

Wie die Faschisten sich Leonardo unter den Nagel rissen: eine architekturgeschichtliche Station auf dem Weg des »Vitruvianischen Menschen« zum populären Bild

Nicht selten halten selbst Kunsthistoriker die aktuelle Bekanntheit bestimmter Bilder für selbstverständlich und durch lange Tradition begründet. Leonardos in der Galleria dell'Accademia von Venedig bewahrte Darstellung des »Menschen im Kreis und Quadrat«, auch als »Vitruvianischer Mensch« oder als »Leonardos Proportionsfigur« bezeichnet, ist ein solcher Fall.¹ Das um 1490 entstandene Werk gilt kommentarlos als »die vielleicht berühmteste Zeichnung der Welt«, und kaum je wird darauf hingewiesen, daß es einmal anders war.² Von der Kunstgeschichte wenig wahrgenommen, haben sich Studien zur Proportionsfigur Leonardos zum Tummelplatz für Mathematik-, Philosophie- und Musikhistoriker entwickelt.³ Erst jüngst geriet auch – bezeichnenderweise in der Literaturwissenschaft – die Verwendung der Komposition als »wertbefrachtete Repräsentation« durch die Werbung in den Blick.⁴ Wie Bernhard F. Scholz darlegt, hat sich in der heutigen Bildkultur die Bedeutung der Proportionsfigur stark diversifiziert. Er unterscheidet fünf »Sektoren der Lebenswelt«, in denen sie, gelegentlich variiert oder manipuliert, im Rahmen von »Wort-Bild-Texten« zum Einsatz komme: 1. Gesundheit und Krankheit, 2. Wissenschaft und Technologie, 3. Ausbildung, Erziehung, Training, 4. Politik und 5. Kunst, Unterhaltung, Muße, Freizeitbeschäftigung.⁵ Im Sinne dieser weit gefaßten Anwendbarkeit der Figur sei es nur konsequent, daß diese auch auf den (Grünen) Punkt gebracht, also zur »Ikone des Recycling« aufgestiegen sei.⁶

Die Allgegenwart von Leonardos »Vitruvianischem Menschen« bis hin zu Werbeplakaten, T-Shirt-Aufdrucken, Münzen und Krankenkassenkarten scheint auch Scholz zur Annahme verleitet zu haben, man könne seinen Ruhm auf eine Karriere über viele Jahrhunderte der Rezeption zurückführen. Tatsächlich aber haben wir es mit einem rezenten Phänomen zu tun, dessen Anfänge lange nach der erst ab ca. 1800 einsetzenden Forschung zu dieser Zeichnung datieren.⁷ Der »Vitruvianische Mensch« wurde zuerst 1784 in Carlo Giuseppe Gerlis »Disegni di Leonardo da Vinci« und dann 1810 im »Cenacolo di Leonardo da Vinci« von Giuseppe Bossi leicht vereinfachend abgebildet und auf diese Weise einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Fig. 1).⁸ Während die historischen Entstehungsbedingungen der Zeichnung und die Absichten Leonardos im Rahmen der Proportions- und Maßvorstellungen des Quattro- und Cinquecento in den letzten Jahren genauer studiert worden sind⁹, fehlt (anders als für die »Mona Lisa« und das »Abendmahl«¹⁰) eine systematische kunst-, bild- oder kulturhistorische Arbeit zu Rezeption und Interpretation von Leonardos »Proportionsfigur«. Dabei ist eine solche Untersuchung schon deswegen wünschenswert, weil eine seltsame Diskrepanz zwischen den ersten ca. 130 Jahren nach dem »Cenacolo«-Buch Bossis besteht, in denen das Werk nur gelegentlich erwähnt und in vergleichsweise geringer Frequenz illustriert wurde, und der Zeit seit ca. 1940, als Abbildungen, Verweise und Erwähnungen in und außerhalb der wissenschaftlichen Kunstgeschichte sprunghaft anstiegen.¹¹

Selbst in kunstgeschichtlichen Publikationen aus den 1920er und 1930er Jahren gibt es erstaunliche Fehlstellen. Panofsky bildete 1921 die Zeichnung in seinem Aufsatz zur »Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« nicht ab und bezog sich nur in einer Fußnote indirekt auf sie.¹² In seinem Buch »The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory«, das 1940 veröffentlicht wurde, findet sich der »Vitruvianische Mensch« zwar im Tafelteil, schlägt man aber den zugehörigen Text auf, ergibt sich der Befund, daß Panofsky die Zeichnung kommentarlos als Illustration für Vitruvs Behauptung verwendete, daß ein »gut gebauter Mensch« mit ausgestreckten Armen und engstehenden Beinen ein Quadrat ausfülle, während schräg gestellte (»spread-eagled«) Arme und Beine einen Kreis beschrieben, dessen Mittelpunkt der Nabel sei.¹³ Selbst in der ersten Auflage von Kenneth Clarks Klassiker »Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist« (1939) fehlt die Proportionsfigur.¹⁴

Bisher haben sich nur wenige Autoren um einen Nachvollzug der Gründe für den kometenhaften Aufstieg der Leonardo-Komposition in der wissenschaftlichen wie der allgemeinen Wahrnehmung bemüht. Die »gute Form« aus menschlichem Körper, Quadrat und Kreis mag im Sinne Niklas Luhmanns »als durch sich selbst determiniert, als nicht weiter erklärungsbedürftig, als unmittelbar einleuchtend« erscheinen und schon deshalb »signifikant« und für Werbezwecke besonders geeignet sein.¹⁵ Will man aber genaueren Aufschluß, ist nicht ohne einen Blick in die Historie auszukommen. Vorarbeit leistet in diesem Zusammenhang ein 1995 publizierter Aufsatz von Frank Zöllner.¹⁶ Dieser verweist auf den Einfluß der zuerst 1949 erschienenen »Architectural Principles in the Age of Humanism« von Rudolf Wittkower¹⁷ und die von Auflage zu Auflage gesteigerte Bedeutung, die der Autor der Komposition Leonardos beimaß, was unter anderem dazu geführt habe, daß die Paperback-Ausgaben den »Vitruvianischen Menschen« auf dem Umschlag zeigten. Die Erstpublikation von Wittkowers Buch sollte anfangs »Studies in Renaissance Architecture« heißen.¹⁸ Doch dann trat der Aspekt des »Humanismus« in den Vordergrund. Wittkower ging es um den Zusammenhang der Adaption musikalischer Harmonien in der Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem Konzept des Zentralbaus und Vitruvs Proportionsfigur. Zöllner, der die Verbindung dieser Aspekte für problematisch hält, da weder Leonbattista Alberti noch Andrea Palladio jemals vom Vitruvianischen Menschen gehandelt hätten, betont gleichwohl, daß Leonardos Figur im Quadrat und im Kreis für Wittkower und viele seiner Zeitgenossen zum Symbol für die Auffassung vom Menschen als Mikrokosmos und damit für die »humanistische« Motivation der Architektur der Renaissance schlechthin geworden sei.¹⁹

Verantwortlich für die problematische Deutung der Leonardo-Zeichnung in »Architectural Principles in the Age of Humanism« war laut Zöllner vor allem Wittkowers falsches Verständnis der Verwendung der Komposition durch Aby Warburg im Rahmen des »Bilderatlas Mnemosyne« (ca. 1928): Indem Warburg ein Photo von Leonardos Werk in die Mitte einer Auswahl von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Darstellungen menschlicher Figuren im Tierkreis setzte, habe er den (noch nicht abgeschlossenen) Weg der Menschheit von einer irrationalen zu einer rationalen Weltauffassung versinnbildlichen wollen. Die Beischrift Warburgs zeige, daß dieser das Blatt Leonardos als visuelle Metapher für eine Zeit verstanden habe, die auf der Suche nach einem geometrischen und vernunftgemäßen Verständnis der Welt gewesen sei.²⁰ Hingegen habe Wittkower, insofern er der Renaissance zuschrieb, den menschlichen Körper als Metapher des Makrokosmos und die Architektur als Metapher des menschlichen Körpers verstanden zu haben, sowohl den Menschen als auch die Architektur als zeitgenössische Symbole für die Struktur des Universums interpretiert.²¹ Zöllner, der in Leonardos Zeichnung nicht mehr und nicht weniger als eine Veranschaulichung und

Synthese der anthropometrischen Aktivitäten des Künstlers sieht, hält diese Interpretation für überzogen und der Epoche der Renaissance wenig angemessen.²² Wittkowers vermeintliche Fehldeutung des »Vitruvianischen Menschen« Leonardos versteht er als Ergebnis von dessen Arbeit im Londoner Exil während der letzten Jahre von Faschismus und zweitem Weltkrieg. In dieser Situation habe die Renaissancearchitektur das (Gegen-) Bild einer idealen Harmonie zwischen historischer Realität und ewiger Idee abgeben können. Im Dienst von Wittkowers ideengeschichtlicher Auffassung von Architektur sei Leonardos Komposition zum Symbol einer philosophisch begründeten Ordnung geworden, die man in der Realität der 1930er und 40er Jahre nur schwerlich finden könne. Der »Vitruvianische Mensch« sei so nicht nur einem zeitgebundenen Verständnis der Vergangenheit dienstbar gemacht, sondern auch als positives Sinnbild verwendet worden, das man einer immer weniger harmonischen Gegenwart gegenüber setzen konnte.²³

Zöllners Identifikation der Anteile von Warburg und Wittkower am Aufstieg von Leonardos »Proportionsfigur« zum Symbol von Humanismus und Rationalität ist kaum zu widersprechen – allerdings erscheint seine Erklärung ergänzungsbedürftig, denn sie schweigt von der prominenten Funktionalisierung gerade dieser Komposition des Künstlers im italienischen Faschismus. Die Rede ist von einem wichtigen Element der Ausstellungsarchitektur für die monumentale »Mostra di Leonardo da Vinci«, die von Mai bis Oktober 1939 in Mailand stattfand. Dort bestimmte eine Photoreproduktion der Zeichnung von gewaltigen Ausmaßen einen der Haupträume: die von Giuseppe Pagano und Bruno Ravasi entworfene »Sala dell'Anatomia« (Fig. 2). Die wichtigsten illustrierten Besprechungen der Ausstellung sowie die Gedenkschrift für den ab 1942 im antifaschistischen Widerstand engagierten und 1945 in Mauthausen ermordeten Pagano enthalten Photos gerade dieser Raumsituation, die so gewissermaßen zum Emblem der ganzen Veranstaltung wurde.²⁴ Umgekehrt ist es bezeichnend, daß konservativere oder orthodox faschistische Blätter in Italien bei ihrer Photoauswahl den Blick auf diese Wand vermieden.²⁵

