



Expressionismus 01/2015
Künstlerkreise







Expressionismus

01/2015

Künstlerkreise

Herausgegeben von
Kristin Eichhorn
Johannes S. Lorenzen



Neofelis Verlag





Expressionismus

01/2015: Künstlerkreise

Hrsg. v. Kristin Eichhorn / Johannes S. Lorenzen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISSN: 2363-5592

ISBN (Print): 978-3-943414-69-1

ISBN (PDF): 978-3-943414-92-9

Erscheinungsweise: zweimal jährlich

Jahresabonnement 24 €, Einzelheft 14 €

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Neofelis Verlag unter:
vertrieb@neofelis-verlag.de

Ein Abonnement verlängert sich automatisch um ein Jahr, wenn die Kündigung nicht mindestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahrs erfolgt ist.





Inhalt

Editorial 7

Wirken und Selbstdarstellung

Hubert van den Berg

„Drehpunkt der europäischen Kunstwende“?
Zur internationalistischen Selbststilisierung des
Sturm-Kreises in den Erinnerungen Nell Waldens
und Lothar Schreyers in den 1950er Jahren.....13

Hans Peter Buobler

Das deutschsprachige Sonett im Expressionismus36

Künstlerkreise um Zeitschriftenprojekte

Jan Behrs

Entlegenste Geistesprovinzen. Die Kieler Zeitschrift
Die schöne Rarität als Phänomen des Spätexpressionismus..... 47

Markus Ender / Ingrid Fürhapter

Im Dienste der „Vorsehung“.
Dynamiken der Gruppenbildung rund um die
Kulturzeitschrift *Der Brenner* (1910–1954).....56

Simone Zupfer

Die Görlitzer Zeitschrift *Die Lebenden* –
Später Expressionismus in Schlesien?.....64

Architektenkreise

Lutz Hengst

„Gläserene Kette“, fragile Ideale.
Expressionistische Architektenkreise um 1920
zwischen Vision und Gestalterpraxis.....73

Luigi Monzo

Im Schatten der Arkade.
Italiens architektonischer Aufbruch ins 20. Jahrhundert
zwischen Stillleben und urbaner Wirklichkeit..... 81





Künstlerkreise im Bereich der Bildenden Kunst

Nicole Hartje-Grave

Im Banne von Paris.

August Macke und die Rheinischen Expressionisten97

Susanne M. I. Kaufmann

„Wir wollen uns unter ein gemeinsames Zeichen stellen.“

Die *Sema*-Mappe als druckgraphisches Avantgardeprojekt 113

Rezensionen

Abbildungsverzeichnis..... 135

Call for Papers: Religion.....137





Architektenkreise





Im Schatten der Arkade

Italiens architektonischer Aufbruch ins 20. Jahrhundert zwischen Stilleben und urbaner Wirklichkeit¹

Luigi Monzo

Charakteristisch für Italiens künstlerischen Weg in die Moderne ist eine im Vergleich zu Mitteleuropa verzögerte und zuweilen auch verzerrte Entwicklung. Davon zeugt bereits ein kurzer Blick auf die Künstlergruppen Corrente und Scuola Romana di via Cavour, die sich als Grundgerüst der in Italien eher marginalen expressionistischen Bewegung erst im späteren Verlauf der 1920er und 1930er Jahre bilden und keineswegs mehr den Einfluss auf die Architekturavantgarde entfalten können, den beispielsweise die Novembergruppe in Deutschland ausgeübt hat.² Die moderne italienische Architekturgeschichte verläuft anders; obwohl sie – wiederum verspätet – denselben Wunsch nach einem Ausweg aus der akademistischen Sackgasse entwickelt und die Entfremdung von tradierter Architektur und moderner Lebenswirklichkeit als zentrale Herausforderung erkennt, speist sie sich aus einer Mischung von Ansätzen, die sich erst in dem vom Faschismus forcierten Prozess zur Herstellung einer kulturellen Hegemonie zu einer konkreteren Vorstellung verdichten. Im Spannungsfeld von Tradition und Moderne, der Forderung nach einer nationalen, um Konsens und Vertrauen werbenden Architektur einerseits und einer progressiven, Handlungsfähigkeit und Fortschritt verkörpernden Modernität andererseits bahnt sich die mit einem reichen, aber bisweilen auch hinderlichen Bauerbe ausgestattete italienische Architektur ihren eigentümlichen Gang in die Gegenwart.

1 Dieser Text basiert auf einem Teilaspekt der vom Verfasser angefertigten Dissertation *croci e fasci – Der italienische Kirchenbau zwischen kirchlicher Erneuerungsdebatte und faschistischer Architekturalpolitik, 1919-1945*. Karlsruher Institut für Technologie, voraussichtl. 2015.

