

»Bekleidete und unbekleidete Architektur«:

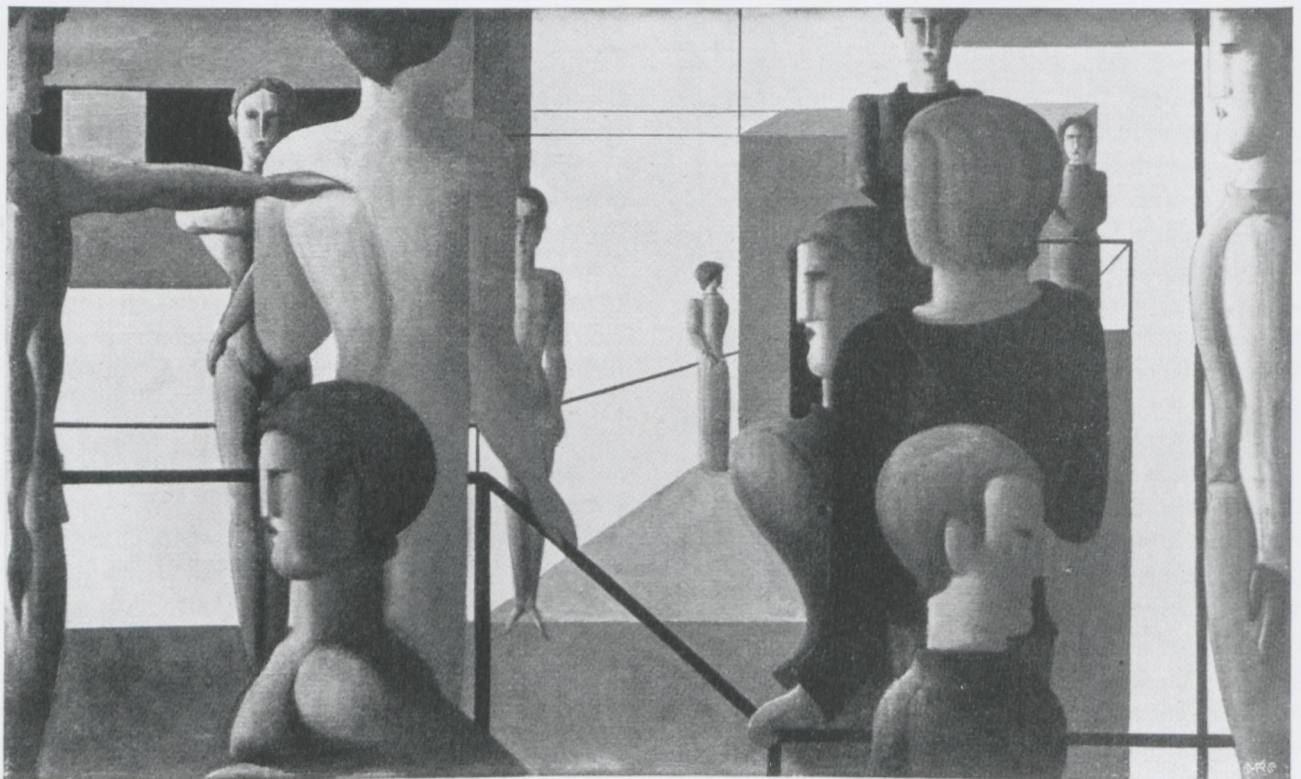
Die Säulenfiguren von Oskar Schlemmer im Kontext von Kunst und Bildkultur der Zwischenkriegszeit

Eckhard Leuschner

Auf den ersten Blick ein belangloser Druckfehler: In der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, Ausgabe August 1929, wird, ohne direkten Bezug auf den darunter stehenden Fließtext, ein damals in der Sammlung Hugo Borst, Stuttgart, befindliches Gemälde von Oskar Schlemmer illustriert, dessen Titel andernorts als »Bekleidete und Unbekleidete in Architektur« angegeben ist: Das Bild wurde im selben Jahr 1929 in der Schlemmer gewidmeten Oktoberausgabe von *bauhaus. zeitschrift für gestaltung* entsprechend betitelt,¹ und auch Karin von Maur katalogisierte es 1979 in ihrem Werkverzeichnis so.² Der Künstler selbst nannte das Bild in einem Brief vom 2. November 1929 an Hans Hildebrandt verkürzend »Menschen in Architektur«.³ In der Abbildungsunterschrift von *Deutsche Kunst und Dekoration* heißt das Werk hingegen »Bekleidete und unbekleidete Architektur« (Abb. 1).⁴ Schlemmer konfrontierte in seinem Bild Figuren beiderlei Geschlechts in einer angedeuteten Architektur, die durch schwarze Streben bzw., im Vordergrund, durch ein schlichtes Metallgeländer strukturiert wird, aber wegen des Mit- und Gegeneinanders von Orthogonalen und Transversalen sowie von bemalten und weiß belassenen Flächen eher einer halbfertigen Perspektivkonstruktion als einer überzeugenden Raumdarstellung entspricht. Die in verschiedene Richtungen gewendeten Figuren tragen Kleidung oder nicht, aber sie sind alle von schlankem Wuchs und deutlich überlängt. Sie halten sich stocksteif aufrecht, haben ausdruckslose Gesichter und interagieren nicht; eine der Figuren steht, bei geschlossenen Beinen, wie ein Balletttänzer auf den Zehenspitzen, eine andere streckt den rechten Arm in einem Neunziggradwinkel vom Rumpf nach vorn und unterstreicht so die geometrische Anmutung der ganzen Komposition. Auffällig ist, dass einige Figuren durch den Bildrand überschritten sind: ein Effekt, der eigentlich eher der ausschnitthaften Ästhetik der Photographie nahesteht. Insbesondere die im Profil gezeigten Figuren am linken und rechten Rand sind jeweils der Länge nach halbiert; beide Köpfe überschneidet der obere Bildrand am Haaransatz. Auch bei einer nackten (männlichen) Rückenfigur und einer bekleideten (weiblichen) Figur, die uns frontal zugewendet ist, ragen die Köpfe über den oberen Rand.

Warum aber der abweichende Titel des Bildes in *Deutsche Kunst und Dekoration*? Es ist wahrscheinlich, dass hier mehr als Nachlässigkeit im Spiel war. Denn der Bauhäusler Schlemmer war 1929 längst dafür bekannt, dass er sich mit dem Verhältnis von menschlichem Körper und Architektur, von Figur und Raum, künstlerisch auseinandersetzte. Schon Mitte des Jahrzehnts hatte er Darstellungen am Übergang von Körper zu Bau im Druck publiziert – am bekanntesten sind seine Schemata zur Umbildung des menschlichen Körpers durch das Kostüm in *Die Bühne im Bauhaus* (1925), darunter »Wandelnde Architektur« (Abb. 2).⁵ Es ist gut möglich, dass der Redakteur der Zeitschrift dieses Vorwissen mit seiner persönlichen Interpretation des Gemäldes verband und Schlemmers menschliche Figuren wortwörtlich als Korrelate von Architektur auffasste. Außerdem wirken insbesondere die beiden am linken und rechten Rand stehenden Figuren wie anthropomorphe Stützen, die den oberen Bildrand bzw. die im Photo nicht sichtbare, aber auf diese Weise zum Gebälk deklarierte obere Rahmenleiste des Gemäldes tragen. Wenn dem so war, hat der Redakteur die (wenigen) gleichsam unbekleideten Vertikalen der gezeigten Raumstruktur mit den von Fleisch und Haut um-/bekleideten »architektonischen« Knochenstrukturen der darin befindlichen Figuren parallelisiert – eine uralte Analogie.⁶ Oder er hat die den Figuren im Titel zugeschriebene tektonische Funktion sogar mit Vitruvs Herleitung der dorischen und ionischen Säule verbunden: Denn auch wenn die hier von Schlemmer gezeigten weiblichen Figuren durchweg kurze Haare im Stil der Zwanziger Jahre tragen, findet sich keine unbekleidete Frau, und es ist naheliegend, dass der Maler alle Frauengewänder so bodenlang dachte wie diejenigen der zwei Frauen im Hintergrund und vieler Frauengestalten in anderen seiner Bilder. Hingegen sind die männlichen Figuren – von der einen Ausnahme rechts vorn abgesehen – nackt.

Vitruv präsentiert in *De architectura*, im Kapitel zur Entstehung der Säulenordnungen (IV.1.7), die Form der dorischen und der ionischen Säule als Ergebnis einer systematischen Übertragung von Merkmalen des männlichen und weiblichen Körpers – bzw., was letzteren angeht,



