

Für und wider den Anthropomorphismus
Plastische »Schlüsselfiguren« in architektonischen Kontexten
um 1900 bis 1930

Eckhard Leuschner

Während der Weltausstellung in Barcelona schloss ein noch junger Professor der Kunstgeschichte, Erwin Panofsky, das Manuskript für sein Buch *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* ab. Im Vorwort, unterschrieben »Hamburg, im Oktober 1929«, betonte er: »Es gibt [...] Kunstepochen – und von den ›historischen‹ sind es die meisten –, die mehr oder weniger tief in die Region der ›sekundären‹ Gegenstandsschicht hinabsteigen; und angesichts ihrer Hervorbringungen bedeutet es eine historische Grenzverwischung, wenn man ihnen die inhaltsmäßigen Aussageabsichten ohne weiteres streitig macht (indem man etwa sagt: ›der Künstler hat sich gar nichts weiter dabei gedacht, sondern nur einen schönen Akt darstellen wollen).«¹ Mit solchen Worten gab Panofsky zu erkennen, dass er sich bereits zu dieser Zeit mit Fragen nach einer Rekonstruktion der »Bedeutung« von Kunstwerken vergangener Epochen beschäftigte – Fragen, die ihn wenig später zur systematischen Ausarbeitung seines Methodengebäudes der »Ikonologie« motivieren sollten.²

Angesichts der Tatsache, dass Kolbes »Barcelona-Figur« erst im Nachhinein der Titel *Der Morgen* verliehen wurde,³ ist für heutige Interpreten die Versuchung groß, in dieser Plastik – frei nach Panofsky – tatsächlich nur den »schönen Akt« zu sehen oder mit Kolbe selbst von der Suche nach der »reinen Form«⁴ und der Autonomie der Gattung Skulptur zu reden. Allenfalls wird, was die Zweitverwendung des Werkes durch Mies angeht, erklärt, dieser habe damit gegenüber der kantigen Geometrie seines Pavillons einen menschengestaltigen Kontrapunkt setzen wollen.⁵ Im vorliegenden Beitrag soll keineswegs versucht werden, Kolbes Figur ikonografisch aufzuladen oder sie (gemäß Panofskys ironischer Formulierung im selben Vorwort) zu einem »allegoriebelasteten« Kunstwerk⁶ umzuschreiben. Stattdessen ist hier – jenseits einer oft eng auf den Barcelona-Pavillon fokussierenden Diskussion – eine Arrondierung dessen erstrebt, was Panofsky in seinem *Hercules*-Vorwort das zeitgenössisch »Hinzugewußte« der Kunstbetrachtung nannte.⁷ Das meint hier vor allem die Assoziationen, die sich bei der Konfrontation mit lebens- oder überlebensgroßen freiplastischen Figuren rezenter Produktion im Kontext öffentlicher oder teilöffentlicher Architektur der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts einstellten – modern ausgedrückt: inmitten welcher Diskurse zwischen Architektur, Skulptur und Ausstellungsbetrieb die Aufstellung von Kolbes Plastik im Barcelona-Pavillon geschah.

Erstaunlicherweise fehlt für den deutschen Sprachraum während des hier relevanten Zeitraums eine systematische Dokumentation des orchestrierten Zusammenspiels von lebens- oder überlebensgroßer Skulptur mit der sie umgebenden Architektur, das heißt der Präsentation plastischer Werke in zu diesem Zweck genutzten ephemeren oder dauerhaften architektonischen Räumen. Niemand wird

behaupten, dass die Positionierung von freiplastischen Figuren mit kalkuliertem Bezug auf einen architektonisch gestalteten Innen- oder Außenraum eine Neuigkeit der Moderne gewesen wäre. Mehr noch, wenn wir an dieser Stelle ganzfigurige Porträtplastiken zur Verwendung als Monumente für Landesväter und -mütter, Politiker, Literaten etc. beiseitelassen, wird schnell klar, dass es sich bis weit ins 20. Jahrhundert größtenteils um mehr oder weniger deutlich allegorisierende Figuren handelte, deren antikische Gewandung oder, häufiger noch, deren »idealisch« nackte Körperformen lange gepflegten Kunstkonventionen folgten, die den sie Betrachtenden quasi automatisch Hinweise darauf gaben, dass in ihnen ein »höherer« Aussagewert vermittelt werde. Nicht selten unterstützten entsprechende Inschriften diese Botschaft.

Solche Kunstkonventionen verloren sich zwar schon im Lauf des 19. Jahrhunderts, etwa durch die provozierend »unklassische« Darstellung von Körpern in Skulpturen, die mit den Posen der kanonischen antiken Skulpturen brachen und eher auf die individuelle physische Präsenz des Ateliermodells oder den subjektiven »Formwillen« des Bildhauers als auf einen narrativen oder sinnbildlichen Gehalt verwiesen. Beispiel sei hier die Tänzerin Cléo de Merode, Schönheitsideal des Fin de Siècle, die der Bildhauer Alexandre Falguière als nackte *Danseuse*, und zwar nicht als mythologische Figur, etwa Muse des Tanzes Terpsichore, sondern bewusst »assoziationslos« darstellte. Falguière zeigte sie nicht einmal in einer klassischen (festgelegten) Ballettposition, sondern in einer sogenannten freien Pose.⁸ (→ Abb. 1, siehe S. 90) Trotz solcher Beispiele darf es als fraglich gelten, ob narrative, allegorische oder symbolische Valenzen bei der künstlerischen Konzeption plastischer Körperbilder für ein größeres Publikum und vor allem in der Rezeption dieser Bilder bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts je ganz verschwanden – speziell dann, wenn der Aufstellungsort und damit der architektonische Rahmen Anteil an einem solchen Wahrnehmungs(an)gebot hatte.