Die kunsthistorische Solidität der Ausstellung von 1939 steht außer Frage. Ihre wissenschaftlichen Aspekte wurden von einem hochrangig besetzten Fachgremium betreut, dem unter anderem Giovanni Gentile, Filippo Bottazzi, Adolfo Venturi, Bernard Berenson, Heinrich Bodmer, Ludwig Heydenreich und Wilhelm R. Valentiner angehörten.²⁶ Die beiden wichtigsten mit der Ausstellung verbundenen Publikationen, ein Katalog in Form einer »Short-list« plus Lebensdaten und Photos ausgewählter Objekte und ein erst gegen Ende der Schau erschienener Monumentalband im Sinne einer Gesamtwürdigung von Werk und Wirkung Leonardos nach aktuellem Wissensstand, sollten noch lange unverzichtbare Werkzeuge der Forschung sein.²⁷ Dennoch kann die Geschichte der Kunstgeschichte die politische Instrumentalisierung der Veranstaltung durch die Faschisten nicht übergehen; zum Verständnis der innovativen Ausstellungsarchitektur ist sie sogar unverzichtbar. Die »Mostra leonardesca« stand unter dem Patronat von Pietro Badoglio, Maresciallo d'Italia und Duca d'Addis Abeba, und war eines der bedeutendsten kulturellen Prestigeprojekte des Regimes.²⁸ Im Vorwort betont das Organisationskomitee, daß nach dem am 31. Oktober 1936 ergangenen Befehl des Duce, eine *Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni italiane* vorzubereiten, eine Veranstaltung ins Auge gefaßt worden sei, die – auf Initiative des größten lebenden Italieners – den größten Italiener der Vergangenheit feiern würde, aber mit einer Schau der italienischen Inventionskraft kombiniert werden sollte, um so den Notwendigkeiten des (faschistischen) Strebens nach Autarkie zu genügen.²⁹

In Erinnerung blieb die Ausstellung den Beteiligten und Besuchern nicht nur durch die große Zahl der aus diesem Anlaß zusammengetragenen Originale (selbst eine Ausleihe der »Mona Lisa« schien zeitweilig möglich), sondern auch durch eine betont moderne, an aktuelles Messe- und Wer-

bedesign erinnernde Ausstellungsarchitektur. Die Entscheidung für diese Präsentationsform fiel in kürzester Frist: Fünf Wochen vor der Eröffnung wurde mit Giuseppe Pagano einer der namhaftesten Vertreter der Architektur des italienischen Rationalismus dazu berufen, die Einrichtung der Schau zu koordinieren.³⁰ Auf dem Sektor der Ausstellungsarchitektur hatte Pagano bereits bedeutende Leistungen vorzuweisen, darunter den Entwurf für die »Sala d'Icaro« auf der *Mostra dell'Aeronautica Italiana* von 1934 in Mailand und die *Mostra dell'architettura rurale* der Mailänder Triennale von 1936.³¹ Das bis dato für die Leonardo-Schau zuständige Exekutivkomitee zog sich von allen die Einrichtung der Ausstellung betreffenden Fragen zurück.

Die *Mostra leonardesca* fand nicht in einem historischen Gebäude statt, sondern in dem von Giovanni Muzio entworfenen Palazzo dell'Arte (Palazzo della Triennale), der 1933 seiner Bestimmung übergeben worden war.³² Fast alle Wände waren weiß gestrichen, die Räume durch rechteckige Stellwände gegliedert, in die gelegentlich – wohl inspiriert durch Le Corbusier – Rundformen oder Kreissegmente eingeschnitten waren, um Durchblicke in Nachbarräume zu ermöglichen. Einige hoch über den Vitrinen angebrachte Schriftzeilen, meist Leonardo-Zitate, vermittelten Kernbotschaften der einzelnen Sektionen. Im Zentrum der Ausstellung standen ausdrücklich nicht die Gemälde Leonardos, sondern dessen naturwissenschaftliche Forschungen und technische Erfindungen, die mit Modellen und Nachbauten im Format Eins zu Eins veranschaulicht wurden. Ausschlaggebend für diese Gewichtung war der Wille der politischen Veranstalter, Leonardo als »zeitlos modern« und das Fortleben des »italienischen Genius« in der Gegenwart zu demonstrieren, was nicht zuletzt einer Botschaft an die dem faschistischen Regime kritisch gegenüberstehenden und es mit einem Waren- und Technologie-Boykott belegenden ausländische Regierungen gleichkam.³³ Kaum zufällig wurden Leonardos Entwürfe für Kriegsmaschinen und Militärarchitektur im Mittelsaal der Ausstellung gezeigt. Die Tatsache, daß gleichwohl Leihgaben aus Frankreich, England und den Vereinigten Staaten zugesagt waren, gehört zu den Paradoxa des Projekts, macht aber die Dringlichkeit verständlich, mit der für die *Mostra leonardesca* eine internationalen Standards genügende und zugleich »italienische« Ausstellungsarchitektur benötigt wurde. Giuseppe Pagano, 1939 noch überzeugter Faschist, aber einem zu jener Zeit in Italien keineswegs mehr allgemein akzeptierten Modernismus nach Art von Le Corbusier und Mies van der Rohe verpflichtet, erschien unter diesen Bedingungen als der beste Kandidat. Obwohl er erst spät hinzugezogen wurde und die Unterteilung der Schau in inhaltlich definierte Abteilungen schon vorfand, hat Pagano als »Supervisore« der »Uffici tecnici ed amministrativi«³⁴ eine bemerkenswerte Leistung ästhetischer Vereinheitlichung vollbracht – dies übrigens in einem Gebäude, dessen Architektur er unmittelbar nach der Eröffnung selbst als »letzten Versuch der Rettung des Neoklassizismus« scharf verurteilte.³⁵

In der von Pagano mit Hilfe des Architektenkollegen Bruno Ravasi³⁶ verwirklichten Einrichtung der »Sala dell'anatomia« betraten die Besucher zuerst einen durch nicht ganz raumhohe Stellwände separierten Vorbereich (Fig. 3). In diesem ansonsten weiß gehaltenen Abschnitt der Ausstellung fiel der Blick auf eine große schwarze Tafel gegenüber dem Eingang, auf der mit hellen Lettern ein Leonardo-Zitat angebracht war, in dem vom menschlichen Körper als »unserer Maschine« (*questa nostra macchina*) die Rede war.³⁷ Darunter, in einer leicht schräg nach vorn geneigten Vitrine, konnte man als einziges Ausstellungsstück die berühmte anatomische Übersichtszeichnung des geöffneten weiblichen Rumpfes (Windsor 12281r) studieren.³⁸ Die Längswand des Saals passierend, an der vergrößerte Reproduktionen von anatomischen Schemata einiger Vorgänger und Zeitgenossen des Künstlers befestigt waren, betrat man den Hauptraum der »Anatomie« (Fig. 2). Hier bildete das im Vergleich zum Original gewaltig vergrößerte Photo des »Vitruvianischen Menschen« den Blickfang

der hinteren Wand, während darunter und an der rechten Wand des Raums eine Auswahl von anatomischen Zeichnungen Leonardos in etwas schräg nach unten abgehängten Tischvitrinen ohne vordere Stützen zu sehen war. Querrechteckige, mit Photos nach weiteren Anatomiestudien Leonardos bestückte Schautafeln oder Blenden, die (wie übrigens auch das Photo der Proportionsfigur) mit leichtem Abstand vor die Wand gesetzt waren und so zu »schweben« schienen, ergänzten das Ensemble. In eine der Tafeln war ein menschlicher Knochen als Hinweis auf die osteologischen Studien des Künstlers eingefügt.

Mitten im Raum postierte Pagano eine Installation, die, zusammen mit der Proportionsfigur, als künstlerische Synthese der anatomischen oder naturwissenschaftlichen Interessen Leonardos zu verstehen ist: In einem querrechteckigen, schwarz gestrichenen Metallrahmen waren in regelmäßigen Abständen helle Drähte gespannt, die eine kubische Konstruktion aus weiß gestrichenem Metall mit einer quadratischen Stellfläche aus Glas trugen. Die Konstruktion folgte geometrischen Studien Leonardos, vor allem wohl einer Skizze im Codex Atlanticus (fol. 263 recto).³⁹ Auf der Stellfläche befand sich mittig ein viereckiges Glasgefäß, in dem man das Präparat eines menschlichen Herzens in Alkohol sehen konnte. Auf der oberen Leiste des schwarzen Rahmens war in hellen Lettern ein Leonardo-Zitat gesetzt, das den analytischen Blick des Künstlers auf einzelne Körperteile in ihrem Funktionszusammenhang der menschlichen Physis verdeutlichte.⁴⁰ Vor dem querrechteckigen Metallgestell sah man, leicht nach rechts versetzt, einen entlaubten, rötlich gestrichenen Baum, dessen Äste über die Oberseite des schwarzen Rahmens hinausragten.

