstufe mit der ihr gemäßen Architektur ausstellungstechnisch zu visualisieren? Im Triennale-Katalog verglichen die Ideatoren die Einrichtung der *Sala della Coerenza* mit einem Buch, das in der ersten Hälfte Illustrationen und im zweiten Teil Text enthalte³⁴. Tatsächlich präsentierte B.B.P.R. einerseits zwölf nebeneinander angeordnete quadratische Bildtafeln (Abb. 4) mit chronologisch arrangierten Darstellungen aus Geschichte und Architekturgeschichte, andererseits, im zweiten Teil des Raumes, zwölf Texte, die mit ebenso vielen der von Fausto Melotti beigesteuerten Gipsfiguren koordiniert waren. Außerdem gaben auf einer ansonsten weiß belassenen Wand zwischen den Bildtafeln und den Figuren Melottis zwei in modisch abgerundeten Typen (Kleinbuchstaben) gesetzte Inschriftkolumnen elementare Informationen zu beiden Teilen der Installation für den «eiligen Besucher». Links stand: «Diese Tafeln de-

monstrieren quer durch die Geschichte (*attraverso la storia*) die Kohärenz zwischen dem spirituellen Ambiente und den entsprechenden Werken des Menschen». Rechts daneben las man: «Die Statuen feiern (*esaltano*) in ihrer Gleichartigkeit (*identità*) den Menschen als feste Grenze (*termine fisso*) in der Beziehung zwischen der Welt des Geistes und derjenigen der Werke».

Die zwölf quadratischen Bildtafeln der *Sala della Coerenza* (Abb. 4), vor die Glasplatten mit knappen Legenden gesetzt waren, zeigten Darstellungen aus verschiedenen Kulturstufen von der Urhütte über das Mittelalter und das 19. Jahrhundert bis zur eigenen Gegenwart. Das klassische Griechenland repräsentierte zum Beispiel eine Photomontage von sechs Büsten berühmter Hellenen wie Sokrates oder Perikles mit dem darüber gesetzten Schema einer Tempelfront (Beischrift: «*L'equilibrio del pensiero ellenico*»), die antiken Römer eine Karte von der größten Erstreckung des Imperiums (Unterschrift: «*La struttura gerarchica e unitaria di Roma*»). Als «polemischer Abschluss dieser Bilderfolge» (*conclusione polemica di questa serie*) diente das Photo einer in Reih und Glied angetretenen Volksversammlung mit einem – ohne Quellenangabe – darüber gesetzten Duce-Zitat: «Wir befürworten den kollektiven Sinn des Lebens, und diesen wollen wir auf Kosten des individuellen Le-

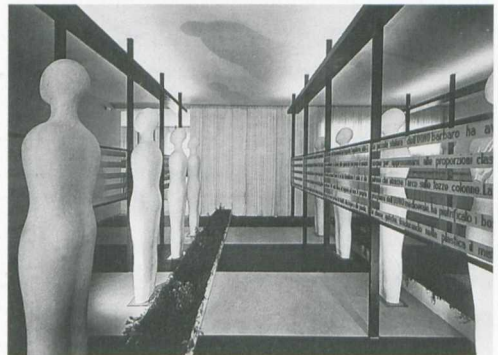
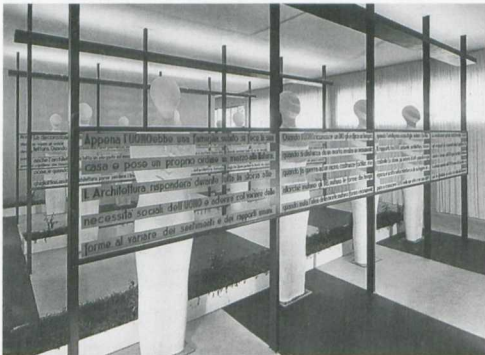
bens stärken. Damit streben wir nicht danach, die Menschen in Zahlen zu verwandeln, sondern wir betrachten sie vor allem anderen in ihrer Funktion im Staat». Ein knapper Nachsatz im Unterrand der Glasscheibe zu diesen 1932 von Emil Ludwig publizierten Worten Mussolinis fasste deren Sinn im Hinblick auf die Architektur zusammen: «Cittadini funzionali: architettura funzionale»³⁵.

Melottis Beitrag zur *Sala della Coerenza* bestand aus zwölf identischen, je 225 cm hohen Gipsfiguren in stilisierten menschlichen Formen. Die Figuren, von denen nur sieben erhalten sind (Abb. 5 a und b), hatten eiförmige Köpfe ohne Gesichter, Körper ohne Arme, Geschlechtsmerkmale oder Füße, die Beine waren wie unter einem eng anliegenden, bodenlangen Gewand verborgen³⁶. Jede Figur (Abb. 6) trug auf der Brust den Aufdruck der Innenseite einer nach rechts oben gestreckten rechten Hand mit ungespreizten Fingern; als Urheber des Handabdrucks ist der Architekt Peressutti bekannt³⁷. Vor den Rumpf jeder Figur wurden übereinander fünf länglich-schmale Glasstreifen mit darauf gesetzter Schrift angeordnet, die beidseitig an dunkel bemalten Metallstangen befestigt waren³⁸. Diese Stangen waren in regelmäßigem Abstand angeordnet und oben, knapp unterhalb der Decke, an einem durch-

laufenden Querbrett befestigt. Die Figuren hatte man jeweils genau in der Mitte zwischen zwei Stangen postiert. Hinter jeder der drei Figurenreihen war ein schmaler weißer Kasten mit Grünpflanzen aufgestellt – vermutlich aus Sicherheitsgründen, um die Figuren vor Berührung durch die Besucher zu schützen. Zwischen Schwarz und Weiß alternierende Bahnen des Bodenbelags, im rechten Winkel zu den Glasplatten-Inschriften angeordnet, unterstrichen den geometrisierten Eindruck des Raums, obwohl Schwarz als Gestaltungselement auch in seiner Signalfunktion als «Farbe» des italienischen Faschismus zu sehen ist. Die Beleuchtung erfolgte durch schmale, hoch an der Wand angebrachte Fensterbänder an einer der Längsseiten des Raums, die aber durch bodenlange Vorhänge verdeckt waren.

Die unter Glas gesetzten Sätze vor den Figuren Melottis, in denen jeweils das Wort «L'UOMO» durch Großbuchstaben hervorgehoben war, kommentierten und vertieften die schon durch die zwölf Photomontagen vermittelte Auffassung der Architektur- als Kulturgeschichte (Abb. 4). So war am Anfang davon die Rede, dass der Mensch, sobald er Familie hatte, sich sogleich sein Haus erbaut und mitten in der Natur eine eigene Ordnung (*un proprio ordine*) gesetzt habe. Die gesamte Ar-

Abb. 5a und 5b: Fausto Melotti: Die Zwölf Figuren für die Sala della Coerenza in ihrer Aufstellung, 1936



chitekturgeschichte habe von da an den Notwendigkeiten der menschlichen Gesellschaft entsprochen, auch wenn die Formen gemäß unterschiedlichen Gefühlslagen und menschlichen Beziehungen variiert hätten (Tafel I). Die Formen der Tempel für die Götter, der Grabmonumente oder Verteidigungsanlagen hätten sich gewandelt (II), doch die Beziehung zwischen Mensch, Umwelt und Architektur sei (sc. strukturell) konstant geblieben, und Bauten verrieten die jeweilige geistige Verfasstheit einer Kultur (III). Beispielsweise habe es die kleine Geistesstatur des Barbarenmenschen, um sich den klassischen Proportionen anzunähern, nötig gehabt, Zwischenstücke [= Kämpferblöcke, E.L.] einzusetzen, um die Arkaden auf ihren gedrungenen Säulen zu stützen. Das innige Gebet des mittelalterlichen Menschen habe die Wälder in den gotischen Kirchen versteinern lassen und so den Mystizismus ins Plastische übersetzt (V). Und als der große napoleonische Adler seine Flügel verloren hatte, habe der Mensch, der in den nationalen Erhebungen die Freiheit gesucht hatte, in der Architektur den Individualismus ausgedrückt. Die Philosophie habe sich zum Individualismus gewendet; der bürgerliche Mensch sei zwar Materialist, aber sentimental gewesen, und habe in die Architektur die Naturwissenschaft und die neue Fortschrittsliebe gemischt (X). Die letzte Tafel (XII) verkündet: «Unsere eigene Epoche, das Zeitalter der Massen, erhob sich, [ein Zeitalter,] das strahlende Städte (*città radiose*) für alle will, bereit für eine neue Poesie: das Schöne in der Funktion des Nützlichen (*il bello in funzione dell'utile*). Der moderne Mensch, versehen mit urtümlichem Geist, schafft sich selbst, fügt sich seinen eigenen Gleich(niss)en ein (*si addentella ai propri simili*) und will, sich und der Gesellschaft treu, seine eigene Architektur».

Der Kunsthistoriker Roberto Papini schrieb in einer Ausstellungskritik noch im Jahr der VI.



Abb. 6: Fausto Melotti: Figurenstele für die Sala della Coerenza, Gips, 1936, Archivio Melotti

Triennale über die *Sala della Coerenza*: «Die Architekten Banfi, Belgioioso, Peressutti und Rogers haben einen Saal der Kohärenz eingerichtet, der als Vorwort für alles dient, was die Ausstellung zeigen will. Gern würden wir die zwölf Axiome wiedergeben, die die jungen Architekten in großen Lettern vor die schematischen Darstellungen des Menschen, o weh: eigentlich mehr Phantome als Menschen (*più fantocci che uomini*), gesetzt haben. Gern würden wir sie wiedergeben und kommentieren, um zu zeigen, wie sehr das Bewusstsein der jungen Architekten gereift ist und wie klar sie in der Geschichte der Architektur sehen, wie deutlich sie die Stile als Fakten der Geistesgeschichte und nicht als Kris-

tallisationen akademischen Formvokabulars erkennen. Viele davon sind als längst gesicherte Wahrheiten anzusehen. Einige müssten noch überdacht werden wie der Satz, dass die Barbaren (waren die Byzantiner Barbaren?) Zwischenstücke verwendet haben, um sich den klassischen Proportionen anzunähern (man sollte sich die Hagia Sofia besser anschauen) [...]. Doch wenn auch einige Prämissen falsch sind, ist die Schlussfolgerung richtig: «Heute müssen wir ganz bewusst unsere ›Kohärenz‹ realisieren und eine Architektur erschaffen, die der Geschichte würdig ist, die wir erleben» (Zeichen der Zustimmung, allgemeiner Beifall)»³⁹.

Was die architektur- und kulturtheoretische Perspektive der für die *Sala della Coerenza* verantwortlichen Architekten angeht, ist durch die formale Bestandsaufnahme der Installation und durch die Auswertung der genannten Schriftquellen bereits ein elementares Verständnis gewonnen – und doch kann der geistesgeschichtliche Kontext noch genauer dadurch rekonstruiert werden, dass B.B.P.R. auch in anderen, annähernd zeitgenössischen Publikationen ihre Geschichtsphilosophie propagierten, die stets auf das angeblich enge Band hinausliefen, das die moralischen Taten einer Epoche mit ihren ästhetischen Manifestationen verband (*il profondo legame che gli atti morali hanno con le manifestazioni estetiche*)⁴⁰. Schwieriger ist die genaue Interpretation der Figuren Melottis, die ja offenbar «Den Menschen» darstellen sollten und damit eine noch etwas anspruchsvollere Aufgabe hatten als die im Saal angebrachten Schrifttafeln oder die architekturhistorischen Photomontagen. Die zahlenmäßig wenigen Erwähnungen in zeitgenössischen Kritiken (wie in derjenigen von Papini) verraten eher die irritierende Wirkung der Gipse auf die Besucher als deren Zusammenhang mit der Gedankenwelt des verantwortlichen Bildhauers. Obwohl der Status der Figu-

ren als Auftragsarbeiten für den vorbestimmten räumlichen und gedanklichen Kontext der *Coerenza* feststeht, war doch das Profil des Künstlers schon damals zu markant, um Fragen nach dessen persönlicher Herangehensweise an das ihm aufgegebene Thema zu erübrigen.

KUNSTTHEORIE UND MENSCHEN-BILD DER MAILÄNDER ABSTRAKTEN

Im offiziellen Triennale-Führer steht zu Melottis Figuren nur Folgendes: «Hinter jeder dieser Schriftblenden heben sich die vom Bildhauer Fausto Melotti modellierten Figuren hervor; diese rühmen in ihrer Gleichheit (*identità*) den Menschen als feste Grenze (*termine fisso*) in der Beziehung zwischen der Welt des Geistes und der Welt der Taten»⁴¹. Mit dieser Formulierung, die teilweise der oben zitierten Wandinschrift für den «eiligen Besucher» entspricht, ist über Melottis eigenen Ansatz verhältnismäßig wenig gesagt: Neben dem Begriff «termine», der an die mit einem Kopf versehenen, armlosen Grenzmarkierungen der antiken Römer denken lässt, geht es vor allem darum, dass die im Oeuvre des Plastikers einzigartigen Figuren durch ihre absolute Austauschbarkeit «Den Menschen» feiern – dieser Satz entspricht der schon zitierten Wandinschrift im Saal selbst. Bisher fehlen schriftliche Äußerungen des Künstlers aus der Entstehungszeit seiner gipsernen Riesenfiguren. Auch in der neueren kunsthistorischen Forschung findet sich kaum ein überzeugender Interpretationsansatz. Germano Celant und Jole de Sanna sehen in den Figuren eine Hommage Melottis an die «Manichini» der Pittura metafisica, die Beschwörung der «essenza umana dell'uomo» durch Giorgio de Chirico, welcher die Tendenz der abstrahierenden Kunst zur Negation des individuellen Subjektivs mit einer Personifikation des Konzepts von Einsamkeit und Stille verbun-

den habe⁴². Anknüpfungspunkte entdeckt Celant außerdem zum futuristischen Diskurs über das «Entmenschte» (*il disumano*), Mechanische und Technologische in der Linie der *Ricostruzione futurista dell'Universo* von Balla und Depero (1915). Die Zwölfzahl der Gipse evoziere die Zwölf Apostel. Donatella Lodico schreibt, dass die Figuren allen Symbolgehalt verweigerten und reine Kompositionselemente seien, deren Unbeweglichkeit und fester Rhythmus ausschließlich dazu diene, den Raum zu modulieren⁴³. Da die völlig identischen Figuren ohne Arme und Hände sind, müsse der Handeindruck auf ihrer Brust laut Anja Hespelt⁴⁴ von ihrem unmittelbaren Gegenüber stammen: «Zwölf völlig identische, gesichtslose Figurenstelen aus weißem Gips bilden das Herzstück der Komposition. Hinter gläsernen Trennscheiben, die mit programmatischen Thesen zur Architektur bestückt sind, bieten die Plastiken, aufgereiht in einer geordneten Kolonne, ein befremdliches, metaphysisch anmutendes Schauspiel. Und dennoch suchen diese überlebensgroßen Riesen den Kontakt zum Betrachter: Jede der gliederlosen Figuren trägt den Abdruck einer menschlichen Hand über der Brust. Der Handumriss ist so gewählt, als hätte zuvor ein imaginäres Gegenüber seine wärmende Hand auf das Herz des kalkweißen Gefährten gelegt. Anders als die gesichtslosen Gliederpuppen Giorgio de Chiricos erwachen diese Figuren erst durch den Menschen zum Leben».