Genau dieser Anteil der Architektur – »Architektur« im Sinne eines systematisch gestalteten Umraums oder Ambientes – an der »Bedeutung« von Skulptur gehört näher untersucht. Im vorliegenden Beitrag sei der Blick besonders auf solche Ensembles gelenkt, in denen aufscheint, wie die verantwortlichen Architekten die Beziehung von Körper(-bild) und Gebäude theoretisch fassten. Wichtigstes Stichwort ist in diesem Zusammenhang der Anthropomorphismus, also der menschliche Körper als Paradigma der Architektur.⁹ Um die vorliegende Untersuchung zu fokussieren, seien hier einige Orte gewählt, die entweder besonders repräsentative Funktionen hatten oder einen besonders großen Nachhall in der damaligen Publizistik fanden. Weniger geeignet sind die Skulpturenensektionen der vielen Akademieausstellungen oder Sezessionsschauen, weil sich in ihnen kurzzeitig unter dem Primat einer einzelnen Kunstgattung oder eines bestimmten Materials Werke in einem schon bestehenden Gebäude mit womöglich wiederverwendbarer Einrichtung auf gleichartigen Postamenten oder Plinthen zusammendrängten. Ähnliches gilt sogar für den architektonischen Rahmen vieler Präsentationen, die einzelnen Bildhauern der damaligen Gegenwart gewidmet waren, etwa die Rodin-Sektion der Internationalen Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast 1904 – auch wenn der Künstler sie selbst einrichtete¹⁰ und Fotos von deren Arrangement sehr wohl die Absicht einer

stringenten, übergreifenden Ästhetik des Raumes verraten. (→ Abb. 2, siehe S. 90) Schon lange vor dem 20. Jahrhundert wurden plastische Körperbilder als Bau- oder Freiplastiken vielfach so positioniert, dass sich für die Betrachtenden sinnhafte Bezüge ergeben: sei es, um durch die Figur einen Hinweis auf die Funktion eines Gebäudes oder Raumes zu geben, sei es um gemeinsame Werte oder »Vorbilder« einer Gemeinschaft aufzurufen. Zur Beantwortung der Frage, wie sich Mies van der Rohe zu solchen Verwendungsweisen von Skulptur im architektonischen Zusammenhang stellte, soll in diesem Beitrag eine Umschau gehalten werden, die bewusst über den Bereich seiner eigenen Projekte hinausgeht und Lehrer, Zeitgenossen sowie andere mögliche Stichwortgeber aufsucht.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, hatte der Jugendstil kein Faible für freistehende Skulptur großen oder gar monumentalen Formats. Diesen Eindruck vermitteln auch Fotos von Musterräumen auf Ausstellungen der Deutschen Werkstätten und anderer Produzenten: In solchen Jugendstilinterieurs finden wir vor allem wandfeste, meist ornamentale Dekoration und allenfalls einzelne menschengestaltige Statuetten und Kleinbronzen, die Regale, Kommoden oder Sockel zieren. Umso exzeptioneller mussten die steinernen Aktfiguren von Ludwig Habich¹¹ wirken, die vor der Fassade des für die Ausstellung *Ein Dokument Deutscher Kunst 1901* von Joseph Maria Olbrich entworfenen Ernst-Ludwig-Hauses auf der Darmstädter Mathildenhöhe das reich ornamentierte Portal flankieren. (→ Abb. 3a/b, siehe S. 90) Sie stehen frei auf hohen Sockeln, ragen aber für Betrachter, die sich vor dem Gebäude, am Fuß der Freitreppe, befinden, noch über das von einem Bogen überfasste Portal bis zum Vordach hinauf und evozieren so trotz aller michelangelesken Monumentalität die Tradition von Stütz- oder Gewändefiguren, also von Bauplastik. Es scheint, als sollte hier auf besonders plakative Art der Autonomieanspruch der Skulptur mit der zeitgenössischen Vorstellung eines Zusammenspiels der Kunstgattungen unter dem Primat des Gesamtkunstwerks versöhnt werden. Wie diese Portalfiguren zur Aufladung mit Bedeutung einladen und einladen, wird unterstrichen durch die fallweise Benennung in der Literatur als »Mann und Weib«, »Adam und Eva«¹² oder »Kraft und Schönheit«¹³.

Lebens- oder überlebensgroße Skulpturen waren in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts sparsam verwendete Höhepunkte in der Inszenierung von Innenräumen auf Kunstaussstellungen, etwa in Planungen des aus dem Darmstädter Kreis hervorgegangenen Architekten und Gestalter Peter Behrens. Dies betrifft beispielsweise die Oldenburger Landesausstellung 1905, wo Paul Peterichs *Medea* aus schwarzem Marmor effektiv mittig im auf quadratischem Grundriss gebauten Pavillon stand.¹⁴ In der Mannheimer Kunsthalle gestaltete Behrens 1907 einen Ausstellungsraum, in dem Aristide Maillols *Méditerranée* in einer quadratisch gerahmten Nische an der Stirnwand durch Stufen und einen sich darüber spannenden Rundbogen vom Rest der gezeigten Werke isoliert und entsprechend hervorgehoben wurde.¹⁵ (→ Abb. 4, siehe S. 102)

Behrens' sorgfältig aufeinander abgestimmte Innenraumensembles aus Architektur und Skulptur blieben nicht ohne Wirkung: An der *Internationalen Hygiene-Ausstellung* in Dresden 1911 schien lebens- oder überlebensgroße Skulptur zwar einen



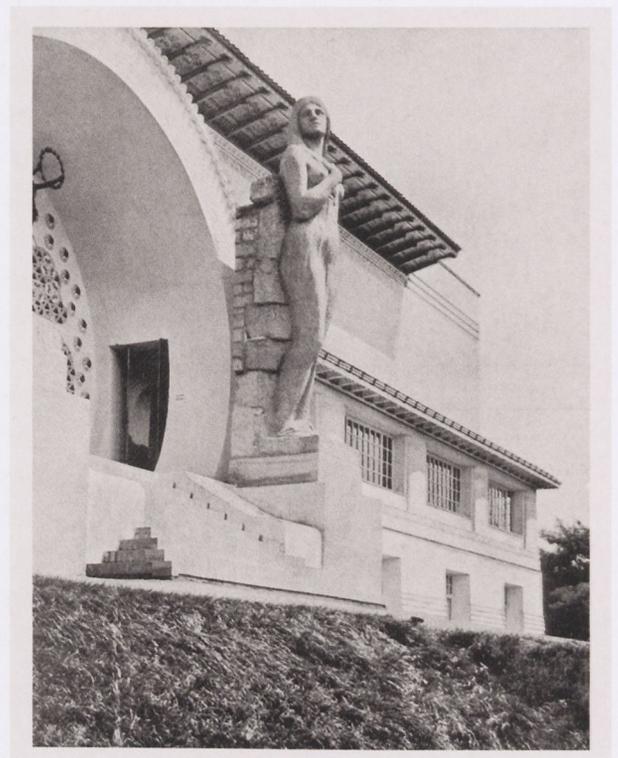
Abb. / fig. 1: Alexandre Falguière, *Danseuse*, 1896, publiziert / published in: Ludwig Pfeiffer, *Handbuch der angewandten Anatomie*, Leipzig 1899, Taf. / pl. XI