2 Eine Ausnahme stellt freilich der Futurismus dar, der für kurze Zeit einen schlaglichtartigen und zudem international beachteten Schub im italienischen Kunstdiskurs freisetzt, der allerdings aufgrund seiner Radikalität fast ebenso schnell abklingt, wie er aufgetreten ist.



Rückkehr zur Ordnung

Im Mai 1921, also noch mehr als ein Jahr vor der Machtübernahme Mussolinis, jedoch bereits inmitten einer vom Nachkriegs-Nationalismus aufgeheizten Stimmung, setzt der junge Mailänder Architekt Giovanni Muzio die Leitplanken für Italiens architektonischen Aufbruch ins 20. Jahrhundert (*Novecento*). Mit frappierender Schärfe verurteilt er das heillose Durcheinander, das die Auswüchse referenzieller Architekturkolportagen in Italien angerichtet haben, postuliert aber zugleich die „Wiederherstellung eines Ordnungsprinzips, demzufolge die Architektur, als eminent soziale Kunst, in einem Land vor allem die Kontinuität ihrer stilistischen Elemente wahren“ müsse, „um verbreitungsfähig zu sein und mit der Gesamtheit der Gebäude ein harmonisches und einheitliches Ganzes zu bilden.“³ Zu einem Zeitpunkt, an dem die italienische Architektur auf dem 1911 präsentierten Niveau des Vittoriano stagniert (Abb. 1), der international geformte Jugendstil in seiner italienischen Version allenfalls punktuelle Erfolge verbuchen kann und sich eine dezidiert technisch begründete Erneuerung dem technologisch rückständigen Land *per se* verschließt, ist es nicht verwunderlich, dass Giovanni Muzio das Heil einer zeitgemäßen italienischen Architektur in der organischen Verbindung von vertrauter Gestalt und sich veränderndem urbanem Gefüge erkennt – einer Verbindung, die gleichermaßen den Anforderungen einer allmählich modernisierten Gesellschaft genügt und der Architekturgeschichte des Landes ihre Kontinuität zurückgibt.⁴ In der

3 Giovanni Muzio: *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*. In: *Emporium* 54 (1921), S. 258.

4 Wie ein Erweckungserlebnis wirkt die 1902 in Turin veranstaltete *Esposizione d'Arte Decorativa Moderna*, bei der internationale Größen der europäischen Avantgarde zumindest für einen kurzen Moment das Land aus der „Hypnose seines architektonischen Erbes reißen“ (Terry Kirk: *The Architecture of Modern Italy*, Bd. 2: *Visions of Utopia, 1900–Present*. New York: Princeton Architectural Press 2005, S. 15). Der glamouröse Auftritt der Jugendstilbewegung bewirkt zwar die Herausbildung einer als ‚Stile Liberty‘ bezeichneten italienischen Version des floralen Stils, doch bleibt dieser ohne weitreichende Folgen auf die Wirkungskreise einzelner Architekten und Künstler beschränkt. Weit umfänglicher ist hingegen das von der Ausstellung induzierte Setting der zukünftigen Kunst- und Architekturdebatte, in der sich internationale Moderne und nationale Tradition begegnen. Giovanni Muzio, der in seiner Eigenschaft als Offizier nach Ende des Ersten Weltkriegs die Möglichkeit erhält, Frankreich, England und Deutschland zu bereisen, ist dabei einer der ersten italienischen Architekten, der den Horizont der italienischen Debatte erweitert. Vgl. ebd., S. 15–18, 69.



Abb. 1: Giuseppe Sacconi / Gaetano Koch / Pio Piacentini: Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II (Vittoriano), Rom, 1885–1911.

kulturgeschichtlich plausiblen und zugleich zeitbezogenen Anknüpfung, wie sie bereits die von Margherita Sarfatti annähernd zeitgleich gegründeter Künstlerbewegung entlehnte Bezeichnung *Novecento* suggeriert, lässt sich das künstlerische und insbesondere architektonische Streben fokussieren, das sich im Italien der Zwischenkriegszeit zum Wegbereiter einer ‚anderen Moderne‘ entfaltet.⁵

5 Vgl. Maria Antonietta Crippa: L’“altra” modernità. Esplorazione di possibili significati. In: Marina Docci / Maria Grazia Turco (Hrsg.): *L’architettura dell’“altra” modernità. Atti del XXVI congresso di storia dell’architettura. Roma, 11–13 aprile 2007*. Rom: Gangemi 2010, S. 18–25. Die faschistische Intellektuelle und Weggefährtin Mussolinis Margherita Sarfatti hat eine im faschistischen Sinn gedeutete kulturalistische Argumentation mit dem Mythosbegriff der *romanità* wesentlich beeinflusst. Mit ihrer Mussolini-Biografie *Dux* (1926) und zahlreichen Artikeln, u. a. in der von ihr herausgegebenen polittheoretischen Zeitschrift *Gerarchia*, leistet sie jedenfalls einen gewichtigen Beitrag zur Herausbildung und Etablierung eines traditionsbezogenen faschistischen Kunstverständnisses und bildet damit auch die Grundlage für das Konzept eines kulturgeschichtlich verankerten Novecento. Vgl. Alberto De Bernardi / Scipione Guaracino (Hrsg.): *Dizionario del fascismo*. Mailand: Bruno Mondadori 2003, S. 166–167.