Angesichts der zuletzt zitierten Deutung ist allerdings zu fragen, ob der Urheber des Abdrucks, dieser «Schwurhand» (Wolbert⁴⁵), wirklich mit dem «idealen Betrachter» der Mailänder Installation identisch sein konnte, der ja durch die gläsernen Inschriftstreifen von den Gipsplastiken abgetrennt wurde. War die große Zahl und penible Reihung dieser Figuren – gewissermaßen als «Ornament der Masse» im Sinne Krakauers – nicht ohnehin in ganz

Europa ein typisches Instrument der Propaganda-Ausstellungen jener Jahre? Und haben wir es bei dem Handabdruck nicht einfach mit der Spur eines «Römischen Grußes» (*saluto romano*) zu tun? Und bilden die Handlinien im Gips nicht deutlich ein «M»⁴⁶ aus?

Der in Rovereto geborene Melotti erwarb 1924 ein Diplom der Elektrotechnik am Politecnico in Mailand; parallel dazu hatte er ein Musikstudium absolviert. In den späten 1920ern war er Schüler bei Adolfo Wildt an der Brera. In den dreißiger Jahren gehörte Melotti zur internationalen Bewegung «Abstraction-Création», die 1931 in Paris u. a. von Herbin, Vantongerloo, Helion, Gleizes und Kupka gegründet worden war⁴⁷. 1934 nahm er an der ersten Schau der «Mailänder Abstrakten» teil. 1935 hatte er eine eigene Ausstellung in der Galleria del Milione in Mailand – mit Plastiken, in denen er eine Übersetzung musikalischer Harmonien in die Sprache der bildenden Kunst versuchte (im gleichen Jahr gab es in derselben Galerie auch eine Kandinsky- und eine Baumeister-Ausstellung). Bemerkenswert an diesen Arbeiten Melottis, die in Deutschland wahrscheinlich längst als «Entartete Kunst» gegolten hätten, ist der vom Künstler selbst herausgestrichene Bezug auf die mathematische Abstraktion, mit der er der Materie das Physische zu nehmen trachtete: «...un'arte [che] è stato d'animo angelico, geometrico»⁴⁸.

Die «Erste Ausstellung der italienischen Abstraktion» (*I mostra dell'astrattismo italiano*), an der, wie erwähnt, auch Melotti teilnahm, wurde 1934 in der Galleria del Milione abgehalten⁴⁹. In der «Deklaration der ausstellenden Künstler» Oreste Bogliardi, Virginio Ghirighelli und Mauro Reggiani, deren damals gezeigte Bilder einem durch Anklänge an Fernand Léger revidierten Spätkubismus entsprachen, wurde die Notwendigkeit des «klassischen Maßes» proklamiert. Unter anderem hieß es: «Die eigentlichen Revolutionen sind die tiefsten Bemühungen um Ordnung –

Ordnung um jeden Preis. [...] Wir brauchen Maß. Dasjenige Maß, das sich nur in den großen Zyklen verändert; das uns die Pyramiden und dann den Parthenon gegeben hat. [...] Daher glauben wir heute an ein gewisses mediterranes Klima, das aus Ordnung und Ausgleich besteht, aus klarer Intelligenz und abgeklärter Leidenschaft»⁵⁰.

Das klassische Griechenland, aufgrund seines Sinnes für «harmonie profonde» in Frankreich u. a. von Le Corbusier gepriesen⁵¹, entwickelte sich auch im Italien der Zwischenkriegszeit zu einer Bezugsgröße der rationalistischen Variante der faschistischen Ästhetik – während rechtslastige Denker wie der sowohl in Frankreich als auch in Italien publizierende Walde-mar George bevorzugt das imperiale Rom als gesamteuropäisches Modell proklamierten⁵². Eine Kunst, die den Menschen nicht zur Maschine in einer total ökonomisierten Welt degradieren, müsse ganz auf den Menschen als Maß (*l'étalon de mesure de l'art*) abgestellt und dabei doch flexibel sein, also nationale und regionale Besonderheiten integrieren können. Mit Rekurs auf Ergebnisse der zeitgenössischen Archäologie sah George diese Flexibilität in der Kunst der antiken Römer gegeben. Speziell in der Plastik des römischen Imperiums fand er das perfekte Korrelat zum unveränderlichen menschlichen Wesen (*l'homme de toujours*) und dessen kulturellen wie spirituellen Bedürfnissen. Während die Griechen einem unerreichbaren Ideal nachgejagt seien, habe sich keine Kunstpraxis besser auf die tatsächlichen Erfordernisse eingestellt als diejenige Roms. Sich zu den Römern zu wenden, heiße für Italien gleichwohl nicht, der Gegenwart zu entfliehen, sondern sich zu seinem eigenen Wesen zu bekennen. Walde-mar George rief einen «Neuen Humanismus» aus, dessen bester Garant und Verfechter nach seiner Meinung der italienische Faschismus war: «Quand je dis: humaniste, je sous en-

tends: fasciste»⁵³. Über alle Unterschiede in Sozialisation und Weltanschauung hinweg charakterisierte Mitte der 1930er kaum zufällig auch Giuseppe Pagano die antike Wohnarchitektur der Römer als «beunruhigend modern»: Die antiken Ruinen sähen aus, als habe ein Le Corbusier oder Mies van der Rohe sie kurzzeitig verlassen; unter anderem beschrieb er die Häuser in Pompeji als «Wohnmaschinen»⁵⁴.

Anlässlich der Ausstellung seiner abstrakt-geometrischen Skulpturen in der *Galleria del Milione* 1935 schrieb Melotti im Bulletin des Hauses: «Wir glauben an die Ordnung Griechenlands. Als der letzte griechische Meißel aufhörte zu tönen, hat sich die Nacht über den Mittelmeerraum gelegt. [...] die Kunst ist ein engelsgleicher, geometrischer Gemütszustand. Sie wendet sich an den Intellekt, nicht an die Sinne. Deswegen sind der Pinselzug in der Malerei und die Modellation in der Skulptur ohne Wichtigkeit. [...] Nicht die Modellation ist wichtig, sondern die Modulation. Das ist kein Wortspiel: *Modellation* stammt von *Modell* = Natur = Unordnung; *Modulation* von *Modul* = Kanon = Ordnung. Das Kristall verzaubert die Natur. Die Fundamente der plastischen Harmonie und des Kontrapunktes finden sich in der Geometrie. Doch von den vielen Kritikern und Künstlern, die von der Malerei sprechen oder sie ausüben, wie viele von ihnen haben wirklich die Geometrie verstanden? Die Architektur der Griechen, die Malerei von Piero della Francesca, die Musik von Bach, die rationalistische Architektur sind «exakte» Künste. Die *forma mentis* ihrer Schöpfer ist eine *forma mentis matematica*»⁵⁵.

Melottis Cousin, der Kunsttheoretiker Carlo Belli, bekräftigte in dem 1935 zur Propagierung seiner Anschauungen verfassten Buch *Kn*, dass die Kunst in keiner Weise Menschenwerk sei, sondern «Befreiung vom ewigen Kleinklein des Menschlichen» (*liberazione dall'eterno umano*). In die Formel *Kn* klei-

dete er seine Überzeugung, dass der einzige mögliche Inhalt der Malerei derjenige sei, der aus der Kombination («K») von Farbe und Form entsteht: «K» hat unendlich viele («n») Aspekte⁵⁶. Belli vertrat das Konzept einer nicht-mimetischen Kunst, die sich an keiner «klassischen Ordnung» orientiert, sondern selbst Ausdruck der Ordnung des Seins sein will. Seine Vorstellungen bestimmten maßgeblich das Ausstellungsprofil der bedeutendsten Galerie für abstrakte Kunst im Italien der 1930er Jahre, *Il Milione* in Mailand. Seine anti-individualistischen künstlerischen Vorstellungen verband Belli mit dem der griechischen oder «mediterranen» Kultur angeblich eigenen Harmonie- und Ordnungsdenken, setzte dabei allerdings nach eigenen Worten aus späterer Zeit auf die Idee einer «Grecia del 2000»⁵⁷. Was zeitgenössische Vorbilder angeht, verrät eine wahrscheinlich noch aus den 1930er Jahren stammende Notiz Bellis, dass er und seine Gefolgsleute in den Jahren der Abfassung von «Kn» sich nicht nur Le Corbusier und Ludwig Mies van der Rohe, sondern auch dem künstlerischen Präzisionsanspruch von Gino Severinis Programmschrift *Du Cubisme au Classicisme* (1921) verpflichtet fühlten⁵⁸. Einziges in *Kn* abgebildetes Kunstwerk ist ein abstraktes Bild Piet Mondrians.

In seinen künstlerischen Auffassungen sah Belli Analogien zum zeitgenössischen Ordnungsstreben und zur korporatistischen Organisation des faschistischen Staates: «Die moderne Zivilisation, diejenige, die sich im Umkreis der Diktaturen vitalisiert, sammelt die Völker in der Furche der Ordnung, weist jedem Individuum seinen Posten zu. Aktuell ist der korporative faschistische Staat die moderne Organisation des spartanischen Gedankens, der hinführt auf ein neues soziales Zeitalter»⁵⁹. Menschendarstellung als Thema und Aufgabe der Gegenwartskunst lehnte Belli ab. Eine anthropomorphe Kunst sei eine Entweihung, ein prä-

potenter und barbarischer Akt, ein Ausdruck des Kindischen, eine ewige Wiederholung. Um die Kunst davon zu befreien, sei «Kn» nötig, eine abstrakte, kollektive und von reiner Schönheit strahlende Kunst⁶⁰. Wie er zusätzlich an einem in sein Buch eingefügten Schaubild erläuterte, kreisten alle anderen Strömungen der Moderne (Impressionismus, Fauvismus, Futurismus, Kubismus etc.) wie Planeten um den Menschen – «uomo motore» – und dessen sinnliche Wahrnehmung⁶¹. Belli verortet «Kn» in einer Fortsetzung der Achse des Expressionismus-«Planeten», eines zwischen der Künstlergruppe *Brücke* und Wassily Kandinsky angesiedelten Expressionismus, aber als «einsame Intelligenz im Raum (*intelligenza solitaria nello spazio*), außerhalb des durch den Menschen als Zentrum konstituierten Gravitations- oder Sonnensystems der Kunst, in absoluter Freiheit, unbezogen auf irgendetwas, ganz in sich ruhend»⁶².

Angesichts seiner Verflechtungen mit einem künstlerischen Milieu, das die Befreiung vom «eterno umanino» erhoffte oder betrieb, ist es überraschend, dass Fausto Melotti, der fast gleichzeitig einige seiner unfigürlichsten, völlig auf stereometrische Grundformen reduzierten Skulpturen schuf, überhaupt auf das Thema «Des» Menschen rekurrierte. Doch abgesehen davon, dass es sich bei diesen Gipsen keineswegs um Darstellungen von Individuen, sondern explizit um austauschbar anonyme (wenn auch eher männliche als weibliche – vgl. unten) Körperevokationen handelt, ist eine Verbindung dieses Werks mit dem bei den Mailänder Abstrakten virulenten Konzept einer durch mathematische Strukturen konstituierten und «Ordnung» versinnbildlichenden Kunst zu erkennen, in dem die Beteiligten zumindest kurzzeitig die Illusion einer weitgehenden Parallelisierbarkeit rationalistischer und politischer, konkret: totalitär-faschistischer, Gestaltungsvorstellungen nährten⁶³.

BILDKULTUREN DER ANTHROPOLOGIE IM ITALIEN DES VENTENNIO

Ein bisher weitgehend unbeachteter Schlüssel für die Interpretation der *Sala della Coerenza* ist eine Schrift-Bild-Montage (Abb. 7), deren photographische Reproduktion Giuseppe Pagano in *Tecnica dell'Abitazione* vor den Anfang seiner Erörterungen setzte und sie damit zur allerersten Illustration seines Begleitbuches machte. Schon die verwendeten Schrifttypen und die Großbuchstaben (wobei das Wort «L'UOMO» nochmals hervorgehoben ist) erweisen die Zugehörigkeit zur Installation in der *Coerenza*. Möglicherweise war das Bild also im Saal angebracht, auch wenn sich der genaue Ort anhand der vorliegenden Photos nicht rekonstruieren lässt. Elemente der Montage sind einerseits ein unten angeschnittener heller Kreis auf dunklerem (Wolken-?) Grund, in den aus großer Höhe aufgenommene Photographien von zwei nach links schreitenden Personen gesetzt sind, die lange Schatten werfen. Andererseits ist links oben in den Kreis eine auf die Umrissformen reduzierte Wieder-

gabe von Leonardos «Vitruvianischem Menschen» eingefügt, und rechts oben in den Kreis, aber schon diagonal aus diesem heraus ragend, eine vierzeilige Inschrift: «DIE ETHISCHE UND POLITISCHE ENTWICKLUNG HAT EINE KONSTANTE: DEN MENSCHEN MIT SEINER VERNUNFT UND SEINEN EMOTIONEN. DIE ARCHITEKTONISCHE ENTWICKLUNG HAT EINE KONSTANTE: DEN MENSCHEN MIT SEINEN MASSEN UND SEINEN BEDÜRFNISSEN»⁶⁴.

In dieser Montage sind Photos menschlicher Einzelwesen, deren ent-individualisierte Schemata und eine Figur «Des» Menschen in einer Weise kombiniert, dass dadurch das Hauptthema des Saales, die Kohärenz-Behauptung, nochmals zugespitzt ist: Anthropologisches Wissen wurde zur gemeinsamen Kernkompetenz von Politik und Architektur erklärt. Das Postulat einer strukturellen Konstante inmitten der zivilisatorischen Weiterentwicklung (*evoluzione*) des Menschen, nämlich die angeblich unveränderliche Natur menschlicher Rationalität und menschlicher Leidenschaften, sollte die Basis der Politik definieren, während

Abb. 7: B.B.P.R. und (?) Giuseppe Pagano: Schrift-Bild-Montage aus dem Kontext der Sala della Coerenza, 1936



die menschlichen (Körper-) Maße (*dimensioni*) und physischen Bedürfnisse (*esigenze*) als Konstanten der Architektur verkündet wurden. Auf diese Weise sollten – ähnlich wie bei Carlo Belli und den Mailänder Abstrakten – beide Bereiche als strukturell parallelisiert oder parallelisierbar erscheinen⁶⁵.

Ausgerechnet in Paganos Bild-Text-Montage hatte der «Vitruvianische Mensch» Leonardos einen seiner frühesten Auftritte außerhalb der kunsthistorischen Fachliteratur und akademischen Zeichenlehren⁶⁶: Womöglich diene Leonardos Proportionsfigur in der *Sala della Coerenza* erstmals öffentlich als Symbol «Des Menschen». Eine ähnliche Verwendungsweise der Komposition des Renaissancekünstlers, noch dazu mit Hinweis auf die «menschliche Außenarchitektur gemäß Vitruv», findet sich kaum zufällig in einer nur kurz zuvor, 1934, publizierten italienischen Populäranthropologie, dem Buch *L'Uomo* von Alessandro Gatti (Abb. 8), unterschrieben mit «L'architettura esterna del corpo». Haben B.B.P.R. oder Pagano hierher Anregungen bezogen?

Es ist ein bisher versäumtes, aber lohnendes Unterfangen, Bezügen zwischen Publikationen zu verschiedenen Aspekten der Anthropologie auf der einen und Kunst und Bildkultur auf der anderen Seite im Italien der ersten vier Dekaden des 20. Jahrhunderts nachzugehen. Zwar kann niemand behaupten, dass es in dieser Zeit eine einzige und streng einheitliche Linie von Definitionen «Des» Menschen gab – wohl aber finden sich Hinweise auf verbreitete Auffassungen, die nicht nur das zeitgenössische Menschenbild, d.h. die Summe der Vorstellungen vom Wesen oder der «Natur» des Menschen, sondern auch die visuelle Menschendarstellung betrafen. Innerhalb der von solchen Vorstellungen geprägten Publikationen ist zu differenzieren, denn es handelte sich meist um Spartenwerke, d.h. entweder um medizinische, ethnologische oder kriminalanthropologische Bücher.