Abb. / fig. 2: Rodin-Sektion, Internationale Kunstausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast 1904, publiziert in / Rodin section, International Art Exhibition at Kunstpalast Düsseldorf, 1904, published in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, XIV, 1904, 657



Abb. / fig. 3a/b: Eingang des Ernst-Ludwig-Hauses auf der Mathildenhöhe, Darmstadt, mit den Skulpturen von Ludwig Habich, publiziert in / Portal of the Ernst Ludwig House at Mathildenhöhe, Darmstadt, with sculptures by Ludwig Habich, published in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9, 1901/02, 1, 3



eher bescheidenen Anteil zu haben. In der spätklassizistisch-wilhelminischen, mit einem Säulenportikus geschmückten Fassade des zentralen Ausstellungsgebäudes »Der Mensch« fehlte jedes Figurenelement, und die »populären« und fachwissenschaftlichen Schauräume, die in diesem Gebäude untergebracht waren, wurden von Vitrinenelementen, Apparaten und Modellen bestimmt.¹⁶ Den Empfangssaal des Hauses zeichnete jedoch ein anderer Ansatz aus: Hier betraten die Besucher einen Weiheraum nach Art einer antiken Tempelcella, der an den beiden Längsseiten von großen Kandelabern gesäumt und vorn von einer leicht eingezogenen »Apsis« abgeschlossen wurde. In diesem hervorgehobenen Anraum – Behrens' Mannheimer Inszenierung der *Méditerranée* ließ grüßen – war auf Stufen und einem hohen Sockel die gut drei Meter hohe Monumentalskulptur eines muskulösen nackten Mannes von Arthur Lange platziert, der seine beiden Arme nach oben reckte. Das Postament trug die Inschrift »KEIN REICHTUM GLEICHT DIR O GESUNDHEIT«. (→ Abb. 5, siehe S. 102) Die Figur war – wohl nach Vorbild des *Herkules-Commodus* in den Kapitولينischen Museen¹⁷ – nach Art des Herkules gestaltet, das heißt die durch sie verkündete Gesundheitsbotschaft berief sich auf die Autorität der Antike, auch wenn der Orantengestus einem aktuellen, in der Lebensreform verbreiteten Bildtopos entsprach, der vor allem durch das *Lichtgebet* von Fidus und Ludwig Habichs *Denkmal für Gottfried Schwab* im Gedächtnis geblieben ist.¹⁸ Im *Offiziellen Katalog* zur Dresdener Ausstellung hieß es zu dieser Figur: »Aufschauzend zur Allmutter Sonne, der Schöpferin jedweden Lebens, hebt eine kraftvolle Mannesgestalt die Arme empor zum Licht, ein Symbol der höchsten Lebensfreude und des Bewußtseins eigener körperlicher Kraft.«¹⁹ Die Tatsache, dass der kolossale Gipsherkules seinen pathetischen Griff nach der Sonne in einem geschlossenen Innenraum vollführte, scheint damals niemandem als seltsam aufgefallen zu sein.

Zeitgleich zur Dresdener Ausstellung stellte sich mit der Errichtung des Fagus-Werkes in Alfeld Walter Gropius und Adolf Meyer eine vermeintlich ganz andere Bauaufgabe; vergleichbar war jedoch die auch hier vorgesehene Vermittlung einer »Kernbotschaft« durch eine einzelne lebensgroße Skulptur an herausgehobener Stelle, nämlich im Foyer: Dort wollte Gropius einen »antiken« Kouros (bzw. den Abguss eines solchen) postieren.²⁰ (→ Abb. 6, siehe S. 102) Angestrebt war damit offenbar der Hinweis darauf, dass selbst (oder gerade) den damals neuartigen architektonischen Formen und Materialien des Fagus-Werkes die »menschlichen Maße« zugrunde lagen, dass also das Bauen in Anlehnung an oder in Analogie zu den Proportionen des menschlichen Körpers, der vitruvianische Anthropomorphismus, gewürdigt und trotzdem fortentwickelt wurde: nicht vermittelt durch antiker Versatzstücke wie Säulen und Pilaster, sondern – ganz nach Art von Gropius' Lehrer Behrens²¹ – im antiken »Geist«. Die von Vitruv als Korrelat der harmonischen Maßverhältnisse griechischer Tempel benannten Körperproportionen des »gut gebauten Menschen« bezeichneten seit dem 15. Jahrhundert in der architektonischen Entwurfslehre eine Brücke von den organischen Formen »des« Menschen in das geometrische Kalkül.²² Als Veranschaulichung solcher Herleitungen von Architektur- aus Menschenformen können in der architektonischen Publizistik und Praxis seit der Renaissance die schon in der antiken

Architektur verbreiteten anthropomorphen Stützfiguren, Atlanten, Karyatiden und Termenfiguren gelten.²³ Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass auch Mies van der Rohe, als er 1912/13 in seinem Entwurf für die Villa Kröller-Müller als Stützen für die Loggia am seitlichen »Fischteich« Karyatiden vorsah (→ Abb. S. 241), damit auf genau diese architekturgeschichtlichen Zusammenhänge verwies.²⁴