Studi Comuni

Die konkrete Voraussetzung für Mailands herausragende Rolle im italienischen Architekturdiskurs der Zwischenkriegszeit bildet die Erfahrung der *studi comuni*. Bereits nach ihrer Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg beginnen die jungen lombardischen Architekten Alberto Alpago Novello, Ottavio Cabiati und Guido Ferrazza ihre Zusammenarbeit; nur kurze Zeit später (1920) gründet Muzio gemeinsam mit Mino Fiocchi, Gio Ponti, Emilio Lancia und dem Loos-Schüler Giuseppe De Finetti ein Architekturbüro in der Via Sant'Orsola in Mailand.⁶ Beide Büros unterscheiden sich von der gängigen Praxis durch ihre kollaborative Arbeitsweise und die Ausdifferenzierung ihrer planerischen Tätigkeit. Zudem offenbart ihre kulturgeschichtlich geschärfte Sensibilität gegenüber den Fragestellungen modernen Städtebaus ein bislang kaum anzutreffendes organisches Interesse am urbanen Gefüge und damit am unmittelbaren Kontext städtischer Architektur.⁷ Ein Anliegen, mit dem sie den programmatischen

6 Hinzu kommen Tomaso Buzzì, Ambrogio Gadola, Michele Marelli, Alessandro Minali, Ferdinando Reggiori und Gigiotti Zanini. Zur zentralen Figur avanciert der in den 1920er Jahren überaus erfolgreiche Muzio, der auch jüngeren und radikaleren lombardischen Architekten wie Giuseppe Terragni ein Vorbild ist; vgl. Antonio Saggio: *Giuseppe Terragni. Vita e opere*. Rom / Bari: Laterza 2011, S. 12–13. Die Architekten um Muzio beginnen ihre Studien etwa zu der Zeit, da Alpago Novello, Cabiati und Ferrazza ihre Abschlüsse erlangen. Dabei profitieren sie von der progressiven Lehre an der seinerzeit einzigartigen Scuola Speciale di Architettura am Mailänder Polytechnikum. Ferner ist zu bedenken, dass die Protagonisten des Novecento in den 1880er und 1890er Jahren geboren werden und den Weltkrieg als einen Einschnitt erleben, der sich wie eine Denkpause zwischen ihre Ausbildung und den Beginn ihrer Praxis legt; die Generation der Rationalisten um Terragni, Libera, Pollini etc. wird hingegen im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. geboren, weshalb sie den Krieg als Ausgangspunkt für etwas gänzlich Neues annehmen kann. Der Übergang vom Stilpluralismus der 1920er Jahre zur ephemeren Hoch-Zeit des Razionalismo lässt sich folglich auch demografisch beschreiben. Entscheidend bleibt jedoch der kulturelle Unterschied zwischen einer noch im Geiste des 19. Jh. gebildeten und durch den Einschnitt des Krieges flexibilisierten Generation und der programmatischen Radikalität der Nachgeborenen. Vgl. Andrea Bona: *Città e architettura a Milano da Novecento al razionalismo, 1921–33*. In: Giorgio Ciucci / Giorgio Muratore (Hrsg.): *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*. Mailand: Mondadori Electa 2004, S. 126–161, hier S. 128; Paolo Nicoloso: *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*. Mailand: Angeli 2004, S. 105–113.

7 Damit folgen die Mailänder Architekten zum Teil der Städtebauthese Gustavo Giovannonis. Dieser entwickelt am Projekt für die Neugestaltung des römischen Stadtquartiers Rinascimento (1913) ein Konzept, das darauf abzielt, die historische Stadt zu modernisieren, ohne dabei die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu zerstören. Von zentraler Bedeutung ist daher die Kontextualität



Abb. 2: Club degli Urbanisti: *Forma Urbis Mediolani*, 1926. Beitrag zum Wettbewerb für den neuen Mailänder Stadtentwicklungsplan, 2. Platz.

Wunsch nach gestalterischer Klarheit und typologischer Authentizität verbinden.