Pagano hat seine Tätigkeit für die *Mostra* in einem reich bebilderten Beitrag für die Zeitschrift »Casabella«, deren Chefredakteur er war, erläutert.⁴¹ Darin streicht er anfangs die Bürde der wenigen Wochen, die ihm für die Vorbereitung gegeben waren, heraus. Auch sei schwer abzuschätzen gewesen, wie die Innenarchitekturen mit den erst spät eintreffenden Ausstellungsstücken harmonieren würden. Speziell in der Sektion zu den wissenschaftlichen und technischen Arbeiten Leonardos habe er sowohl eine willkürliche Inszenierung nach Operetten-Art als auch den melancholischen und kühlen Standard der alten Museen vermeiden wollen.⁴² Es sei ihm darum gegangen, diese vielfältigen, gelegentlich scheinbar disparaten Studien als sinnhaftes Ganzes darzustellen. Solches habe er durch das Votum für eine gleichförmige stilistische Gestaltung, durch Dominanz von Leonardo-Dokumenten in Form von eigenhändigen Zeichnungen und Texten (oder Photos derselben) sowie durch das Vorherrschen der Farbe Weiß erreicht. Angesichts der weißen Wände sei der gelegentliche pointierte Einsatz von Farben, etwa die Bemalung einzelner Maschinen-Modelle nach Entwürfen Leonardos, um so wirkungsvoller gewesen.⁴³ Speziell in der Sala dell'Anatomia habe er, Pagano, nur mit »Leonardos eigenen Worten« operieren können: Die vergrößerten Photos der anatomischen Studien seien alternierend mit den hellen Farbakzenten der Untergründe auf lange Blenden gesetzt worden.⁴⁴ Während die der Malerei gewidmeten Säle aus sich selbst heraus hätten wirken können, habe er der Ansammlung von Photos in der Sala dell'Anatomia noch »einen außergewöhnlichen Akzent« (*qualche nota estranea*) hinzufügen müssen – den rötlich angestrichenen Baum und (ein halbes Jahrhundert vor Damien Hirst) das Präparat eines menschlichen Herzens.⁴⁵ Die Proportionsfigur an der Wand erwähnte Pagano nicht eigens, aber die zugehörige Abbildung des Saales vermittelt diese als unverzichtbares Element der »nota estranea«.

Paganos photographische Monumentalisierung von Leonardos »Vitruvianischem Menschen« verdient schon deshalb Aufmerksamkeit, weil es sich bei der Ausgangszeichnung nicht (wie bei den anderen Ausstellungsstücken des Saals) um eine anatomische Studie, sondern um die exemplarische Darstellung des »aufgeschnittenen« Körpers handelt, die sowohl auf Vitruvs Angaben der Ver-

hältnismaße des Menschen als auch der eigenen Suche des Künstlers nach sinnvollen Maßeinheiten oder Körpermodulen basiert.⁴⁶ Eine Einordnung des Werks in die medizinische Anatomie wurde bezeichnenderweise in der »großen« Publikation zur Leonardo-Ausstellung vermieden: Der »Vitruvianische Mensch« erscheint dort in dem von Carlo Felice Biaggi verfaßten Kapitel »Anatomia artistica« (Abb. ganzseitig auf S. 446), also nicht im Rahmen der – weit zuvor abgehandelten – medizinisch-anatomischen Studien.⁴⁷ Schon die Tatsache, daß die Stellung des Werks in der Ausstellungsinszenierung und der zugehörigen wissenschaftlichen Publikation voneinander abweicht, spricht dafür, daß Pagano selbst für die Entscheidung verantwortlich war, ein Photo der Accademia-Zeichnung zum Aushängeschild der von einem medizinisch-naturwissenschaftlichen Ansatz dominierten Sala dell'Anatomia zu machen.⁴⁸

Ludwig Heydenreich faßte in seiner noch 1939 publizierten Ausstellungsbesprechung einen wesentlichen Aspekt der Absichten Paganos vermutlich richtig zusammen, wenn er schrieb: »Baum und Herz symbolisieren also das Leben in bewußt nüchterner ›objektivierter‹ Form, während die stereometrische Rahmung die Strenge und mathematische Präzision des Untersuchenden anzudeuten scheint. Gewiss ein selten krasser Effekt aber zweifellos packend und, was das Entscheidende ist, das Empfinden des Besuchers sicher nicht so falsch vorbereitend, wenn dieser sich nunmehr den Zeichnungen Leonardos an den Wänden zuwendet.«⁴⁹ Das Ensemble von Proportionsfigur, Menschenherz im »Perspektivrahmen« und Baum scheint Pagano aber nicht nur zur Symbolisierung der wissenschaftlichen Arbeitsweise Leonardos im Sinne von dessen systematisch rationalem Zugriff auf die Phänomene der Natur konzipiert zu haben, sondern auch stellvertretend für dessen künstlerische Bemühungen um die überzeugende visuelle Umsetzung der von ihm (auch anatomisch!) gefundenen Gesetze des Lebens, also der rationalen Struktur der Natur.

Wie aber kam der Architekt Pagano auf die Idee, in der Sala dell'Anatomia gerade die Proportionsfigur Leonardos groß herauszustellen? Man kann wegen des damals eher geringen Bekanntheitsgrades der Zeichnung nicht davon ausgehen, daß er mit ihr einfach das »populärste« Werk aus den zur Verfügung stehenden Objekten wählte. Vielmehr wird Pagano aus seiner Vertrautheit mit einem zeitgenössischen Diskurs zwischen Bildender Kunst, Architektur und Mathematik heraus gehandelt haben: Es ist bekannt, daß das alte Thema der »Gesetze« menschlicher Proportionen und ihres Zusammenhangs mit der Kunst in den Jahren vor der Ausstellung neue Aufmerksamkeit gefunden hatte, weil Autoren wie Gino Severini, Matila C. Ghyka oder Etienne Béothy ein alle Erscheinungsformen der Natur – und so auch den Menschen – bestimmendes Maß- oder Verhältnisprinzip postulierten und der Avantgarde-Architekt Le Corbusier damit begann, diese »Erkenntnisse« auf seine Architektur und Architekturtheorie zu übertragen.

Als einflußreichste Publikationen dieser Richtung gelten Matila Ghykas »Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts« aus dem Jahr 1927 und »Le Nombre d'or« von 1931.⁵⁰ Mit Rekurs auf eine bis zu den Ägyptern und Griechen zurückreichende Tradition erläuterte der Ästhet Ghyka darin die seiner Überzeugung nach bestehenden strukturellen Gesetzmäßigkeiten einer nach mathematischen Teilungsprinzipien, nämlich nach dem Verfahren des Goldenen Schnitts, eingerichteten Natur. Schon in der Antike habe man diese Prinzipien erkannt und auf Kunstwerke übertragen. Die Schönheit der griechischen Statuen und Tempel beruhe wesentlich darauf. Während Ghykas Buch von 1927 die mathematisch gewonnenen Erkenntnisse vor allem anhand von Naturformen wie Muscheln oder an Beispielen aus der Architekturgeschichte erläuterte, bezog er sich in dem später erschienenen Buch auch auf Werke der Malerei und Zeichnung. Leonardos Proportionsfigur illustrierte Ghyka nicht, erwähnte aber »le canon de Léonard de Vinci«.⁵¹ Auch fügte er in »Le

Nombre d'Or«, unter Verweis auf die »Introduction à la méthode de Léonard de Vinci« von Paul Valéry, eine Proportionsanalyse von Leonardos »Profilkopf der Isabella d'Este« und zwei »Harmonieanalysen« von Photos eines männlichen Aktmodells ein; die zweite dieser Analysen betitelte er »Le »Microcosme««. ⁵² Der ab 1925 in Paris ansässige ungarische Künstler Etienne Béothy stellte in seinem 1939 veröffentlichten Buch »La Série d'Or« einen umfassenden Proportionskanon auf; seine Theorien hatte er schon vorher – angeblich ohne Kenntnis der Schriften Ghykas – schriftlich niedergelegt und Pariser Künstlern bekannt gemacht. Auch hatte er Skulpturen gemäß dem von ihm adoptierten Prinzip der »Goldenen Reihe« geschaffen. ⁵³ Sowohl die Bücher von Ghyka als auch von Béothy geben einen Abriß der Theorien zur harmonischen Proportion seit den Griechen, doch in beiden fehlt erstaunlicherweise der Name Vitruvs. ⁵⁴ Die Publikation von Béothy enthält einerseits (wie diejenige von Ghyka) Hinweise zur Analyse vorhandener Formen der Natur, ragt andererseits aber künstlerisch heraus durch Vorschläge zur praktischen Anwendung der Goldenen Reihe im Sinne eines Proportionskanons, der sich nicht nur auf Kunstwerke im engeren Sinn beschränkte, sondern auch Designobjekte wie Messer, Trinkgläser und Automobile einschloß. Eine der gelungensten Darstellungen im Tafelteil von »La Série d'Or« ist das mit »Grands cercles des membres« betitelte Schema (Fig. 4). ⁵⁵ Die Anregung dieser Darstellung durch Leonardos Proportionsfigur darf als wahrscheinlich gelten (auch wenn Béothy zwar ein Quadrat um die Figur gesetzt hat, aber ein vollständiger Kreis fehlt).

Es ist nicht sicher zu erweisen, ob Pagano bereits Kenntnis des Buches von Béothy, speziell der »Grands cercles des membres« hatte. In jedem Fall illustriert der Vergleich mit der Komposition von Béothy aber die Aktualität von auf den menschlichen Körper bezogenen Ordnungsvorstellungen in einem künstlerischen Milieu, dem Pagano nahestand. Noch wichtiger für Pagano wird das Vorbild des von ihm verehrte Architektenkollegen Le Corbusier gewesen sein. Pagano hat Le Corbusier spätestens im Oktober 1936 während einer Konferenz in Rom getroffen, auf der beide sprachen. ⁵⁶ Nach eigenen Angaben wurde Le Corbusier zuerst durch Lektüre der Schriften Ghykas auf das Prinzip des Goldenen Schnitts aufmerksam. ⁵⁷ Schon vorher, in »L'esprit nouveau« (1921) und dann in »Vers une architecture« (1923), hatte er seine Analysen harmonischer Fassaden gemäß »Traces régulateurs«, Ordnungslinien, vorgestellt und diese, wenn auf neue Entwürfe angewendet, als Versicherung gegen architektonische Willkür präsentiert. Während er sein eigenes auf den Menschen bezogenes Proportionssystem, den »Modulor«, erst 1950 publizierte, war er mit geometrischen Ordnungsideen in der Architekturszene der 30er Jahre in ganz Europa präsent. Bereits Mitte der 20er Jahre bezog er sein funktionalistisches Kunst- und Architekturverständnis auf das Zusammenspiel des menschlichen Körpers mit standardisierten Gebrauchsobjekten und Möbeln: An den Anfang seines Aufsatzes »Besoins types – meubles types« (1924) in »L'Esprit nouveau« stellte er Schemata der Blut- und Nervenbahnen des Menschen sowie ein Skelett und ging im Text von der Messbarkeit des Körpers zum Thema Büromöbel über: »Il faut [...] s'attacher à retrouver toujours l'échelle humaine, la fonction humaine.« ⁵⁸ Laut Le Corbusier bringen die »besoins-types« die »meubles-types« hervor. Das (Möbel-) Objekt müsse eine Erweiterung des menschlichen Körpers sein, eine Art von »membre-artificiel«, das tägliche Aufgaben übernehme. Diese Innovationen stünden allen sozialen Schichten zur Verfügung. Hier wird deutlich, daß der Schweizer Architekt neben dem »neuen Geist« auch den »neuen Körper« zu seiner Sache machte. Berührungspunkte mit der faschistischen Ideologie des »ordine nuovo« sind unverkennbar. Während für Pagano in den genannten Publikationen Le Corbusiers der Nexus zwischen Medizin und Maßkonzepten gegeben war, konnte er den kanonischen Menschen (Fig. 5) der Ergonomie auch in der »Bibel der