Im Fagus-Werk sollte nach dem Willen von Gropius die über ein metrologisch definiertes Körperideal vollzogene Verknüpfung von Skulptur und Architektur nicht durch eine Stützfigur, sondern durch eine Freiplastik vorgeführt werden. Diese Figur hätte vor eine gegliederte Wand gestellt und damit ähnlich wie eine antike Stützfigur funktionieren sollen, nämlich als Anzeiger körperbasierter Grundmaße oder Module für die um sie errichtete Architektur. Diese Feststellung ist umso wichtiger, als in der »progressiven« Architekturtheorie der Zeit um 1900 Vitruvs idealischer Anthropomorphismus keineswegs mehr unumstritten war, sondern wahrnehmungsphysiologische Ansätze vorherrschten und elementare Ordnungsmuster der Architektur – Stoff und Form, Schwere und Kraft – aus der Körpererfahrung, etwa aus dem Rhythmus des Atmens, und damit »organisch« definiert wurden.²⁵

Wenn Wilhelm Lehmbruck die Äußerung zugeschrieben wird, alle Kunst sei Maß – Maß gegen Maß – und eine gute Skulptur sei wie ein Gebäude zu handhaben (ein Diktum, das Carola Giedion-Welcker 1955 neben einem Foto der *Knienden* von 1911 stellvertretend für die Theorien des Künstlers präsentierte²⁶), zeigt dies die Nähe seiner Kunstvorstellungen zu proportionsbezogenen Ansätzen, seien es die alten vitruvianischen oder die neuen wahrnehmungsphysiologischen. Dabei ist sekundär, dass Lehmbrucks plastische Hauptwerke keineswegs den Proportionsidealen der Kunstakademien des 19. Jahrhunderts nachstrebten.²⁷ Aber auch Gropius wählte für die Verbildlichung seines proportionsbezogenen Ansatzes im Fagus-Werk nicht etwa eine Skulptur des für seinen »Kanon« menschlicher Standardmaße berühmten klassischen Bildhauers Polyklet, sondern ein Werk der griechischen Archaik, was einerseits mit den sich wandelnden Stilidealen der damaligen Avantgarde zu tun hatte: Sowohl griechisch archaische als auch ägyptische Formen waren in Mode und sollten es bis weit in die 1930er-Jahre, etwa bei Alberto Giacometti,²⁸ bleiben. Das stark stilisierte solcher antiken Figuren lenkte andererseits den Blick der Künstler auf die überindividuellen geometrischen Konstruktionsprinzipien, die diesen historischen Menschen darstellungen zugrunde lagen.²⁹ Und vielleicht kam noch ein Gedanke des von Peter Behrens und dessen Schülern stark wahrgenommenen Friedrich Nietzsche hinzu, der in *Also sprach Zarathustra* mit Begriffen aus Geometrie und Architektur sein anthropologisches Ideal formuliert hatte, als er davon sprach, ein Mensch müsse selbst »rechtwinklig an Leib und Seele« gebaut sein, bevor er an Ehe und Familie denken könne.³⁰ Nietzsche deutete demnach das Gleichgewicht des menschlichen Körpers im Raum, die rechtwinklige Stellung der vertikalen Achse(n) des stehenden Menschen zur Horizontalachse von Boden und Erde, ethisch-moralisch aus: als aufrechte Haltung eines allseitig harmonisch (selbst-)geformten Menschen. Am deutlichsten lässt sich ein Denken in diese Richtung bei Mies van der Rohes Lehrer Peter Behrens³¹ und bei dessen Architektenkollegen Ludwig Hilberseimer fassen.³² Mit Blick auf die

betont aufgerichtete, mit geschlossenen Beinen und nur leicht durchgedrückten Knien gerade stehende Kolbe-Plastik im Barcelona-Pavillon heißt dies, dass man sie in ihrer Verwendung durch Mies van der Rohe nicht automatisch als »Naturprodukt«³³ verstehen musste, das als effektvoller organischer Gegenpol zur rechtwinkligen Architektur des Pavillons hinzugefügt wurde. Vielmehr ist gut möglich, dass durch diese Figur (auch) ein modernes, auf die Architekturtheorie bezogenes (»bauanaloges«), aber gattungsübergreifendes Körperbild repräsentiert werden sollte.

Es wäre verfehlt, für alle auf großen Publikumsausstellungen der hier interessierenden Zeit gut sichtbar mit einem architektonischen Kontext »interagierenden« lebens- und überlebensgroßen Skulpturen eine solche Bedeutungstiefe oder auch nur Referenzialität auf gemeinsame Grundprinzipien beider Metiers, beispielsweise »Maß« und »Proportion«, zu postulieren. Zwar hat der späte Kolbe, wie etwa sein Frankfurter *Ring der Statuen* andeutet, Analogien zwischen stehendem Menschenkörper und architektonischen Stützelementen (Pfeilern) eröffnet.³⁴ Doch dürfte zum Beispiel seine *Große Badende* als Zentrum eines Brunnens vor dem von Gropius entworfenen Verwaltungsgebäude³⁵ auf der Werkbund-Ausstellung in Köln 1914 für die Organisatoren der Schau als Zentrum eines Platzes, das zwischen den umliegenden Bauten vermitteln sollte, vor allem deshalb willkommen gewesen sein, weil ihre bewusst unklassische, also nicht auf traditionelle Bedeutungskontexte verweisende Pose fast schon provozierend den Abschied von der bis dato unverzichtbaren allegorischen Aufladung öffentlich aufgestellter Akte dieser Größe signalisierte. Überspitzt ausgedrückt: Die Bedeutung der *Badenden* war, nichts mehr bedeuten zu wollen.

