

# „URALT, EWIG NEU“

OSKAR SCHLEMMERS BILD VON MENSCH, RAUM UND KUNSTFIGUR  
WÄHREND SEINER ZEIT AM BAUHAUS

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades  
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach

KUNST- UND BILDGESCHICHTE

eingereicht an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Lena Hennewig M.A.

PRÄSIDENTIN DER HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN:

Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

DEKAN DER KULTUR-, SOZIAL- UND BILDUNGSWISSENSCHAFTLICHEN FAKULTÄT:

Prof. Dr. Christian Kassung

GUTACHTER: 1. Dr. Robin Schuldenfrei

2. Prof. Dr. Kai Kappel

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 15. Januar 2020

FÜR PHILIPP, TIM UND CLARA

## DANKSAGUNG

Zahlreiche Menschen haben großen Anteil an der Fertigstellung dieser Arbeit; vielen Personen, die mich in den letzten Jahren beruflich und privat begleitet haben, bin ich zu tiefem Dank verpflichtet:

Zunächst danke ich Dr. Robin Schuldenfrei, Erstbetreuerin dieser Arbeit, für ihre großzügige und unkomplizierte Unterstützung in fachlichen und organisatorischen Fragen, ihr stets offenes Ohr sowie intellektuelle Anregungen und praktische Hilfestellungen. Darüber hinaus danke ich Prof. Dr. Kai Kappel für seine bereitwillige Betreuung zum Ende dieser Arbeit hin und für seine unabdingbaren Ratschläge inhaltlicher, formaler und praktischer Natur.

Großer Dank gebührt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bauhaus-Archivs in Berlin sowie den Angehörigen des Archivs Oskar Schlemmer in Stuttgart und des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die diese Arbeit mit Ihrem Fachwissen und ihrer bemerkenswerten Hilfsbereitschaft unterstützt haben. Darüber hinaus möchte ich den Mitgliedern des Bard Graduate Center in New York City für die Möglichkeit meines Forschungsaufenthalts sowie die fachliche Unterstützung danken, ebenso wie den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Thomas J. Watson Library des Metropolitan Museum of Art und der New York Public Library for the Performing Arts. Ich danke zudem Dr. Georg Schelbert für seine Hinweise im Hinblick auf die Publikation dieser Arbeit.

Ebenfalls unerlässlich für das kontinuierliche Fortschreiten dieser Arbeit waren die Kommentare und Anregungen, Lob und Kritik der Mitglieder des Kolloquiums von Robin Schuldenfrei an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Aber auch im privaten Bereich bedarf es eines Netzwerks, um eine solche Arbeit schreiben zu können: Zunächst danke ich meinen Eltern und meiner Schwester für ihre große Unterstützung, für Gespräche und Korrekturlesen, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre. Außerdem danke ich meinem Ehemann Philipp für fachliche Gespräche und intellektuelle Anregungen, aber vor allem für seine

Aufmerksamkeit und Geduld. Und zu guter Letzt danke ich unseren gemeinsamen Kindern Tim und Clara für wunderbare Ablenkung, die schönsten aller Fristen und neue Perspektiven jenseits dieser Arbeit.

# Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	1
Abstract	3
1 Einleitung	4
1.1 Mensch	8
1.2 Raum	9
1.3 Kunstfigur	10
1.4 Eingrenzung des Untersuchungsgegenstands	11
1.5 Forschungslage und Methodik	13
2 „Das Maß aller Dinge“ – Der Mensch im Werk Oskar Schlemmers	17
Unterricht: Der Mensch	18
Ausgangspunkt: „Fünf Männer im Raum“	21
2.1 Geometrisierung, Reproduzierbarkeit und der Körper-Typus	24
Die Konstruktion eines Körper-Typus	25
2.1.1 Der Vitruvianische Mensch und die Proportionslehre Leonardos	26
Der homo ad quadratum	27
Der homo ad circulum	28
Die Gesetze Vitruvs	29
Die äußere Erscheinung und ihr Ursprung bei Leonardo da Vinci und Oskar Schlemmer	31
2.1.2 Dürers Geometrische Konstruktion des Typus Mensch	39
Dürers Proportionsstudien	41
Dürer und Schlemmer: Die Geometrie als Grundlage der Körperdarstellung	44
Bewegung	51
Weiterführende Betrachtungen	53
2.1.3 Der Goldene Schnitt als Maßgeber des menschlichen Körpers	57
Oskar Schlemmer und der Goldene Schnitt	63