Normung«, der zuerst 1936 in Berlin publizierten und noch im selben Jahr nachgedruckten »Bauentwurfslehre [...] mit dem Menschen als Maß und Ziel« des Gropius-Schülers Ernst Neufert, finden.⁵⁹

»Mensch«, »Ordnung« und »Maß« waren Lieblingsthemen nicht nur der architektonischen Moderne, sondern auch der faschistischen Rhetorik der 30er Jahre.⁶⁰ Der Faschismus als »rationale«, auf das Funktionieren der Staatsgemeinschaft unter Vermeidung von »Individualismus« ausgerichtete und doch dem »italienischen Menschen« gemäße Regierungsform hatte auch in Kreisen der »fortschrittlichen« Künstler- und Architektenschaft des In- und Auslands zahlreiche Anhänger.⁶¹ Zwar wirkte gleichsam im Untergrund das vom italienischen Futurismus propagierte Ideal des »Maschinenmenschen« weiter, das Filippo Tomaso Marinetti, Fortunato Depero und andere zu Beginn des ersten Weltkriegs im Sinne der Vorbereitung ihrer Landsleute auf eine Symbiose mit der industrialisierten Welt entwickelt hatten und das bei der Auswahl des schon erwähnten Leonardo-Zitats (*questa nostra macchina*) für den Vorraum der Sala dell'Anatomia seine Spuren hinterlassen haben mag.⁶² Doch im Gegensatz zu solchen mechanistischen Konzepten skizzierte unter anderem der Vorsitzende des Ausstellungskomitees Carlo Emilio Ferri eine differenziertere Anthropologie, die der Renaissance-Künstler seiner Auffassung nach mustergültig vertrat. Leonardo habe die Welt mit künstlerischer Intuition gesehen und sie deshalb nicht (wie der in den »verseuchten Demokratien« noch virulente Determinismus des 19. Jahrhunderts) ausschließlich als geometrisches Konstrukt, reine Materie und tickendes Uhrwerk verstanden, dessen Naturgesetzen der Mensch rettungslos ausgeliefert sei.⁶³ Leonardo galt Ferri als Vertreter einer »inspirierten« Sicht auf die Natur, und sein Genius habe bei aller Empirie auch in den naturwissenschaftlichen Studien das menschliche Maß gewahrt. Dieser Leonardo zugeschriebene Humanismus bezeichnete für Ferri sowohl die Geisteshaltung der besten italienischen Traditionen als auch das Menschenbild des Faschismus. Pagano hätte ihm vermutlich nicht widersprochen.

Es wundert nicht, daß der Architekt Pagano eine Komposition zum Mittelpunkt der naturwissenschaftlichen Säle der Mailänder Ausstellung machte, die von der Vitruv-Lektüre Leonardos, also aus einem Architektur-Traktat, abgeleitet ist. Auch eine der frühesten mir bekannten Abbildungen der Proportionsfigur Leonardos in Italien außerhalb von Künstleranatomien und kunsthistorischer Fachliteratur unterstreicht diesen Zusammenhang – es handelt sich um das Buch »L'uomo« von Alessandro Gatti (Fig. 6), einer populärwissenschaftlichen Anthropologie mit dezidiert faschistischem Unterton: Die Komposition wird darin stellvertretend für die »Außenarchitektur des menschlichen Körpers« (*L'architettura esterna dell'uomo*) verwendet.⁶⁴ Die zwischen Menschenkörper und geometrischer Gesetzlichkeit visuell überzeugend vermittelnde Proportionsfigur Leonardos war aus der Sicht Paganos offenbar geeignet, die eigenen »rationalistischen« Kunstprinzipien visuell zu rechtfertigen und zu popularisieren, nämlich durch Verweis auf deren Begründung in der großen Vergangenheit der italienischen Kunst. Ähnlich argumentierte Pagano gegenüber seinen konservativen Kritikern innerhalb der faschistischen Bewegung, indem er »Italianità« in der Architektur nicht durch die Verwendung von Rundbögen und bestimmter Kapitellformen, sondern, über alle Epochen hinweg, durch »rapporti di armonia«, durch »solidità di ritmi, chiarezza logica, desiderio di semplicità, bisogno di assoluto e di serenità« definierte.⁶⁵ Heydenreich beobachtete auch in dieser Hinsicht genau, wenn er den von Pagano eingesetzten architektonischen und künstlerischen Mitteln eine politische Absicht attestierte: »Durch und durch italienisch-»novecentistisch«, wirkt [die Ausstellung] vor allem durch die Unbeirrbarkeit, mit der die Avantgardisten der faschistischen Ausstellungstechnik versuchen, eine zur Abstraktion neigende »rationalità« mit dem Anschauungs-

erlebnis des Gegenständlichen zu verbinden. In diesem Sinne ist die Ausstellung – vom Italienischen her gesehen – eine monumentale Leistung.«⁶⁶

Pagano war naiv. Selbst 1939 noch gläubiger Faschist, ging er davon aus, daß die moderne Architektur im Italien des Duce einen Beitrag zum sozialen Ausgleich und zur Schaffung des »Neuen Menschen« leisten könne, begriff aber nicht, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse dafür ganz andere hätten sein müssen.⁶⁷ Ebenso wenig verstand er, daß die sich zu dieser Zeit, am Ende der sogenannten »anni del consenso« zwischen Volk und Regime, immer deutlicher zu erkennen gebende Gewaltherrschaft der Mussolini-Clique genau diejenige Rationalität nicht besaß, als deren sichtbaren Ausdruck er seine architektonische Praxis und Publikationstätigkeit verstanden wissen wollte. Mit der grandiosen, ästhetisch weit in die Zukunft weisenden Ausstellungsarchitektur der *Mostra leonardesca* verschaffte er einem Kulturprojekt des Regimes internationale Anerkennung, das, wäre es nach der ursprünglichen Konzeption und dem Willen vieler Parteisoldaten gegangen, ansonsten wohl die kulturelle und intellektuelle Erstarrung des Faschismus vorgeführt hätte.

Ernesto Nathan Rogers schrieb im ersten Artikel, den er nach der Befreiung Italiens und der Aufhebung der 1938 erlassenen Rassengesetze mit eigenem Namen zeichnen konnte (»Conquista della misura umana«), daß die Geschichte der modernen Architektur eine Suche nach dem für den Menschen geeigneten Maß sei.⁶⁸ Den zeitweiligen Verlust dieses Maßes, des richtigen Verhältnisses von physischer und spiritueller Auffassung des Menschen, sah Rogers durch die späten Bauten des Faschismus bestätigt.⁶⁹ Der Mensch sei in der Kultur der Renaissance zum Mittelpunkt geworden, und diese Tatsache sei nach wie vor Basis der modernen Gesellschaft. Die physischen Maße des Menschen habe man seither immer genauer erfaßt und in Canones abgetragen, um so die Beziehungen zwischen den Dingen sowie zwischen den Dingen und den Menschen zu definieren. Nun gehe es mehr denn je darum, das physische und das spirituelle Verständnis vom Menschen zu versöhnen – in einer auf Synthese ausgerichteten funktionellen Architektur.⁷⁰ Unverkennbar sind schon hier Bestrebungen der Nachkriegsarchitektur formuliert, wie sie im »Modulor« von Le Corbusier und in der internationalen Proportions-Tagung in Mailand 1951 – unter Beteiligung Wittkowers – ihren Höhepunkt erleben sollten.⁷¹ Ironischerweise hätte den Sätzen von Rogers wohl auch der Noch-Faschist Pagano des Jahres 1939 zugestimmt, ja: wahrscheinlich hätte er Rogers in der Proportionsfigur Leonardos den bildlichen Ausdruck dieses angeblich in der Renaissance begründeten Strebens um Synthese der physischen und spirituellen Bedürfnisse des Menschen vorgestellt.

Wittkower erwähnte in der ersten Auflage seiner »Architectural Principles« von 1949 keine Publikation aus dem Kontext der Mailänder Leonardo-Ausstellung. Dennoch ist anzunehmen, daß er von der Schau Kenntnis hatte und auch, beispielsweise in der Besprechung von Heydenreich, Photos von der Sala dell'Anatomia sehen konnte. Man fragt sich daher, ob seine Betonung der »humanistischen« Renaissance nicht sogar eine Abwehrreaktion gegen die Vereinnahmung dieser Epoche durch den Faschismus, speziell die faschistischen Rationalisten, war, die in der Verwendung der Proportionsfigur Leonardos durch Pagano gewissermaßen gipfelte. Der »Vitruvianische Mensch« versinnbildlichte jedenfalls fast gleichzeitig für einen Faschisten und für einen Warburgianer humanistische Werte und Rationalität. Und das faschistische Regime nutzte den Geniekult um Leonardo und dessen nicht hinterfragbare Autorität zur Legitimierung sowie zur Konstruktion einer kulturellen Kontinuität, einer »armonia che corre tra la magnifica realtà presente della Nazione [...] e il suo passato più alto e più degno.«⁷²

Allein aus der nur viertelseitigen Abbildung und knappen Diskussion der Proportionsfigur in den »Architectural Principles« von Wittkower scheint nicht – zumindest nicht sofort – der entschei-

dende Anstoß zur Popularisierung dieser Komposition Leonardos erfolgt zu sein. Viel wichtiger dürfte der Beitrag von Paganos »zeitloser« Leonardo-Ästhetik gewesen sein, die durch eine verkleinerte Ausgabe der Ausstellung in New York 1940 Verbreitung bis nach Amerika fand.⁷³ Bezeichnenderweise findet sich ein nächstes prominentes Auftreten der Proportionsfigur auf dem modernistischen, stark an den »Stil« der Mailänder Ausstellung gemahnenden Einbanddesign einer New Yorker Publikation von 1951: »Leonardo da Vinci and the Human Body« von O'Malley und Saunders (Fig. 7).⁷⁴ Anders als die in diesem Buch enthaltenen 215 Anatomiezeichnungen Leonardos hat das Accademia-Blatt darin keine eigene Katalognummer und wird auch nicht besprochen. Seine Reproduktion auf dem Einband – nun selbst als Fragment der angepeilten Käufergruppe offenbar gut genug bekannt – übernahm genau diejenige synthetisierende, das ganze Segment von Leonardos Arbeit charakterisierende Funktion, die ihm Pagano schon 1939 zugewiesen hatte.