Solche programmatischen »Entleerungen« des Gehalts betrafen keineswegs die Mehrzahl der freiplastischen Figuren dieser Ausstellung. Neben den Skulpturen *Der Schöpfer* und *Die Verklärung* von Anton Hanak an der Fassade des von Josef Hoffmann entworfenen Österreichischen Hauses³⁶ sei vor allem auf die als *Elbe* allegorisierte stehende nackte Frau mit erhobenen Armen von Richard Luksch im Ausstellungsraum der Stadt Hamburg verwiesen, ein weiblicher Akt aus weißem Granit auf vom Künstler aus dem gleichen Material gestalteten Sockel. Im Hamburger Raum wurde die *Elbe* vor dem für die Kunstgewerbeschule der Hansestadt von Carl Otto Czeschka bemalten Glasfenster gezeigt. (→ Abb. 7, siehe S. 95) Auffällig an dieser Präsentation der Skulptur ist deren innovative Postierung im Raum, nämlich die Verweigerung ihrer Integration in eine axial angelegte Architektur, gar ihrer Einfügung in eine Nische oder »Apsis«, wie es sie in anderen Innenräumen der Werkbund-Ausstellung, etwa im Ibach-Saal des Kölner Hauses, noch gab.³⁷ Die hier vorgeführte »Autonomie« einer aktuellen Skulptur wurde allerdings dadurch ponderiert, dass sich für die Betrachter ein thematisches Zusammenspiel mit den Schrift-Bild-Elementen des Glasfensters und eine Motivkorrespondenz ergab, denn aus der Fensterbemalung stachen die stehenden weiblichen Akte heraus.

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war auf den heute bekanntesten Ausstellungen für Architektur und Gestaltung lebens- oder überlebensgroße figürliche Plastik nicht mehr so stark vertreten wie in den Jahren bis 1914. Allerdings fand man sie beispielsweise noch auf der *Exposition des arts decoratifs et industriels modernes* in

Paris 1925, etwa an, in und vor dem *Hôtel d'un collectionneur* von Pierre Patout, für das Emile-Jacques Ruhlman die berühmte Art-déco-Inneneinrichtung lieferte.³⁸ Die Reliefs an der Fassade schuf Joseph Bernard, der Bildhauer Alfred-Auguste Janniot präsentierte eine prominent vor der Mitte der Schauffassade des Gebäudes platzierte Gruppe aus drei stehenden Frauen als *Hommage à la gloire de Jean Goujon*, die auch als *Allegorie des Frühlings* bekannt ist (heute im Gulbenkian-Museum, Lissabon).³⁹ (→ Abb. 8, siehe S. 95) Die Widmung der Plastik an Goujon, Hauptmeister der französischen Skulptur des 16. Jahrhunderts, war nicht nur ein Versuch der »Versöhnung« der nationalen Kunsttradition mit der damaligen Moderne, sondern darf, weil Goujon als Schöpfer der berühmten Karyatiden des Louvre, also von menschengestaltigen Stützen, bekannt war,⁴⁰ auch als bewusster Verweis auf die gemeinsamen Grundlagen von Plastik und Architektur in körperbasierten Maßvorstellungen interpretiert werden. Der auf die griechische Archaik anspielende, die Figuren in ihren Proportionen elongierende Skulpturenstil Janniots diente einem ebensolchen Zweck. Sogar die Ähnlichkeit der Falten am bodenlangen Kleid der mittig stehenden Frau mit den Kanneluren griechischer Säulen war kein Zufall. An und in Le Corbusiers *Pavillon de l'Esprit nouveau* auf derselben Pariser Ausstellung waren keine solchen figürlichen Plastiken zu sehen; auf seine menschliche Maßfigur, den *Modulor*, kam er erst später.

Auch in der Werkbund-Ausstellung in Stuttgart 1927 gab es – anders als auf der Vorgängerschau in Köln 1914 – für figürliche Plastik so gut wie keinen Platz, wahrscheinlich schon deshalb nicht, weil viele Urheber der hier präsentierten Häuser und Interieurs den traditionellen vitruvianischen Anthropomorphismus ablehnten und diese Gebäude als »ungegenständliche« Großskulpturen gemäß mathematischen Prämissen oder gleich als »Wohnmaschinen« verstanden.⁴¹ Der Lehmbruck-Torso im Stuttgarter *Glasraum* Mies van der Rohes, der in einem solchen Umfeld wie eine Fata Morgana wirken musste, war daher wahrscheinlich mehr als nur dekoratives Element, nämlich Platzhalter der menschlichen Form in einer rationalistisch-modernistischen Architektur und damit – in der Tradition von Gropius' Plänen für den Kouros im Fagus-Werk – ein dezenter Hinweis auf den Anthropomorphismus als nach wie vor mögliches konzeptuelles Band zwischen Architektur und Bildkünsten. Die Tatsache, dass Mies nur einen Torso, also kein »ganzes« Menschenbild ausstellte, darf über solche Zusammenhänge nicht hinwegtäuschen; ein Künstler wie Lehmbruck hat in der Formung seiner »Menschenteile« – anders als etwa Rodin⁴² – keineswegs die Präsentation von »Ruinen« des Körpers angestrebt, sondern betrachtete diese Torsi als Stellvertreter der ganzen Menschenform (»das Detail ist das kleine Maß für das große«⁴³). Auch die im Barcelona-Jahr 1929 in Darmstadt stattfindende Ausstellung *Der schöne Mensch in der neuen Kunst* hatte kein Problem damit, einerseits die von ihr postulierte »Rückkehr des Schönen« in die Gegenwartskunst mit Proportionsfiguren aus dem Unterricht der alten Kunstakademien und Schaubildern »perfekter« Körper von Filmstars zu belegen, andererseits aber neben »vollständigen« Akten kopf- und armlose Torsi von Alexander Archipenko, Charles Despiau oder Chana Orloff zu zeigen.⁴⁴ (→ Abb. 9, siehe S. 108)



Abb. / fig. 7: »Raum der Hansestadt Hamburg« auf der Werkbund-Ausstellung Köln 1914 mit der Skulptur *Elbe* von Richard Luksch und bemaltem Glasfenster von Carl Otto Czeschka, publiziert in / “Room of the Hanseatic City Hamburg” at the Werkbundaustellung in Cologne 1914 with the sculpture *Elbe* by Richard Luksch and stained glass window by Carl Otto Czeschka, published in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, XXXV, 1914/15, 144

Abb. / fig. 8:
Alfred-Auguste Janniot, *Hommage à la gloire de Jean Goujon*, Exposition des Arts Décoratifs, Paris 1925, Postkarte / postcard