Zu einer ersten Annäherung beider Gruppen kommt es im Umfeld der Associazione fra i Cultori di Architettura; sie mündet 1924 unter dem Eindruck des von De Finetti ins Leben gerufenen Club degli Urbanisti in die Zusammenlegung der beiden Büros. In zahlreichen

städtebaulicher und architektonischer Eingriffe. Durch behutsam ausdünnende und ordnende Eingriffe in die historische Bausubstanz (*diradamento*) soll die Ausgangslage für eine mit dem ‚Ambiente‘ harmonisierende strukturelle und gestalterische Modernisierung geschaffen werden. Das urbane Gewebe soll nicht durch einzelne isoliert konzipierte Großprojekte bruchstückhaft deformiert werden, sondern muss als ein im Ganzen zu betrachtendes Ensemble verstanden werden, an dem nur unter Einbeziehung der Gegebenheiten angemessen weitergearbeitet werden kann. Das architektonische und städtebauliche Erbe wird dabei nicht negiert, sondern als Substrat der eigenen entwerferischen Tätigkeit anerkannt. Giovannonis Theorie bildet in Italien den Grundstock für die akademische Disziplin der Urbanistik; von den Mailänder Novecentisten wird sie als essenzielle technische Weitung des Architekturbegriffs aufgenommen. Vgl. Alberto Alpago Novello: *Novità edilizie a Milano*. In: *Dedalo* 11 (1930/31), S. 846; Gustavo Giovannoni: *Vecchie città ed edilizia nuova*. In: *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti* 48,5–6 (1913), S. 449–472; Gustavo Giovannoni: *Il ‘diradamento’ edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*. In: *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti* 48,997 (1913), S. 53–76.





Abb. 3: Giovanni Muzio / Alberto Alpago Novello / Tomaso Buzzi / Ottavio Cabiati / Gio Ponti: Tempio della Vittoria, Mailand, 1926–1930.

Ausstellungen und Publikationen sowie den großen kollektiven Projekten für den Mailänder Stadtentwicklungsplan (*Forma Urbis Mediolani*, 1926) und das zentrale Gefallenendenkmal (*Tempio della Vittoria*, 1926) engagieren sie sich für eine Überwindung des in Dekadenz verfallenen, willkürlichen und selbstgefälligen Individualismus (Abb. 2 / 3). Demnach sei es ebenso vergeblich wie unnatürlich, dem alten Glanz italienischer Blüte nachzuhängen und überkommene Stileme wiederkehrend aufzubereiten als auch auf ausländische Moden zu vertrauen, die sich von der italienischen Kulturhegemonie vergangener Jahrhunderte zu lösen suchten.⁸ Eindringlich formuliert Muzio eine über die individualistisch-willkürliche Ausübung des Berufes hinausgehende „Gemeinsamkeit des Empfindens“⁹, die die professionelle Verknüpfung der bislang beruflich geschiedenen Technik (Ingenieur) und Dekoration (Architekturzeichner) im Sinne eines umfassend gebildeten, geistig offenen und zur disziplinierten

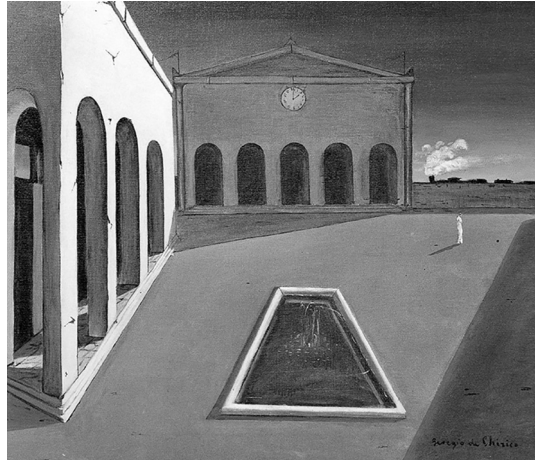
8 Vgl. Giovanni Muzio: *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*. In: *Dedalo* 11 (1930/31), S. 1082–1120, hier S. 1092.

9 Ebd., S. 1086.





Abb. 4
Giorgio De Chirico:
I piaceri del poeta
(Die Freuden des
Dichters), 1912.



Zusammenarbeit bereiten Künstler-Architekten fordert. Damit gewinnt die von Muzio ausgegebene Rückkehr zur Ordnung für die Architekten der *studi comuni* eine doppelte Bedeutung: Im Gegenlicht zum radikalen Bruch der Futuristen steht sie für einen humanistisch verankerten und kreativ verstandenen Bezug zur Geschichte, während sie im Hinblick auf die Veränderungen der Massengesellschaft und Industrialisierung die Rückkehr des konstruktiven und funktionalen Imperativs impliziert.