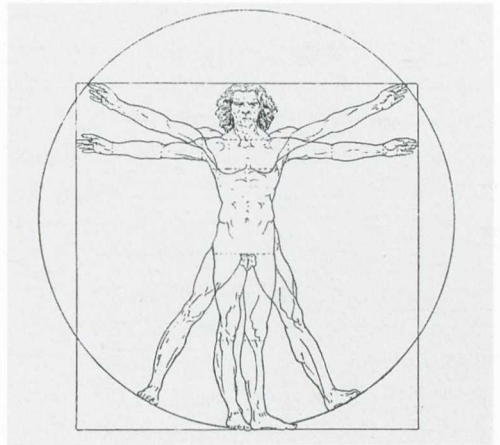


Abb. 8: Illustration aus: Alessandro Gatti, *L'Uomo*, Turin 1934

Den Bereich der Medizin vertritt beispielsweise das 1911 publizierte Buch *L'uomo qual è* von Massimiliano Cardini (Abb. 9), das sich weitgehend auf die menschliche Physis konzentriert und nur wenige Seiten für soziale oder kulturelle Fragen reserviert hat⁶⁷. Ähnliche Bücher über Anatomie und Physiologie «Des» Menschen, die zum Teil für die Lehre an Schulen vorgesehen waren, wurden in den 1920er

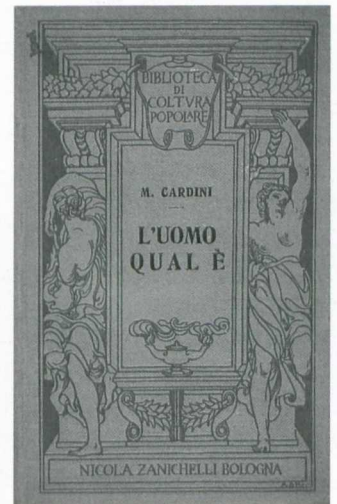


Abb. 9: Einband von: Massimiliano Cardini, *L'uomo qual è*, 1911

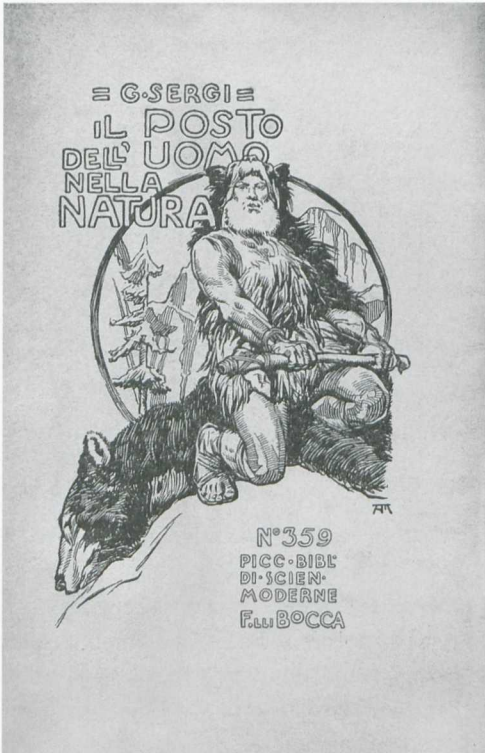
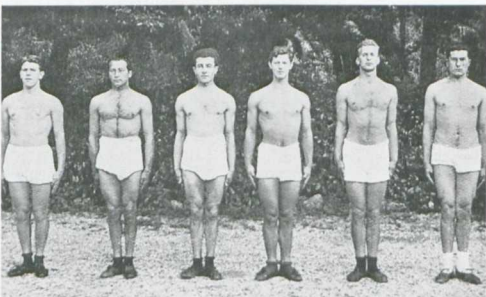


Abb. 10: Umschlag von: Giuseppe Sergi, *Il posto dell'uomo nella natura*, 1929

und 30er Jahren veröffentlicht⁶⁸. Bücher wie *Il posto dell'uomo nella natura* (1929) von Giuseppe Sergi (Abb. 10) erörtern Aspekte der Paläoanthropologie und Evolutionslehre⁶⁹. Daneben erschienen vor allem in den 1930ern

Abb. 11: Tafel aus: Carmelo Midulla, *Antropologia fisica*, 1935



einige aus dem Deutschen übersetzte populärwissenschaftliche Werke zu Morphologie und Physiognomik, die körperliche Merkmale als Mittel der Charakterbestimmung präsentierten⁷⁰. Insgesamt aber blieb «Anthropologie» meist Anthropometrie – wenn auch mit sich wandelnden Akzenten: Die *Antropologia fisica* (1935) von Carmelo Midulla⁷¹, Professor an der Accademia Fascista dell'Opera Nazionale Balilla, war eine auf menschliche Körperkonstitution, Längenwachstum und Hautfarbe konzentrierte Übersicht im Sinne von «Biotopologie» oder Normalbiologie (Abb. 11), die sich zum Ziel gesetzt hatte, der künftigen (italienischen) Medizin und Körperbildung bestimmte «Naturgesetze» (*leggi naturali*) oder nach Rasse, sozialen Bedingungen, Umwelt, Alter und Geschlecht differenzierte «Menschenfunktionen» (*funzioni umane*) offen zu legen⁷². In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre machte sich der wachsende Einfluss Nazi-Deutschlands auf die italienische Publizistik bemerkbar. Kurz vor Ende des Regimes überwogen im Bereich der «Menschenforschung» die Rassenlehren⁷³. Die *Lineamenti di Antropobiologia* von Mario Canella⁷⁴, veröffentlicht 1943, umfassen immerhin auch den Bereich der Psychologie – allerdings «psicologia razziale». Der Autor betont die streng naturwissenschaftliche Ausrichtung seines Buches⁷⁵, und auch die Illustrationen, etwa Diagramme zum menschlichen Längenwachstum, scheinen dies zu unterstreichen. Wie sehr Canella jedoch einer bestimmten Ideologie anhing, verraten die in sein Werk eingefügten Photovergleiche menschlicher Rassen, die, kaum zufällig, deutschsprachigen Publikationen der Zeit entstammten (Abb. 12).

Eher selten versuchten italienische Autoren der 1930er Jahre, die genannten medizinischen oder anthropometrischen Forschungen über «Den Menschen» mit kultursoziologischen oder philosophischen Konzepten zu «versöh-

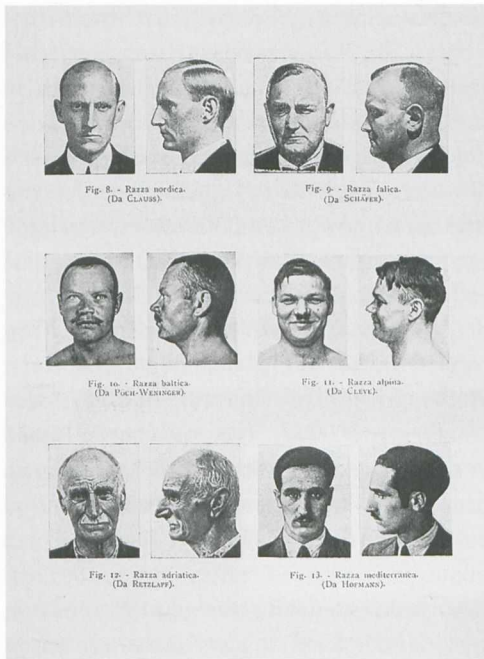


Abb. 12: Tafel aus: Mario Canella, *Lineamenti di Antropologia*, 1943

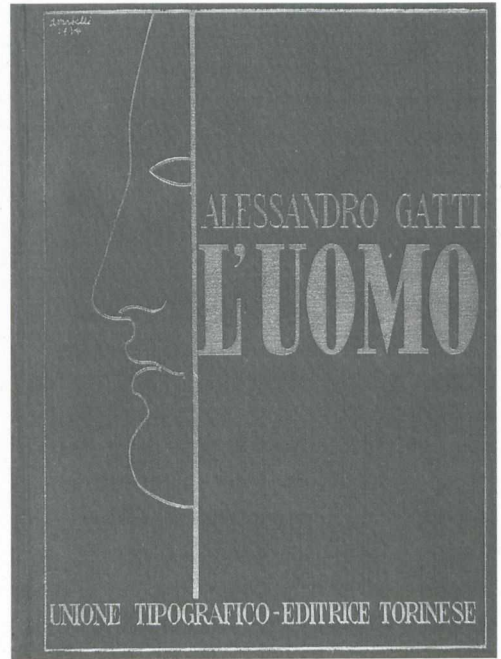
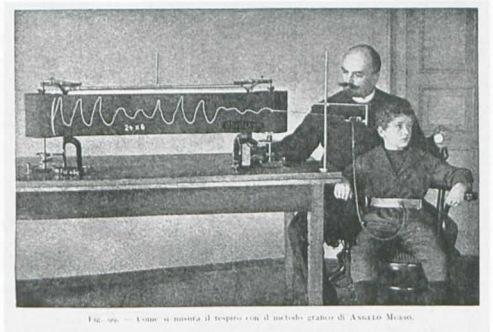


Abb. 13: Einband von: Alessandro Gatti, *L'Uomo*, Turin 1934

nen». Von besonderem Interesse in Zusammenhang mit unserer Fragestellung ist das oben schon erwähnte, 1934 erschienene Buch *L'Uomo* (Abb. 13) von Alessandro Gatti⁷⁶. Des- sen Autor (1902–1938) war zur Zeit der Publi- kation Professor für Experimental- und Sozialpsychologie an der Universität von Turin. Möglicherweise folgte er Vorbildern wie der mit 420 Seiten kompendiösen, reich illustrier- ten und teils deutlich über die menschliche Physis hinausgreifenden Publikation *Der Mensch. Vom Werden, Wesen und Wirken des menschlichen Organismus*, die 1930 das Deutsche Hygiene-Museum herausgegeben hatte⁷⁷. Doch das Werk von Gatti übertraf selbst noch diesen Wälzer: Mit immerhin 674 Seiten und 530 Illustrationen dürfte es sich um das ambitionierteste Produkt der anthro- pologischen Publizistik im Italien der 1930er handeln.

Gatti bemühte sich um eine Synthese der oben genannten Bereiche: Bei ihm ging es sowohl um die menschliche Physis und Psyche als auch um die historische Kulturentwick- lung des Menschen – im Umkreis des erstge- nannten, umfangreicher bearbeiteten Schwer- punktes verwies er u. a. auf Hermann von

Abb. 14: Illustration aus: Alessandro Gatti, *L'Uomo*, Turin 1934



Helmholtz, Henri Poincaré, Henri Pieron, Sigmund Freud⁷⁸, Edmund Husserl, in Hinsicht auf den anderen Schwerpunkt standen die Vorzeitarchäologie und die materiellen Spuren der ersten Menschen im Mittelpunkt. An gleicher Stelle verfolgte Gatti aber auch die «manifestazioni dello spirito: l'arte, la scienza, la religione, l'industria e il linguaggio»⁷⁹. Indem er dies tat, schrieb er, sei er auf die Tradition «del nostro grandissimo Giambattista Vico»⁸⁰ zurück gegangen, und es überrascht insofern nicht, dass direkte Bezüge auf Autoren aus dem Umkreis der Kulturwissenschaft eines Aby Warburg fehlen. Ebenso wenig sind Anklänge an die «Philosophische Anthropologie» von Max Scheler, Helmuth Plessner oder Arnold Gehlen zu finden; mindestens die beiden letztgenannten hatten ohnehin erst wenig internationale Wirkung entfaltet. Solche Auslassungen im Referenzspektrum waren dennoch kaum zufällig: Gatti erklärte es als

eine Intention seines Buches, den historischen Beitrag der italienischen Wissenschaft zur Kenntnis des Menschen darzulegen⁸¹. Zu diesem Zweck bot er eine große Zahl von Bild-dokumenten auf – entstanden ist eine reich illustrierte Wissenschaftsgeschichte oder (wie man später gesagt hätte) Kulturanthropologie mit Schwerpunkt auf Italien. Hier und da gibt es Photos und Diagramme aus dem Kontext der jüngeren Experimentalwissenschaften (Abb. 14), vor allem aber illustrierte Gatti Werke der antiken Skulptur (Abb. 15) oder des Cinque-, Sei- e Settecento sowie Abbildungen aus naturwissenschaftlichen und medizinischen Publikationen italienischer Autoren seit dem Spätmittelalter. Sogar Tafeln aus mindestens einer Künstleranatomie des 19. Jahrhunderts fanden Verwendung⁸². Moderne ausländische Kunst bildete Gatti nur selten ab, und dann verband er sie praktisch immer mit negativen Assoziationen – ein Bild Max

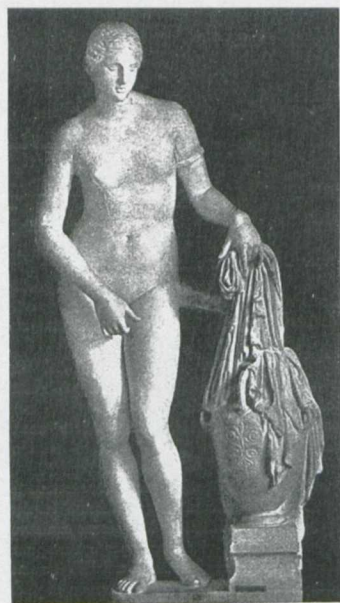


Fig. 13. — La bellezza del corpo umano.
(La Venere di Cnido di PRASSITELE. ROMA, Museo Vaticano).



Fig. 350.
Le immagini dei sogni in una pittura moderna.
(MAX BECKMAN, Il Sogno).

Abb. 15: Illustration aus: Alessandro Gatti, *L'Uomo*, Turin 1934

Abb. 16: Illustration aus: Alessandro Gatti, *L'Uomo*, Turin 1934

Beckmanns versinnbildlicht beispielsweise die Alpträume des Menschen (Abb. 16)⁸³.

In seiner Einleitung schreibt Gatti, dass ihn bei der Auswahl der auf Italien konzentrierten Bebilderung seines Buches der Wunsch angetrieben habe, den großen Beitrag seines Landes zu den Wissenschaften vom Menschen darzulegen, und er wünsche, dass diese Wissenschaft in Zukunft wieder eine rein italienische werden möge: «Genau das wird geschehen, denn in Italien, vom Duce erneuert, kocht ein neues Leben, das mehr Geist als Körper ist; und die italienische Wissenschaft, die sich von ihren Ursprüngen her erneuert, wird, wie einst, die idealen und ewigen Werte des Geistes erkennen».⁸⁴ In diesem Sinne war Gattis Buch, auch wenn der Autor sich explizit von rassistischen Argumenten fern hielt⁸⁵, unverkennbares Produkt der faschistischen Zeit: Die Konstruktion historischer Kontinuitäten unter der Perspektive der aktuellen nationalen «Wiederauferstehung» war eine Lieblingsbeschäftigung der Epoche.

INTERNATIONALER KONTEXT II: LE CORBUSIER

Es ist nicht schlüssig zu erweisen, ob B.B.P.R. oder Fausto Melotti Kenntnis von Alessandro Gattis Buch *L'Uomo* hatten. Man mag es für zeittypisch halten, dass das Bild auf dem Einband von Gattis *L'Uomo* (Abb. 13) eine ähnlich «anonyme» Ästhetik wie Melottis Gipsfiguren vertritt, ja: dass der stilisierte menschliche Kopf sogar an entsprechende Profile von Fernand Léger oder Oskar Schlemmer erinnert. Doch auf jeden Fall vereinte Gatti und B.B.P.R. die Tendenz, eine Bestandsaufnahme der physischen Grundbedingungen des Menschseins mit dem Nachvollzug der Kultur- und Geistesentwicklung zu kombinieren und dabei auf einer «italienischen Perspektive» zu bestehen (wiewohl in beiden Fällen

Ausdeutungen der Geschichte nach rein rassistischen Gesichtspunkten – vorerst – zurückstanden). Der Hinweis auf zeitgenössische publizistische Parallelen zur Darstellung «Des» Menschen in der *Sala della Coerenza* kann insofern dazu dienen, die starke Präsenz anthropologischer Diskurse in der Kultur der Epoche anzuzeigen.