Es kann nicht darum gehen, Pagano zum Alleinverantwortlichen für den Aufstieg von Leonardos »Vitruvianischem Menschen« zum populären Bild zu erklären. Für eine so definitive Aussage fehlen uns noch immer zu viele Elemente der visuellen Karriere dieser Komposition im 20. Jahrhundert. Dies gilt um so mehr, als auch Pagano die Proportionsfigur 1939 in verhältnismäßig klar definierten Bedeutungssektoren, nämlich »Anatomie«, »naturwissenschaftliche Empirie«, »Mensch und Maß« und/oder »Rationalität« verortet hat – immer mit Bezug auf die »humanistische« Theorie und Praxis Leonardos. Gleichwohl muß bis zum Beweis des Gegenteils gelten, daß es Pagano war, der diese Figur der modernen Propaganda- und Werbeästhetik erschloß; mit seiner Überzeugung vom sozialen Anliegen der faschistischen Bewegung war der Architekt für solche Bemühungen um effektive ästhetische Wirkung bei den »Massen« geradezu prädestiniert.⁷⁵ Diese Innovationsleistung Paganos im Dienste der Selbstrepräsentation des italienischen Faschismus wird in zukünftigen Studien zur Geschichte der Proportionsfigur Leonardos zu berücksichtigen sein, selbst wenn damit ihre heutige Fama in ein etwas anderes Licht rückt.

Abbildungen

- Abb. 1: Leonardos »Vitruvianischer Mensch«, Kupferstecher im Auftrag von Giuseppe Bossi, 1810
- Abb. 2: Giuseppe Pagano (Entwurf): Sala dell'Anatomia in der Leonardo-Ausstellung, Mailand 1939
- Abb. 3: Giuseppe Pagano (Entwurf): Vorraum der Sala dell'Anatomia in der Leonardo-Ausstellung, Mailand 1939
- Abb. 4: Etienne Béothy: »Grands cercles des membres«, 1939
- Abb. 5: »Der Mensch das Maß aller Dinge« als Illustration von Neufert, »Bauentwurfslehre«, 1936
- Abb. 6: Leonardos »Vitruvianischer Mensch« als Illustration von Gatti, »L'Uomo«, 1934
- Abb. 7: Leonardos »Vitruvianischer Mensch« auf dem Einband von O'Malley und Saunders, »Leonardo da Vinci and the Human Body«, 1951

Bildnachweis

Archiv des Verfassers

Anmerkungen

- * Der vorliegende Text entstammt der Arbeit an meinem Buchprojekt zu Norm- und Maßkonzepten in Kunst und Bildkultur des 20. Jahrhunderts, für das ich durch ein Stipendium des Vereins der Freunde des Kunsthistorischen Instituts Florenz (Dr. Kai Werner-Stipendium) im Jahr 2008 wertvolle Forschungszeit gewonnen habe. Dafür sei dem Florentiner Verein auch an dieser Stelle herzlich gedankt.
- 1 Für die technischen Angaben zur Zeichnung in Venedig und zum Forschungsstand vgl. Carlo Pedretti (Hrsg.): *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei Disegni e Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*. Katalog von Giovanna Nepi Scirè und Annalisa Perissa Torrini. Florenz 2003, S. 99–102.
 - 2 Silvia Gramigna: *Lo straordinario messaggio di Leonardo nel disegno dell'uomo vitruviano, custodito alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*. In: *Arte Documento* 14 (2000), S. 70–73, hier S. 71: »È forse il disegno più famoso del mondo.«
 - 3 Vgl. u.a. Rolf Dragstra: *Leonardo, Vitruv und Pythagoras*. In: Elisabeth Schmierer u.a. (Hrsg.): *Töne Farben Formen. Über Musik und die Bildenden Künste*. 2. erw. Aufl. Regensburg 1998, S. 287–310; Klaus Schröer und Klaus Irl: »Ich aber quadriere den Kreis ...«: *Leonardo da Vincis Proportionsstudie*. 2. Aufl. Münster 2007.
 - 4 Bernhard F. Scholz: *Der Mensch – eine Proportionsfigur. Leonardo da Vincis Illustration zu Vitruvs De Architectura als Bildtopos*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 16 (1994), S. 255–295; ders.: *Bildlich realisierte »formale« und »materiale« Topoi, dargestellt anhand der Verwendung von Leonardo da Vincis »Proportionsfigur« in der Werbung*. In: Thomas Schirren (Hrsg.): *Topik und Rhetorik: ein interdisziplinäres Symposium*. Tübingen 2000, S. 697–732.
 - 5 Scholz 2000 (wie Anm. 4), S. 712.
 - 6 Scholz 2000 (wie Anm. 4), S. 713.
 - 7 Ich lasse hier außer acht, daß Proportionszeichnungen Leonardos den Graphiken in einigen Vitruv-Ausgaben des 16. Jahrhunderts wie derjenigen von Cesare Cesariano (Como 1521) als Vorlage gedient haben mögen.
 - 8 Carlo Giuseppe Gerli: *Disegni di Leonardo da Vinci*. Mailand 1784; Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri Quattro*. Mailand 1810, danach auch separat publiziert als: *Delle opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla simmetria de' corpi umani, dedicato al celeberrimo scultore Antonio Canova*. Mailand 1811. Zu Bossis Publikation vgl. Rosalba Antonelli: *Riflessi leonardeschi sulla teoria artistica e pratica delle proporzioni di Bossi e Canova*. In: Pietro C. Marani (Hrsg.): *Leonardo: dagli studi di proporzione al trattato della pittura*. Mailand 2007, S. 29–39.
 - 9 Frank Zöllner: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Worms 1987.
 - 10 Vgl. Donald Sassoon: *Mona Lisa: the History of the World's most Famous Painting*. London 2001; Pietro C. Marani: *La fortuna e il mito del Cenacolo di Leonardo da Vinci*. In: Pietro C. Marani u.a. (Hrsg.): *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del Convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre, 16–17 maggio 2003*. Florenz 2006, S. 179–200.
 - 11 Vgl. die kleinformatigen Textabbildungen in Eugène Müntz: *Léonard de Vinci: l'artiste, le penseur, le savant*. Paris 1899, S. 245; Woldemar von Seidlitz, *Leonardo da Vinci: der Wendepunkt der Renaissance*. Berlin 1909, S. 294. Ganzseitige Abbildungen finden sich u.a. in Jean Paul Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. London 1883, Tafel XVIII; Giovanni Poggi, *Leonardo da Vinci: la vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata con 200 tavole*. Florenz 1919, Tafel CLL. An photographischen Abbildungen oder Umzeichnungen in Künstlerratomien und Proportionslehren seien genannt: Paul Richer: *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*. Paris 1889, S. 254; Otto Geyer: *Der Mensch. Hand- und Lehrbuch der Masse, Knochen und Muskeln des menschlichen Körpers für Künstler, Architekten, Kunst-, Kunstgewerbe, Handwerkerschulen und zum Selbstunterricht*. Stuttgart 1902, Tafel XIV; Hermann Heller: *Proportionstabellen der menschlichen Gestalt*. Wien 1913, Umschlag; Ernst Mössel: *Vom Geheimnis der Form und der Urform des Seins*. Stuttgart und Berlin 1938, S. 329, Tafel 240. Die Beischriften Leonardos zur Proportionsfigur zitiert Joseph Bonomi: *The Proportions of the Human Figure*. 5. Aufl. London 1880, S. 8–9. Kaum ohne Kenntnis der Proportionsfigur des Künstlers kann Quetelet eine entsprechende, wenn auch stark vereinfachte Kanonfigur in sein anthropometrisches Standardwerk gesetzt haben, gab aber bezeichnenderweise deren Quelle nicht an: Adolphe Quetelet: *Anthropometrie ou mesure des différentes facultés de l'homme*. Brüssel 1870, S. 243 (vgl. David Lomas: *In Another Frame: Les Demoiselles d'Avignon and Physical Anthropology*. In: Christopher Green [Hrsg.], *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge 2001, S. 107).