Italianità und modernità

Entscheidend für die Herausbildung eines architektonischen Novecento, das vor seiner Verallgemeinerung durch den von der faschistischen Architekturpolitik konditionierten Architekturdiskurs zunächst ein regional geformtes Novecento Milanese ist, ist die metaphysische Strömung der Novecento-Malerei (*Pittura metafisica*).¹⁰ Die vor allem

¹⁰ Die Verbindung der Novecento-Architekten zur künstlerischen Novecento-Bewegung wird heute allerdings kontrovers diskutiert; laut Giorgio Ciucci macht die isolierte Betrachtung ihrer Protagonisten deutlich, dass diese keineswegs direkt auf die Kunst und Programmatik der Novecentisten zurückgegriffen hätten; andererseits lässt sich, wie Annegret Burg verdeutlicht hat, aufgrund ihrer gemeinsamen Bezüge eine formale und ideologische Nähe nicht gänzlich bestreiten. Vgl. Annegret Burg: *Stadtarchitektur Mailand 1920–1940. Die Bewegung des Novecento Milanese um Giovanni Muzio und Giuseppe de Finetti*. Basel / Berlin / Boston: Birkhäuser 1992; Giorgio Ciucci: *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922–1944*. Turin: Einaudi ²2005 [1989], S. 65–69.





von Giorgio De Chirico und Carlo Carrà vertretene Kunst richtet den Fokus auf die moderne Lebenswelt, indem sie durch einen modernen Klassizismus ewiger und absoluter Formen deren Elementarität und Universalität zelebriert. Anders als die Futuristen, die im Beschwören einer dynamischen Unruhe den Geist der Zeit in Industrie und Technik zu erkennen glauben, sucht De Chirico eine Verbindung zur Romantik einer vermeintlich verlorenen vorindustriellen Zeit, indem er die Zeichen der Zeit – Eisenbahn, Uhrwerk und Ähnliches – im Schatten entrückter Arkaden erstarren lässt (Abb. 4). Das blanke Wirken archaischer Formen evoziert eine verständliche und begreifbare Interpretation der modernen Lebenswelt, die in ihrem Idealismus über das menschliche Maß hinauswachsend ein metaphysisches Universum eröffnet, das als Labsal des von bislang ungeahnter Geschwindigkeit getriebenen, kulturell entwurzelten Menschen dienen kann.

Dem futuristischen Mythos von Aufbruch und Fortschritt wird der Mythos der Identität, der kulturgeschichtlichen Verankerung entgegengesetzt. Dass De Chirico mit seiner Malerei auch einen neuen Sinn der *italianità* offeriert, fällt vor dem Hintergrund des populären Mythos der Nation gerade in den reiferen Werken der Novecento-Architekten auf fruchtbaren Boden. So scheinen diese beinahe den urbanen Szenarien der metaphysischen Malerei entsprungen zu sein. Damit gerät das Novecento in architektonischer Hinsicht unweigerlich auch in Gegenposition zum sich etwas später um den Gruppo 7 herausbildenden Razionalismo, der mit seiner radikalen Konzeption dem Futurismus weit näher steht als die vergleichsweise arkadische Romantik der Novecentisten. Grundsätzlich stehen sich der dynamische, von den Novecentisten als entwurzelt kritisierte Razionalismo und das auf Werte der Beständigkeit und Historizität basierende, im Kern jedoch nie ganz von Eklektizismen befreite Novecento antagonistisch gegenüber. Bekanntlich ist es kein geringerer als Edoardo Persico, der die Novecentisten mit gewohnt scharfer Rhetorik als „Epigonen eines pseudoklassizistischen Akademismus“ etikettiert.¹¹ Gleichwohl steht außer Frage, dass es bei der Architektur

11 Edoardo Persico zit. n. Giancarlo Polo (Hrsg.): *Edoardo Persico. Die Freiheit des Geistes. Architekturkritik im faschistischen Italien*. Basel / Berlin / Boston: Birkhäuser 1993, S. 15.





Abb. 5
Giovanni Muzio:
Appartementshaus
in der Via Moscova,
Mailand, 1922.

des Novecento nicht um eine klassizistische Spielart historisierender beziehungsweise eklektischer Tendenzen geht. Da sie in stilistischer wie handwerklicher Hinsicht für eine stark abstrahierende und akademisch gelöste Rückbesinnung steht und sich bereitwillig die Errungenschaften der Gegenwart zu eigen macht, um bessere Wohn- und Lebensbedingungen zu schaffen und der urbanen Wirklichkeit einer modernen Stadt entgegenzukommen, generiert sie die ersten greifbaren Ansätze für umfänglichere Reformen im italienischen Architekturpanorama.

Hässliche Häuser und neue Kirchen

Die erste Gelegenheit einer Umsetzung bietet sich den Mailänder Architekten, als Giovanni Muzio zu Beginn der 1920er Jahre dem bereits im Bau befindlichen Wohnungsbauprojekt in der Via Moscova ‚etwas Flair‘ verleihen soll (Abb. 5). Muzio nutzt die vorgefundene Stahlbetonkonstruktion für ein mit ungewöhnlicher gestalterischer Freiheit arrangiertes dekoratives System, das sich spielerisch den starren Banden akademischer Repetition entwindet, ohne jedoch seine Beziehung zur italienischen Kulturtradition aufzugeben. Das in der Folge zum „Leitbau des Novecento“¹² stilisierte Haus trifft jedoch