Noch andere Aspekte sind für die Interpretation des Saales wichtig: vor allem die in jenen Jahren weit verbreitete Suche der Künstler und Architekten nach historischen Konstanten⁸⁶ und Ordnungsprinzipien, wie sie sich zeitgenössisch neben den oben zitierten Beispielen auch in den pythagoreisch inspirierten Publikationen des Mathematikers und Ästheten Matila Ghyka (u. a. *Le nombre d'or*, 1931, mit Vorwort von Paul Valéry⁸⁷) und, was für den vorliegenden Fall noch bedeutender ist, in Schriften des von den italienischen Architekten des Rationalismus bewunderten Le Corbusier äußerte. Für den Nachweis solcher Bezüge reicht es fast schon aus, bestimmte Vokabeln der Inschriften in der *Sala della Coerenza* auf Kernbegriffe des in Paris tätigen Architekten zu beziehen: Die «architettura funzionale» erinnert beispielsweise an die «ville fonctionnelle» der CIAM-Tagung in Athen 1933, die «città radiosa» sind ein deutlicher Tribut an Le Corbusiers Buch *La Ville Radieuse* von 1935.

Aber auch die von B.B.P.R. und Melotti vertretene Auffassung, dass die physische oder physiologische Konstanz «Des» Menschen ein wesentlicher Faktor der Architekturgeschichte sei, ist kaum zufällig bereits bei Le Corbusier zu finden. *Vers une architecture* (1923) beginnt mit dem Satz «L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol»⁸⁸. Nach der Beschreibung der ersten (quadratischen, sechs- oder achteckigen) Zelte und Hütten des Menschen und deren (rechtwinkligen) Umzäunungen kommt Le Corbusier, exakt wie es später in der betreffenden Texttafel der *Sala della*

Coerenza der Fall sein wird, auf die Errichtung eines Hauses für die Götter. Im Sinne einer Differenzierung zwischen zeitgebundenen technischen Verfahren und epochenübergreifenden «Gesetzen» deutete sich bereits hier sein Konzept vom «Menschlichen Maß» an: «Il n'y a pas d'homme primitif; il y a des moyens primitifs. L'idée est constante, en puissance dès le début». Bei dieser Idee handelte es sich laut Le Corbusier um die Basierung der Architektur auf anthropomorphen Maßen wie Fuß oder Elle, also auf Modulen «à l'échelle humaine». Und was die Grundrisse der Gebäude und Einfriedungen betreffe, sei der Mensch instinktgemäß auf «geometrische Wahrheiten» wie den rechten Winkel gekommen. Solche «effets que notre œil mesure et reconnaît» erklärte er zur menschengemäßen Architektursprache, die gemäß einer «fatalité organique» erklinge⁸⁹. Solche anthropologischen «Erkenntnisse» brachten Le Corbusier zur Formulierung invariabler Harmoniegesetze der (Bau-) Kunst, deren Nachweis er in *Vers une architecture* durch Einzeichnung von «tracés regulateurs», Ordnungslinien, in den Fassaden historischer Gebäude führte. Nach den Aufzeichnungen des Bauhaus-Schülers Hans Fischli, Absolvent des Menschenlehre-Kurses 1928/29, waren Le Corbusiers Konzepte längst auch für Oskar Schlemmers Unterricht relevant: «Seinen Kurs, sein Thema: der Mensch, erteilte er der gesamten Schülerschaft in der Aula. Er war für uns alle offen, eher Ehrensache als obligatorisch. Das Archaikum des Goldenen Schnitts wurde neu entdeckt. Le Corbusier hatte ihn gerade zu dieser Zeit in seinem ersten Buch *Vers une architecture* als Wertmesser, als Maßstab über Fassaden alter und neuer Architektur belegt. Sein Modul, die Ableitung von der Gesetzmäßigkeit der menschlichen Körpermaße, hatte er damals noch nicht geschrieben»⁹⁰.

Aber darauf, auf den erst 1950 publizierten *Modulor*, mussten weder Schlemmer noch B.B.P.R.

oder Melotti warten. Sie alle bewegten sich innerhalb einer in der heutigen Forschung zum 20. Jahrhundert angeht, gern auf Le Corbusier reduzierten Kunstgeschichte der Idealmaße, Proportionen und Harmonievorstellungen, also in einem überaus facettenreichen Terrain intensiver Systematisierungsbemühungen in Kunst, Architektur und Lebensgestaltung, die längst nicht alle rekonstruiert sind. Es war kaum zufällig, dass Fausto Melotti, wie zitiert, 1935, also 15 Jahre vor Publikation des *Modulor*, über die «Modulation» (*da modulo = canone = ordine*) als Innbegriff der Kunst schrieb.

Le Corbusier weilte im Juni 1934 in Italien. In Rom hielt er, offiziell durch das faschistische Regime eingeladen, zwei von den Fachvertretern viel beachtete Vorträge. Er traf die gesamte Architektenelite sowie die hoffnungsvollsten Nachwuchstalente Italiens, darunter auch die vier Mitglieder der Gruppe B.B.P.R., deren jugendliches Alter er erstaunt notierte («25 ans!»)⁹¹. Durch die Gleichzeitigkeit der Vorträge Le Corbusiers mit der Veröffentlichung eines Bekenntnisses von Mussolini zu einer dem politischen System gemäßen Gegenwartsarchitektur geriet der Aufenthalt ihres Idols für die Architekten des italienischen Rationalismus zu einer triumphalen amtlichen Bestätigung ihrer ureigensten Auffassungen⁹².

Brachte Le Corbusier seine italienischen Kollegen auf die Idee, Gedanken über die Kohärenz architektonischer Mittel mit einzelnen Kulturstufen des Menschen auszudrücken, oder haben womöglich erst sie ihn zu solchen Reflexionen gebracht? Noch immer ist die Vorgeschichte des *Modulor* jenseits der von Le Corbusier selbst verbreiteten Legenden nicht lückenlos nachvollzogen. Mit Interesse registrieren wir, dass der Architekt 1934 den zweiten seiner beiden Vorträge in Rom folgendermaßen abschloss: «L'histoire nous apprend que chaque époque a créé des œuvres qui lui sont propres, et auparavant d'autres œuvres qui ont

précédé»⁹³. Le Corbusier äußerte diesen Satz, der die im *Saal der Kohärenz* vertretene Geschichtsauffassung vorweg zu nehmen scheint, nach Tagen intensiver Diskussionen mit den italienischen Architektenkollegen über die Relevanz der Historie für das eigene Tun, speziell nach einem Besuch des geplanten Bauplatzes der Casa del Littorio an der Via dell'Impero inmitten der Ruinen des antiken Roms. Und während seines Romaufenthalts zeichnete er auch eine von ihm mit «Les Harmoniseurs» beschriftete Skizze, in der er die geplante Bau-situation der Casa del Littorio neben dem Kolosseum und der Maxentiusbasilika darstellte – diesen Bauten zur Seite postierte er eine menschliche Figur, die er mit «échelle humaine» bezeichnete. Zu einer überarbeiteten Form dieser Skizze, die er 1935 in seinem Buch *Aircraft* publizierte, schrieb er: «Il existe une commune mesure, un commun dénominateur: c'est l'échelle humaine/ est le potentiel de puissance créatrice/ Là, est l'UNITÉ, à travers les âges»⁹⁴. Womöglich war es hier, in Rom und in der Auseinandersetzung mit Rom, dass Le Corbusier seine persönliche «Costante uomo» im allgemeinen historischen Wandel, nämlich die durchschnittlichen menschlichen Körpermaße als Module oder Grundmaße, wenn nicht entdeckte, so doch zumindest weiter ausformulierte. Noch 1936 bedankte er sich enthusiastisch für die Zusendung der von B.B.P.R. gemeinsam verfassten Schrift «Stile», in der die Verfasser ihre in der *Sala della Coerenza* vor-gezeigte Geschichtsauffassung und Anthropologie publizierten⁹⁵. Vor diesem Hintergrund erscheint es als marginal (wenn auch für die Abgrenzung der Auffassungen nicht unwichtig), dass Ernesto Nathan Rogers sich etwa gleichzeitig gegenüber bestimmten Aspekten der Lehre von Le Corbusier kritisch äußerte, beispielsweise, wenn er dessen Konzept einer absoluten Internationalität der Architektur als absurd bezeichnete⁹⁶. Die Rationalisten nah-

men für sich in Anspruch, zwar «Den» Menschen zu kennen, aber – im Sinne ihres historisch fundierten Kohärenzkonzeptes – speziell für den Italienischen Menschen der faschistischen Gegenwart zu planen und zu bauen. Angesichts dieser ideologischen Hintergründe erscheint die formale Modernität der für die «Sala della Coerenza» verwendeten künstlerischen und architektonischen Mittel weniger irritierend, aber umso beunruhigender.

RITRATTO D'UOMO

Weder die verschiedenen Anthropologien bzw. «Menschenlehren» noch die Maßästhetiken der 1930er Jahre können *per se* als faschistisch oder autoritär klassifiziert werden, insofern als sie, wie dargelegt, durchaus divergierenden Auffassungen oder Ideologien entsprachen. Allein die Tatsachen, dass nach dem Ende der faschistischen Herrschaft selbst Ernesto N. Rogers, der nach 1938 als Jude mit Berufs- und Schreibverbot belegt worden war, die «Rückkehr der Kunst oder Architektur zum menschlichen Maß» zelebrierte⁹⁷ und dass Le Corbusiers «Modulor» bezeichnenderweise im Italien der Nachkriegszeit seine international größten Triumphe feierte⁹⁸, zeigen die geschmeidige Anpassungsfähigkeit der Verbindung vermeintlich festen Wissens über die menschliche Physis oder Natur mit einer normativen Bau- oder Kunstpraxis.

Aber welches Geschlecht hat eigentlich «Der» Mensch? Oder ist dies eine aus der Perspektive der deutschen Sprache gestellte Frage, die unterschiedliche (wiewohl sprachgeschichtlich verwandte) Vokabeln für «Mensch» und «Mann» hat, während im Italienischen «l'uomo» und im Französischen «l'homme» das eine wie das andere bedeuten können, womit die «Gleichsetzung des Männlichen mit dem Allgemein-Menschlichen»⁹⁹ zumindest sehr viel näher liegt? Ein Blick auf Gender-Aspekte, die

sich aus der Fragestellung des vorliegenden Aufsatzes ergeben, ist aufschlussreich. Traditionell präsentierte die nachantike Kunst in Adam und Eva vor dem Sündenfall gleichsam Exempelkörper der beiden Geschlechter¹⁰⁰, auch wenn Bilder der beiden Ureltern keineswegs automatisch «Den» Menschen symbolisierten. Gleichwohl finden sich im hier interessierenden Zeitraum gelegentlich (meist um religiöse Konnotationen bereinigte) Zusammenstellungen von «Mann» und «Frau» als Akte, die entsprechend semantisch aufgeladen sein könnten, etwa die als Gegenstücke konzipierten Skulpturen *L'Homme* von Pierre Traverse und *La Femme* von Daniel Bacqué (1937) in den Jardins du Trocadéro: Wegen der Nähe des Aufstellungsortes zum Musée de l'Homme im Palais de Chaillot ist es in diesem Fall wahrscheinlich (nähere Untersuchungen fehlen), dass die beiden Bildwerke nicht nur jedes für sich die Gesamtheit des männlichen bzw. weiblichen Geschlechts bezeichnen, sondern zusammen tatsächlich als visuelle Summe «Des» Menschen fungieren sollten. Dergleichen ist im Italien der Zeit (von Deutschland ganz zu schweigen) kaum zu finden – schon gar nicht im Kontext anthropologischer Publikationen des Ventennio. Alessandro Gattis *L'Uomo* kennzeichnet beispielsweise eine bemerkenswerte Scheu davor, «Den» Menschen mit Hilfe komplementärer oder konfrontativer Bilder von Mann und Frau zu erläutern. Der Profilkopf auf dem Einband von *L'Uomo* (Abb. 13) scheint zwar bewusst geschlechtsneutral gestaltet, doch gibt es in der großen Zahl von Illustrationen des Buches zur Erörterung von Phänomenen wie der Motorik, der Wirkungsweise der Sinne oder der Affekte keine auch nur annähernd «gendergerechte» Vertretung von Bildern weiblicher Körper. Eindeutig männliche oder geschlechtsneutrale Linien- und Knochenfiguren sowie Écorchés herrschen vor. Ausschließlich auf die weibliche Physis bezogene bzw.

gynäkologische Aspekte sind in einem vergleichsweise kurzen Abschnitt zum Thema Schwangerschaft und Geburt abgehandelt¹⁰¹. Es ist schwer, angesichts des bescheidenen Forschungsstandes für Italien solche Einzelbeispiele hochzurechnen, doch könnten die Gründe für die mangelnde Indienstnahme von Frauenbildern zur Bezeichnung von «Mensch» darin zu suchen sein, dass das Regime (und im Hintergrund die katholische Kirche) den Italienerinnen mindestens in den 1930er Jahren verhältnismäßig enge Grenzen einer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu setzen versuchte, d.h. dass ihnen vor allem die Rolle der Hausfrau und Mutter aufdiktiert wurde¹⁰². Und tatsächlich finden sich aufdringliche Zelebrierungen der Frau als Mutter sowohl in der offiziellen Auftragskunst als auch in der Populärkultur

Abb. 17: Raffaello Consortini: Mütterlichkeit, Gips, 1935, Genua, Wolfsoniana - Fondazione regionale per la Cultura e lo Spettacolo



dieses Jahrzehnts¹⁰³ (Abb. 17). Wenn im Italien jener Jahre «Der Mensch» zu zeigen war, lief es jedenfalls auf andere künstlerische Lösungen als parataktische Körperbilder beider Geschlechter oder gar Frauendarstellungen hinaus. Die bekannte Eisenplastik *DUX* oder *Sintesi plastica del Duce* von Ernesto Thyaht (Abb. 18) entstand 1929, ein vorausgehendes Tonmodell wurde vom Künstler angeblich schon 1928 – mit anderem Titel – geschaffen¹⁰⁴. Der Kopf ist, wenn man der Entstehungsgeschichte des Künstlers glauben darf, nicht als stilisiertes Porträt des Duce geschaffen worden, sondern galt Thyaht zuerst als *Ritratto d'uomo* oder kurz als *L'Uomo*. Erst Filippo Tommaso Marinetti habe, nur kurz nach der Bekanntschaft mit dem Künstler, in dem Kopf die Züge Mussolinis gefunden. In dem stark stilisierten Kopf identifizierte er wesentliche Körpermerkmale von Mussolini, vor allem das markante Kinn, die breite Stirn und den Halsansatz, der kaum schmaler als der Kopf selbst ist. Der Künstler notierte: «Dice [Marinetti] che è il Duce. [...] Certo rassomiglia in certe luci». Eine von Thyaht 1930 verfasste Entstehungsgeschichte liest sich etwas anders: Der Künstler habe in einer stürmischen Nacht, als die Elemente wie entfesselt waren und seine Wahrnehmung extrem geschärft gewesen sei, die Idee zu einem Werk gefasst, das in ihm schon lange angelegt war, eine Skulptur, die «Den Menschen» darstellen sollte, «eine Synthese der typischen Linien, die den Homo sapiens plastisch charakterisieren, als mathematisches Symbol außerhalb der Zeit (*un simbolo matematico fuori dei tempi*)». Mit dieser Eingebung habe er sich aus seinem Bett erhoben, sei in seine Werkstatt gegangen und habe dort «beinahe automatisch» einen Klumpen Ton geformt, bis aus diesem ein menschlicher Kopf hervorgegangen sei. Danach habe er sich wieder hingelegt, vermochte aber nicht zu schlafen und sei erneut

ins Atelier gegangen, um in dem, was er gemacht hatte, einen Sinn zu erkennen: «Homo sapiens, homo primigenius, homo matematicus?» Inzwischen war es Morgen geworden, die anderen Familienmitglieder waren erwacht. Die Mutter betrachtete schweigend das Werk und murmelte lächelnd: «Du hast Mussolini gemacht (*Hai fatto Mussolini*)»¹⁰⁵. Die vom Künstler und seinen zeitgenössischen Interpreten um *DUX* konstruierten Legenden markieren beispielhaft den Übergang von einer «allgemeinen» zu einer ganz speziellen faschistischen «Menschenlehre» oder Anthropologie, die, vermittelt durch den künstlerischen Schaffens- und intuitiven Erkenntnisprozess, in einem einzigen Wesen zu exemplarischer Vergegenwärtigung und normativer Vollendung finden sollte: Indem Thyaht einen assoziativen Eilmarsch durch verfügbare anthropologische Interpretationsmuster (*homo sapiens, homo primigenius, homo matema-*