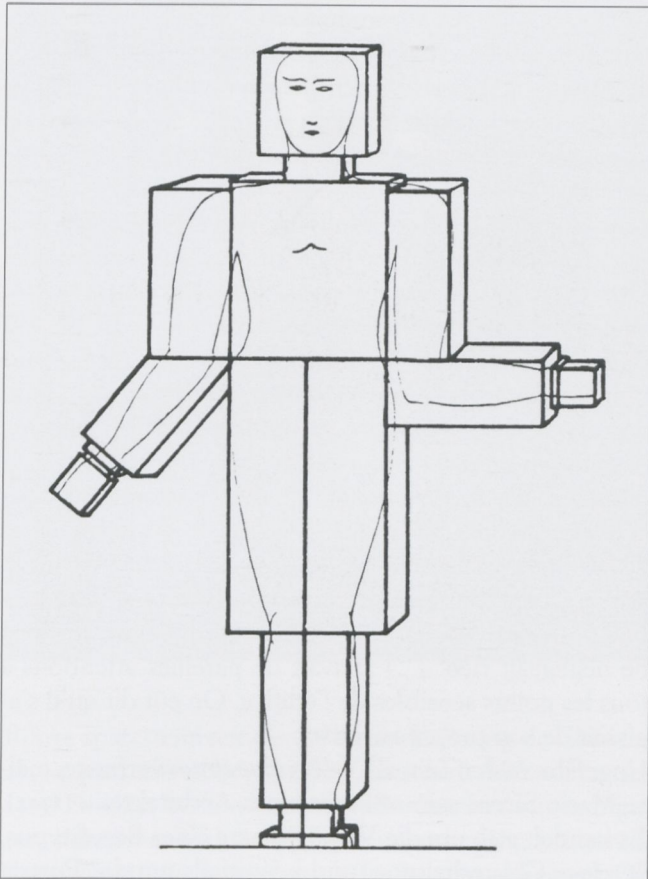
OSKAR SCHLEMMER—DESSAU

»BEKLEIDETE UND UNBEKLEIDETE ARCHITEKTUR«

auch von Pflege und Gewandung desselben – auf das Bauen. Bezüglich der Dorica behauptet er, die ersten griechischen Tempelbauer hätten das Längenmaß des männlichen Fußabdrucks den Standardmaßen der Säulen eines Apollotempels zugrunde gelegt. Auf diese Weise habe die dorische Säule begonnen, an den Tempeln die Proportion, Stärke und Anmut des männlichen Körpers zu zeigen. Vor der Errichtung eines Diana-Tempels habe man dann einen neuen Stil gesucht und dafür den weiblichen Fußabdruck als Grundmaß verwendet. Die Säulenbasis sei an Stelle der von Frauen getragenen Schuhe eingefügt worden, die Kannelierung des Säulenschafts entspreche den herabfallenden Falten der Gewänder verheirateter Frauen. Die Voluten seien von den gekräuselten Haarlocken des weiblichen Haars angelei-

tet. Auf diese Weise, so Vitruv, habe man beide Säulenordnungen dem menschlichen Körper entlehnt: Die Dorica entspreche als nackte Schönheit dem ungeschmückten männlichen Körper; die Ionica der Zartheit, dem Schmuck und Ebenmaß der Frauen. Er behauptete also den Einfluss eines nach Geschlecht differenzierten Körper Vorbilds auf die frühgriechische Architektur.

Es ist angesichts des noch immer nicht gänzlich ausgewerteten schriftlichen Nachlasses von Schlemmer momentan nicht zu erweisen, ob der Künstler tatsächlich solche Aspekte im hier diskutierten Bild adressierte, genauer: wie gut seine Vitruv-Kenntnisse waren. Allerdings gibt es einige andere Werke seiner Hand, die eine von ihm vorgenommene Analogsetzung von Säulen mit dem (männlichen oder weiblichen) Körper nahelegen –



dazu weiter unten mehr. Was den 1929 in *Deutsche Kunst und Dekoration* vergebenen abweichenden Titel des Bildes angeht, ist es allerdings durchaus wahrscheinlich, dass dieser »Lapsus« vor dem Hintergrund des Wissens um die traditionelle Assoziierung von Körper (-skelett) und -bau oder um den von Vitruv herstammenden Genderaspekt der Säulenformen passierte. Wie verbreitet war solches Wissen und welchen künstlerischen Niederschlag fand es zur Zeit Schlemmers?

Körper-Säule-Analogien in den 1920er und 30er Jahren

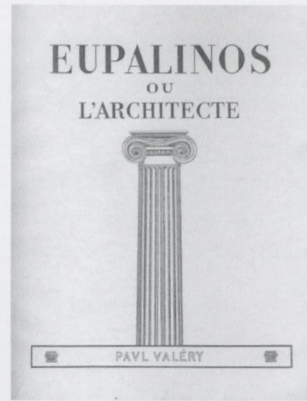
Wie schon deutlich geworden sein dürfte, ist es zielführend, das Vorkommen bzw. die Darstellung anthropomorpher Stützen in Kunst und Bildkulturen der Zwi-

schenkriegszeit im größeren Zusammenhang zeitgenössischer Mensch-Architektur-Analogien zu erörtern.⁷ Aus einer Sammlung und Ordnung des Materials ergibt sich eine Unterscheidung zwischen (1) *ad hoc*-Zitaten historischen Materials, (2) einer vermeintlich bruchlos an frühere Epochen anschließenden künstlerischen Routine und (3) der genau reflektierten Integration solcher Elemente in eine neue individuelle Formensprache. Die erstgenannte – teils mit kunstgeschichtlichem Vorwissen vollzogene – *ad hoc*-Zitation sei hier vertreten durch Cecil Beaton's photographisches Bildnis von Elizabeth, der Königinmutter, sitzend im wohl von William Kent⁸ entworfenen »Summer House« auf dem Gelände von Queen's Garden, Buckingham Palace (1939) (Abb. 3): Die beiden satyrhaften, aber armlosen Stützen fungieren als Komplemente zur lebensfroh zwischen ihnen sitzenden Ehefrau des englischen Monarchen.⁹ Solche punktuellen, aber durchaus der Motivtradition verpflichteten Adaptionen von Stützfiguren und Stützmetaphern tauchten, wie zu zeigen sein wird, gelegentlich auch im Bereich der Werbung und politischen Propaganda auf. Als Beispiele für den Einsatz anthropomorpher Stützen im Sinne einer ostentativ fortgeführten Tradition sollen einige Beispiele aus Bauplastik und Kunstgewerbe der Zwischenkriegszeit diskutiert werden. Den Schwerpunkt des vorliegenden Aufsatzes bilden allerdings Werke der dritten Gruppe: Integrationen in eine neue individuelle Formensprache. Aus dieser Gruppe ragen einige Bilder Oskar Schlemmers heraus.

Keine der hier zu besprechenden Darstellungen ist einzuordnen ohne ein Verständnis davon, wie sich die künstlerischen und architektonischen Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts gegenüber der etablierten, vermeintlich gesetzlich vorgeschriebenen Ordnung der Künste positionierten. Nicht nur das System Vitruvs, sondern jede Berufung auf den Primat klassisch-antiker Formen galt als Ausdruck erstarrten Regeldenkens, zu dem ästhetische Alternativen gesucht wurden. Die Imitation außereuropäischer oder »primitiver« Kunst im Expressionismus und die denkmalstürzende Technikbegeisterung des Futurismus waren nur zwei Aspekte dieser viel weiter ausgreifenden Tendenz. Als mindestens

3. Cecil Beaton, *Queen Elizabeth im »Summer House« des Parks von Buckingham Palace*, Photo, 1939
4. Umschlag der Erstausgabe von *Eupalinos ou l'architecte* von Paul Valéry, 1923

5. Giorgio de Chirico (Entwurf), *Tänzerkostüm für das Ballett »Le Bal«*, 1929
6. Fernand Léger, *Frau, eine Vase haltend*, Öl auf Leinwand, 1927, New York, Guggenheim Museum



ebenso bestimmend erwies sich die Suche mancher Kunst- und Architekturtheoretiker der Zeit um 1900 nach überzeitlich gültigen Ordnungsmustern oder Ausdrucksformen, die dem »menschlichen Raumgefühl« angemessen seien.¹⁰ Ein so aufgefasster Körperbezug von Architektur, wie ihn etwa August Schmarsow oder Heinrich Wölfflin vertraten, kam ohne Vitruvs Anthropomorphismus aus; er war, weil durch die zeitgenössische Wahrnehmungspsychologie inspiriert, sogar ausdrücklich gegen die zuvor weitgehend unhinterfragte Autorität der griechisch-römischen Baukunst gerichtet. Wölfflin schrieb in den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886): »Kräftige Säulen bewirken in uns energische Innervationen, nach der Weite oder Enge der räumlichen Verhältnisse richtet sich die Respiration, wir innervieren, *als ob wir diese tragenden Säulen wären* [meine Hervorhebung], und atmen so tief und voll, als wäre unsre Brust so weit wie diese Hallen.«¹¹

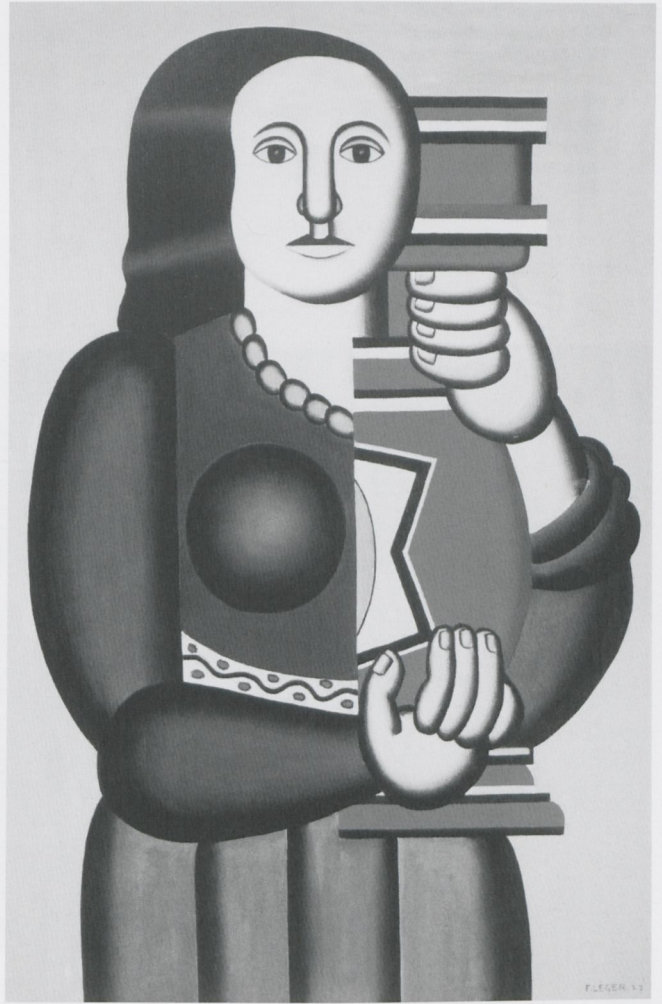
Nimmt man solche Diskurse aus der Zeit vor 1914 zur Kenntnis, war der »Retour à l'ordre« um 1920 weniger ein Bruch mit den Reformbestrebungen der Vorkriegszeit als die Fortsetzung einer bestimmten Strömung innerhalb derselben: Ähnlich wie bei Schmarsow und Wölfflin galt als ultimatives künstlerisches Postulat die Vermittlung vermeintlich ewiger Gesetzmäßigkeiten wie Proportionalität, Symmetrie und Rhythmus durch Architektur oder durch Skulpturen, die gemäß solchen architektonischen Standards zu formen seien. Allerdings trat nach dem Weltkrieg die antike Säule nun wieder ver-