Die Werkbund-Ausstellung in Stuttgart 1927 darf nicht den Blick dafür verstellen, dass in weniger »progressiven« Ausstellungskontexten der Weimarer Zeit zahlreiche mit (im weitesten Sinne) allegorischer Bedeutung imprägnierte figürliche Plastiken vertreten waren. Bekanntestes Beispiel sind die Skulpturen, die auf der 1926 in Düsseldorf gezeigten Großausstellung *GeSoLei* (Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge, Leibesübungen) aufgestellt waren. Zentrum der Inszenierung war der Ehrenhof des von Wilhelm Kreis entworfenen Gebäudekomplexes, also ein Bau desjenigen Architekten, der für Kolbe 1927 die Ausstellungsarchitektur im Münchner Glaspalast gestalten sollte. Die Symbiose der vier lebensgroßen, stilistisch ähnlichen Frauenfiguren aus Bronze von Ernst Gottschalk und Bernhard Sopher, die prominent auf Sockeln der Terrasse vor dem Eingang des heutigen Museums Kunstpalast standen,⁴⁵ mit der sie umgebenden rechtwinkligen Architektur von Kreis ist längst registriert.⁴⁶ (→ Abb. 10, siehe S. 108) Ähnliches gilt für die konzeptuelle Verbindung der »Haltung« dieser stehenden Akte, die weibliche Körperbildung durch Gymnastik zelebrieren sollten, mit der Theorie »korrekter« Bauformen vermittels Markierung der tragenden und lastenden Teile sowie der Beachtung von Maßverhältnissen. Aus den Titeln ergibt sich das Spiel mit solchen Bedeutungsaspekten: Eindeutig allegorisierend sind Sopers *Die reife Frau* und *Die Jugend*, vermeintlich stärker auf die Darstellung des Individuums abgestellt Gottschalks *Frauengestalt (Haare ordnend)* und *Frauengestalt (Hände an Brust haltend)*. Im Kontext der vielfach noch von Vorkriegsveranstaltungen wie der Dresdener *Hygiene-Ausstellung* inspirierten Düsseldorfer *GeSoLei* vermittelten allerdings auch die beiden letztgenannten Figuren ein Gesundheits- und Lebensideal, das vom Bild eines einzelnen Körpers zum Typus überleitete. Sowohl aufgrund ihrer herausgehobenen Aufstellung (»lebensreformgemäß« nackt unter freiem Himmel!) als auch wegen ihrer Assoziierung mit der skizzierten »Haltungslehre« dürfen die vier Plastiken, die so ganz anders aussahen als der klobige *Herkules* von 1911, als Schlüsselfiguren der Schau bezeichnet werden. In vielen Hygiene- und Gesundheitsausstellungen der Zeit ab 1930 sollte dann der *Gläserne Mensch*, durch seine erhobenen Arme ironischerweise ein Wiedergänger des Dresdener *Herkules*, eine ähnliche Funktion übernehmen.⁴⁷

Wenige andere Künstler haben sich in den späten 1920er-Jahren so sehr um eine konzeptuelle »Versöhnung« und Kooperation der Bildkünste mit der Architektur bemüht wie Oskar Schlemmer. Maß- und Proportionsdenken war dem Künstler für dieses Vorhaben ein wichtiger Ansatz. Belegstücke dafür sind zahlreiche Gemälde, in denen er Figuren »architektonisierte«, also den Proportionen von Baugliedern wie Säulen oder Pfeiler anglich;⁴⁸ auch Schlemmers am Bauhaus 1927 bis 1929 unterrichtete »Menschenlehre« war von dem Versuch gekennzeichnet, die Wissensbestände beider (und zahlreicher anderer) Disziplinen in eine allumfassende Anthropologie zu gießen und sie den Studierenden des Instituts in Text und Bild zu vermitteln.⁴⁹ Im Zusammenhang mit Mies van der Rohe, dem – 1929 – künftigen Bauhausdirektor, ist besonders die in diesem Jahr begonnene Zusammenarbeit von Schlemmer mit dem Architekten Adolf Rading von Interesse: Für den Allgemeinmediziner Dr. Rabe erbaute Rading 1929 bis 1931 dessen Wohn- und Praxishaus in Zwenkau bei Leipzig

in einem konsequent modernistischen Stil und Schlemmer versah es mit Wandreliefs und Malereien.⁵⁰ Die bildkünstlerische Ausstattung des Rabe-Hauses durch Oskar und Carl Schlemmer kann als Indiz dafür gelten, dass der Anthropomorphismus in diesem Teil der deutschen Avantgarde ausgesprochen lebendig war: Genannt seien hier nur das aus Metall geformte Gesichtsprofil an der Wand der Wohnhalle, das die in der antiken und frühneuzeitlichen Architekturtheorie praktizierte Analogisierung von Kopf- und Gesimsprofil aufruft,⁵¹ und die gemalte, sich im Treppenhaus über zwei Stockwerke hochstreckende Karyatide, die auf die tragende Funktion der dahinterliegenden Wand verweist. (→ Abb. 11, 12, siehe S. 97)



Abb. / fig. 11, 12: Oskar Schlemmer,
Innenraumgestaltungen im Haus
Dr. Rabe von Adolf Rading,
Zwenkau bei Leipzig 1929–1931,
Silbergelatineabzug / Interior
decoration at Dr. Rabe House by
Adolf Rading, Zwenkau near Leipzig,
1929–31, gelatin silver print