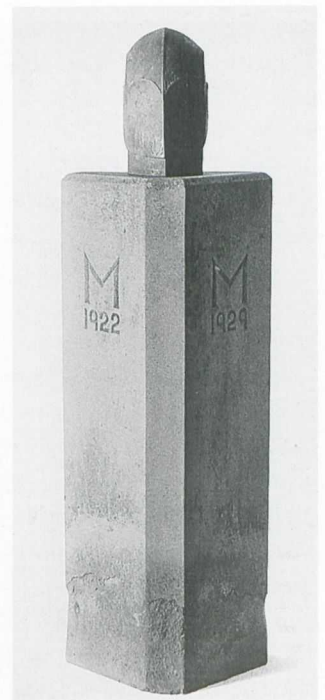


Abb. 18: Ernesto Thyaht: *DUX*, Eisenplastik auf Steinsockel, 1929, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto

ticus) voran stellte, konnte Mussolinis stilisierter Kopf hier mehr als nur ein Individuum, nämlich «Den Menschen» schlechthin vertreten. Schon 1923 hatte Antonio Beltramelli seine Mussolini-Biographie – die erste ihrer Art – einfach *L'Uomo Nuovo* betitelt¹⁰⁶. Dergleichen mag Wurzeln in den damals fast überall in Europa geführten gesellschaftspolitischen Diskursen über den «Neuen Menschen» gehabt haben, in denen womöglich auch noch Reste des ursprünglichen christlich-eschatologischen Begriffszusammenhangs aufschienen¹⁰⁷. Das Spezifische im Ansatz eines Futuristen wie Thayaht lag jedoch im Versuch einer epochalen anthropologischen Synthese: Er präsentierte Mussolini als inkarnierte Versöhnung überlieferter (römischer) Werte und der italienischen Moderne – wobei schon der für die wichtigste Fassung

verwendete Werkstoff «Eisen» letztere bezeichnet. Einen ähnlichen Versuch des Ausgleichs erkennt man auch in den vom Künstler selbst gestalteten Sockeln der einzelnen Versionen des Kopfes, deren Beschriftung keineswegs rein «antikisch»¹⁰⁸ sein wollte, sondern durch die bei den klassischen Römern unüblichen Buchstaben- und Zahlenformen einen zeitgenössischen epigraphischen Akzent setzte.

In der italienischen Propagandakunst und -photographie machten sich in den späten 1930er Jahren Tendenzen zur Normierung des Volkes durch «Somatisierung» der Duce-Gefolgschaft, also die körperliche Annäherung von Leitfiguren an die physischen Merkmale Mussolinis, bemerkbar. Vor allem betraf dies Anforderungen zum Kampf oder zur Entwicklung kämpferischer/kriegerischer Tugenden, etwa das auch als Postkartenreproduktion und Titelbild der Zeitschrift *Famiglia Fascista* verwendete Gemälde *Moschettieri silenziosi e fedeli* (Abb. 19) von Clemente Tafuri (1903–1971), das Soldaten der Leibgarde Mussolinis mit erhobenen Schwertern zeigt¹⁰⁹. Die Ähnlichkeit dieser Männer mit dem Objekt ihres Schutzes geht bis zum entschlossen Gesichtsausdruck, dem kompakten Hals und dem markanten Kinn, verstärkt wird der Eindruck von Einheitlichkeit durch den Kampfhelm, den alle Soldaten tragen.

Während die Italiener (und die Italienerinnen: Abb. 20) nicht nur in der *Sala della Coerenza*, sondern auch in der zeitgleichen Reklame buchstäblich ihr Gesicht und ihre individuellen körperlichen Merkmale zu verlieren begannen¹¹⁰, war, überspitzt gesagt, das einzige verbliebene Gesicht in einer ansonsten weithin gesichtslos gemachten öffentlichen Bildkultur das Gesicht des Duce, und dieses Gesicht, Hauptelement eines nationalen Musterkörpers, reproduzierte sich *ad infinitum*. Die physische Angleichung der italienischen Männer an diese Norm erscheint heute wie

Abb. 19: Clemente Tafuri: *Moschettieri silenziosi e fedeli*, Postkartenreproduktion nach Gemälde, ca. 1938



ein offizielles Programm der späten 1930er Jahre. Von solchen Körperkonzepten ist es nicht weit bis zum berüchtigten letzten Kapitel «Oberste Führungssysteme» in Arnold Gehlens Buch *Der Mensch* (1940)¹¹¹ – das man als Agenda einer allgemeinen Anthropologie oder Grundwissenschaft *vor* aller Rassenlehre lesen kann, aber das sich offenbar, nicht zuletzt der Karriere des Autors zuliebe, auch der Rassenlehre der Nazis einfügen sollte. Gehlens von Alfred Rosenberg übernommener Begriff «Zuchtbild des Menschen»¹¹² und Metaphern wie «Gestaltideal» und «Leibidee» bezeichneten Normen, in denen Gerwin Klinger Reflexe der zeitgenössischen Staatskunst, etwa der Plastiken von Arno Breker, ausmacht¹¹³. Die luzide, scheinbar kompromisslos «moderne» Einrichtung der *Sala della Coerenza* scheint auf den ersten Blick von einer solchen Ideologie weit entfernt, zumal sich, ähnlich wie bei Gatti, in ihrem Kontext keine offen rassistische Äußerung findet. Doch durch die nivellierende Totalität ihres geschichtsphilosophisch-teleologischen Blickes auf «Den» Menschen sowie die buchstäblich annoncierte Bereitschaft zur Kohärenz der eigenen Ideale mit der politischen Agenda dienten sich die Urheber der Installation dem Regime in einer Weise an, die an den Opportunismus Gehlens erinnert.

Das 1943 im teils schon vom Faschismus befreiten Italien erschienene, theologisch-philosophisch argumentierende Buch *Questo è l'Uomo* des im selben Jahr verstorbenen Dissidenten Antonino Anile (Abb. 21) zeigt auf dem Umschlag keinen stark stilisierten «Menschen» (-Kopf) im Stil der alles und jeden geometrisierenden Zwischenkriegsmoderne, sondern ein freigestelltes Photo des Adam aus Michelangelos *Schöpfung* in der Sixtinischen Kapelle¹¹⁴. Uplötzlich, so scheint es, trat der bei Gatti, B.B.P.R. und Melotti ausgesparte Mensch als Geschöpf Gottes wieder auf den

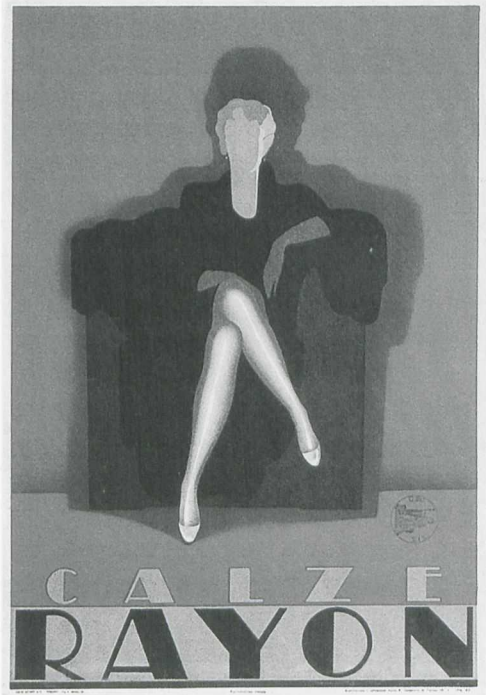


Abb. 20: Anonym: Reklame für Rayon-Strümpfe, 1934

Plan¹¹⁵: «L'esperienza razionalista è fallita: ritorna Dio e la sua legge»¹¹⁶. Im Nachhinein ist allerdings nüchterner zu formulieren: Christliche Menschenbilder (auch bei Anile war «Der Mensch» ein Mann) befanden sich nun wieder deutlicher wahrnehmbar im Wettbewerb mit anderen, meist rezenteren Wesensdefinitionen «Des» Menschen, wobei die Diskussions- und Konfliktparteien sich, wie in anderen Ländern des nicht sowjetisch bestimmten Europas so auch in der Nachkriegsdemokratie Italiens, vielfach an bestimmte Positionen im parlamentarischen Spektrum banden¹¹⁷. Anders formuliert: Menschenbilder zeigten sich wieder klarer als das, was sie ohnehin schon immer gewesen waren: kulturell basiert, nicht wesenhaft. Die anthropologischen Auffassungen und Kollektivierungsphantasien der im Faschismus «groß gewordenen» rationalis-

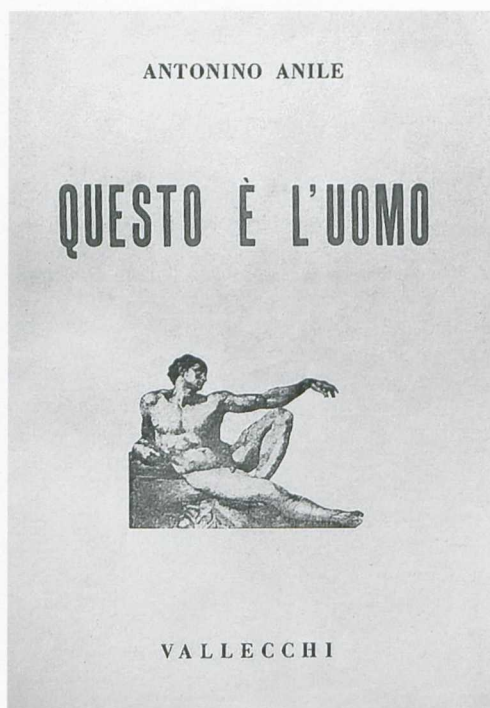


Abb. 21: Umschlag von: Antonino Anile *Questo è l'Uomo*, Florenz 1943

tischen Architekten allerdings, deren Bauten, Urbanistik und Design das Gesicht Italiens bis weit in die 1960er Jahre entscheidend geprägt haben, sind bis heute kaum nachvollzogen geschweige in ihren ästhetischen Konsequenzen problematisiert.

ANHANG

1. Die Texte der zwölf Tafeln vor Melottis Figuren in der Sala della Coerenza gemäß ihrer Wiedergabe im Triennale-Führer von 1936:
1. Appena L'UOMO ebbe una famiglia subito si fece la sua casa e pose un proprio

ordine in mezzo alla Natura. L'Architettura risponderà durante tutta la storia alle necessità sociali dell'UOMO e adirà col variare delle forme, al variare dei sentimenti e dei rapporti umani.

- II. Quando l'UOMO riconosce un DIO gli edifica un tempio; quando si distacca da un morto innalza un monumento; quando fa guerra ad un vicino costruisce fortificazioni; ma allorché mutano gli Dei mutano le forme dei templi; quando muta l'idea della morte, mutano forme e monumenti; quando l'intelligenza si assottiglia, mutano i fortificazioni.
- III. Il rapporto fra UOMO, ambiente, architettura, rimane costante. La storia più sincera di tutti i popoli, in ogni epoca, è scritta nell'architettura e chi sa leggerla impara a conoscere l'UOMO nelle sue virtù e nei suoi difetti.
- IV. La complicazione spirituale dell'UOMO orientale risponde agli arzigogoli dei monumenti indiani; l'equilibrio tra celeste e terreno dell'UOMO greco ha dato il Partenone; la potenza imperiale dell'UOMO romano che ha unito i popoli, ha affratellato gli archi e le volte del Colosseo.
- V. La piccola statura spirituale dell'UOMO barbaro ha avuto bisogno, per approssimarsi alle proporzioni classiche, del pulvino che alzasse l'arco sulle tozze colonne. La fervida preghiera dell'UOMO medievale, ha pietrificato i boschi nelle chiese gotiche, traducendo nella plastica il misticismo.
- VI. L'UOMO colto del Rinascimento ha trasposto l'equilibrio ellenico, esaltando se stesso nelle opere, ma non pago di essersi ritrovato presunse tanto di sé da dimenticare il cielo e da proclamarsi Dio della Natura ed imporre ad essa le proprie leggi, che fecero perdere la libertà alle acque e alle piante.

- VII. Sempre più divenne precario il rapporto tra gli uomini, e così quello tra gli elementi architettonici, il Re Sole, UOMO dorato, a mala pena riusciva a portare il peso della responsabilità, come a mala pena la colonna tortile poteva sopportare il peso incombente dell'architettura barocca.
- VIII. La decorazione continuò a corrompere le basi dell'architettura. Quando l'UOMO indossò una parrucca incipriata; anche l'architettura fu tutta un'elegante ed immorale finzione, e quando una regina pazientemente frivola andò alla ghigliottina, anche l'architettura parve perdere i fronzoli.
- IX. Ma un UOMO prevalse, su tutti gli altri e conquistò a se stesso un impero, gli architetti, presi alla sprovvista, dovettero spolverare i più begli esempi dell'antichità perché l'architettura aderisse ancora una volta all'improvviso equilibrio che l'impero aveva ridato.
- X. Quando la grande aquila napoleonica perse le penne, l'UOMO che nei Risorgimenti nazionali cercava l'esaltazione della libertà, esprime nell'architettura l'individualismo. Il pensiero filosofico tende verso il materialismo; l'UOMO borghese era materialista, ma sentimentale e trasfuse nell'architettura la scienza e il nuovo amore del progresso.
- XI. Nacque uno stile bastardo ed eclettico, e, poco dopo, il floreale: immagini fedeli entrambe del nuovo mondo che si costituiva. Poi venne una guerra grandiosa che sconvolse le nazioni e a molti popoli diede coscienza.
- XII. Sorse la nostra epoca, l'età delle masse, che vuole per tutti città radiose, improntate ad una nuova poesia: il bello in funzione dell'utile. L'UOMO moderno, con spirito primitivo, costruisce se stesso, si addentella ai propri simili e vuole, fedele a sé e alla società, la propria architettura ..."