stärkt ihren Dienst an, wenn auch – angesichts der fortschreitenden Beseitigung des Ornaments durch die Modernisten – weniger in einer (gemäß den Regeln Vitruvs) gebauten Architektur, sondern vielmehr, wie z. B. bei Le Corbusier, in der überraschenden Rolle eines Apologeten von Wohnmaschinen oder »gut proportionierten Automobilen«. Die symbolische Aufladung einer graphisch stilisierten antiken Säule findet sich auch auf dem Einband der Erstausgabe (1923) des Dialogs *Eupalinos ou l'architecte* von Paul Valéry (Abb. 4).¹² In diesem Buch präsentieren die Interlokutoren Sokrates und Phaidros den fiktiven griechischen Architekten Eupalinos als Vorbild des richtigen künstlerischen Denkens, das imstande ist, zwischen der individuellen Erscheinung und der Idee zu vermitteln. Die Analogie von physischem Körper und Architektur tritt im Dialog an einer etwas überraschenden Stelle auf; denn der Architekt selbst schien laut Phaidros das von ihm errichtete Gebäude als den eigenen Körper zu betrachten: »Eupalinos ne négligeait rien. [...] Il avait de pareilles attentions à tous les points sensibles de l'édifice. On eût dit qu'il s'agissait de son propre corps.«¹³

Ungefähr zu der Zeit, als Valéry *Eupalinos* verfasste, malte Mario Sironi sein »Bildnis eines Architekten« (1922). Es handelt sich um die Verkörperung eines Berufstypus, ja: einer Geisteshaltung, und keinesfalls um das Porträt eines benennbaren Individuums.¹⁴ Im Hintergrund von Sironis Architekt vertritt, zusammen mit einem Bogen und einem Portal, eine Säule metonymisch die traditionsgebundene Essenz der Architektur. Grundsätzlich konnte der längst dem Novecento zugehörige Sironi für die Darstellung solcher Architekturelemente auf das ihm wohlbekannte Vokabular der Pittura metafisica zurückgreifen, das insbesondere Giorgio de Chirico einige Jahre zuvor ausgeprägt hatte: Spätestens seit den »Beunruhigenden Museen« (1916) kombinierte de Chirico kannelierte Säulen mit Teilen von Schneider- oder Schaufensterpuppen – wahrscheinlich im Bewusstsein der traditionellen Körperanalogie von Architektur. Was anfänglich als ironisch-melancholische Konfrontation von Veratzstücken der antiken Tradition mit Gebrauchsgegenständen der modernen Welt gemeint gewesen sein mag,



fürte spätestens seit der Selbstdeklarierung de Chiricos als »pictor classicus« (in der Zeitschrift *Valori Plastici*, 1919) zu einer systematischen Versteinerung seiner Figuren, deren menschlicher Körper in bodenlangen Gewändern steckt, die in Säulenschäfte mutiert scheinen. Ob die Kenntnis von Vitruvs Angaben zur Herkunft der ionischen Säule aus der griechischen Frauenkleidung eine Rolle gespielt haben könnte, ist – wie bei Schlemmer – ungewiss, auch deswegen, weil de Chirico 1929 für die Aufführung von »Le Bal« (im Rahmen von Sergei Diaghilevs »Ballets Russes«, Musik von Vittorio Rieti, Choreographie von George Balanchine) ein Kostüm für einen männlichen Tänzer entwarf, das durch einen auf dem Hemd aufgemalten kannelierten Schaft und die wie Kragen aufgesetzten Voluten dessen Columnisierung betreibt (Abb. 5).¹⁵ Max Ernst stellte jedenfalls 1922 in seinem Gemälde »Rendez-vous des amis« (Museum Ludwig, Köln), einem Gruppenbild der sich formierenden surrealistischen Bewegung, Giorgio de Chirico mit Säulenkörper dar.¹⁶ Die Säulenhybride in de Chiricos Bildern waren offenbar längst zu seinem Markenzeichen



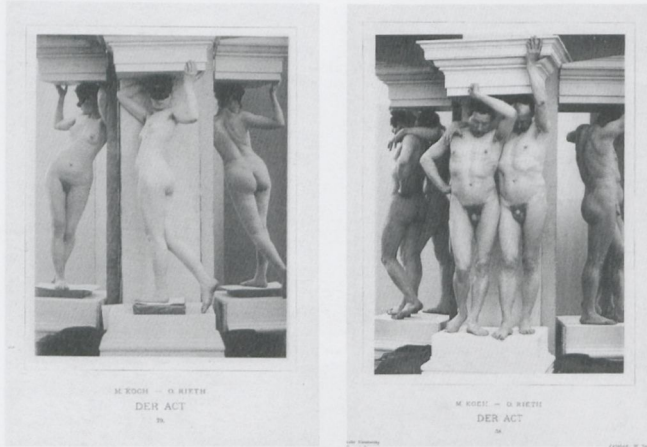
geworden. Als Fernand Léger 1927 die aus einem Säulenunterleib herauswachsende »Femme tenant un vase« (Abb. 6) malte, bezog er sich vermutlich sowohl auf die Säulenfiguren de Chiricos als auch auf die oben erwähnte Indienstnahme antiker Formprinzipien durch die französischen Modernisten der 1920er Jahre.¹⁷

Konstruierte Kontinuitäten

Wenn wir uns nun, von Visualisierungen der Körper-Säule-Analogie herkommend, dem Spezialbereich der anthropomorphen Stützen nähern, finden wir die Bildkünste der Zwischenkriegszeit von solchen Motiven nicht gerade überfüllt. Kurz zuvor, in der Kunst der Jahrhundertwende, hatte hingegen noch die Möglichkeit eines regelrechten Booms bestanden – jedenfalls deuten dies einige Produkte der künstlerischen Photographie dieser Zeit an, unter denen die Publikation *Der Akt* von Max Friedrich Koch und Otto Rieth hervorragt.¹⁸ Zahlreiche der in *Der Akt* enthaltenen Photos von Koch und Rieth zeigen männliche oder weibliche Akte, die, z.T.

7a-b. Max Friedrich Koch und Otto Rieth, *Als architektonische Stützen posierende Akte*, aus *Der Akt*, 1895

8. *Diplom zur Silbernen Medaille der Internationalen Hygiene-Ausstellung, Dresden 1911*



paarweise und durch Aufstellung von Spiegeln jeweils dreiansichtig, als lebende Stützen von Architektur posieren (Abb. 7a u. 7b). Eine solche Künstleranatomie legte es darauf an, anthropomorphe Stützfiguren bzw. -figurgengruppen des 16. und 17. Jahrhunderts auf Posen zeitgenössischer Ateliermodelle zu übertragen, ohne dabei im engen Sinne historisierend wirken zu wollen, sondern möglichst viel Anschauungsmaterial für den gedrehten und »arbeitenden« Körper zu bieten. Womöglich waren die im Vergleich mit druckgraphisch illustrierten Zeichenlehren früherer Jahre ungewohnt zahlreichen Darstellungen von »tragenden«, d.h. durch die Last eines

Gebälks beschwerten Nacktmodellen auch dadurch bedingt, dass eine Publikation so viel freigelegter Haut sich angesichts der Zensur durch den (pseudo-) architektonischen Kontext eine zusätzliche Anmutung von Seriosität zulegen wollte.

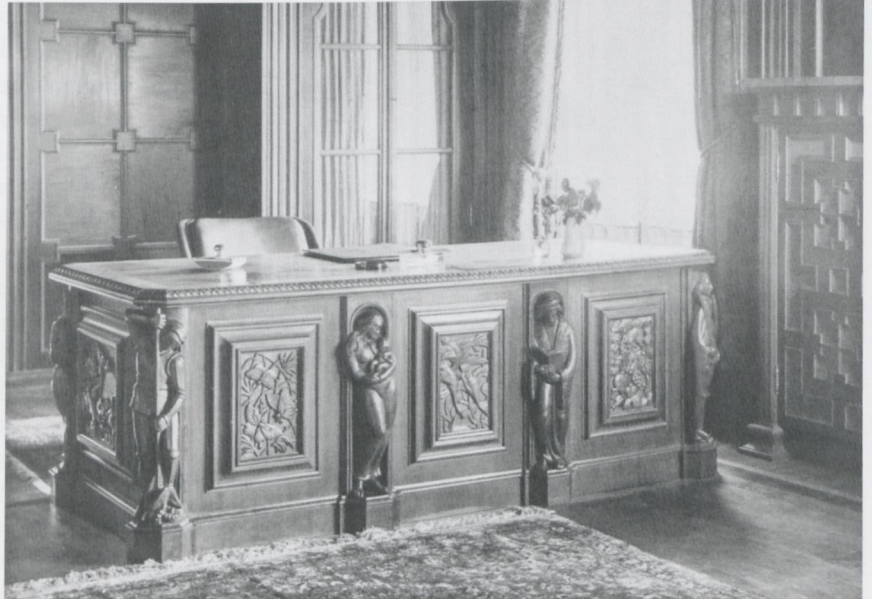
Schon wenige Jahre später, anlässlich der Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911, zeigte der unbekanntere Entwerfer des Diploms zur Silbernen Medaille der Schau (Abb. 8), dass das überlieferte Motiv der anthropomorphen Stützen inzwischen mit einer gewissen Distanz gesehen wurde: Die nackten Trägerfiguren, mit gesenkten Köpfen und anscheinend schwer belastet von der Texttafel, die sie auf ihren Schultern stemmen, sind annähernd spiegelsymmetrisch vor einer Kolonnade mit Durchblick auf die Ausstellungsgebäude angeordnet.¹⁹

Sie wirken, als wären sie aus einer Photovorlage in der Art von Koch und Rieth eingefügt worden. Zwar scheint in ihrer Nacktheit eine Anspielung auf das Gesundheitsthema dieser vom Geist der Lebensreform getragenen Ausstellung enthalten, doch war die Verwendung des Motivs, schon angesichts der Miniaturisierung der starken Männer als Dekorelemente einer papiernen Urkunde, offenkundig von Humor geprägt.