- 12 Erwin Panofsky: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14 (1921), S. 188–219, Anm. 83 (Verweis auf das bei Jean Paul Richter abgedruckte Exzerpt aus Vitruv); vgl. Schröer und Irlé (wie Anm. 3), S. 67. Selbst in einem Klassiker wie »Nature's Harmonic Unity. A Treatise on Its Relation to Proportional Form« von Samuel Colman (London 1912) fehlt Leonardos Proportionsfigur.
- 13 Erwin Panofsky: The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory. The Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139. London 1940 (Studies of the Warburg Institute, Bd. 13), S. 109: »[Vitruvius] asserts that a ›well-made‹ human body with arms outstretched and feet together just fills a square, while the same body, spread-eagled, fills a circle described around the navel.« In den Beischriften der Proportionsfigur Leonardos findet sich übrigens keine Zitation oder Paraphrase genau dieser Vitruv-Passage über den »homo bene figuratus«. Panofsky kommt im »Codex Huygens« nur noch in der Diskussion von Folio 7 kurz auf »Vitruvius's statement that the body is capable of being inscribed both in a circle and a square« (S. 121) zu sprechen.
- 14 Kenneth Clark: Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist. Cambridge 1939.
- 15 Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2. Aufl. Opladen 1996, S. 87; vgl. Scholz 2000 (wie Anm. 4), S. 709.
- 16 Frank Zöllner: Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, Rudolf Wittkower e l'Angelus Novus di Walter Benjamin. In: Raccolta Vinciana 26 (1995), S. 329–358.
- 17 Rudolf Wittkower: Architectural Principles in the Age of Humanism. London 1949 (Studies of the Warburg Institute, Bd. 19), S. 13 und Tafel 2b. Zum unbezweifelbaren Einfluß des Buches auf die Architektur der 1950er Jahre vgl. Henry A. Millon: Rudolf Wittkower: »Architectural Principles in the Age of Humanism«: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture. In: The Journal of the Society of Architectural Historians 31, 2 (Mai 1972), S. 83–91, und Eva-Marie Neumann: Architectural Proportion in Britain 1945–1957. In: Architectural History 36 (1996), S. 197–221.
- 18 Zöllner 1995 (wie Anm. 16), S. 355, Anm. 3.
- 19 Ebd., S. 331.
- 20 Warburg selbst betitelte seine »Tafel B« als »Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Leonardo)«. Vgl. eine Abbildung der Tafel und Identifizierung der einzelnen Bilder in: Martin Warnke und Claudia Brink (Hrsg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Berlin 2000 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Zweite Abteilung, Band II.1), S. 10–11.
- 21 Zöllner 1995 (wie Anm. 16), S. 334.
- 22 Diese Position Zöllners ist nicht allgemein akzeptiert. Vgl. etwa die Deutung von Charles H. Carman: Images of Humanist Ideals in Italian Renaissance Art. New York 2000, S. 69–90. Auch Panofsky implizierte im »Codex Huygens« übrigens eine kosmologische Deutung der Zeichnung Leonardos; vgl. Schröer und Irlé (wie Anm. 3), S. 68.
- 23 Zöllner 1995 (wie Anm. 16), S. 352. Vgl. idem, S. 355: »Questa metafora [leonardesca] di misura quotidiana e geometria pratica era un'immagine troppo semplice, senza nessuna dimensione filosofica. La figura come simbolo del microcosmo, invece, costituiva un opportuno appoggio ad un'armonia eterna e indicava inoltre una strada da prendere verso un futuro forse più sereno.«
- 24 Einführend in die Geschichte der Leonardo-Ausstellung von 1939 vgl. Claudio Sangiorgi: La mostra di Leonardo del 1939. Brevi note critiche sulla mostra e sul ruolo svolto da Giuseppe Pagano (2004) unter: http://www.infobuild.it/mecgi/drv?tlHome&mod=modUniversitaSheet&IDMENU=48&MENU_INDEX=4&LNID=26176 Vgl. ferner Giuseppe Pagano: La Mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte. In: Casabella-Costruzioni 141 (September 1939), S. 6–19; Ludwig Heydenreich: Leonardo-Ausstellung in Mailand. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 8 (1939), S. 159–169; die Abbildungen in der Gedenkschrift für Pagano: Franco Albini u. a. (Hrsg.): Giuseppe Pagano Pogatschnig: architetture e scritti. Mailand 1947, S. 50–51. Ich hatte keinen Zugang zum schriftlichen Nachlaß Paganos. Einige Unterlagen des Exekutivkomitees der Ausstellung befinden sich heute im Archivio Civico von Mailand – nach freundlicher Auskunft des Archivars Maurizio Galliani handelt es sich aber dabei so gut wie ausschließlich um Belange der technischen Organisation, Katalogproduktion und Buchhaltung.
- 25 Vgl. Guglielmo Pacchioni: Le mostre d'arte e il pubblico. In: Le Arti 2 (1939–40), S. 176–182, Tafeln LXXIII u. LXXIV; Bruno Moretti: La mostra di Leonardo. In: Rassegna di architettura 1939, S. 241–249. Weitere Besprechungen in italienischen Journalen führt Sangiorgi (wie Anm. 24) im 4. Abschnitt auf.
- 26 Vgl. Mostra di Leonardo da Vinci. Catalogo. Mailand 1939, S. 8–11.

- 27 Mostra (wie Anm. 26), und Sandro Piantanida e Costantino Baroni im Auftrag des Comitato Esecutivo della Mostra di Leonardo da Vinci (Hrsg.): Leonardo da Vinci. Mailand 1939. Der »Vitruvianische Mensch« ist in der »kleinen« Publikation auf Tafel 98 abgebildet, im »großen« Band auf S. 446.
- 28 Die deutschsprachige Ausgabe der »großen« Ausstellungspublikation (Berlin 1940) enthält zusätzlich ein Geleitwort von Hermann Göring.
- 29 Mostra (wie Anm. 26), Vorwort, S. 13: »Si promise allora di dar vita ad una mostra che celebrasse, per l'invito del maggior italiano vivente, il maggior italiano del passato, e ad essa fu aggiunta una rassegna di quanto gli inventori italiano potevano presentare di veramente nuovo per le necessità dell'autarchia.«
- 30 Einführend zu Paganos vgl. Cesare De Seta: Introduzione. In: Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il Fascismo, hg. von Cesare De Seta. Rom 1976, S. IX-LXVII. Zu den Kriterien Paganos für das Ausstellungsdesign vgl. auch Sangiorgi (wie Anm. 24), 3. Abschnitt.
- 31 Zu dem (offenbar bereits durch eine Zeichnung Leonardos angeregten) Beitrag Paganos zur »Mostra dell'Aeronautica Italiana« im Jahr 1934 vgl. Christoph Kivelitz: Die Propagandaexposition in europäischen Diktaturen. Konfrontation und Vergleich: Nationalsozialismus in Deutschland, Faschismus in Italien und die UdSSR der Stalinzeit. Bochum 1999, S. 179–180. Zur »Mostra dell'architettura rurale« auf der Triennale 1936 vgl. Antonino Saggio: L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura. Bari 1984, S. 76–81.
- 32 Zu Architektur und Konzept des Palazzo dell'Arte in Mailand vgl. Leonardo Fiori und Maria Pia Belski (Hrsg.): Giovanni Muzio: Il Palazzo dell'Arte. Mailand 1982.
- 33 Carlo Emilio Ferri: La mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane. In: Enrico Somarè (Hrsg.): L'opera di Leonardo. Mailand 1939, S. 175: »La Mostra di Leonardo da Vinci e delle Invenzioni Italiane, che nel segno di Leonardo richiama anche tutti gli inventori nostri [...] a dare testimonianza dell'inesauribile attività inventiva della stirpe, non vuole e non può essere solamente una Mostra, sia pure degnissima e nobilissima di carattere artistico e pittorico, ma deve cercare di assurgere, e tale è il compito affidato agli organizzatori, ad esaltazione della vocazione universale del genio italiano.«
- 34 Mostra (wie Anm. 26), S. 10.
- 35 Giuseppe Pagano: V Triennale di Milano. In: Casabella 5 (1933), S. 30–33; vgl. Fiori und Belski (wie Anm. 32), S. 38.
- 36 Der Anteil von Ravasi an den im vorliegenden Text diskutierten Entwürfen ist angesichts der gegenwärtigen Quellenlage zur Mailänder Ausstellung (vgl. Anm. 23) kaum zu ermessen. Weil Pagano in seinem Bericht in Bezug auf die Sala dell'Anatomia (vgl. Anm. 41) durchweg nur die erste Person Singular verwendet, wird die Einrichtung dieses Raums im Folgenden ausschließlich mit ihm in Verbindung gebracht.
- 37 »O SPECULATORE DI QUESTA NOSTRA MACCHINA NON TI CONTRISTERÀ PERCHÈ CON L'ALTRUI MORTE TU NE DIA NOTIZIA MA RALLEGRATI CHE IL NOSTRO ALTORE ABBA FERMO LO INTELLETO A TANTA ECCELLENTIA DI STRUMENTO« (Windsor Castle, An. C II 5v).
- 38 Vgl. Mostra (wie Anm. 26), S. 113. Eine Interpretation der Sala dell'Anatomia unter »Gender-Gesichtspunkten« müßte vom »liegenden« weiblichen Frauenkörper dieser Anatomiestudie ausgehen, hinter dem, durch die Stellwand nur teilweise verdeckt, das monumentale Photo des »stehenden« Proportions-Mannes zu sehen war.
- 39 Die Ästhetik dieses geometrischen Gebildes erinnert kaum zufällig an die »konstruktivistischen« Plastiken des mit Pagano bekannten Mailänder Künstlers Fausto Melotti aus den 1930er Jahren. Vgl. etwa Klaus Wolbert (Hrsg.): Fausto Melotti: Ratio und Strenge – Spiel und Poesie. Retrospektive 1928–1986. Kat. Ausst. Darmstadt und Duisburg. Mailand 2000, S. 52–60.
- 40 »IL CUORE IN SÈ NON È PRINCIPIO DI VITA MA È UN VASO FATTO DI DENSO MUSCOLO VIVIFICATO E NUTRITO DALL'ARTERIA E VENA COME SONO LI ALTRI MUSCOLI.« (Windsor Castle, An. B 33v)
- 41 Giuseppe Pagano: La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte. In: Casabella 11 (141), 1939 (September), S. 6–19.
- 42 Ebd., S. 7.
- 43 Ebd., S. 8.
- 44 Ebd., S. 8: »Nella sala dell'Anatomia ho potuto non lavorar altro che con la parola di Leonardo: con ingrandimenti di suoi disegni impaginati su dei lunghi diaframmi appoggiati alle pareti bianche. I gruppi di questi disegni si sono alternati e a volte riflessi su dei fondi di colore, chiari, limpidi, d'un accordo particolarmente ricercato.«
- 45 Pagano (wie Anm. 41), S. 8: »[...] ad arricchire le sale con qualche nota estranea, come mi parve necessario, quando pensai all'alberello dipinto di rosa e al cuore umano, nella sala dell'Anatomia, che, di natura sua, non poteva valersi