2. Giuseppe Pagano in *Tecnica dell'Abitazione*, Mailand 1936, S. 9-10:

Il problema dell'arredamento della casa è un tema particolare di architettura dove si incontrano, si incrociano, talvolta si fondono ma spesso anche si contrastano concetti molto diversi. Problemi estetici contro esigenze economiche, idealità igieniche e sociali contro difficoltà urbanistiche, bisogni pratici di benessere e di riposo contro romantiche abitudini di altri tempi, sottili sentimenti di disagio, di ribellione, di autonomia contrastati da sentimentali rassegnazioni a vecchie suppellettili, a vecchie usanze, a vecchi sistemi. La casa in cui l'uomo vive definisce il suo mondo spirituale, il suo senso pratico della vita e il significato morale che egli attribuisce a questa vita. Nella casa si fondono, entro poche pareti, le funzioni più materiali della esistenza fisica assieme a quelle spiritualmente più elevate, della contemplazione, del riposo, delle affezioni o del lavoro intellettuale. Il senso di ordine e di disordine, l'amore della semplicità o della apparenza, il bisogno di quiete o di distrazione, il sentimento di una vita intimamente familiare o di una esistenza sregolata. Il grado di sensibilità estetica dell'individuo e la capacità tecnica di una civiltà sono facilmente leggibili in un alloggio, assai meglio che in un documento ufficiale. Se noi potessimo vedere, nella loro reale completezza, le diverse maniere di abitare di diversi popoli e di diverse epoche, comprenderemmo assai più facilmente la storia dell'umanità, della capanna di paglia col focolare nel mezzo alla casa riscaldata, con la cucina elettrica e con l'acqua corrente. Questo problema dell'abitazione è imposto all'uomo da cause interiori, prodotte dalla sua evoluzione spirituale, e da cause esteriori determinate dalle abitudini della società, da condizioni economiche, dalla intelligenza di chi presiede al divenire delle città. La Triennale per-

ciò, prima di affrontare il problema particolare della normale abitazione contemporanea, ha creduto necessario di far conoscere al pubblico in maniera possibilmente chiara questi due lati del problema: quello estetico e quello tecnico. Il problema estetico della abitazione, però, come del resto quello tecnico, può essere ricondotto su un piano più generale e puramente architettonico. Per la vita moderna, cioè, è necessario, affinché vi sia possibilità di uno sviluppo artistico, di un rapporto di coerenza tra il mondo spirituale e il mondo della realtà, tra gli ideali della fantasia e i valori plastici dell'architettura che li rappresenta. Ed è necessario che il pubblico sia persuaso che questo rapporto di coerenza tra il mondo spirituale di un'epoca e le sue manifestazioni architettoniche non sono invenzioni recenti ma fattori facilmente constatabili nella storia della civiltà e della architettura. Con queste intenzioni è nata la sala che apre la Triennale, intitolata COERENZA ed allestita dagli architetti G.L. BANFI, L.B. BELGIOIOSO, E. PERESSUTTI, E. N. ROGERS. Noi difatti possiamo considerare l'uomo, dal punto di vista fisiologico, come una entità storica costante. Le variazioni umane sono di carattere spirituale e influenzate dall'ambiente in cui l'uomo vive; sono cioè sostanzialmente esterne al suo io fisiologico. La sua civiltà architettonica esprime questo ambiente spirituale e per avere espressione viva è necessario che tra architettura e civiltà di un'epoca, tra mondo plastico delle arti e quello che noi definiamo civiltà vi sia un rapporto di coerenza, non può cioè corrispondere a una architettura creata per una determinata civiltà un mondo spirituale diverso da quella stessa civiltà, senza creare uno stato di incoerenza, cioè di negazione artistica. Se paragoniamo l'uomo a una lente, il mondo dello spirito all'oggetto e le manifestazioni architettoniche all'immagine, diremo che stato di coerenza vi è quando l'uomo «mette a fuoco» l'immagine. Questa

corrispondenza tra le manifestazioni della architettura e lo stato di civiltà delle diverse epoche è in sintesi dimostrato dagli architetti che hanno allestito la sala «coerenza» per mezzo di alcune esemplificazioni storiche al fine di incitare anche i contemporanei a realizzare la propria coerenza creando un'architettura che corrisponda alla storia che viviamo.

La capanna diventa la primitiva impronta dell'ordine intellettuale sul caos della natura, il Partendone è l'espressione della chiarezza del pensiero greco, la struttura del Colosseo è sullo stesso ordine di idee del mondo romano gerarchico e unitario, l'arte bizantina manifesta l'aspirazione al classico dell'orientale mondo barbarico, la chiesa gotica sublima strutturalmente la tensione mistica del medioevo, una architettura del Palladio è sufficiente a rievocare la cultura umanistica, il barocco e il rococò esprimono architettonicamente il mondo settecentesco in cui l'apparenza divenne sovrana sulla sostanza, l'architettura neoclassica dell'epoca napoleonica è coerente espressione di una scenografica nostalgia di ordine e di impero. Anche le epoche più recenti, quelle della Torre Eiffel e dell'ecletticismo e del floreal, esprimono un chiaro rapporto con quel periodo di affermazioni nazionali, di rinascita della scienza, di ricerca indipendente e disordinata verso una coerenza stilistica. Quale è l'aspirazione della nostra epoca? Una definizione molto chiara del Duce riassume la situazione: «NOI SIAMO PER IL SENSO COLLETTIVO DELLA VITA E QUESTO NOI VOGLIAMO RINFORZARE A COSTO DELLA VITA INDIVIDUALE; CON CIÒ NOI NON GIUNGIAMO AL PUNTO DI TRASFORMARE GLI UOMINI IN CIFRE, MA LI CONSIDERIAMO SOPRATTUTTO NELLA LORO FUNZIONE NELLO STATO». Cittadini funzionali, architettura funzionale.

Se noi riferiamo questo concetto politico generale nel settore particolare dell'architettura, vedremo subito profilarsi l'enorme interesse so-

ziale rappresentato dalla casa di abitazione dell'uomo medio e dalla gran massa di cittadini che non possiedono né la villa né il palazzo e che devono abitare in città nell'alloggio di affitto o nella casa in condominio. Per il soddisfacimento di questi bisogni di abitazione, i privati e gli enti pubblici spendono annualmente molti milioni con criteri non sempre aderenti alle necessità igieniche, funzionali ed estetiche dell'abitazione. Da una parte preme continuamente la speculazione commerciale, forte delle abitudini tradizionali e pronta a qualsiasi sfruttamento; dall'altra ogni velleità di serio aggiornamento viene praticamente ostacolata dalla caotica zonizzazione delle città, dalla lottizzazione falsa, dalla mancanza di concetti organici e preordinati nelle podesterie, dalla trascuratezza, con cui nella maggior parte delle città viene considerata la periferia e soprattutto dalla ignoranza sui reali problemi dell'abitazione da parte dei capomastri che costruiscono e dei cittadini che si rassegnano a pagare l'affitto. La Triennale, perciò, prima di presentare una serie di schemi tipici di alloggi normali ha voluto rendere in certo modo evidenti al pubblico e ai tecnici questi problemi.

ANMERKUNGEN

- * Für Anregungen und praktische Hilfestellung danke ich dem Archivio Fausto Melotti und dem Archivio della Triennale in Mailand, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Christian Thies und Rainer Wick.
- 1 Vgl. die Beiträge im Sammelband von Achim BARSCH und PETER M. HEJL (Hrsg.), *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*, Frankfurt am Main 2000. Zum ersten Überblick vgl. auch FRIEDRICH WILHELM GRAF, *Missbrauchte Götter. Zum Menschenbilde streit in der Moderne*, München 2009, bes. S. 139–150.
 - 2 Vgl. etwa HUBERTUS GASSNER, «Der neue Mensch. Zukunftsvisionen der russischen Avantgarde», in: PIA MÜLLER TAMM und KATHARINA SYKORA (Hrsg.), *Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne*, Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, Köln 1999, S. 160–175; NICOLA LEPP u. a. (Hrsg.), *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Hygiene-Museum Dresden, Stuttgart 2001; JEAN CLAIR (Hrsg.), *The 1930's: the Making of The New Man*, Ausst. Kat., The National Gallery of Canada, Ottawa 2008, sowie die in meiner Anm. 107 genannten Titel.

- 3 Vgl. etwa ROSMARIE BEIER und MARTIN ROTH (Hrsg.), *Der Gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts*, Stuttgart 1990; RAINER K. WICK, «Schlemmers Menschenbild», in: idem, *Bauhaus: Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, S. 297–312; JOACHIM KETTEL, «Menschenbilder in der Kunst der reflexiven Moderne», in: *Mensch, Bilder, Bildung*, hg. von CARL-PETER BUSCHKÜHLE und JUTTA FELKE, Oberhausen 2005, S. 129–159. In der «klassischen» Kunstgeschichte vgl. immerhin das bemerkenswert hellsichtige Kapitel «The return to man» in ROMY GOLAN, *Modernity and Nostalgia. Art and Polemics in France between the Wars*, New Haven und London 1995, S. 85–104. Stichworte wie «Mensch», «Menschenbild» oder «Anthropologie» fehlen im *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. von UWE FLECKNER u. a., 2 Bde., München 2011.
- 4 Angekündigt für Mitte 2012 ist ein von Jens Eder, Joseph Imorde und Maike Reinerth herausgegebener Tagungsband zur *Medialität der Menschenbilder*. Das Programm der zugehörigen Tagung im Februar 2011 (<http://arthist.net/archive/907/view=pdf>) deutet allerdings nicht auf nennenswerte Überschneidungen mit Themenstellung oder Konzept des vorliegenden Buches.
- 5 Vgl. ELENA PONTIGGIA, «L'idea del classico. Il dibattito sulla classicità in Italia, 1916–1932», in: ELENA PONTIGGIA u. a. (Hrsg.), *L'idea del classico 1916–1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Ausst. Kat. Mailand 1992, S. 9–43; LUCIANO CARMELI, «Ordine nuovo, primordio, nuovi miti nell'arte italiana tra gli anni venti e trenta», in: FEDERICA PIRANI (Hrsg.), *Il futuro alle spalle. Italia – Francia. L'arte tra le due guerre*, Ausst. Kat. Palazzo delle Esposizioni Rom 1998, S. 49–65.
- 6 KENNETH E. SILVER, *Esprit de Corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton 1989, S. 75, Abb. 41.
- 7 GINO SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, Paris 1921, S. 16.
- 8 «La misura classica per l'eccellenza rimane l'uomo»: MARGHERITA SARFATTI, «Considerazioni sulla pittura a proposito dell'esposizione «Arte» (1920), zitiert nach *Il Novecento Italiano*, hg. von ELENA PONTIGGIA, Mailand 2003 (Carte d'artisti, Bd. 33), S. 27.
- 9 «Il paesaggio in pittura è uno schiavo; il padrone è l'uomo. Noi moderni, per bontà e sottigliezza d'animo, appena liberati gli schiavi di carne e d'ossa, siamo venuti anche a liberare quest'altro schiavo dipinto. Moda romantica e passeggera. Il paesaggio è rimasto un liberto che anela a tornar servo com'è la sua natura indelebile. Pittore è l'uomo che sa con l'arte sua creare un uomo. Il resto è accompagnamento»: UGO OJETTI, *Raffaello e altre leggi*, Mailand 1921, S. 7.
- 10 Vgl. dazu u. a. MARCIA F. FEUERSTEIN, «Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side: Oskar Schlemmer», in: GEORGE DODDS und ROBERT TAVERNOR (Hrsg.), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Archi-*

- ecture, Cambridge/Ma. und London 2002, S. 226–237; FRIEDRIKE ZIMMERMANN, «Mensch und Kunstfigur». Oskar Schlemmers *intermediale Programmatik*, Freiburg i. Br. u. a. 2007, S. 304–310.
- 11 WALTER GROPIUS, «Das Ziel der Bauloge» (1919), in: WALTER GROPIUS, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, hg. von HARTMUT PROBST, Berlin 1988, S. 254.
- 12 LASZLO MOHOLY-NAGY, *Von Material zu Architektur*, München 1929, S. 11.
- 13 Vgl. die kritische Edition des Vortragstextes in *Paul Klee in Jena. Der Vortrag*, hg. von THOMAS KAIN u. a., Gera 1999 (Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), S. 48–69, hier S. 68.
- 14 Schon am Anfang der 1920er Jahre machte sich in mit der professionellen Kunst verbundenen Publikationen, etwa dem handlichen *Buch vom Menschen* (Berlin 1920) des Corinth-Schülers KLAUS RICHTER, die Spannung zwischen der vom Autor vertretenen Notwendigkeit eines physiologischen und anatomischen Studiums des menschlichen Körpers und der (etwa im Expressionismus geäußerten) Kritik an den normativen Vorgaben der alten kunstakademischen «Sachkunde» deutlich bemerkbar. Titel und Untertitel *Das Buch vom Menschen und der geistigen Technik zu seiner künstlerischen Darstellung* vermitteln zwischen «objektiver» Form, deren visueller und mentaler Aneignung sowie der Umsetzung in bildnerische Werke, versprechen also durch einen ganzheitlichen Ansatz deutlich mehr als die hergebrachten Lehrsätze und Diagramme zu Knochen- und Muskelbau. Bezeichnenderweise fehlen im Tafelteil des Buches von Richter die seit dem Klassizismus so beliebten Proportionsschemata unter Anwendung eines Modulsystems: Der Autor versuchte, jede Art von Automatismus oder methodischer Pauschalisierung in Hinsicht auf die künstlerische Verwendung seiner Lehren zu vermeiden: «Wissen ohne Empfinden ist halbe Erkenntnis» (S. 181).
- 15 Die mechanistische Auffassung vom «Menschen als Stilprinzip des Konstruktivismus» («Vergleicht die modernen Konstruktionen mit dem menschlichen Maß und beurteilt sie danach. Die anatomische Architektur des Eisenskeletts des Hangars, die sich von der Formel der mittelalterlichen Architektur befreit hat, [...] Es gibt keine tragenden Wände, das Skelett ist innen, an der Oberfläche nur dünne Haut») ist wohl am besten auf den Punkt gebracht bei KAREL TEIGE, «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der «Kunst»» (1925), in: KAREL TEIGE, *Liquidierung der «Kunst»: Analysen, Manifeste*, Frankfurt am Main 1968, S. 53–69, hier S. 61.
- 16 Hauptbeispiel der Frühzeit dürfte Schlemmers Ölgemälde *Homo von 1916* sein; den Dargestellten charakterisierte Karin von Maur als «Inbegriff eines neuen Adam» (KARIN VON MAUR, *Oskar Schlemmer*, München 1982, S. 50, Kat. Nr. 33).
- 17 Vgl. OSKAR SChLEMMER, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus: Nachgelassene Aufzeichnungen*, hg. von HEIMO KUCHLING, Mainz 1969, und WICK (wie Anm. 3).
- 18 Einführend zur geistesgeschichtlichen Stellung der Menschenlehre Schlemmers und mit Ergänzungen zu den schon durch KUCHLING (wie Anm. 17) publizierten Lektürelisten des Künstlers vgl. ANTJE VON GRAEVENITZ, «Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch», in: WULF HERZOGENRATH (Hrsg.), *Oskar Schlemmer. Wand-Bild, Bild-Wand*, Mannheim 1988, S. 9–16, sowie BIRGIT SONNA, *Oskar Schlemmer: Der neue Mensch. Körperkult und Lebensreform*, Diss. Regensburg 1992, bes. 167–171 und 230–232 (zu den Lektürelisten: S. 127, Anm. 4).
- 19 Die gedruckte Kursankündigung Schlemmers ist reproduziert bei KUCHLING (wie Anm. 17), S. 28–29.
- 20 OSKAR SChLEMMER, *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, 1912–1943*, hg. von ANDREAS HÜNEKE, Leipzig 1990, S. 261.
- 21 Das abgebildete Schema findet sich in JOHANNES RANKE, *Der Mensch. Kleine Ausgabe*, Leipzig und Wien 1920, Bd. 1, Tafel 1. Den *Lanzenträger* Polyklets könnte Schlemmer nach dieser Vorlage kopiert bzw. durchgepaust haben (abgebildet in KUCHLING, wie Anm. 17, S. 61).
- 22 Schlemmer in der Kursankündigung, vgl. KUCHLING (wie Anm. 17), S. 28.
- 23 Zu Marinettis Ideal des mechanischen Menschen, das Widerhall oder Parallelen in faschistischem Gedanken hatte, vgl. MARIA HÄRMÄNMAA, *Un patriota che sfidò la decadenza: F. T. Marinetti e l'idea dell'uomo nuovo fascista, 1929–1944*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2000, S. 280–286; HORST BREDEKAMP, «Überlegungen zur Unausweichlichkeit der Automaten», in: MÜLLER TAMM und SYKORA (wie Anm. 2), S. 94–105, hier: S. 101–102, sowie den Aufsatz von ALESSANDRA SCAPPINI in diesem Band.
- 24 Vgl. LEPP (wie Anm. 2), S. 234.
- 25 Vgl. etwa GIORGIO CIUCCI und GIORGIO MURATORE (Hrsg.), *Storia dell'architettura italiana: Il primo Novecento*, Mailand 2004, S. 176.
- 26 *Guida della VI Triennale*, Mailand 1936, Introduzione alla Mostra dell'Abitazione, S. 1: «Sopra la porta d'ingresso: Civiltà fascista altorilievo di Leone Lodi, dove l'accento ad elementi mitici della civiltà classica si fonde con i nuovissimi simboli del lavoro e si esalta nel presente mito dell'Italia fascista».
- 27 Vgl. JOLE DE SANNA, *Lucio Fontana: Materie Raum Konzept*, Klagenfurt 1995, S. 62–65. Allgemein zur Skulptur auf den Mailänder Triennalen der 1930er Jahre und deren Verhältnis zur Architektur: PAOLO CAMPIGLIO, «Le Triennali di Milano tra scultura e architettura: le sculture di Furlan per la Casa dell'Aviatore (1933)», in: FLAVIO FERGONZI und CATERINA FURLAN (Hrsg.), *Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, Udine 2005, S. 275–300.
- 28 GIUSEPPE PAGANO (Hrsg.), *Tecnica dell'Abitazione*, Mailand 1936 (Quaderni della Triennale), S. 9–10 (vgl. den kompletten Text Paganos im Anhang dieses Aufsatzes).
- 29 PAGANO (wie Anm. 28), S. 9.
- 30 B.B.P.R., in: *Guida* (wie Anm. 26), S. 1.
- 31 B.B.P.R., in: *Guida* (wie Anm. 26), ebd.
- 32 Vgl. ANNALISA AVON, «La casa all'italiana», in: GIORGIO CIUCCI und GIORGIO MURATORE (Hrsg.), *Storia dell'architettura italiana: Il primo Novecento*, Mailand 2004, S. 162–179, hier S. 177. Avon verweist darauf, dass ein ähnliches Anliegen auch die von Pagano auf der 1936er Triennale organisierte