Es verwundert nicht, dass »progressive« Künstler nach dem Ersten Weltkrieg im deutschen Sprachraum wenig Gelegenheit zur Darstellung anthropomorpher Stützen fanden. Der Modernismus reinigte seine Architektur sukzessive von der menschlichen Gestalt; figürliche Skulptur war zwar zuweilen an oder vor den Wänden, nicht aber als integraler Baubestandteil erwünscht. Sogar den Theoretikern eines zeitgemäßen Klassizismus oder »neudeutschen« Griechentums, denen antike Formen eigentlich per se am Herzen liegen mussten, galten menschengestaltige Architekturelemente als unklassisch. Hans Rose brachte es 1937 in *Klassik als künstlerische Denkform* auf den Punkt: »Erst nachdem der klassische Höhepunkt überschritten ist, wird in einem besonderen Fall eine Gleichsetzung der Menschengestalt mit der baulichen Tragform vorgenommen, in der Korenhalle des Erechtheions. Die Wirkung ist ungriechisch, ägyptisierend, und sie stammt in der Tat aus einer Zeit, in der Platon sich zu der Behauptung verstieg, die ägyptische

9. Willy Meller, *Karyatide am von Clemens Klotz entworfenen Haus Heckmann in Köln-Marienburg, 1923*

10. Walter von Ruckteschell, *Schreibtisch mit Stützfiguren für das Herrenhaus Hohehorst bei Bremen, 1929*



Kunst sei der griechischen überlegen. Offenbar war es der Ausdruck des Ewigen, der ihn an den ägyptischen Bildwerken gefesselt hat.«²⁰

Dennoch gab es in den 1920er und 30er Jahren künstlerische Nischen für die anthropomorphe Stütze: vor allem in einer dem Art déco nahestehenden Bauplastik und Möbelfertigung, die sich trotz der unverkennbar konservativen Haltung der jeweiligen Auftraggeber gelegentlich sogar als Vermittler zwischen Tradition und (gemäßigter) Moderne gerierte. Genannt seien die zwei Stützfiguren Willy Mellers, die als Träger des Balkons an der Gartenfront des vom Architekten Clemens Klotz 1923 entworfenen Hauses Heckmann in Köln-Marienburg (Abb. 9) dienten.²¹ Ihre Körperformen oszillierten zwischen spätextpressionistischer Überlängung und Imitation der griechischen Archaik. Die Figuren von Meller trugen ein kannelurenartig fallendes, wenn auch nicht bodenlanges Gewand, und wurden 1925 in der Zeitschrift *Innen-Dekoration* als »Karyatiden« bezeichnet. An selbiger Stelle heißt es, ihr Auftritt solle »die enge Verbindung von Baukunst und Plastik« unterstreichen und sei »ein Entscheid auf den Urbeginn dieser Künste«.²²

Anthropomorphe Stützen an Objekten der angewandten Kunst fanden sich wenig später auch im Herrenhaus Hohehorst, einer vom Architekten Otto Blendermann 1928-29, also in ökonomischen Krisenzeiten, bewusst üppig und als Ausweis der Solvenz ihres Erbauers Carl Lahusen, errichteten Unternehmervilla mit Schlosscharakter bei Bremen.²³ Es darf als wahrscheinlich gelten, dass die figürlichen, der älteren Architekturgeschichte verpflichteten Elemente des Dekors, etwa die von Walter von Ruckteschell geschnitzten anthropomorphen Stützen am Schreibtisch im »Herrenzimmer« (Abb. 10), einer Entscheidung gegen den modernistischen Einrichtungsstil des gleichzeitig in Blüte stehenden Bauhauses gleichkamen. Haus und Inneneinrichtung wurden in einem für damalige Verhältnisse opulenten Bildband publiziert. Im Vorwort äußerte Werner Hegemann: »Noch viel unwandelbarer als die menschlichen Sprachen sind die Grundgesetze des Bauens, die uns durch die Schwerkraft der Körper und durch den praktischen Vorteil des rechten Winkels und der planmäßigen Einfachheit, durch unseren aufrechten Gang und durch unser Bedürfnis für Senkrechte und Waagerechte, durch das Maß des menschlichen Leibes, seine Symmetrie und sei-



ne wahrhaft göttlichen Verhältnisse vorgeschrieben werden.«²⁴ Nicht lange nach dem Konkurs von Lahusen, unter dem neuen Regime der Nazis, konnte sich in der konservativen Pracht von Hohehorst offenbar ohne Adaptionsprobleme die Organisation Lebensborn einrichten, um im Herrenhaus die künftige Herrenrasse zu züchten.

Ausgerechnet das Bauhaus hat in seiner Anfangszeit ein Erkennungszeichen gehabt, das nicht denkbar gewesen wäre ohne den kunst- und architekturgeschichtlichen Stellenwert anthropomorpher Stützen: Die Rede ist vom ersten Bauhaus-Signet, auch bekannt als »Sternenmännchen«, nach Entwurf von Karl Peter Röhl. In Gebrauch war es von 1919 bis 1921 (Abb. 11). Das Signet ging als Siegerentwurf aus einem schulinternen Wettbewerb im Juni 1919 hervor, der die spätxpressionistische Aufbau-Rhetorik der Anfangsphase des von Walter Gropius gegründeten Instituts bildlich umsetzen sollte.²⁵ Ein Strichmännchen ist in einen aus dem Namen des Wei-

marer Bauhauses gebildeten Kreis integriert; es steht breitbeinig und rekt mit beiden Armen ein Dreieck gen Himmel, das durch horizontale Streifen gegliedert ist. In einer Erklärung Röhl's aus den 1960er Jahren heißt es zu dieser Figur: »Der Mensch Architektur trägt die Pyramide«. Die Symbole zu Füßen des Männchens bezeichneten demgemäß Gestirn und Sonne, die links der Körpermitte angeordnete kammartige Form deutete auf »Ruhe«, die rechts angebrachte Swastika auf »Bewegung«. Der dualistische Charakter der Darstellung wird unterstrichen durch den vertikal in eine weiße und eine schwarze Fläche geteilten Kopf der Figur. Zusätzlich trägt diese einen stilisierten Schlüssel am rechten Hosensbund, so als wäre allein sie im Besitz der »clavis interpretandi« für dieses in der Forschung auch als Runen- oder Bauhüttenzeichen bezeichnete Signet. Wenn die Schlüssel-Assoziation beabsichtigt war, bezog sich Röhl's Entwurf auf das prägende frühe Organisationsmodell des Bauhauses, die mittelalterliche Kathedralbauhütte, und das von deren Handwerker-gemeinschaft wie ein kollektiver Körper gehütete Wissen.²⁶ Nicht auszuschließen ist ferner, dass in der visuellen Gleichordnung von »Mensch« und »Architektur« ein Anklang an ein menschliches Grundmaß oder Modul der Baukunst enthalten war und damit eine Brücke von der Tradition der anthropomorphen Stützen zum architektonischen Proportionsdenken geschlagen wurde.²⁷ Das esoterische Pathos dieser leicht überfrachteten Komposition kündigt von einer Phase, die das Bauhaus schon bald hinter sich lassen sollte. Immerhin weist Röhl's Verknüpfung von Körper und Architektur auf eines der Hauptthemen des ab 1920 am Bauhaus tätigen Oskar Schlemmer, mit dem dieser dort bis zu seinem Weggang 1929 präsent bleiben sollte (und ironischerweise durch seinen Entwurf das erste Bauhaus-Signet ersetzte).