12 Vgl. Klaus Tragbar: ‚Romanità‘, ‚italianità‘, ‚ambientismo‘. Kontinuität und





Abb. 6
Giuseppe De Finetti:
Casa della Meridiana,
Mailand, 1924–25.

trotz seiner Referenzen auf die Abneigung des Mailänder Publikums und wird kurzum als *Ca' Brütta* – hässliches Haus – tituliert. Demgegenüber markiert De Finettis 1925 fertiggestellte *Casa della Meridiana* mit ihrer funktionalen Klarheit und formalen Strenge einen weit weniger dekorativ ausgerichteten, aber dennoch repräsentativen Stadthaustyp (Abb. 6). Dieser verschmilzt in seinen ausgeklügelten Raumfolgen und stadträumlich reizvollen Baukörperstaffelungen die Qualitäten freistehender Herrenhäuser mit der Größe städtischer Palazzi und fügt sich zugleich in die Effizienzforderungen des städtischen Nexus.¹³ Beide Bauwerke beschreiben frühzeitig die Bandbreite, in der sich die Architektur der Mailänder Novecentisten bewegen wird. Indem sie einerseits zu einem stark abstrahierten Formenvokabular tendiert – wie es schließlich von Muzio im *Palazzo dell'Arte*, dem ersten modernen Museum des Landes, perfektioniert wird – und andererseits als „abgeschminkter Klassizismus“¹⁴ die stilistische Ausgangslage für den maßgeblich von Marcello Piacentini beeinflussten Staatsmonumentalismus römischer Prägung bildet, projiziert sie die

Rückbesinnung in der italienischen Moderne. In: *Bericht über die 42. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung*. Bonn: Habelt 2004, S. 72–83, hier S. 75.

13 Vgl. Gaetano Minnucci: *La casa della Meridiana in Milano dell'architetto Giuseppe De Finetti*. In: *Architettura e arti decorative* 6,8 (1927), S. 373–380.

14 Vgl. Ulrich Pfammatter: *Moderne und Macht. Italienische Architekten 1927–1942*. Braunschweig: Vieweg²1996 [1990], S. 36–39.





Abb. 7: Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arte, Mailand, 1932–33.

zukünftige Entwicklung zu einer italienischen Kompromissarchitektur (Abb. 7), einer Architektur folglich, in der sich sowohl die Vertreter der Kontinuität als auch die der Radikalität zurechtfinden können, um letztlich in der erklärten Suche nach einer modernen italienischen Architekturtradition voranzukommen.¹⁵

Dabei sind es aber gerade die bislang kaum beachteten und seinerzeit inmitten glamouröser staatlicher und funktional neuartiger Bauvorhaben in der Wahrnehmung zurückgestuften Kirchenbauten, die den Anspruch der Novecentisten an einen zeitgemäßen architektonischen Ausdruck unterstreichen.¹⁶ So offenbaren insbesondere die für den lombardischen Raum stilbildend wirkenden Kirchenbauten führender Novecentisten wie Muzio, Cabiati und Marelli eine abseits des Radikalismus entwickelte, vielschichtige und in ihrem Grad der Vereinfachung und Rationalisierung durchaus moderne Monumentalität.

15 Vgl. Margherita Sarfatti: Architettura moderna. In: *La Lettura* 31 (1931), S. 597.

16 Die Mailänder Architekten, sowohl die progressiven Kräfte der *studi comuni* als auch ihre Epigonen, profitieren dabei von einem von der Diözese aufgelegten Bauprogramm, das in den 1930er Jahren den Wunsch der Kirche nach einem zeitgemäßen Kirchenbau in neue Bahnen lenkt. Vgl. Comitato per i nuovi templi (Hrsg.): *Un urgente problema della più grande Milano*. Mailand: Tipografia Esperia 1939.





Abb. 8: Emil Fahrenkamp: St. Mariä Geburt, Mühlheim an der Ruhr, 1928–29.

In ihren Bauwerken und Entwürfen bringen sie eine der Romanik vergleichbare Schwere und Plastizität additiv komponierter Grundkörper hervor, die zugleich zeitversetzte Bezüge zum Expressionismus mitteleuropäischer Ziegelsteinarchitektur offenbart. Mit wirkungsvollen, belebenden Strukturierungen durch abwechselnd zurückgesetzte, feinmaßstäbliche Ziegelsteinschichten und bandartig verwendeten hellen Naturstein wird ein mit dem lombardo-romantischen Bauerbe verbundenes Formenvokabular geschaffen, das sich – regional angepasst – für eine vermittelnde Architekturformel nutzen lässt. Ähnlich wie in Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main, Fahrenkamps St. Mariä Geburt in Mühlheim an der Ruhr (Abb. 8) und Böhms Kölner Krankenhaus-Kirche St. Elisabeth – allesamt von Piacentini 1930 in Italien bekannt gemachte Arbeiten und in seinem wegweisenden neuen Entwurf für die Kirche Cristo Re in Rom verarbeitet¹⁷ – lässt sich eine ausdrucksvolle Kontrastierung der gegliederten Körperhaftigkeit ebenso wiederfinden

17 Vgl. P. Ma. [Marcello Piacentini]: Esempi di architettura religiosa in Germania. In: *Architettura* 11 (1932), S. 413–421. Zur Kirche Cristo Re vgl. Luigi Monzo: trasformismo architettonico. Piacentinis Kirche Sacro Cuore di Cristo Re in Rom im Kontext der kirchenbaulichen Erneuerung im faschistischen Italien. In: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 15 (2013), S. 83–100.