- che di ingrandimenti fotografici.« Laut Heydenreich 1939 (wie Anm. 24) war der Baum, der auf anatomische Metaphern Leonardos wie »albero di tutti i nervi« (Windsor Castle, An. B 17v) angespielt haben dürfte, grünlich angestrichen.
- 46 Vgl. Giulio Bora: Dalla regola alla natura: Leonardo e la costruzione dei corpi. In: Pietro C. Marani (Hrsg.): Leonardo: dagli studi di proporzione al trattato della pittura. Mailand 2007, S. 29: »Il disegno dell'Uomo vitruviano [...] si presenta emblematicamente quale manifesto programmatico per la formulazione e costruzione della figura umana.«
- 47 »L'anatomia e le scienze biologiche«, S. 363–388 (Filippo Bottazzi), danach »L'anatomia comparata«, S. 389–404 (G. Panconcelli-Calzia). Leonardo wird von Biaggi als der Begründer der Künstleranatomie präsentiert. Auf die im Zusammenhang seines Beitrags abgebildete Proportionsfigur der Accademia geht er nicht ein. Vgl. auch Biaggis Aufsatz »Leonardo da Vinci anatomo-artista« in einem Leonardo-Themenheft von Emporium 89, Mai 1939, S. 263–272, wo der Autor die primär künstlerische Motivation und die künstlerischen Ziele von Leonardos naturwissenschaftlichen und anatomischen Studien betont; auch in diesem Zusammenhang ist die Proportionsfigur Leonardos nicht abgebildet oder besprochen
- 48 Paganos Verwendung der Proportionsfigur Leonardos als visuelle Einleitung und Klammer der anatomischen Studien des Künstlers zeigt Auswirkungen im Leonardo-Buch von Heydenreich, wo der Verfasser das Blatt zwar getrennt von den Anatomiezeichnungen im Kapitel über die »Lehre von den Formen« abbildet, aber erläutert: »Naturgemäß gilt den Proportionen des Menschen das Hauptinteresse. In zahlreichen Studien werden die Maße des Körpers und seiner Glieder untersucht, die Unterschiede in den Maßverhältnissen [...] ermittelt. Hierbei schon gewinnt die Anatomie eine wesentliche Bedeutung; Leonardo weist darauf hin, daß Knochenbau und Muskulatur des Körpers verschiedenen Wachstumsgesetzen unterworfen sind, die somit die Entwicklung der Proportionen entscheidend mitbestimmen.« – Ludwig Heydenreich: Leonardo. Berlin 1943, S. 187.
- 49 Heydenreich 1939 (wie Anm. 24), S. 166. Ein aus dem Nachlaß von Heydenreich stammendes Widmungsexemplar des Casabella-Faszikels mit Paganos Artikel über die Leonardo-Ausstellung befindet sich in der Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München.
- 50 Matila Ghyka: Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts. Paris 1927; ders.: Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. 2 Bde. Paris 1931.
- 51 Ghyka 1927 (wie Anm. 50), S. 274.
- 52 Ghyka 1931 (wie Anm. 50), Bd. 1, Tafeln XXI (Isabella), XXII und XXIII (Harmonieanalysen); der Hinweis auf die Leonardo-Schrift von Valéry steht auf S. 54. Ghyka muß die Proportionsfigur Leonardos auch deswegen gekannt haben, weil er in der »Esthétique des proportions« (wie Anm. 51), S. 276, die »Proportionstafeln der menschlichen Gestalt« von Hermann Heller (vgl. Anm. 10) zitiert.
- 53 Etienne Béothie: La Série d'Or. Paris o. J. [1939]. Béothie hat sein Vorwort auf das Jahr 1932 datiert. Zu Traditionsbezug und Methode der Proportionstheorie von Béothie vgl. Alfred Meurer: Der Bildhauer Etienne Béothie: Werk und Ästhetik. Weimar 2003, S. 74–86, und Claire Barbillon: Les canons du corps humain au XIXe siècle. L'art et la règle. Paris 2004, S. 263–273 (Barbillon verlegt die Publikation des Buchs fälschlich auf 1932).
- 54 Vgl. Meurer (wie Anm. 53), S. 21.
- 55 Ebd., S. 83.
- 56 Vgl. M. Mimita Lamberti: Le Corbusier e l'Italia. In: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia, Serie III, Bd. II.2, Pisa 1972, S. 818–871, bes. S. 845.
- 57 Le Corbusier: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab. 2. Aufl. Stuttgart 1956, S. 29.
- 58 Le Corbusier: Besoins types – meubles types. In: L'Esprit nouveau 23 (1924), o. S.; Wiederabdruck in ders.: L'Art Decoratif d'Aujourd'hui. Paris 1925 (Nachdr. Paris 2004), S. 69–79, hier S. 71.
- 59 Ernst Neufert: Bauentwurfslehre. Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen. Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel. Berlin 1936; vgl. Wolfgang Voigt: Triumph der Gleichform und des »Zusammenpassens«. Ernst Neufert und die Normung in der Architektur. In: Winfried Nerdinger (Hrsg.): Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. München 1993, S. 179–193, und die Beiträge in Walter Prigge (Hrsg.): Ernst Neufert. Normierte Baukultur. Frankfurt/Main 1999. Wie Zöllner vermerkt, ging Neufert in der ersten Auflage seines Buchs nicht von Ghyka aus, sondern bezog sich auf Adolph Zeising und Ernst Mössel (Frank Zöllner: Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier. In: Otto Neumaier [Hrsg.]: Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras. Möhnesee 2004, S. 306–344, hier S. 340, Anm. 67)

- 60 »Questa espressione estetica, che è il fine supremo dell'architettura, ha per motivo essenziale e per ragione formativa profonda non un esercizio di fredda cultura o di sterile razionalità o di impassibile stilismo, ma una determinazione viva ed attiva e dinamica dello spazio, organizzato secondo le norme, i mezzi, le tecniche (sia materiali che psichiche) della scala umana.« Giuseppe Pagano: *La nuova architettura*' (1940), zitiert nach De Seta (wie Anm. 29), S. 328. Die These, daß (geometrische) »Ordnung« der Natur des Menschen gemäß sei, vertrat Le Corbusier bereits 1925: »Libre, l'homme tend à la pure géométrie. Il fait alors ce qu'on appelle de l'ordre. L'ordre lui est indispensable, sinon ses actes seraient sans cohésion, sans suite possible. [...] Il échafauda dans son esprit des constructions basées sur cet ordre qui lui est imposé par son corps, et il crée. L'œuvre humaine est une mise en ordre« (*Urbanisme*. Paris 1925).
- 61 Vgl. etwa das Mussolini-Zitat, das die Architektengruppe B.B.P.R. im Führer der Mailänder Triennale von 1936 einer Erläuterung des eigenen Ausstellungsbeitrags vorstellte (Guida della VI Triennale. Mailand 1936, S. 20): »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.« Vgl. auch den französischen Rechtsintellektuellen Waldemar George, der im italienischen Faschismus das perfekte Korrelat zum unveränderlichen menschlichen Wesen (*L'homme de toujours*) und dessen kulturellen wie spirituellen Bedürfnissen sah: »L'homme qui ramène à lui la nature toute entière est le point de mire du nouvel humanisme. L'homme qui dispose de tout son libre arbitre, l'homme capable de choix, doit redevenir l'étalon de mesure de l'art occidental conscient de son message. Le nouvel humanisme est en ce sens solidaire du fascisme, qu'il cherche *L'homme de toujours* par delà les distinctions de classe, d'époque et de pays. [...] Enfin l'humanisme est un régulateur de la pensée et de la vie humaines. L'homme blanc ne peut vivre sans croire aux absolus. Le relativisme, le naturalisme, le panthéisme, le cosmopolitisme, le font douter de sa suprématie, le détournent de son plan et l'égarer.« Waldemar George: *La crise de l'esprit contemporain*. L'art humaniste, l'art fasciste et la Romanité. In: *Arte Mediterranea* 6, 12 (1933), S. 45–50, hier S. 49.
- 62 Vgl. Ingo Bartsch: *Der mechanisierte Mensch in der Ideologie des Faschismus*. In: Ingo Bartsch und Maurizio Scudiero (Hrsg.): ... auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert! ... Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945. Kat. Ausst. Dortmund 2002, S. 40–46.
- 63 Carlo Emilio Ferri: *La mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*. In: Enrico Somarè (Hrsg.): *L'opera di Leonardo*. Mailand 1939, S. 176: »Leonardo non esaurisce certo la molteplice grandezza della sua personalità, sempre presente a se stessa, nel tremito delle più alte ispirazioni artistiche e delle più illuminanti intuizioni, chiudendosi nei compartimenti stagni del sapere angustamente naturalistico, e perciò egli è lontanissimo da quegli scienziati del secolo scorso che ancora sopravvivono e pontificano nelle atmosfere viziate delle democrazie, che ci hanno descritto un mondo geometrizzato tutto materia e tutto leggi, preciso come un congegno, perfetto come un cronometro, dove l'uomo si perde travolto dal determinismo fatalistico della natura.«
- 64 Alessandro Gatti: *L'Uomo*. Turin 1934, S. 79, Fig. 59. Auf den Zusammenhang von im Italien des Faschismus publizierten (Populär-) Anthropologien mit der bildenden Kunst werde ich in meinem Buch über die Normkonzepte des 20. Jahrhunderts genauer eingehen.
- 65 Giuseppe Pagano: *Alla ricerca dell'italianità*' (1937), zitiert nach De Seta (wie Anm. 30), S. 69. Übrigens wurde Leonardo in derselben Casabella-Ausgabe, in der Pagano über die Mailänder Ausstellung schrieb, auch als Architekt und Städtebauer in den Rationalismus »eingemeindet«: Im Aufsatz »Valori ed ombre dell'architettura vinciana« von Costantino Baroni hieß es unter anderem: »Si può ritenere che per la prima volta con Leonardo l'architettura tenda realmente ad espressioni di razionalità.« – Vgl. Sangiorgi (wie Anm. 24), 3. Abschnitt.
- 66 Heydenreich 1939 (wie Anm. 24), S. 168.
- 67 Vgl. Catherine Brice: G. Pagano, M. Piacentini: Un architecte »fasciste« et un »architecte du totalitarisme«? In: Pierre Milza und Fanette Roche-Pézarid: *Art et Fascisme. Totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*. Paris 1989, S. 101–120.
- 68 Ernesto Nathan Rogers: *Conquista della misura umana*. In: *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.
- 69 Rogers (wie Anm. 68), S. 158.
- 70 Ebd., S. 159: »Tutto è da fare; stabilire la misura umana sia negli ambienti costruttivi che compongono la casa, sia nelle relazioni tra una casa e l'altra. Dalla misura architettonica sorgerà il concetto di misura urbanistica, ma è un lavoro di secoli. L'uomo diventa centro della cultura nel Rinascimento: ciò stabilisce la base della moderna civiltà; la misura fisica viene fissandosi entro canoni sempre più precisi. (Non solo – come appare – evidente – lo studio