Schlemmers Säulenfiguren

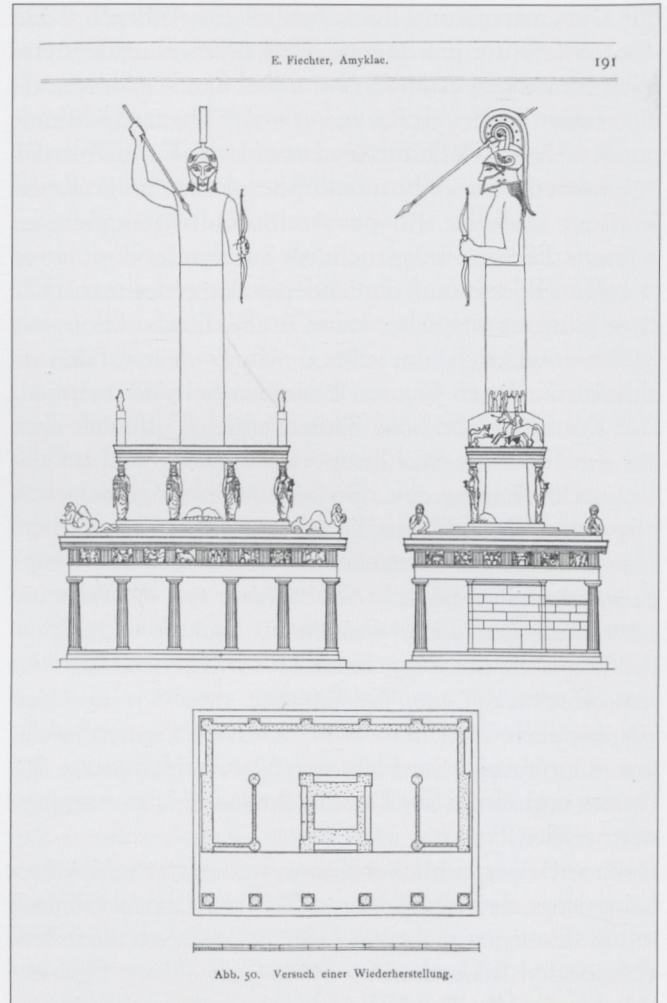
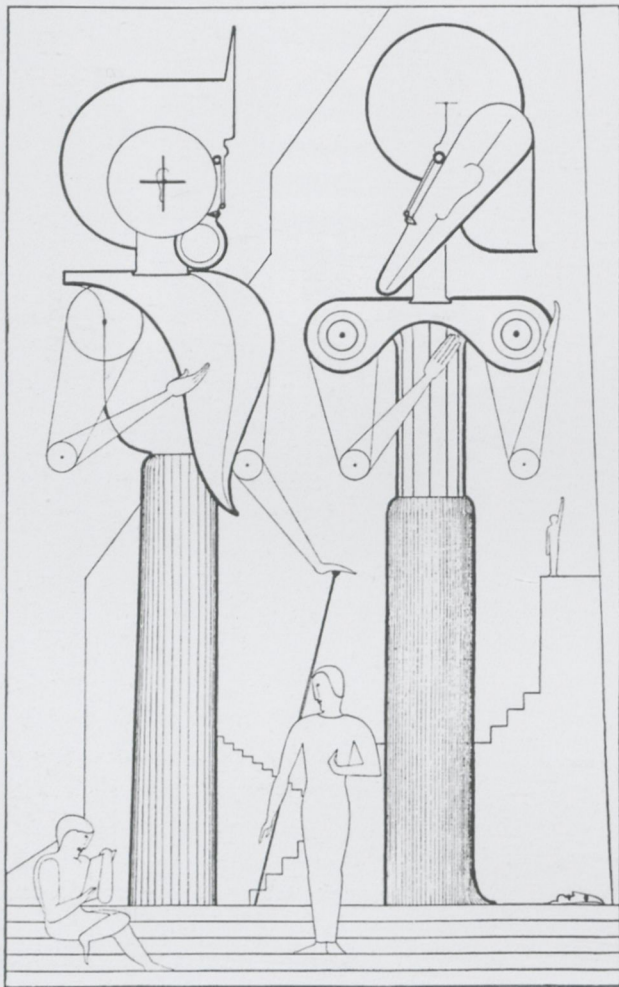
Schlemmer ging es, wie erwähnt, in seinen Bildern vor allem darum, den Menschen im Verhältnis zum architektonischen Raum zu setzen. Ein solches »menschliches Maß« war, gemäß Vitruv, schon den Griechen bei

der Dimensionierung ihrer Tempel ein Anliegen.²⁸ Da das aus Lektüre gewonnene Wissen des Künstlers erst noch genauer zu ermitteln ist, sollen hier stattdessen einige seiner Bilder mit Bezug auf unser Thema im Mittelpunkt stehen. Wiederum erweist es sich als sinnvoll, das Spezialmotiv der anthropomorphen Stütze im größeren Kontext visueller Körper-Architektur-Analogien zu erörtern. Dies gilt umso mehr, als Schlemmer dort, wo er in seinen Bildern auf die Säulen analogie des menschlichen Körpers anspielte, kaum je die Tragfunktion von Säulen unterstrich, also jeden Eindruck einer auf den architekturanalogen Figuren lastenden Schwere vermied. Der Künstler zielte beim Säulenvergleich offenbar eher auf das Ideal der Wohlproportioniertheit bzw. auf die Veranschaulichung eines perfekten Einklangs zwischen physischer (Menschen-) Form und (architektonischer) Idee. Dennoch ist beispielsweise in seinem Bild »Gruppe vor dorischer Säule« (Abb. 12) von 1935 die Parataxe einer dorischen Säule und zweier nackter männlicher Profilfiguren, die diese Säule aufrechtstehend flankieren, offenkundig, und die Tatsache, dass sich im Raum vor der Säule zwei bekleidete weibliche Figuren bewegen, könnte sogar im Licht von Vitruvs Herleitung der Dorica und Ionica aus Geschlechtsmerkmalen interpretiert werden.²⁹

Doch auch wegen solcher Kompositionen ist Schlemmer keineswegs als simpler Vitruv-Illustrator einzuordnen – schon deswegen nicht, weil der in praktisch allen hier diskutierten Bildern seiner Hand feststellbare Figurenstil, d.h. die Überlängung und Geometrisierung der dargestellten Körper, von der Bezugnahme auf eine bis ins frühe 20. Jahrhundert meist als »unklassisch« geltende Antike zeugt: die Kunst der griechischen Frühzeit. Schlemmer stand mit diesem Stilvorbild nicht allein, denn auch seine Freunde und Kollegen Willi Baumeister und Otto Meyer-Amden strebten danach, in den Formen der von ihnen bewunderten frühgriechischen Plastik, insbesondere des so genannten Apolls von Tenea (Glyptothek, München), ihre künstlerischen Vorstellungen vom »Neuen Menschen« auszudrücken.³⁰ Die Archäologie der 1920er Jahre vermittelte die Plastik der griechischen Archaik dem Publikum als »kernige gesun-



13. Oskar Schlemmer, *Die beiden Pathetiker*, Abbildung in *Die Bühne im Bauhaus*, 1925
14. Ernst Robert Fiechter, *Rekonstruktion des so genannten »Throns« des Apoll von Amyklae*, in *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 1918



de Kraft«, die »diszipliniert wirkt durch die Verhaltenheit der Bewegung, die Klarheit des aufbauenden Liniensystems [und] die Festigkeit der Formgebung.«³¹ Einen solchen ethischen Vorbildcharakter verband auch Schlemmer mit seinen gleichsam auf altgriechische Art tektonisierten Figuren.³²

Gelegentlich fügte er ein humorvolles Element hinzu: Zur Veranschaulichung der Mühen beim Erreichen, oder letztlich der Unerreichbarkeit, seines hohen körperlich-geistigen Ideals, das im Kern aus der Lebensformbewegung stammte, setzte Schlemmer Säulenfigu-

ren ein, die das Groteske streifen. In einer Abbildung seines 1925 publizierten Buches *Die Bühne im Bauhaus* finden sich »Die beiden Pathetiker«³³ (Abb. 13), eine Komposition, die der Künstler an gleicher Stelle schriftlich ausgedeutet hat: »DIE BEIDEN PATHETIKER: Zwei die Bühnenhöhe einnehmende Monumentalgestalten, Personifikationen pathetischer Begriffe wie Kraft und Mut, Wahrheit und Schönheit, Gesetz und Freiheit. Ihr Dialog: die durch Schalltrichter proportional der Figurengröße verstärkte Stimme, ein Auf und Ab der Rede, gegebenenfalls orchestral unterstützt. Die Gestalten

– auf Rollwagen schiebbar – sind reliefplastisch gedacht; Steifröcke, die beim Auftritt schleppend nachziehen; cachierte Metallmasken und -leiber, die Arme beweglich zu sparsamen gewichtigen Gesten. Dazu – kontrastierend und Maß gebend – der natürliche Mensch mit natürlicher Stimme, in den drei Zonen der Bühnenausdehnung sich bewegend, die Dimensionen stimmlich und bewegungsmäßig fixierend.«

Schlemmers mit einem säulenförmigen Unterleib ausgestattete »Pathetiker«, die einander im Zwiegespräch zugewandt sind, werden kaum ohne Kenntnis der Hybridfiguren de Chiricos entstanden sein. In ihrer oberen Körperhälfte erscheinen die »Pathetiker« auf eine ziemlich technoiden Weise anthropomorph – ein Reflex des futuristischen »Maschinenmenschen«? Bei genauerem Hinsehen erweisen sich die Schultern der rechten Figur als ionisches Kapitell. Steht links also eine dorische Säulenfigur? Der unter und zwischen diesen Riesen agierende »natürliche Mensch« als maßstabgebendes Element im Sinne Vitruvs soll hier jedenfalls gemäß den Absichten des Künstlers den Konflikt des tatsächlichen Lebens mit vermeintlich überzeitlichen Gesetzen und Prinzipien veranschaulichen.

Bisher ist offenbar nicht untersucht worden, wie Schlemmer eigentlich auf die beiden in seinem Oeuvre singulären Pathetiker-Figuren gekommen ist. An dieser Stelle sei vorgeschlagen, dass der Künstler sich von einer archäologischen Rekonstruktion (Abb. 14) inspirieren ließ, die Ernst Robert Fiechter 1918 publiziert hatte.³⁴ Gezeigt ist in Fiechters Graphik der so genannte »Thron« des Apollon Amyklaios, ein archaisches griechisches Apoll-Heiligtum über dem Grab von Hyakinthos, von dem praktisch keine andere Spur als einige Bemerkungen des Pausanias (3,19,2) erhalten ist. Der größte Teil des Abschnitts in Pausanias' Reisebuch besteht aus Beschreibungen der Bildwerke, die das Gebäude schmückten. Demnach fanden sich Reliefdarstellungen außerhalb des Bauwerks (3,18,10-13), im Inneren unter dem als Altar ausgebildeten »Thron« (3,18,15-16) und auch an der Basis der Apollonstatue (3,19,3-5). Gleich am Anfang des Berichts erzählt Pausanias von den menschengestaltigen Figuren, die den »Thron« stützten:

»Vorn und ebenso hinten tragen ihn [sc. den Thron] zwei Chariten und zwei Horen, links stehen Echidna und Typhos, rechts Tritonen« (3,18,9). Fiechter zeigte den von ihm nach Pausanias' Angaben rekonstruierten »Thron« sowohl frontal als auch seitlich, wobei er besonders den Größenunterschied zwischen den Stützfiguren und der über ihnen streng aufrechtstehenden Apoll-Statue herausstrich.