- Schau der «Funzionalità della casa rurale» bestimmte; denn Pagano habe demonstrieren wollen, «come i rapporti fra utilità, tecnica, forma ed estetica non fossero invenzioni recenti, ma qualcosa di radicato nella storia e riportato alla luce da un bisogno etico di chiarezza e onestà» (ibidem).
- 33 PAGANO (wie Anm. 28), S. 11: «La casa è creata per l'abitazione dell'uomo e sulle sue dimensioni e sulle sue esigenze; essa deve essere modellata coll'analizzare successivamente il mobile, l'ambiente, il raggruppamento delle ambienti (alloggio), il raggruppamento degli alloggi (casa), il raggruppamento delle case (città). [...] La casa moderna deve rispondere alle esigenze delle funzioni che in essa l'uomo svolge: lavoro (servizi, cucina, guardaroba), svago e sport (terrazze e giardini), vita in comune (soggiorno) e riposo (letto)».
- 34 B.B.P.R., in: *Guida* (wie Anm. 26), S. 1.
- 35 Benito Mussolini laut B.B.P.R. (wie Anm. 26), S. 2: «Noi siamo per il senso collettivo della vita e questo noi vogliamo rinforzare a costo della vita individuale; con ciò noi non giungiamo al punto di trasformare gli uomini in cifre, ma li consideriamo soprattutto nella loro funzione nello Stato». Das Zitat entspricht, mit einer charakteristischen Kürzung, einer Passage in: EMIL LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, Mailand 1932 (hier zitiert nach der Ausgabe Mailand 1970, S. 130): «Noi siamo, come in Russia, per il senso collettivo della vita, e questo vogliamo rinforzare, a costo della vita individuale. Con ciò non giungiamo al punto di trasformare gli uomini in cifre, ma li consideriamo soprattutto nella loro funzione nello Stato [...] Questo è quello che il fascismo vuol fare della massa: organizzare una vita collettiva, una vita comune, lavorare e combattere in una gerarchia senza gregge». Schon zuvor verwendete Ernesto N. Rogers das Mussolini-Zitat, auch hier unter Aussparung des Hinweises auf Russland, in seinem Aufsatz «La formazione dell'architetto», der in der Oktober-Ausgabe 1933 von *Quadrante* erschien (Wiederabdruck in: ERNESTO N. ROGERS, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930–1969*, hg. von SERENA MAFIOLETTI, Bd. 1, Padua 2010, S. 119–122, hier: S. 122).
- 36 Vgl. GERMANO CELANT, *Melotti. Catalogo generale. Tomo primo: Sculture 1929–1972*, Mailand 1994, S. XII–XIII und 36–37, Kat. Nr. 1936 I; KLAUS WOLBERT (Hrsg.), *Fausto Melotti: Ratio und Strenge – Spiel und Poesie; Retrospektive 1928–1986*, Ausst. Kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Mailand 2000, S. 63; SIMONETTA FRAQUELLI, «Vers l'immatériel», in: *Fausto Melotti: l'art du contrepoint*, Ausst. Kat. Musée Picasso Antibes 2002–2003, Mailand 2002, S. 13–38, hier S. 19.
- 37 Vgl. CELANT (wie Anm. 36), S. 36–37.
- 38 Die Aufteilung der Texte auf die zwölf Tafeln stimmt nach Ausweis der erhaltenen Photos des Saals nicht völlig mit der Katalogversion überein.
- 39 ROBERTO PAPINI, «Le arti a Milano nel 1936», *Emporium* 84, 1936, S. 65–78, hier: S. 68–69.
- 40 B.B.P.R., «Stile» (1936), in: ROGERS (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 155–158, hier S. 156.
- 41 «Dietro ciascuna de queste quinte campeggiano le figure modellate dallo scultore Fausto Melotti; esse esaltano nella loro identità l'Uomo, quale termine fisso nella relazione tra il mondo dello spirito e quello delle opere»: B.B.P.R., in: *Guida* (wie Anm. 26), S. 2.
- 42 CELANT (wie Anm. 36), S. 36, und JOLE DE SANNA, «The Enchanted Lyricist», *Artforum* Mai 1990, S. 145–151, hier: S. 148: «The 12-piece sculpture was evidence of Melotti's environmental ideas and, at the same time, an overt statement of his adoration of de Chirico. The mannequins, lined up and attached to metal supports that divided the room, seemed to have walked out of a de Chirico painting, taking their places within the essential and rationalist space. Soft, swollen, smooth, these white materializations attest to the human element within de Chirico's Metaphysics. The extent of de Chirico's influence upon Melotti becomes clear from Belli's description of a trip he, Melotti, and Gino Ghiringhelli took to Paris in 1937, which was the occasion for the purchase of three paintings by the older master. Without realizing it, Belli describes the paintings as if they were Melotti's white figures, but with an emphasis on a 'poverty of matter' unknown to de Chirico».
- 43 DONATELLA LODICO, «Fausto Melotti: Gli anni della formazione e la personale del 1935 alla Galleria del Milione di Milano», in: <http://www.arte-argomenti.org/saggi/melotti.htm> (4. Mai 2008): «Eludendo ogni significato simbolico, nella loro essenzialità, immobilità e ripetitività risultano puri elementi compositivi, strutturati per modulare lo spazio».
- 44 ANJA HESPELT, «Themen und Variationen – Das plastische Werk von Fausto Melotti», in: WOLBERT (wie Anm. 36), S. 47–49, hier S. 49.
- 45 WOLBERT (wie Anm. 36), S. 270.
- 46 Vgl. etwa das Gemälde von Osvaldo Licini *Stratosfera* (erhobene rechte Hand, Schwert und Fußabdruck [?] auf weißem Grund), ausgestellt auf der Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale, Rom 1935 (illustriert in GIUSEPPE APPELLA u. a. [Hrsg.], *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Mailand 1991, S. 78; nicht im Quadriennale-Katalog abgebildet). Eine ähnliche Darstellung des «Römischen Grußes» integrierte 1934 Enrico Prampolini in seine Wandinstallation *Credere – Obbedire – Combattere* für die «Prima mostra nazionale di plastica murale» im Palazzo Ducale von Genua. Zur Interpretation des Handabdrucks auf Melottis Gipsfiguren verwies mich Gosbert Schüller (briefliche Mitteilung) darauf, dass die Haupt-Linien der Handflächen von der Chiromantie seit jeher als Majuskel-«M» gelesen wurden. Hier könne man, das lege die Einzelhand nahe, an einen italienischen Politiker der Zeit denken, dessen Name mit «M» beginnt.
- 47 Vgl. GLADYS C. FABRE und NORBERT NOBIS (Hrsg.), *Abstraction création: 1931–1936*, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1978 – zu Melotti S. 207–209.
- 48 FAUSTO MELOTTI in: *Bollettino della Galleria del Milione*, Nr. 40, 10.–24. Mai 1935.

- 49 Vgl. einführend zu dieser Ausstellung das Kapitel «Milano 1934: la prima mostra dell'astrattismo» in: ELENA PONTIGGIA, *Il Milione e l'astrattismo 1932–1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, Mailand 1988, S. 25–28.
- 50 «Le vere rivoluzioni sono le più profonde aspirazioni all'ordine, costi quel che costi. [...] È il metro che ci occorre. Quel metro che varia solo con i grandi cicli; che ha dato la piramide e poi il Partenone. [...] Così oggi noi crediamo ad un certo clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio, di intelligenza chiara e di passione serena»: ORESTE BOLLIGLIARDI, VIRGINIO GHIRINGHELLI, MAURO REGGIANI, in: *Bollettino del Milione 1934*, vgl. APPELLA (wie Anm. 46), S. 76.
- 51 Vgl. etwa LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris 2005, S. 174 und passim.
- 52 Vgl. MARIA ELENA VERSARI, «Quadrante tra Roma e la Grecia: modelli di dibattito francesi ed italiani sulle radici del modernismo negli anni Trenta», in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 9, 2002–2003, S. 41–54. Versari unterscheidet zwischen der eher auf die Rationalität der Konstruktionsschritte gerichteten Griechenland-Rezeption von Le Corbusier (z.B. in der Analyse des Parthenon) und dem Blick auf das objekthaft harmonische Ganze bei Fernand Léger mit einer konsequenten Außenperspektive.
- 53 WALDEMAR GEORGE, «La crise de l'esprit contemporain. L'art humaniste, l'art fasciste et la Romanité», *Arte Mediterranea* 6, 12, 1933, S. 45–50.
- 54 Vgl. TIM BENTON, «Humanism and Fascism», in: ELINOR S. SHAFFER, *Humanist Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge 2001, S. 69–115, hier S. 102.
- 55 MELOTTI (wie Anm. 48): «Noi crediamo all'ordine della Grecia. Quando l'ultimo scalpello greco ha finito di risuonare, sul Mediterraneo è caduta la notte. [...] l'arte è uno stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi. Per questo è priva di importanza la «pennellata» in pittura e in scultura la modellazione. [...] Non la modellazione ha importanza ma la modulazione. Non è un gioco di parole: *modellazione* viene da modello = natura = disordine; *modulazione* da modulo = canone = ordine. Il cristallo incanta la natura. I fondamenti dell'armonia e del contrappunto plastici si trovano nella geometria. Ma quanti critici e artisti parlano e fanno della pittura e della scultura, quanti hanno veramente capito la geometria? L'architettura dei Greci, la pittura di Piero della Francesca, la musica di Bach, l'architettura razionale sono arti «esatte». La *forma mentis* dei loro creatori è una *forma mentis* matematica». Solchen Sätzen kann man eine Äußerung Oskar Schlemmers von 1932 zur Seite stellen, der zwischen «grobschlächtiger» Standard-Mathematik und feinsinniger Kunst-Mathematik unterscheidet: «Neben der auf Eis gekühlten Mathematik gibt es eben wahrscheinlich eine künstlerische, erwärmte durchblutete oder auch erhitzte ekstatische, bei der es sich dann um zarteste Schwingungen handelt – nicht mehr um die grobe 3, sondern um die PY-thische, die 3,1416 ...» (SChLEMMER, wie Anm. 20, S. 263).
- 56 CARLO BELLI, Kn, Mailand 1935, S. 172–174.
- 57 Belli nach ELENA PONTIGGIA, «Tra la Grecia e l'Europa. Carlo Belli teorico dell'astrattismo», in: APPELLA (wie Anm. 46), S. 110.
- 58 PONTIGGIA (wie Anm. 57), S. 116, Anm. 10.
- 59 «La civiltà moderna, quella che si vitalizza attorno alle ditature, incanala i popoli nel solco dell'ordine, assegna ad ogni individuo il posto che è suo. Ora lo Stato corporativo fascista è la organizzazione moderna del pensiero spartano che prelude ad una nuova età sociale»: BELLI (wie Anm. 56), S. 207.
- 60 «Un'arte antropomorfa è una profanazione, un atto di prepotenza e di barbarie; una espressione di infantilità, un ciclo chiuso, una eterna ripetizione. Per liberare l'arte da questa tara, occorre giungere all'arte Kn, astratta, collettiva, splendente di pura beltà»: BELLI (wie Anm. 56), S. 205.
- 61 BELLI (wie Anm. 56), S. 148.
- 62 BELLI (wie Anm. 56), S. 149–150.
- 63 Insofern überrascht es nicht, dass Fausto Melotti bereits 1935 für die durch B.B.P.R. gestaltete «Sezione del Tennis» auf der Mailänder «Mostra dello Sport» eine überlebensgroße Metallskulptur beisteuerte, deren weiß gestrichenes Gestänge einen auf seine geometrisierten Umrisssformen reduzierten, aufrecht stehenden Tennisspieler darstellte – vgl. ein Photo der Installation, das ursprünglich in *Quadrante* erschien, in: ROGERS (wie Anm. 35), Bd. 1, Padua 2010, S. 92 oben.
- 64 «L'EVOLEZIONE ETICA E POLITICA HA UNA COSTANTE / L'UOMO CON LA SUA RAGIONE E LE SUE PASSIONI / L'EVOLEZIONE ARCHITETTONICA HA PURE UNA COSTANTE / L'UOMO CON LE SUE DIMENSIONI E LE SUE ESIGENZE». Abgebildet in MARIO LUPANO und ALESSANDRA VACCARI (Hrsg.), *Fashion at the Time of Fascism: Italian Modernist Lifestyle 1922–1943*, Bologna 2009, S. 48.
- 65 Vgl. etwa den von B.B.P.R. verfassten Aufsatz «Urbanistica corporativa» in *Quadrante* 29, Juni 1935 (zitiert nach ROGERS [wie Anm. 35], Bd. 1, S. 143–146, hier S. 143): «Lo Stato corporativo è espressione d'ordine, inteso come volontà aprioristica, determinante di fatti e di situazioni».
- 66 Vgl. dazu ECKHARD LEUSCHNER, «Wie die Faschisten sich Leonardo unter den Nagel rissen: eine architekturgeschichtliche Station des «Vitruvianischen Menschen» auf dem Weg zum populären Bild», in: *Beständig im Wandel: Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag*, hg. von CHRISTIAN HECHT, Berlin 2009, S. 425–440. Nachzutragen als Beispiel für die Verwendung der Proportionsfigur in der Architekturpublizistik der 1940er Jahre ist noch die Abbildung in dem Aufsatz von JOSÉ LUIS SERT, «Human Scale in City Planning», in: PAUL ZUCKER (Hrsg.), *New Architecture and City Planning*, New York 1944, S. 392–412.
- 67 MASSIMILIANO CARDINI, *L'uomo qual è*, Bologna 1911.
- 68 LINO VACCARI, *Come viviamo. Compendio di anatomia e fisiologia dell'uomo e cenni di biologia animale per le scuole medie superiori*, Turin 1939.
- 69 GIUSEPPE SERGI, *Il posto dell'uomo nella natura*, Turin 1929.
- 70 GERHARD VENZMER, *Osserva gli uomini! (costituzione e carat-*