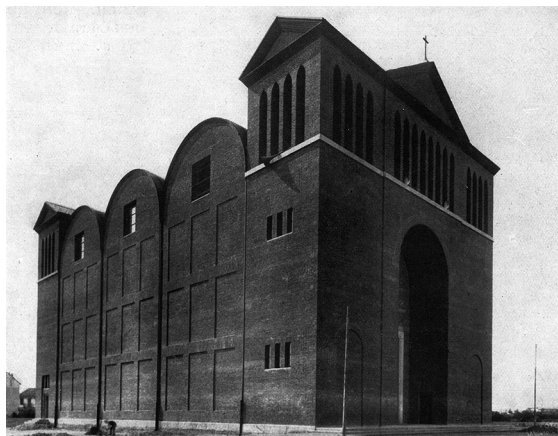
Abb. 9
Giovanni Muzio:
S. Maria Annunciata
in Chiesa Rossa,
Mailand, 1932.



Abb. 10
Ottavio Cabiati:
SS. Filippo e
Giacomo,
Giussano, 1927–32.



Abb. 11
Michele Marelli:
S. Elena,
Mailand, 1936–40.





wie die wuchtig-trutzige Wirkung eines mittelalterlichen Bollwerks. Diesbezüglich veranschaulichen gerade Muzios feingliedrige Portiken mit Serliana-Variationen, Cabiatis einfühlsamer *recupero* frühchristlicher Modelle und Marellis kontrastreiche Kirche S. Elena beispielhaft den assoziativen Charakter der Mailänder Novecento-Architektur und dessen „expressive Qualität“¹⁸ (Abb. 9–11). Dabei wird deutlich, dass die italienische Architektur der Zwischenkriegszeit trotz ihrer vom Faschismus akzentuierten nationalistischen Konnotation keineswegs frei von internationalen Bezügen ist. Gerade die Analogien im Umgang mit der Thematik eines zeitgemäßen Kirchenbaus verweisen auf einen breiter angelegten Zusammenhang, als die Rekursmuster der *italianità* und *romanità* vermuten lassen.

18 Piacentini: Esempi di architettura religiosa in Germania, S. 413.





Abbildungsverzeichnis

Luigi Monzo: Im Schatten der Arkade

Abb. 1: Giuseppe Sacconi / Gaetano Koch / Pio Piacentini: Nationaldenkmal für Viktor Emanuel II (Vittoriano), Rom, 1885–1911. Foto & ©: Luigi Monzo, 2012.

Abb. 2: Club degli Urbanisti: *Forma Urbis Mediolani*, 1926. Beitrag zum Wettbewerb für den neuen Mailänder Stadtentwicklungsplan, 2. Platz. Aus: Giorgio Ciucci / Giorgio Muratore (Hrsg.): *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*. Mailand: Mondadori Electa 2004, S. 147.

Abb. 3: Giovanni Muzio / Alberto Alpago Novello / Tomaso Buzzi / Ottavio Cabiati / Gio Ponti: Tempio della Vittoria, Mailand, 1926–1930. Aus: Sergio Boidi (Hrsg.): *Muzio. L'architettura di Giovanni Muzio*. Mailand: Abitare Segesta 1994, S. 55.

Abb. 4: Giorgio De Chirico: *I piaceri del poeta* (Die Freuden des Dichters), 1912. Aus: Magdalena Holzhey: *Giorgio de Chirico. 1888–1978. Der moderne Mythos*. Köln: Taschen 2005, S. 24.

Abb. 5: Giovanni Muzio: Appartementhaus in der Via Moscova, Mailand, 1922. Aus: Archivio Muzio, Mailand.

Abb. 6: Giuseppe De Finetti: Casa della Meridiana, Mailand, 1924–25. Aus: Ciucci / Muratore (Hrsg.): *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, S. 142.

Abb. 7: Giovanni Muzio: Palazzo dell'Arte, Mailand, 1932–33. Aus: Archivio Muzio, Mailand.

Abb. 8: Emil Fahrenkamp: St. Mariä Geburt, Mühlheim an der Ruhr, 1928–29. Aus: Bistumsarchiv Essen (BAE), Sign. S 15/117.