- dell'anatomia precisa i nuovi termini, ma, per restare nel campo dell'arte, lo stesso studio della prospettiva può considerarsi, sotto questo aspetto, come un bisogno di cogliere il punto di vista obiettivo dei nostri rapporti col mondo esterno). Il fiorire di tutte le scienze contribuisce, lungo le epoche che seguirono, a stabilire il rapporto tra le cose e di esse con noi.»
- 71 Zur Ausstellung und Tagung über die »Göttliche Proportion« in Mailand 1951 mit einem Abdruck der noch vorhandenen Redemanuskripte der Teilnehmer (Severini, Ghyka, Rogers, Le Corbusier, Wittkower etc.) vgl. Anna Chiara Cimoli und Fulvio Irace: *La divina proporzione. Triennale 1951. Mailand 2007.*
- 72 Vorwort des Exekutivkomitees im »Kleinen« Katalog (wie Anm. 26), S. 13.
- 73 Zur amerikanischen Ausgabe der Leonardo-Ausstellung vgl. Sangiorgi (wie Anm. 24), 5. Abschnitt. Momentan kennt man die Ausstellungseinrichtung nur aus Photos im Katalog und in einem zeitgenössischen Zeitschriftenartikel: M.C.M.: Leonardo da Vinci Exhibition at the New York Museum of Science and Industry. In: *Scientific Monthly* 51 (1940), S. 379–383. Aus den Bildern geht nicht hervor, ob damals ein (vergrößertes) Photo der Proportionsfigur zu sehen war.
- 74 Charles O'Malley und J.B. de C.M. Saunders: *Leonardo da Vinci and the Human Body.* New York, Henry Schuman, 1951.
- 75 »Forse soltanto l'arte pubblicitaria per i suoi limiti precisi trova questa semplice e umana salvezza nella coerenza e, senza vergogna o falsi pudori, si ispira coraggiosamente alla esaltazione della vita contemporanea.« Giuseppe Pagano: *Parliamo un po' di esposizioni'* (1941), zitiert nach De Seta (wie Anm. 30), S. 152.

ECKHARD LEUSCHNER:

WIE DIE FASCHISTEN SICH LEONARDO UNTER DEN NAGEL RISSEN: EINE ARCHITEKTURGESCHICHTLICHE STATION AUF DEM WEG DES »VITRUVIANISCHEN MENSCHEN« ZUM POPULÄREN BILD

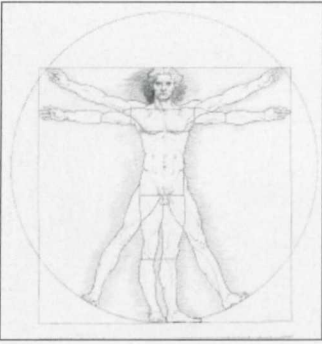


Abb. 1: Leonardos Vitruvianischer Mensch, Kupferstecher im Auftrag von Giuseppe Bossi, 1810

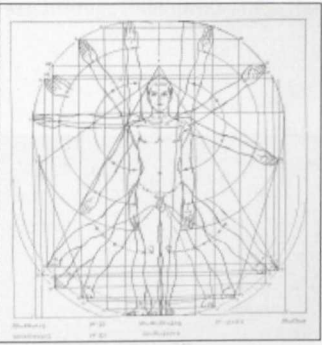


Abb. 4 : Etienne Béothy: Grands cercles des membres, 1939

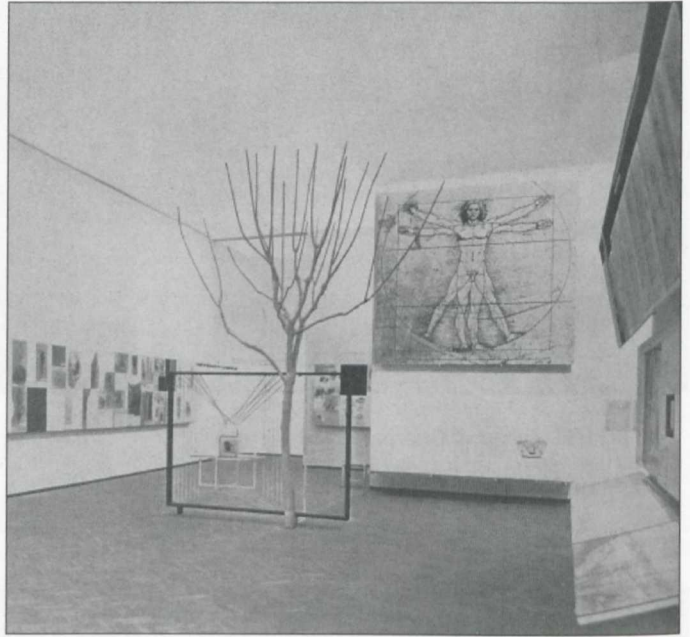


Abb. 2: Giuseppe Pagano (Entwurf): Sala dell'Anatomia in der Leonardo-Ausstellung, Mailand 1939

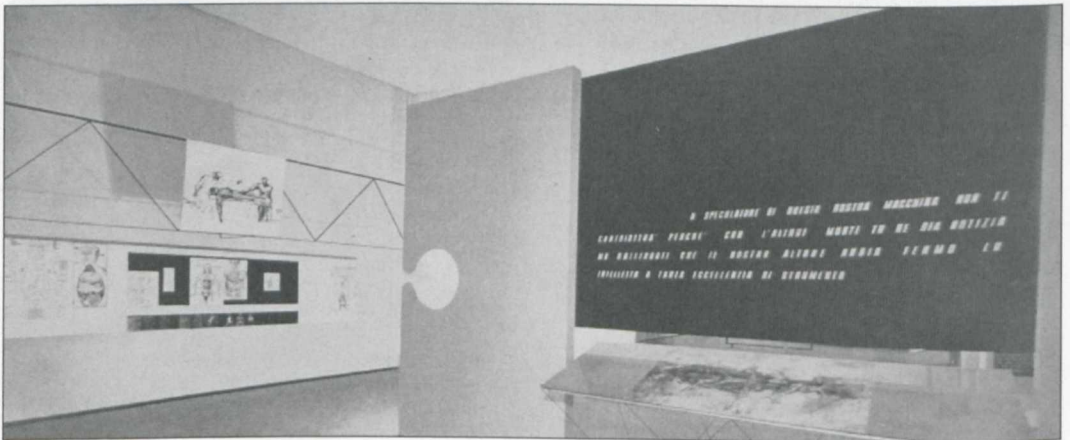


Abb. 3: Giuseppe Pagano (Entwurf): Vorraum der Sala dell'Anatomia in der Leonardo-Ausstellung, Mailand 1939

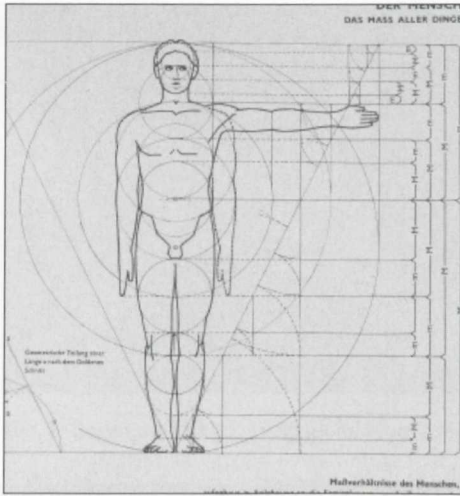


Abb. 5: »Der Mensch das Maß aller Dinge« als Illustration von Neufert, Bauentwurfslehre, 1936

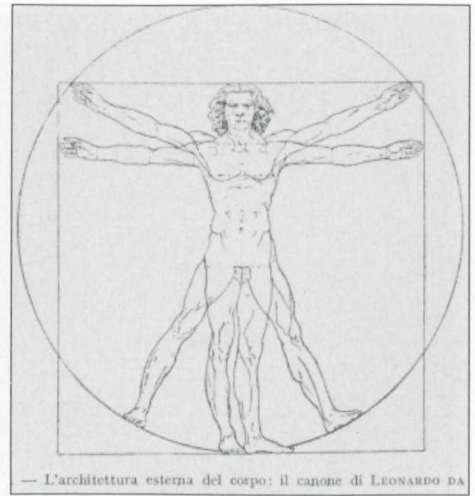


Abb. 6: Leonardos Vitruvianischer Mensch als Illustration von Gatti, L'Uomo, 1934

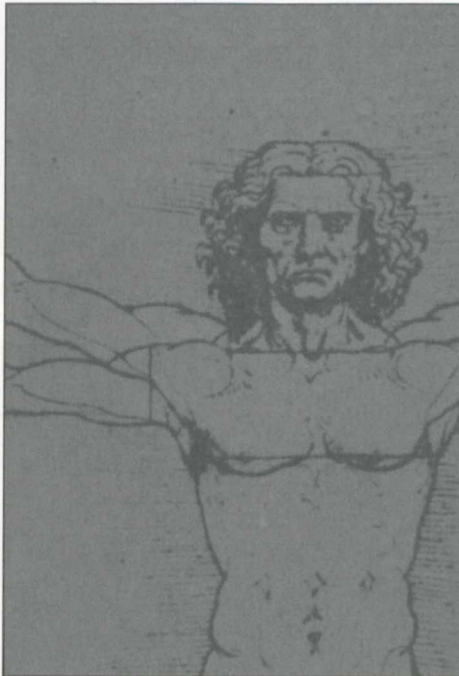


Abb. 7: Leonardos Vitruvianischer Mensch auf dem Einband von O'Malley und Saunders, Leonardo da Vinci and the Human Body, 1951