Fiechter war ausgebildeter Archäologe, lehrte aber seit 1919 Bauformenlehre, Bauzeichnen und Baugeschichte an der TH Stuttgart, war also in unmittelbarer Nachbarschaft Schlemmers tätig.³⁵ Mit Fiechter mag den Künstler auch verbunden haben, dass dieser sich mit der Rekonstruktion antiker Theaterarchitektur beschäftigte. Angesichts des ausgeprägten Interesses von Schlemmer, Meyer-Amden und Baumeister an der Kunst der griechischen Archaik und speziell an Apoll-Figuren liegt eine Inspiration der »Pathetiker« durch Fiechters Amyklae-Rekonstruktion nahe. Vor allem der »Kopf« des ionischen Pathetikers erscheint aus dem Profil der rekonstruierten Apoll-Statue herausentwickelt. Der Größenunterschied zwischen dem monumentalen Götterbild und den darunter befindlichen anthropomorphen Stützen dürfte den Kontrast von Pathetikern und »natürlichen Menschen« impliziert haben. Sogar die strenge Linearität von Schlemmers Graphik könnte vom Stil der archäologisch-bauhistorischen Rekonstruktion Fiechters herkommen.

Man kann darüber diskutieren, ob eine solche »Quellenkritik« nach hergebrachter kunsthistorischer Methode bei der Analyse von Arbeiten Schlemmers angebracht ist. Allerdings zeigt sich gerade in denjenigen seiner Bildzitate, die nachweislich über die Auseinandersetzung mit der Kunst seiner engsten Kollegen und Zeitgenossen hinausgingen, das für ihn typische Bemühen um eine Versöhnung oder Synthese von Geschichte und Gegenwart, von moderner Welt und »Kunstgesetzen«. ³⁶ Es ist daher nicht verwunderlich, dass nicht nur die »Wandelnde Architektur« (Abb. 2) ihre engsten Verwandten in den phantastischen Kostümentwürfen von Ennemond-Alexandre Petitot ³⁷ findet (Abb. 15), sondern auch ein anderes Gemälde Schlemmers, das eine Körper-Säu-



le-Analogie aufweist, seine engste Parallele und vermutliche Anregung in einem weitaus älteren Werk hat: Der »Gestürzte mit Säule«³⁸ (1929) aus dem ersten Folkwang-Zyklus (Abb. 16) lässt sich auf eines der Basreliefs an den Fensterbrüstungen der Berliner Bauakademie nach Entwurf von Karl Friedrich Schinkel (1830er Jahre) beziehen. Für Schinkel symbolisierte der über den Trümmern einer zerbrochenen dorischen Säule leblos oder tot liegende junge Mann den »Genius der Baukunst« (Abb. 17), Inbegriff einer am Boden liegenden Disziplin, die es in der Bauakademie im antiken Geist wiederzubeleben galt.³⁹ Schinkel hat diese Allegorie wahrscheinlich selbst

kreiert, direkte Vorbilder scheint es nicht gegeben zu haben, sieht man ab von der zeitgenössischen Verwendung einer gebrochenen Säule für Grabsteine, die als Sinnbild des gebrochenen Lebens in Freimaurerkreisen verbreitet war.⁴⁰ In der Zeit nach Schinkel wurde dessen Komposition für die Bauakademie offenbar nicht von anderen Künstlern aufgegriffen, brachte also keinen ikonographischen Standard hervor. Umso wahrscheinlicher ist daher, dass Schlemmer sich direkt bei Schinkels Relief als Vorbild bedient hat. In seinem Konzept für die Folkwang-Bilder dürfte »Der Gestürzte«, durchaus ähnlich wie bei Schinkel, eine am Boden zerstörte antike Idealkultur vertreten haben, deren nahe Wiederauferstehung im Geist der Lebensreform (oder – gemäß der Aufgabenstellung durch Ernst Gosebruch – der »jungmännlichen Bewegung der Gegenwart«) der Folkwang-Zyklus künstlerisch antizipierte. Die Kunstgeschichte scheint diesen inhaltlichen Aspekt des »Gestürzten« bisher nur am Rande berücksichtigt zu haben. Dazu mag Schlemmer selbst beigetragen haben, der in seinem Rundfunkinterview 1930 zum Folkwang-Zyklus verkündete: »Ich habe der Versuchung widerstanden, hier eine Allegorie des Lebens [...] darzustellen.«⁴¹ Zwar konnte Schlemmer auch ohne expliziten Verweis auf Schinkel darauf rechnen, dass die Körper-Säule-Analogie in der Bildkultur seiner Zeit verbreitet war; in den 1930er Jahren machte sogar die Werbung damit auf (Abb. 18).⁴² Doch vor dem Hintergrund der Schinkel-Paraphrase ist zu fragen, ob der Folkwang-Zyklus wirklich, wie Karin von Maur einst schrieb,⁴³ das Ergebnis einer Befreiung der Figur von allen illustrativen, abbildhaften und allegorischen Bezügen war?

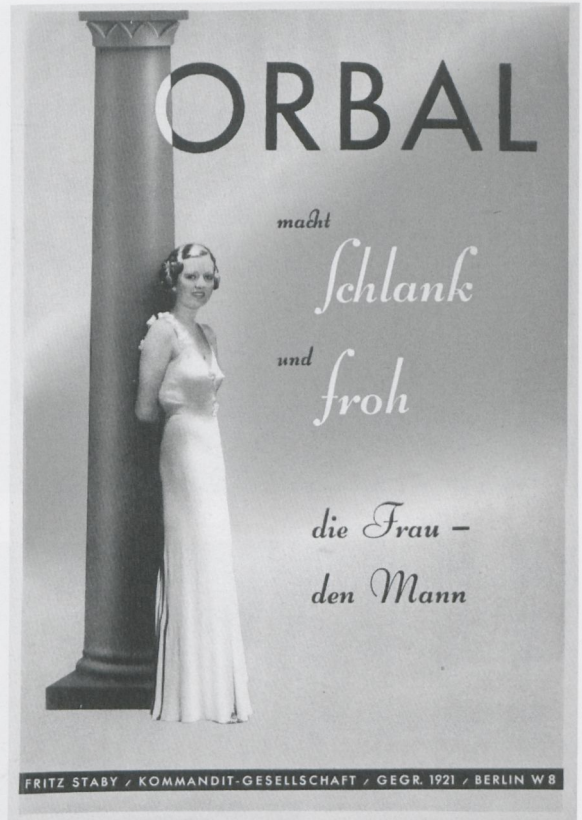
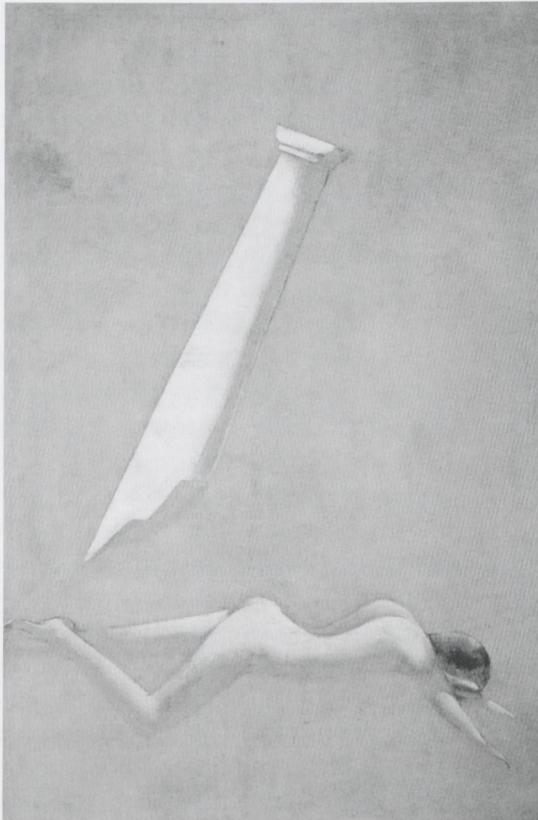
Ausblick

Bekanntlich hat Oskar Schlemmer in den ersten Jahren nach 1933 versucht, seine Kunst den Nazis schmackhaft zu machen.⁴⁴ Doch sein Kunstideal eines modernisierten, mit der Formsprache der internationalen Moderne kompatiblen Klassizismus entsprach nicht der rassistisch begründeten Denkweise von Vertretern des Regimes wie Klaus Graf von Baudissin, ab 1933 Direktor des

16. Oskar Schlemmer, *Gestürzter mit Säule*, Öl auf Leinwand, 1929, Stuttgart, Staatsgalerie

18. *Werbung für das Schlankheitsmittel Orbal*, Werbegraphik, 1935

17. Nach Karl Friedrich Schinkel, *Der am Boden liegende Genius der Baukunst*, Reliefplastik für die Berliner Bauakademie, ca. 1830, heute Berlin, Stiftung Stadtmuseum



19. Richard Klein, *Medaille für den »Reichsparteitag der Arbeit« in Nürnberg 1937*

20. August Sander, *Handlanger, Photo, 1928*



Museums Folkwang. Zwar nutzten auch Bildhauer wie Josef Thorak und Architekten wie Albert Speer Elemente aus dem Baukasten der antiken Kunst, doch zielten ihre Werke auf eine breitenwirksame Monumentalität, die die tradierten Maßstäbe dieser Antike bewusst vergrößerte oder völlig missachtete. Fast unnötig zu sagen, dass in keinen Prestigebau der Nationalsozialisten anthropomorphe Stützen integriert wurden. Dennoch wird man auf der Suche nach diesem Motiv auch in der Nazizeit fündig, z.B. in der Gedenkmedaille zum »Reichsparteitag der Arbeit« in Nürnberg 1937 (Abb. 19) nach Entwurf des Regimekünstlers Richard Klein (1890–1967); ein Photo der Medaille auf rotem Grund wurde auch für ein Plakat der Veranstaltung, Ansichtskarten und andere Memorabilien verwendet. Klein zeigt drei in ihren Körperformen austauschbare muskulöse »Arbeiter«, die mit angewinkelt erhobenen Armen gemeinsam eine Platte stemmen, deren Aufbau wohl an die Rednertribüne des Nürnberger Parteitagsgeländes erinnern sollte. Der arbeitende deutsche »Volkskörper« gemäß rassistischer Definition wird hier als Stütze des nationalsozialistischen Staates zelebriert. Klein war sich auch nicht zu schade dafür, durch Hinzufügung von Trauben und Ähren zum Hakenkreuzemblem eine eucharistische Anspielung anzubringen, um so die von Hitler herbeigeführte »Auferstehung Deutschlands« zu feiern.⁴⁵ Krude Bildpropaganda im Dienste der Diktatur bediente sich zu ihrer Veredelung der Reliefästhetik des Neoklassizismus – ganz abgesehen davon, dass die drei Stützfiguren einer Darstellungskonvention entstammten, auf die einige Jahre zuvor z.B. August Sander angespielt hatte, als er 1928 seinen »Handlanger« (Abb. 20) photographierte.⁴⁶ Sander zeigte allerdings ausdrücklich keine ergeben niedergedrückte Stützfigur, sondern einen selbstbewussten Proletarier, der stolz in die Kamera blickt und seine Ziegelast wie einen Nimbus präsentiert. Es versteht sich, dass für das Naziregime ein solches Arbeiterbild inakzeptabel war, denn es vernachlässigte die Hierarchien von Volksgemeinschaft und Nation, die Klein mit seinen wie auf dem Kasernenhof gleichgeordneten Stützfiguren im Dienste der »höheren Sache« anschaulich zu machen versuchte.⁴⁷ Nicht verschwiegen sei, dass der konservati-