Wie anfangs schon angedeutet, wäre es unsinnig, den für den Barcelona-Pavillon zweitverwendeten Frauenakt Kolbes im herkömmlichen Sinne ikonografisch aufzuladen, also ihn auf eine eng umgrenzte allegorische oder symbolische Vermittlungsfunktion »festklopfen« zu wollen. Zwar ergab sich der anhaltende Erfolg dieser Inszenierung der Figur in ihrem architektonischen Umraum – vermittelt auch durch die effektvollen Dokumentationsfotos des *Berliner Bild-Berichts*⁵² – wohl auch aus der von zeitgenössischen Betrachtern meist noch vorausgesetzten Verweisfunktion solcher Werke. In diesem Fall war das Netz der Assoziationsmöglichkeiten allerdings so weit gespannt, dass es, je nach kulturellem Hintergrund und Bildungsstand der Betrachtenden, differenzierte, teils sogar widersprüchliche Anlagerungen von Hinzuge-wusstem ermöglichte. Kolbes Frauenakt im Kontext des Barcelona-Pavillons war wohlgerne keine Proportionsfigur im eigentlichen Sinne, sie gab mit ihren Körper-maßen auch keine Grundmodule des Gebäudes vor (wie denn auch, wenn sie erst nach Baubeginn ausgewählt wurde?) und schon gar nicht war sie als anthropomorphe Stützfigur oder Karyatide einer Wand an- oder eingefügt. Und doch gehörte zur Wirksamkeit dieser Figur die Erinnerung der Betrachter oder Besucher an einige der erst mit ihrem architektonischen Kontext prägnant werdenden »Schlüssel-figuren« auf Ausstellungen der Epoche. Je nach Standpunkt und Auffassung konnte Kolbes »Nackttänzerin« so als »Äquivalent des neuen Lebensgefühls und der Lichtmystik der Lebensreformbewegung«⁵³ dienen, als Platzhalterin des »menschlichen Maßes« in der Architektur des Pavillons, als anthropomorphe Entsprechung zu dessen »freiem« Grundriss (in der Tradition der »freien Pose« der *Danseuse* von Falguière) oder, wegen der betonten Vertikalität der Figur, als Exempel für körperliche »Haltung« in Verbindung mit ethischer »Rechtwinkligkeit« im Sinne Nietzsches. Die relevanten Assozia-tionen oder Diskurse sind hiermit keineswegs ausgeschöpft. Kolbes Figur war (gemäß Panofsky) gewiss auch »der schöne Akt« – aber sie vermochte in ihrem architektoni-schen Kontext ungleich mehr zu bedeuten.

- 1) Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig 1930, IX.
- 2) Erwin Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, in: *Logos*, 21, 1932, 103–119.
- 3) Vgl. Claudia Beckmann, »Die Statue Morgen im Barcelona-Pavillon«, in: *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe Architektur & Plastik*, hrsg. von Ursel Berger und Thomas Pavel, Berlin 2006, 34–51, hier 40.
- 4) Magdalena Bushart, »Das Kunstwerk und sein Ort. Georg Kolbes »Morgen« in Berlin und Barcelona«, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V.*, 19, 2007, 30–49, hier 35f.
- 5) Vgl. z. B. Beckmann 2006 (wie Anm. 3), 47.
- 6) Panofsky 1930 (wie Anm. 1), X.
- 7) Ebd., VIII.
- 8) Näheres dazu in Eckhard Leuschner, *Maßfiguren. Körpennormen und Menschenbild in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts*, Petersberg 2020, 55–64.
- 9) Zum Begriff vgl. einleitend Frank Zöllner, »Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier«, in: *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, hrsg. von Otto Neumeier, Möhnese 2004, 307–344.
- 10) Friederike Kitschen, »Sculpteurs et sculpture entre la France et l'Allemagne: cinq instantanés«, in: *Oublier Rodin? La sculpture à Paris, 1905–1914*, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay Paris 2009, 55–63, hier 59.
- 11) Peter Weyrauch, *Der Bildhauer Ludwig Habich (1872–1949)*, Darmstadt/Marburg 1990 (Quellen und Forschungen zur hessischen Geschichte, 37), Kat. 121, 122. Zur vom Architekten Olbrich »vorausberechneten Wirkung« der Figuren, »welche die Kontur des riesigen, die Haupteingänge des Hauses umfassenden Bogens überschneiden sollten«, vgl. Chr. Ferdinand Morawe, »Aus Darmstadt III«, in: *Der Lotse*.

Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur, 1, 1901, 19–26, hier 19.

12) Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, 163.

13) Sarah Czirtz, »Arbeitende Bilder«: *Die Skulptur im deutschen Kaiserreich zwischen künstlerischer Aneignung und sozialer Wirklichkeit*, Bielefeld 2018, 189, Anm. 150.

14) Gisela Möller, *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre 1903 bis 1907*, Weinheim 1991, 207, Abb. 103.

15) Ebd., 494–496, Taf. 156.

16) In der Abteilung »Antike« kamen einige Gipsabgüsse klassischer Skulpturen hinzu; vgl. Sebastian Weisert, *Der Körper im Blick: Gesundheitsausstellungen vom späten Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus*, Berlin/Boston 2017, 42–50.

17) Zum Herkules-Commodus vgl. Phillis Pray Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, 2. Aufl. London/Turnhout 2010, 178f., Nr. 129.

18) Zu verschiedenen Varianten des »Lichtgebets« vgl. z. B. *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Nicola Lepp, Martin Roth und Klaus Vogel, Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden, Ostfildern 1999, 145–148.

19) *Offizieller Katalog der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden Mai bis Oktober 1911. Mit einem Plan der Ausstellung*, Berlin 1911; hier zit. nach: <https://www.dhmd.de/emuseum/eMuseumPlus;jsessionid=B54CF839F6E1148408C8C6BE2461B390.node1?service=direct/1/ResultDetailView/result.tab.link&sp=10&sp=5collection&sp=SelementList&sp=0&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=SdetailBlockKey&sp=1#collectionDetail> [gelesen am 22.2.2021].

20) Vgl. Jan Pieper, »Gropius Vitruvianus Meyer«, in: *Bauwelt*, 10, 2009, 6–11.

21) Zur durch die antiken Griechen inspirierten »Gemessenheit« der Architekturvorstellungen von Behrens vgl. Möller 1991 (wie Anm. 14), 224.

22) Vgl. Leuschner 2020 (wie Anm. 8), 19–21.

23) Die bislang umfangreichste Übersicht über Geschichte und Theorie der anthropomorphen

Stützen seit der Antike bietet *Construire avec le corps humain. Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle / Bauen mit dem menschlichen Körper. Anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Sabine Frommel, Eckhard Leuschner, Vincent Droguet und Thomas Kirchner, 2 Bde., Rom/Paris 2018.

24) Vgl. Marco Pogacnik, »Säule und Statue. Ludwig Mies van der Rohe und die Bildhauerei«, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 4, 2009, 36–43, bes. 37; Fritz Neumeyer, »The secret life of columns«, in: *Mies van der Rohe Barcelona 1929*, hrsg. von Juan José Lahnerta, Barcelona 2017, 105–123, hier 109.