2.2 Kopfstudien oder das „Bedürfnis, den Kopf besonders zu fixieren“	71
2.2.1 Der Kopf aus Kugel und Würfel	71
Leonardo als Ausgangspunkt der Kopfstudien Schlemmers	74
2.2.2 Binnenvierecke als Grundlage der Kopfform	77
2.2.3 Der Kopf als Resultat des Goldenen Schnitts	78
2.3 Der Körper als Ausdruck von Psyche und Geist	81
2.3.1 Carl Gustav Carus	82
Carus, Schlemmer und das Griechische Ideal	86
2.3.2 Ricarda Huch	88
Huch und Schlemmer	89
Vom (griechischen) Wesen des Menschen	90
2.4 Zwischenergebnis I	95
3 „veränderlicher beweglicher raum und verwandelbare architektonische gebilde“ – Oskar Schlemmers Vorstellung des Raumes	98
Ausgangspunkt I: „Fünf Figuren im Raum“	100
Ausgangspunkt II: „Hausbau Bauhaus“	104
3.1 Isaac Newton und der absolute Raum	115
3.2 Albert Einstein und der relative Raum	117
3.3 „wie wollen wir wohnen?“ – Werkbund, Bauhaus und die Baukunst des beginnenden 20. Jahrhunderts	121
3.3.1 Der Werkbund und der Werkbund-Streit	121
3.3.2 Die Architekturtheorie des Bauhauses	126
Walter Gropius	126
Hannes Meyer	133
3.4 Die Raumtheorie des Bauhauses	137
3.4.1 Hand, Kopf und Herz: Walter Gropius Raumkunde	137
3.4.2 László Moholy-Nagy – Von Material zu Architektur	140
3.4.3 Oskar Schlemmer und das Architekturverständnis des Bauhauses	142
3.5 Franz Krause und die organische Architektur	144

3.5.1 Organische Architektur	146
3.5.2 Architektonisches Spiel	151
3.5.3 Krause und Schlemmer	152
3.6 Joris-Karl Huysmans und der Raumbegriff in À Rebours	154
3.6.1 Gegen den Strich	155
3.6.2 Oskar Schlemmer und der bei Huysmans beschriebene Raum	156
3.7 Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur I – Der Naturillusionistische Raum	159
3.8 Zwischenergebnis II	163
4 „Vor allem künstlich“ – Die Kunstfigur als dritter Pol im Œuvre Oskar Schlemmers	165
Ausgangspunkt: „Tänzerin (Die Geste)“	168
4.1 Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur II – Der Abstrakte Bühnenraum	170
4.2 Marionetten, Puppen und Kostüme	172
4.2.1 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater	173
4.2.2 Edward Gordon Craig: The actor and the Über-Marionette	178
4.2.3 Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur III – Die Gesetze der körperlichen Umwandlung	182
4.2.4 Weitere Figurinen des Triadischen Balletts	184
4.3 Masken	189
4.3.1 Neutralität und Typus	189
4.3.2 Maske und Mensch	192
4.3.3 Eine „Bauhaus-Szene“	195
4.4 Zwischenergebnis III	197
5 „Uralt, ewig neu“ – Der Mensch, der Raum und die Kunstfigur	199
5.1. Ein erweiterter Blick auf die Darstellung von Mensch, Raum und Kunstfigur im Œuvre Schlemmers	199
5.1.1. Die Beuroner Kunstschule und Peter Desiderius Lenz	200

5.1.2. Piero della Francesca	201
5.1.3. Das Japanische Haus	203
5.2 Fazit	206
5.2.1 Mensch	206
5.2.2 Raum	208
5.2.3 Kunstfigur	209
Quellen- und Literaturverzeichnis	212
Primärquellen	212
Sekundärliteratur	224
Ausstellungskataloge	246
Anhang	249
Abbildungsnachweise	249
Abbildungen	255



## ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend von Oskar Schlemmers (1888-1943) Bauhaus-Signet aus dem Jahr 1923 analysiert diese Arbeit den Zusammenhang zwischen Mensch und Raum im Œuvre des Bauhaus-Meisters. Die bei Betrachtung des Signets aufkommende These, Mensch und Raum – die zwei tradierten Pole des Schaffens Schlemmers – bedingten sich gegenseitig, wird untersucht, hinterfragt und um die Kategorie der Kunstfigur erweitert.