ve, aber keineswegs faschistisch gesonnene Schweizer Kunstkritiker Georg Schmidt 1934 Schlemmer für ganz ähnliche Darstellungsaufgaben empfohlen hat: »Die Entlassung Schlemmers [ist] nur auf Grund einer großen Ahnungslosigkeit möglich geworden, denn Schlemmers Malerei kreist größtenteils um das Problem der Unter- und Überordnung der Einzelnen und der Vielen: wenn ein deutscher Maler auf Grund seines bisherigen eigensten Schaffens legitimiert und fähig wäre, das Bild eines ständisch-vertikal geschichteten Gesellschaftskörpers zu malen, so wäre es Schlemmer.«⁴⁸

Es ist angesichts der erwähnten propagandistischen Verwendungen des Motivs wenig verwunderlich, dass die anthropomorphe Stütze nach 1945 in Bildkünsten, Architektur und Design der deutschsprachigen Länder auf Jahrzehnte keine Rolle mehr spielte. Hinzu kam der Hass der Modernisten auf »Ornamente«. International waren es erst amerikanische Minimalisten und Konzeptualisten der 1960er Jahre wie Robert Morris und Bruce Nauman, die wieder nach »Grundgesetzen« der Kunst fragten und in ihren Versuchsanordnungen zum Verhältnis von Kunstwerk, Körper, Wahrnehmung, Geometrie und Raum den Aspekt der Säulenalogie streiften.⁴⁹ Dabei adressierten sie, vermutlich ohne es zu wissen, Themen, die einst im Zentrum der künstlerischen Arbeit Oskar Schlemmers gestanden waren. Aber eine Studie, die diese Explorationen der Nachkriegsmoderne vor ihrem kunsthistorischen Hintergrund erörtert, ist erst noch zu schreiben.

ANMERKUNGEN

* Für Hinweise danke ich Ina Conzen und Janine Schlemmer.

¹ *Baubaus. zeitschrift für gestaltung*, 3, Heft 4, 1929, Abb. S. 10.

² VON MAUR 1979, Bd. II, S. 86, Kat. Nr. G 197 (im Zweiten Weltkrieg zerstört). Laut VON MAUR, Bd. I, S. 190, wurde das Bild 1929 auf der Darmstädter Ausstellung »Der schöne Mensch in der neuen Kunst« mit einer Goldmedaille ausgezeichnet.

³ VON MAUR 1979, Bd. I, S. 359, Anm. 211.

⁴ *Deutsche Kunst und Dekoration*, 32, 1929, S. 283.

⁵ SCHLEMMER/MOHOLY-NAGY/MOLNAR 1925, S. 16: »Die Gesetze des umgebenden kubischen Raums; hier werden die kubischen Formen auf die menschlichen Körperformen übertragen: Kopf, Leib, Arme, Beine, in räumlich-kubische Gebilde verwandelt. Ergebnis: Wandeln-

de Architektur.« Vgl. dazu FEUERSTEIN 2002, bes. S. 231.

⁶ Vgl. LUGLI 2015.

⁷ Im hier interessierenden Zeitraum entstand mindestens eine wissenschaftliche Schrift zum historischen Phänomen des Anthropomorphismus in der Architektur, nämlich die germanistische Arbeit von BRZÓSKA 1931.

⁸ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Daniela Roberts in diesem Band.

⁹ Zu den Photos, die Cecil Beaton 1939 von Queen Elizabeth I. machte, vgl. GARNER/MELLOR 1994, S. 53.

¹⁰ Vgl. GENGE 2002.

¹¹ WÖLFFLIN 1999, S. 12; vgl. JÖCHNER 2016, S. 318–319.

¹² VALÉRY 1923.

¹³ VALÉRY 1923, hier zitiert nach Ausgabe Gallimard, Paris 1945, S. 9.

¹⁴ Zu Sironis Bild, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm, vgl. PONTIGGIA 2014, S. 163, Kat. Nr. 33.

¹⁵ BELLOW 2011. Vgl. das offenkundig von de Chirico inspirierte Kleid »Palladio« von Gianfranco Ferré für Dior (1982).

¹⁶ Vgl. SCHMIED 1993, S. 83–85.

¹⁷ Vgl. GREEN 2011, bes. 95–96.

¹⁸ KOCH/RIETH 1895. Vgl. MARTIN 2017, S. 76, Abb. 61 und 62. Vgl. weitere Beispiele für Akte in Form von Stützfiguren oder als Säulenanalogien in DERENTHAL/KÜHN/LOWIS 2013, S. 130 (Wilhelm von Gloeden) und S. 153 (Frank Eugene Smith).

¹⁹ Abgebildet in BUCHHOLZ/LATOCHA/PECKMANN/WOLBERT, Bd. 2, S. 251, Kat. Nr. 4.111.

²⁰ ROSE 1937, S. 79.

²¹ BRUES 1925. Klotz und Meller waren nach 1933 gemeinsam an Bau und Skulpturenausstattung bedeutender Nazi-Bauten tätig, darunter das Berliner Olympiastadion und NS-Ordensburgen.

²² BRUES 1925.

²³ HEGEMANN 1929.

²⁴ HEGEMANN 1929, S. 13–14.

²⁵ Vgl. HOFSTAETTER 2007, S. 97–99.

²⁶ Eine historisch weit zurückreichende Denkfigur – vgl. REUDENBACH 1992.

²⁷ HOFSTAETTER 2007, S. 98.

²⁸ Zur Übersicht vgl. ZÖLLNER 2014, S. 47–75. Zum angeblichen griechischen Ideal der »Menschenähnlichkeit« und »Menschenangemessenheit« der Architektur vgl. auch das Kapitel »Bau und Mensch« in ROSE 1937, S. 75–85.

²⁹ CONZEN 2014, S. 142, Kat. Nr. 118.

³⁰ Vgl. SPANKE 2011.

³¹ MÜLLER 1927, S. 4, zitiert nach SÜNDERHAUF 2004, S. 261.

³² Es ist daher zumindest vereinfachend, Gemälde Schlemmers wie »Bekleidete und Unbekleidete in Architektur« auf ihren Status als mathematisch konstruierte Gebilde zu reduzieren und als »almost prophetic in their depiction of social alienation and instrumentality« zu beschreiben (SLEVIN 2015, S. 208).

³³ SCHLEMMER/MOHOLY-NAGY/FARKAS 1925, S. 21. Die Vorzeichnung, Tuschkfeder auf Millimeterpapier, stellenweise mit Deckweiß korrigiert, befindet sich im Nachlass Schlemmer: VON MAUR 1982, S. 223, Kat. Nr. 572.

³⁴ FIECHTER 1918.

³⁵ Zur Vita von Fiechter vgl. <http://www.ifag.uni-stuttgart.de/downloads/geschichte-ifag/fiechter.pdf>

³⁶ Vgl. LEUSCHNER 2012, passim, und LEUSCHNER 2014, bes. S. 93–95.

³⁷ Zu den durch Benigno Bossi radierten Kostümen von Petitot vgl. SUREDA 2008, Kat. Nr. 165–170 (den Hinweis auf Petitot verdanke ich Jörg Martin Merz).

³⁸ VON MAUR 1979, Bd. II, S. 81, Kat. Nr. G 182, Öl und Tempera auf Leinwand, 239 × 155 cm.

³⁹ RAVE 2001, S. 37.

⁴⁰ Allerdings handelte es sich bei den abgebrochenen Säulen auf Freimauregrabern üblicherweise um die Basis und den unteren Teil des Schafts, nicht, wie bei Schinkel und Schlemmer, um den oberen Teil des Schafts mit dem Kapitell.

⁴¹ Zitiert nach HERZOGENRATH 1973, S. 93.

⁴² Allerdings steht die für das Schlankheitsmittel Orbal werbende Frau neben einer romanischen Säule – im Nazideutschland der Zeit war das Griechenideal offenbar nicht mehr unangefochten.

⁴³ VON MAUR 1982, S. 30.

⁴⁴ Vgl. LAUZEMIS 2007.

⁴⁵ WITAMWAS 2016, S. 172.

⁴⁶ Zum »Handlanger« vgl. SANDER 1929, Abb. 23. Als Schöpfer von Stützfiguren mit politisch extrem linksgerichteter Botschaft in der Zwischenkriegszeit darf man den Maler Karl Völker nennen, der 1921 in Halle den Sitzungssaal des Verlags der Zeitung *Klassenkampf* mit (heute verlorenen) Figurengruppen zierte, die oben und unten »durch je eine horizontale Bodenplatte bzw. eine Art Gebälk begrenzt« wurden, in die jeweils Zitate aus Lied- und Textgut der Arbeiterbewegung eingefügt waren, vgl. SCHULER 2017, S. 514–515. Es ist aus Sicht der dem Maler wohl nicht bekannten Motivtradition ironisch, dass seine proletarischen »Perser« mit erhobenen Fäusten ein Gebälk stützten, das sie nach der Logik der von Vitruv erzählten Geschichte eher abwerfen müssten.