25) 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*, hrsg. von Hans Körner und Angela Stercken, Ostfildern-Ruit 2002, 139–158.

26) Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart 1955, 32.

27) Vgl. Jessica Keilholz Busch, »Schönheit, Spiritualität und Seele«, in: *Schönheit. Lehmbruck & Rodin. Meister der Moderne*, Ausst.-Kat. Lehmbruck-Museum Duisburg 2019, hrsg. von Söke Dinkla, München 2019, 60–88, hier 88.

28) Vgl. etwa *Giacometti der Ägypter*, hrsg. von Christian Klemm und Klaus-Peter Schuster, Ausst.-Kat. Ägyptisches Museum Berlin u. a., München 2008.

29) Vgl. z. B. Gino Severini, *Du Cubisme au Classicisme (Esthétique du compas et du nombre)*, Paris 1921.

30) Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Chemnitz 1883, 99. Zur Karriere solcher Vorstellungen nach 1933 s. Bernd Jürgen Warneken, »Rechtwinklig an Leib und Seele. Zur Haltungserziehung im deutschen Faschismus«, in: *Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung*, hrsg. von Bernd Jürgen Warneken, Tübingen 1990, 72–77.

31) Möller 1991 (wie Anm. 14), 225f.

32) Vgl. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, 2. Aufl. Berlin 2016,

176. Zu August Schmarsows Auffassung der aufrechten Haltung als idealer Mittelachse und »Meridian« des Menschen vgl. Beatrix Zug, *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen/Berlin 2006, 27.

33) Bushart 2007 (wie Anm. 4), 42.

34) Zu Kolbes *Ring der Statuen* vgl. z. B. Ursel Berger, »Kolbe und die Architektur«, in: Berger/Pavel 2006 (wie Anm. 3), 126–130, hier 130; vgl. auch Sintje Guericke, »Der Mensch als Maß. Georg Kolbe und die Architektur der Moderne«, in: *Moderne und Refugium. Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er Jahre*, hrsg. von Julia Wallner, Berlin 2020, 78–97.

35) Claudia Marcy, »Musterfabrik. Walter Gropius – Georg Kolbe«, in: Berger/Pavel 2006 (wie Anm. 3), 138–143.

36) Vgl. C. F. L., »Das Österreichische Haus auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung, Cöln 1914«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 34, 1914, 349–390, hier 360, 362.

37) Zum Ibach-Saal als »bedauerliche[m] Tiefpunkt der Ausstellung« vgl. Adolf Behne, »Die Kölner Werkbundaussstellung«, in: *Die Gegenwart*, 86, 1914, 501–506.

38) Einführend zum *Hôtel d'un collectionneur* vgl. Tim Benton, *Modern Taste. Art Deco in Paris 1910–1935*, Ausst.-Kat. Fundación Juan March, Madrid 2015, 98f.

39) Vgl. Michel Giraud, *Alfred Janiot 1889–1969. Propos mythologiques et modernes*, Paris 2006, 30–35.

40) Vgl. Jean Guillaume, »Les caryatides de la grande salle du Louvre«, in: Frommel u. a. 2018 (wie Anm. 23), Bd. 1, 157–166.

41) Vgl. etwa Ekkehard Drach, *Architektur und Geometrie. Zur Historizität formaler Ordnungssysteme*, Bielefeld 2012, 227 und passim.

42) »Schöner als eine schöne Sache ist die Ruine einer schönen Sache«; vgl. das Zitat in: *Das Fragment. Der Körper in Stücken*, hrsg. von Christoph Vitali, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 1990, 15, Anm. 7.

43) Vgl. Keilholz Busch 2019 (wie Anm. 27), 86.

44) Zur Ausstellung vgl. Eckhard Leuschner, »Measuring Beauty: Ideal Proportions and the Human Figure ca.

1930«, in: *Images of the Body in Architecture. Anthropology and Built Space*, hrsg. von Kirsten Wagner und Jasper Cepl, Tübingen 2014, 76–98; Leuschner 2020 (wie Anm. 8), 118–123.

45) Nur die Plastiken von Gottschalk sind noch am Ort; Sophers Werke wurden 1937 als »entartet« entfernt.

46) Vgl. Genge 2002 (wie Anm. 25).

47) Vgl. *Der Gläserne Mensch – eine Sensation: zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, anlässlich der Ausstellung Leibesvisitation. Blicke auf den Körper in fünf Jahrhunderten*, veranstaltet vom Deutschen Historischen Museum, Berlin, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Hygiene-Museum Dresden, Stuttgart 1990. Zu den aus dem *Gläsernen Menschen* abgeleiteten normativen »Schlüsselfiguren« in den Gesundheitsausstellungen der Nationalsozialisten und in den USA der 1930er- und 1940er-Jahre vgl. Leuschner 2020 (wie Anm. 8), 135–139.

48) Vgl. Eckhard Leuschner, »Bekleidete und unbekleidete Architektur: Die Säulenfiguren von Oskar Schlemmer im Kontext von Kunst und Bildkultur der Zwischenkriegszeit«, in: Frommel u. a. 2018 (wie Anm. 23), Bd. 2, 279–295.

49) Zu Schlemmers »Menschenlehre« vgl. Leuschner 2020 (wie Anm. 8), 111–118.

50) Werner Durth, *Rading trifft Schlemmer: Bau Haus Kunst*, Köln 2014.

51) Vgl. den Katalogtext von Eckhard Leuschner zum Gesims- und Gesichtsprofil in Diego Sagredos *Raison d'architecture antique*, Paris 1539, in: *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa/Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, hrsg. von Sabine Frommel und Eckhard Leuschner (zugleich Ausst.-Kat. Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt), Rom 2014, 16, Kat. 3.

52) Vgl. Thomas Pavel, »Der Barcelona Pavillon als mediales Ereignis«, in: Berger/Pavel 2006 (wie Anm. 3), 52–71.

53) Anselm Wagner, »Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls Morning Cleaning«, in: *Mies van der Rohe im Diskurs*, hrsg. von Kerstin Plüm, Bielefeld 2014, 193–220, hier 213.