Das erste Kapitel beleuchtet den Menschen als *Maß aller Dinge*. Der angestrebte *Typus* entsteht einerseits über Schlemmers Analyse des menschlichen Körpers mittels tradierter Proportionsstudien und Geometrisierung, die zu einer zumindest scheinbaren Berechenbarkeit führen. Betrachtet werden hierbei die Ausführungen von Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Adolf Zeising. Andererseits nutzt Schlemmer die physiognomischen Überlegungen Richarda Huchs und Carl Gustav Carus' für seine Zwecke der *Entindividualisierung* des Menschen.

Hierauf aufbauend befasst sich das zweite Kapitel mit dem Raum. Es zeigt, dass Schlemmers Überlegungen zu theoretischem und gebautem Raum ihren Ursprung in Albert Einsteins Relativitätstheorie nehmen und von Debatten am Bauhaus genährt werden: Schlemmer betrachtet den Raum als wandelbar und abhängig vom Menschen, was unter anderem durch eigene Schriften und den einzig überlieferten Architekturentwurf Schlemmers gefestigt wird.

Zur Untersuchung einer umgekehrten Einflussnahme des Raumes auf den menschlichen Körper erweitert das dritte Kapitel die zwei tradierten Pole des Schlemmer'schen Œuvres um einen weiteren: die Kunstfigur. Diese, so belegt das Kapitel, generiert ihre eigene Körperlichkeit über den Einfluss des verän-

## Zusammenfassung

derlichen Raumes, darüber hinaus aber auch durch die Abstrahierung des zugrundeliegenden menschlichen Körpers mittels des Kostüms und der Maske. Über diese beiden wiederum vollzieht sich auch eine Wandlung des Menschen.

## ABSTRACT

Taking the Bauhaus signet, designed by Oskar Schlemmer in 1923, as a starting point, the present thesis examines the relationship between man and space – the two consistently named poles of Schlemmer’s work – within the œuvre of the Bauhaus master. It analyzes, questions and expands the assumption, at first glance suggested by the signet, that space and man are mutually dependent:

The first chapter deals with man as *the measure of all things*. The type pursued by Schlemmer results, on the one hand, from his analysis of man via proportion and geometric studies by Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer and Adolf Zeising that lead to a certain calculability. On the other hand, Schlemmer uses physiognomic ideas of Richarda Huch and Carl Gustav Carus to depict a certain *de-individualization*.

Based on the results of the first chapter, the second chapter deals with questions of space. It shows that Schlemmer’s considerations of theoretical space and architecture stem from Albert Einstein’s theory of relativity and are fed by Bauhaus debates on that same topic: Schlemmer regards space and architecture as subject to change and dependent on man; this theory is also strengthened by his writings and his only surviving architectural design.

To examine the reverse influence of space on the human body, the third chapter adds the *Kunstfigur (art figure)* as another category to the established two poles of Schlemmer’s œuvre discussed in the literature: man and space. The chapter proves that the *Kunstfigur* generates its own corporeality through the influence of space, which is modifiable by movement. Besides that, said corporeality is also determined by an abstraction, in turn caused by costumes and masks. These items also influence the outer appearance of man.

## 1 EINLEITUNG

Im Jahr 1922 sollte ein neues Signet den seit der Gründung des Bauhauses genutzten Entwurf ablösen: Das sogenannte *Sternenmännchen* von Karl Peter Röhl aus dem Jahr 1919,<sup>1</sup> das sich durch seinen handgezeichneten Charakter sowie esoterische Symbole verschiedenster Provenienz auszeichnet,<sup>2</sup> wurde ersetzt durch einen Entwurf Oskar Schlemmers, der den Übergang von einer expressionistischen Ausrichtung des Bauhauses hin zu einer konstruktivistischen markierte<sup>3</sup> und der noch bis heute sinnbildlich mit der Schule verbunden ist. Oskar Schlemmers Bauhaus-Signet,<sup>4</sup> das sich in einem Wettbewerb gegen die Entwürfe anderer Meister sowie weiterer Künstler durchsetzen konnte,<sup>5</sup> zeigt einen menschlichen Kopf, der eingefasst ist von zwei Kreislinien, in deren Zwischenraum in eckig gestalteten Großbuchstaben, aber ebenfalls rund angeordnet, „STAATLICHES BAUHAUS – WEIMAR –“ geschrieben steht. Der von Hals bis Haaransatz dargestellte, menschliche Kopf ist vom Betrachter aus gesehen nach rechts gewandt und macht etwas mehr als die Hälfte des inneren Runds aus.