⁴⁷ Vgl. auch die NS-Propagandadarstellung eines gesunden »germanischen« Volksgenossen, der zwei »Erbkranke« auf seinen Schultern zu tragen hat: »Hier trägst Du mit: Ein Erbkranker kostet bis zur Erreichung des 60. Lebensjahres im Durchschnitt 50.000 RM« (*Volk und Rasse* 1934), abgebildet in LUTZ/MACHO/STAUPE/ZIRDEN, S. 410.

⁴⁸ GEORG SCHMIDT, »Otto Meyer-Amden – Lichtbildervortrag von Professor Oskar Schlemmer«, *National-Zeitung*, Basel, Nr. 180, 20. April 1934, zitiert nach HERZOGENRATH 1973, S. 92.

⁴⁹ Vgl. einleitend LEUSCHNER 2009.

BIBLIOGRAPHIE

BELLOW 2011: Juliet BELLOW, »Animated Stones: Giorgio de Chirico's 'Le Bal' and the Neo-Classical Body«, *Experiment*, 17, 2011, S. 311–320.

BRUES 1925: Otto BRUES, »Architekt und Bildhauer: Die Einheit von Baukunst und Plastik«, *Innen-Dekoration. Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort*, 36, 1925, S. 258.

BRZÓSKA 1931: Maria BRZÓSKA, *Die anthropomorphe Auffassung des Gebäudes und seiner Teile*, Jena, 1931.

BUCHHOLZ/LATOCHA/PECKMANN/WOLBERT 2001: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Ausstellungskatalog (Darmstadt, 2001–2002), hg. von K. BUCHHOLZ, R. LATOCHA, H. PECKMANN, K. WOLBERT, 2 Bde., Darmstadt, 2001.

CONZEN 2014: *Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt*, hg. von I. CONZEN, Ausstellungskatalog (Stuttgart 2014), München, 2014.

DERENTHAL/KÜHN/LOWIS 2013: *'Die nackte Wahrheit und anderes': Aktfotografie um 1900*, Ausstellungskatalog (Berlin, 2013), hg. von L. DERENTHAL, C. KÜHN, K. LOWIS, Berlin, 2013.

FIECHTER 1918: Ernst Robert FIECHTER, »Amyklae. Der Thron des Apollon«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 33, 1918, S. 107–245.

FEUERSTEIN 2002: Marcia F. FEUERSTEIN, »Body and Building inside the Bauhaus's Darker Side: On Oskar Schlemmer«, in *Body and Building: Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, hg. von G. DODDS, R. TAVERNOR, Cambridge, Mass. und London 2002, S. 226–236.

GARNER/MELLOR 1994: Philippe GARNER/David Allan MELLOR, Cecil Beaton: Photographs 1920–1970, München 1994.

GENGE 2002: Gabriele GENGE, »Weibliche Leibesübung im Ehrenhof der Gesolei. Die Aktskulpturen von Arno Breker, Ernst Gottschalk, Aristide Maillol und Bernd Sopher«, in *GeSoLei 1926–2002: Kunst, Sport und Körper*, hg. von H. KÖRNER, A. STERCKEN, Ostfildern-Ruit 2002, S. 139–158.

GREEN 2011: Christopher GREEN, »Fernand Léger: 'Mass-produced' Classics, 1920–35«, in *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*, hg. von C. GREEN, J. M. DAEHNER, Ausst. Kat. The Getty Museum, Los Angeles, 2011, S. 92–97.

HEGEMANN 1929: *Herrenhaus Hobehorst bei Bremen, erbaut 1928–1929. Architekt Otto Blendermann. Mit einem Vorwort von Werner Hegemann*, Berlin/Wien/Zürich, 1929.

HERZOGENRATH 1973: Wulf HERZOGENRATH, *Oskar Schlemmer: die Wandgestaltung der neuen Architektur; mit einem Katalog seiner Wandgestaltungen 1911–1942 (Fotografien, Vorstudien, Zeichnungen)*, München, 1973.

HOFSTAETTER 2007: Constanze HOFSTAETTER, *Karl Peter Röhl und die Moderne. Auf der Suche nach dem »Neuen Menschen«*, Petersberg, 2007.

JÖCHNER 2016: Cornelia JÖCHNER, »Von der Form zum Raum. Kunstgeschichtliche Universalien und moderne Architektur – das Beispiel Wand«, in *Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, hg. von H. AURENHAMMER, R. PRANGE, Berlin, 2016, S. 311–326.

KOCH/RIETH 1895: Max Friedrich KOCH/Otto RIETH, *Der Akt. 100 Modellstudien nach Naturaufnahmen in Lichtdruck, nach künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten*, Leipzig, 1895.

- LAUZEMIS 2007: Laura LAUZEMIS, »Die nationalsozialistische Ideologie und der ‚neue Mensch‘. Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus und sein Briefwechsel mit Klaus Graf von Baudissin aus dem Jahr 1934«, in *Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, hg. von U. FLECKNER, Berlin, 2007, S. 5–88.
- LEUSCHNER 2009: Eckhard LEUSCHNER, »Rules and Rulers: Robert Morris, Canonical Measures and the Definition of Art in the 1960s«, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 60, 2009, S. 139–160.
- LEUSCHNER 2012: Eckhard LEUSCHNER, »Der Mensch‘ als Thema in Kunst und Architektur der Zwischenkriegszeit: Schlemmer, Le Corbusier, Melotti und B.B.P.R.«, in *Figura umana: Normkonzepte der Menschendarstellung in der italienischen Kunst 1919–1939*, hg. von E. LEUSCHNER, Petersberg, 2012, S. 213–246.
- LEUSCHNER 2014: Eckhard LEUSCHNER, »Measuring Beauty: Ideal Proportions and the Human Figure ca. 1930«, in *Images of the Body in Architecture. Anthropology and Built Space*, hg. von K. WAGNER, J. CEPL, Tübingen/Berlin, 2014, S. 76–98.
- LUGLI 2015: Emanuele LUGLI, »Measuring the Bones: On Francesco di Giorgio Martini’s Saluzzianus Skeleton«, in *To Scale*, hg. von J. KEE, E. LUGLI, Chichester 2015, S. 104–121.
- LUTZ/MACHO/STAUPE/ZIRDEN 2003: *Der [Im-] Perfekte Mensch: Metamorphosen von Normalität und Abweichung*, hg. von P. LUTZ, T. MACHO, G. STAUPE, H. ZIRDEN, Köln, 2003.
- MARTIN 2017: Barbara MARTIN, »Das ‚Latein der Malerei‘ – Theorie und Praxis der Aktdarstellung im Wandel«, in: *Nackt und bloß: Lovis Corinth und der Akt um 1900*, Ausstellungskatalog (Hannover, 2014), hg. von B. MARTIN, Dresden 2017, S. 69–91.
- MÜLLER 1927: Valentin MÜLLER, *Archaische Plastik bis zu den Perserkriegen*, Bielefeld/Leipzig 1927.
- PONTIGGIA 2014: Elena PONTIGGIA, *Mario Sironi 1885–1961*, Mailand 2014.
- RAVE 2001: Paul Ortwin RAVE, *Genius der Baukunst. Eine klassisch-romantische Bilderfolge an der Berliner Bauakademie von Karl Friedrich Schinkel. Neu herausgegeben und mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Martin Kieren*, Berlin, 2001.
- REUDENBACH 1992: Bruno REUDENBACH, »Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter«, in *Gepeinigt, begehrt und vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. von K. SCHREINER, N. SCHNITZLER, München, 1992, S. 171–198.
- ROSE 1937: Hans ROSE, *Klassik als künstlerische Denkform*, München, 1937.
- SANDER 1929: August SANDER, *Antlitz der Zeit*, München, 1929.
- SCHLEMMER/MOHOLY-NAGY/MOLNAR 1925: OSKAR SCHLEMMER, LASLO MOHOLY-NAGY, FARKAS MOLNAR, *Die Bühne im Bauhaus*, Berlin, 1925.
- SCHMIED 1993: Wieland SCHMIED, *Giorgio de Chirico: Die beunruhigenden Museen: eine Kunstmonographie*, Frankfurt/Main, 1993.
- SCHULER 2017: Friederike SCHULER, *Im Dienste der Gemeinschaft: Figurative Wandmalerei in der Weimarer Republik*, Marburg 2017.
- SLEVIN 2015: Tom SLEVIN, *Visions of the Human: Art, World War I and the Modernist Subject*, London/New York, 2015.
- SPANKE 2011: Daniel SPANKE, *Konstruierter Apoll. Willi Bau-meisters Apollbilder und der Neue Mensch bei Otto Meyer-Amden und Oskar Schlemmer*, Berlin/München, 2011.
- SÜNDEHAUF 2004: Esther Sophia SÜNDEHAUF, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945*, Berlin, 2004.
- SUREDA 2008: *Goya e Italia*, Ausstellungskatalog (Zaragoza, 2008) hg. von J. SUREDA, Madrid 2008.
- VALÉRY 1923: Paul VALÉRY, *Eupalinos ou l’architecte*, Paris, 1923.
- VON MAUR 1979: Karin VON MAUR, *Oskar Schlemmer. Monographie und Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*, Bd. 1: *Monographie*, Bd. 2: *Oeuvrekatalog*, München, 1979.
- VON MAUR 1982: Karin VON MAUR, *Oskar Schlemmer. Der Maler. Der Wandgestalter. Der Plastiker. Der Zeichner. Der Graphiker. Der Bühnengestalter. Der Lehrer*, München, 1982.
- WITAMWAS 2016: Birgit WITAMWAS, *Geklebte NS-Propaganda: Verführung und Manipulation durch das Plakat*, Berlin, 2016.
- WÖLFFLIN 1999: Heinrich WÖLFFLIN, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Jasper Cepl*, Berlin, 1999.
- ZÖLLNER 2014: Frank ZÖLLNER, »Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism«, in *Images of the Body in Architecture: Anthropology and Built Space*, hg. von K. WAGNER, J. CEPL, Tübingen/Berlin, 2014, S. 47–75.