Abb. 9: Giovanni Muzio: S. Maria Annunciata in Chiesa Rossa, Mailand, 1932. Foto & ©: Luigi Monzo, 2009.

Abb. 10: Ottavio Cabiati: SS. Filioop e Giacomo, Giussano, 1927–32. Aus: Franco Cajani (Hrsg.): *Ottavio Cabiati e il suo tempo*. Besana Brianza: GR Editore 1991, S. 249.

Abb. 11: Michele Marelli: S. Elena, Mailand, 1936–40. Aus: La Chiesa di Sant'Elena a Milano. In: *Rassegna di architettura* 5 (1940), S. 137–140, hier S. 140.

Nicole Hartje-Grave: Im Banne von Paris

Abb. 1: August Macke: *Selbstbildnis mit Hut*, 1909. Öl auf Holz, 41 x 32,5 cm. Kunstmuseum Bonn (Leihgabe aus Privatbesitz). Aus: Magdalena M. Moeller (Hrsg.): *August Macke und die Rheinischen Expressionisten. Werke aus dem Kunstmuseum Bonn und anderen Sammlungen*. Ausstellungskatalog Brücke-Museum Berlin und Kunsthalle Tübingen. München: Hirmer 2002, S. 65.

Abb. 2: Otto Feldmann: *Herr am Telefon* (Flechtheim), 1911. Bleistift auf Papier, 32,7 x 21 cm. Museum Ludwig, Köln. Aus: Stephan Berg / Irene Kleinschmidt-Altperger (Hrsg.): *Ein expressionistischer Sommer. Bonn 1913*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Bonn. München: Hirmer 2013, S. 46.





- Abb. 3: Heinrich Nauen: *Tulpen* (Gelbe und rote Tulpen in violetter Vase), 1911. Öl auf Leinwand, 80 x 70,5 cm. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Aus: Barbara Schäfer (Hrsg.): *1912. Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*. Köln: Wienand 2012, S. 487.
- Abb. 4: Franz M. Jansen: Plakat für die zweite Ausstellung der Kölner Secession, 1912. Aus: Berg/Kleinschmidt-Altperter (Hrsg.): *Ein expressionistischer Sommer*, S. 118.
- Abb. 5: Carlo Mense: *Badende*, 1913. Öl auf Leinwand, 85 x 73 cm. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Westfälisches Landesmuseum Münster. Aus: Berg/Kleinschmidt-Altperter (Hrsg.): *Ein expressionistischer Sommer*, S. 84.
- Abb. 6: Buchhandlung und Kunstsalon Cohen in Bonn, Am Hof 30, vor 1912. Aus: Berg/Kleinschmidt-Altperter (Hrsg.): *Ein expressionistischer Sommer*, S. 110/111.
- Abb. 7: August Macke: Plakatentwurf zur Ausstellung Rheinischer Expressionisten, 1913. Aus: Berg/Kleinschmidt-Altperter (Hrsg.): *Ein expressionistischer Sommer*, S. 9.
- Abb. 8: Hans Thuar: *Messdorf* (Duisdorf), 1911. Öl auf Leinwand, 48 x 75 cm. Kunstmuseum Bonn. Aus: Moeller (Hrsg.): *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*, S. 339.
- Abb. 9: Heinrich Campendonk: *Junges Paar am Tisch* (Stilleben mit zwei Köpfen), um 1914. Öl auf Leinwand, 82 x 71,5 cm. Kunstmuseum Bonn. Aus: Moeller (Hrsg.): *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*, S. 154.
- Abb. 10: August Macke: *Elisabeth und Walterchen*, 1912. Öl auf Leinwand, 89 x 71 cm. Kunstmuseum Bonn. Aus: Moeller (Hrsg.): *August Macke und die Rheinischen Expressionisten*, S. 74.

Susanne M.I. Kaufmann: „Wir wollen uns unter ein gemeinsames Zeichen stellen.“

- Abb. 1: *Sema*. 15 Originalsteinzeichnungen, o.J. [1912], München, Delphin-Verlag (Exemplar 50/200), Mappe mit grünem Einband mit aufgedrucktem *Sema*-Signet. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 2: *Sema*. 15 Originalsteinzeichnungen, o.J. [1912], München, Delphin-Verlag (Exemplar 50/200), Titelblatt. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 3: *Sema*. 15 Originalsteinzeichnungen, o.J. [1912], München, Delphin-Verlag (Exemplar 50/200), Manifest. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 4: Paul Klee: *Blick auf einen Fluss*, 1912, Lithographie. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 5: Egon Schiele: *Akt*, 1912, Lithographie. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 6: Max Oppenheimer: *Anatomie*, 1912, Lithographie. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 7: Julius Wolfgang Schülein: *Netzflicker*, 1912, Lithographie. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.
- Abb. 8: Paul Klee: *Zerstörung und Hoffnung*, 1916, aquarellierte Lithographie. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