- tere). Traduzione dal tedesco e note del professore E. Curbani, Mailand 1938.
- 71 CARMELO MIDULLA, *Antropologia fisica. Antropometria – accrescimento – tipi morfologici costituzionali nell'adulto e nell'età evolutiva*, 2. erw. Aufl. Rom 1935.
- 72 «È chiaro, quindi, quanto sia necessario ed importante per un educatore fisico lo studio e la conoscenza di tutte le leggi naturali che riguardano l'uomo adulto e in via di accrescimento, e l'andamento di certi fenomeni e di certe funzioni umane non solo considerate singolarmente negli individui, ma considerate nelle masse, osservate collettivamente secondo le razze, le condizioni sociali, l'ambiente, le professioni, l'età, il sesso»: MIDULLA (wie Anm. 71), S. 13.
- 73 Vgl. etwa AUGUSTO STEFANELLI, *Biologia delle razze umane (con cenni sulla razza italiana)*, Bari und Città di Castello 1942.
- 74 MARIO CANELLA, *Lineamenti di Antropobiologia: Anatomia – Fisiologia – Patologia – Psicologia*, 2 Bde., Florenz 1943.
- 75 CANELLA (wie Anm. 74), Prefazione, Bd. 1, n. p.: «Occorre non solo saper valutare l'enorme complessità dei problemi, ma anche rifuggire da ogni comoda generalizzazione, da ogni schematismo deformatore della realtà; occorre esercitare il senso critico ed essere inclini al dubbio metodico e alle prudenti riserve, quindi alieni da ogni preconconcetto».
- 76 ALESSANDRO GATTI, *L'Uomo. Il suo corpo, la sua mente, la sua storia*, Turin 1934.
- 77 *Der Mensch. Vom Werden, Wesen und Wirken des menschlichen Organismus*, hg. vom Deutschen Hygiene-Museum, Schriftleitung Martin Vogel, Leipzig 1930. Als ähnliche Publikation zu nennen ist auch FRITZ KAHN, *Das Leben des Menschen. Eine volkstümliche Anatomie, Biologie, Physiologie und Entwicklungsgeschichte des Menschen*, 3 Bde., Stuttgart 1926–27.
- 78 «Squallida teoria, che fa dell'uomo un essere tormentato, dalla bufera infernal che mai non posa, come i dannati di Dante»: GATTI (wie Anm. 76), S. 447.
- 79 GATTI (wie Anm. 76), S. 620.
- 80 GATTI (wie Anm. 76), ebd.
- 81 GATTI (wie Anm. 76), Vorwort, S. VI.
- 82 Z.B. Gattis Fig. 92, entnommen aus FRANCESCO BERTINATTI, *Elementi di Anatomia fisiologica applicata alle belle arti*, Turin 1832.
- 83 GATTI (wie Anm. 76), S. 467, Fig. 350.
- 84 «Ma questo avverrà, perché nell'Italia, rinnovata dal Duce, ferve una vita nuova, che è spirito innanzi di essere materia; e la scienza italiana, rifacendosi alle sue origini, riconoscerà, come già allora, i valori ideali eterni dello spirito»: GATTI (wie Anm. 76), S. VI. Ähnlich S. 91: «Ritorniamo alle nostre origini, liberiamo la nostra scienza e facciamo di nuovo tutta nostra: se pure secoli di mollezza ci fecero vili dinanzi all'Europa e permisero ai barbari ogni contumelia contro di noi, ricordiamo le nostre origini. Il pensiero Italiano non morì mai, s'addormentò ed ora si risveglia originalissimo come non mai ...».
- 85 «Ma da tutti questi studi [antropometrici] e dalle osservazioni sulle razze, la dignità dell'uomo non riuscì diminuita. Anzi, apparve nettissima l'enorme differenza che separa l'uomo dalle scimmie antropomorfe»: GATTI (wie Anm. 76), S. 79. «In tutti gli uomini è davvero l'uomo, l'essere che domina la natura. [...] Forse quando un giorno sarà compiuta la storia del pensiero umano, si potrà dimostrare che nonostante il diverso colore della pelle, le manifestazioni del pensiero sono comuni a tutti gli uomini. La storia dello spirito si ripete con le medesime forme tanto a Settentrione come a Mezzogiorno»: GATTI (wie Anm. 76), S. 617.
- 86 Vgl. etwa AMÉDÉE OZENFANT, *Leben und Gestaltung*, Potsdam 1931, S. 11: «Ich habe mich bemüht, die Frage der Konstanten in den Vordergrund zu rücken. Kunst, die nicht an die Konstanten rührt, ist eine Angelegenheit der Mode. Diese Unterscheidung ist sicherlich wichtig in unserer Zeit: Man lebt im Gefühl des Vorübergehenden, selbst die Kunst unterliegt dem raschen Wechsel und wird um deswillen geliebt. Demgegenüber offenbart sich mir nicht die Flüchtigkeit, sondern im Gegenteil eine wunderbare Beharrlichkeit des Menschen und eine Übereinstimmung alles dessen, was überall und zu allen Zeiten ihn in seiner Tiefe berührt hat».
- 87 Vgl. CARAMEL (wie Anm. 5), S. 59.
- 88 LE CORBUSIER (wie Anm. 51), S. 53.
- 89 LE CORBUSIER (wie Anm. 51), S. 55.
- 90 Zitiert bei VON MAUR (wie Anm. 16), S. 260. Schlemmer war in den 1920er Jahren gut über die Gedanken Le Corbusiers, speziell über dessen Konzept eines «corps nouveau», informiert – vgl. SONNA (wie Anm. 18), S. 81. Schon 1922 schrieb er davon, das Bauhaus müsse «statt Kathedralen die Wohnmaschine» erstreben (SONNA, S. 185).
- 91 MARIDA TALAMONA, «À la recherche de l'autorité», in MARIDA TALAMONA (Hrsg.) *L'Italie de Le Corbusier*, Paris 2010, S. 174–187, hier 186.
- 92 Vgl. dazu zuletzt TALAMONA, (wie Anm. 91), ebd.
- 93 Zitiert nach TALAMONA, (wie Anm. 91), S. 187.
- 94 LE CORBUSIER nach TALAMONA (wie Anm. 91), S. 187. Vgl. auch LE CORBUSIER, *La Ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pur l'équipement de la civilisation machiniste*, Paris 1935, S. 6: «Architecte et urbaniste je mesure la valeur de mes initiatives sur la base de l'unité de grandeur qui nous occupe: l'unité homme». Vgl. bereits LE CORBUSIER, «Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine», in: idem, *Précision sur un Etat Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*, Paris 1930.
- 95 Vgl. den Kommentar der Herausgeberin in ROGERS (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 155.
- 96 ROGERS (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 109.
- 97 ERNESTO NATHAN ROGERS, «Conquista della misura umana», *Tempo* 221, 12–19 (August 1943), Wiederabdruck mit Einleitung von Francesco Tentori in: *Rassegna di architettura e urbanistica* 39, 115/116, 2005, S. 157–160, und in ROGERS (wie Anm. 35), Bd. 1, S. 285–290.
- 98 Vgl. ANNA CHIARA CIMOLI und FULVIO IRACE, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Mailand 2007.
- 99 Übersetzungs- und Interpretationsschwierigkeiten bleiben nicht aus: Christoph Kühberger muss sich beispielsweise entscheiden, ob in Mussolinis Satz «La guerra sta all'uomo come la maternità sta alla donna» «uom» für

- «Mann» oder für «Mensch» steht – er entscheidet sich für ersteres: CHRISTOPH KÜHBERGER, «Il gallo delle oche: Faschistische Männlichkeit», in: CHRISTOPH KÜHBERGER und ROMAN REISINGER, *Mascolinità italiane. Italienische Männlichkeiten im 20. Jahrhundert*, Berlin 2006, S. 63–76, hier S. 67. Die Antwort auf die Frage «Welches Geschlecht hat Der Mensch?» lief noch bei Georg Simmel, der eigentlich längst erkannt hatte, dass die Differenz der Geschlechter sozial konstruiert sei, auf eine «Gleichsetzung des Männlichen mit dem Allgemein-Menschlichen» hinaus, (vgl. MICHAEL MEUSER, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, 3. Aufl. Wiesbaden 2010, S. 38).
- 100 Vgl. VIRGINIE ORTEGA-TELLIER, *Le jardin d'Eden. Iconographie et topographie dans la gravure (XVe–XVIII siècles)*, Dijon 2006, bes. S. 91–111.
- 101 GATTI (wie Anm. 26), S. 545–576.
- 102 Zur Einführung in Frauenbild(er) und Frauendarstellungen des Ventennio vgl. VICTORIA DE GRAZIA, *Le donne nel regime fascista*, Venedig 1993, und das Kapitel «Fashion and the allure of the female image» in: STEPHEN GUNDLE, *Bellissima. Feminine Beauty and the Idea of Italy*, New Haven und London 2007, S. 80–106.
- 103 Neben den Beispielen bei GUNDLE (wie Anm. 102) vgl. etwa auch die Plastik «Mütterlichkeit» von Raffaello Consortini (1934), abgebildet in *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*, hg. von HANS-JÖRG CZECH u. a., Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin 2007, S. 121.
- 104 DANIELA FONTI (Hrsg.), *Thayaht. Futurista irregolare*, Ausst. Kat. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Mailand 2005, S. 140–141; ALFONSO PANZETTA, *Opere di Thayaht e Ram nel Massimo & Sonia Cirulli Archive di New York*, Ferrara 2006, S. 58–69. Vgl. auch LAURA MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Turin 1988, S. 66, GIORGIO DI GENOVA (Hrsg.), «L'uomo della provvidenza», *Iconografia del Duce 1923–1945*, Ausst. Kat. Seravezza, Palazzo Mediceo, Bologna 1997, S. 37–38, und den Beitrag von Giuliana Pieri in diesem Band.
- 105 MAURO PRATESI, *Futurismo e Bon Ton. I fratelli Thayaht e Ram*, Ausst. Kat. Florenz 2005 (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Bd. XCII), S. 47–49; vgl. PANZETTA (wie Anm. 104), S. 59.
- 106 ANTONIO BELTRAMELLI, *L'Uomo nuovo*, Mailand 1923. Die eigentlich nahe liegende Assoziation mit der abschätzigen Formel vom «homo novus» (Emporkömmling) im antiken Latein dürfte kaum intendiert gewesen sein.
- 107 Vgl. LEPP (wie Anm. 24), passim; GOTTFRIED KÜENZLEN, *Der Neue Mensch*, Frankfurt am Main 1997, bes. S. 93–173; EMILIO GENTILE, «L'uomo nuovo del fascismo. Riflessioni su un esperimento totalitario di rivoluzione antropologica», in: Ders., *Storia e interpretazione del fascismo*, Rom 2002, S. 235–264; TANJA POPPELREUTER, *Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland*, Hildesheim 2007, bes. das einleitende Kapitel S. 9–22.
- 108 SUSANNE VON FALCKENHAUSEN, «Mussolini architettoneico. Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus», in: *Inszenierung der Macht. Ästhe-*
- tische Faszination im Faschismus*, Ausst. Kat. Berlin 1987, S. 243–252, hier S. 249.
- 109 Zum Bild von Tafuri vgl. ENRICO STURANI, *Le cartoline per il Duce*, Turin 2003, S. 121, Nr. 179.
- 110 Vgl. das Kapitel «The body disappears» in KAREN PINKUS, *Bodily Regimes: Italian Advertising under Fascism*, Minneapolis und London 1995, S. 195–243. Grundsätzlich sind solche «Nicht-Gesichter» oder «Nicht-Individuen» als Rezeptionen der Manichini Giorgio de Chiricos bzw. der Mechanisierungsphantasien in den Modernen der 1920er Jahre, etwa im Zweiten Futurismus oder am Bauhaus, anzusehen, z.B. bei Joost Schmidt (vgl. HEINZ LOEW und HELENE NONNE-SCHMIDT [Hrsg.], *Joost Schmidt. Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919–1932*, Düsseldorf 1984, S. 61–76). Auch in einem Gemälde von Fernand Léger, *Sport* (1935), das den Fitnessraum (*Salle de culture physique*) in der von niemand anderem als Le Corbusier für die Brüsseler Exposition internationale entworfenen «Maison du jeune homme» schmückte, finden sich solche in einer Reihe angetretenen weißen Musterkörper ohne Gesicht – abgebildet in GOLANY (wie Anm. 4), S. 99. Das Auftreten solcher «Nicht-Individuen» in Kunst und Bildkultur des italienischen Faschismus muss gleichwohl, wie erläutert, als spezifische Anwendung oder Modifikation internationaler Tendenzen in einem sehr konkreten politischen Umfeld gesehen werden.
- 111 ARNOLD GEHLEN, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin 1940, S. 447–468. Zu Oskar Schlemmers Rezeption populärer Konzepte der «Rassenlehre» seit dem Anfang des Jahrhunderts vgl. SONNA (wie Anm. 18), S. 188–190.
- 112 GEHLEN (wie Anm. 111), S. 448.
- 113 GERWIN KLINGER, «Die Modernisierung des NS-Staates aus dem Geist der Anthropologie. Die Konzepte «Zucht» und «Leistung» bei Arnold Gehlen», in: WOLFGANG BIALAS und MANFRED GANGL (Hrsg.), *Intellektuelle im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 2000, S. 299–324.
- 114 ANTONINO ANILE, *Questo è l'Uomo. Il corporeo, lo spirituale, l'umanità*, Florenz 1943.
- 115 Die Tatsache, dass solche «Re-Theologisierungen» des Menschenbildes frisch gewendeten Nazis wie Hans Sedlmayr ein reiches Betätigungsfeld eröffneten (bis es mit Vertretern der vor 1945 verfolgten Moderne auf der «Menschenbild»-Tagung in Darmstadt 1950 zum Eklat kam), gehört zur Ironie der Kunst- und allgemeinen Geistesgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, steht aber nicht im zeitlichen Fokus dieses Beitrags.
- 116 ANILE (wie Anm. 114), S. 457.
- 117 Vgl. etwa ERNESTO NATHAN ROGERS, «Conquista della misura umana», *Tempo* 221, 12–19. August 1943, Wiederabdruck mit Einleitung von Francesco Tentori in: *Rassegna di architettura e urbanistica* 39, 115/116, 2005, S. 157–160; ERNESTO NATHAN ROGERS u. a., *Architettura, misura dell'uomo*, Architektursektion der IX. Triennale di Milano 1951. Vgl. BRUNO MARCHAND, «Le sens des proportions: ou le retour éphémère aux valeurs humanistes dans les années 1950», *Matières* 5, 2002, S. 6–16.