Zusammengesetzt ist der Kopf aus verschiedenen rechteckigen Formen, die einen hohen Wiedererkennungswert bei gleichzeitiger Variabilität gewährleisten. Dies zeigt auch die Modifikation, der das Signet innerhalb seiner verschiedenen Anwendungsbereiche unterworfen war: Nach seiner

---

<sup>1</sup> RÖHL, Karl Peter: Das erste Signet des Bauhauses („Sternenmännchen“) (1919), Tinte auf Papier, ohne weitere Daten, Bauhaus-Archiv Berlin, in: DROSTE (2009), S. 22.

<sup>2</sup> Eine kurze Auflistung der Symbole, Runen und sonstiger Zeichen findet sich unter anderem bei RÖSSLER (2009), S. 374. Eine etwas detailliertere Behandlung des *Sternenmännchens* bietet HOFSTAETTER (2007), S. 97-98. Weitere Abhandlungen zu den Bauhaus-Signets finden sich in: SIEBENBRODT (2000); HERZOGENRATH (1988 A).

<sup>3</sup> SLAVKOVA (2012), S. 75.

<sup>4</sup> SCHLEMMER, Oskar: Zwei Entwürfe zum Bauhaus-Signet (1922), Tinte, Bleistift und weiße Farbe auf Papier, 33 x 41 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, in: JAEGGIE, AKBAR (2009), S. 127.

<sup>5</sup> RÖSSLER (2009), S. 375.

Mindestens elf weitere Signetentwürfe verschiedener Künstler aus den Jahren 1920 und 1921 befinden sich im Bauhaus Archiv Berlin.

offiziellen Einführung wurde das Signet immer wieder leicht abgeändert, sodass es dem jeweiligen Zweck – Werbeposter für Ausstellungen und weitere Veranstaltungen des Bauhauses, Bucheinbände, Briefköpfe und dergleichen – entsprechend nutzbar war.<sup>6</sup>

In Oskar Schlemmers Bauhaus-Signet bilden also streng rechtwinklige Umrisslinien einen folglich ebenso rechtwinkligen Kopf, der aus drei Quadern mit nur teilweise sichtbaren Begrenzungslinien zusammengefügt ist. Der oberste Quader definiert den oberen Teil des Gesichts einschließlich der Nase, während der mittlere Mund und Kinn und der untere den Hals bestimmt. Ein Seitenknorpel der Nase, der Mund, der Kieferknochen sowie die Augenlider sind durch horizontale Linien angedeutet, die den Dreidimensionalität andeutenden Seitenflächen der gesichtsbildenden Quader entspringen.

Durch den einfachen geometrischen Aufbau und die aus den geometrischen Grundformen resultierende Wandlungsfähigkeit zeigt sich Schlemmers Bauhaus-Signet der industriellen Massenreproduktion zugewandt: Im Gegensatz zum zeichnerischen Duktus Röhls kommuniziert Schlemmers technisch anmutendes Signet direkt eine Verbindung zu einer möglichen Massenproduktion. Das Vorgängermodell, das zwar gewiss ebenso technisch reproduzierbar war, betonte doch eher das Individuelle, Handgemachte, Kunsthandwerkliche. Darüber hinaus lassen sich in Schlemmers Signet stilistisch Verbindungen zum konstruktivistischen Stil erkennen, dessen Hauptmerkmal in der Zusammensetzung der Architekturkörper, Plastiken und Bildinhalte aus einfachen geometrischen Grundformen besteht.<sup>7</sup>

Zu der Verbindung mit Industrie und Konstruktivismus tritt in Schlemmers Signet jedoch ebenfalls ein deutlicher Bezug zu architektonischen Strukturen der Moderne:<sup>8</sup> Zunächst vermittelt die starke geometrische Ausrichtung des

---

<sup>6</sup> Siehe dazu auch: DROSTE (2009), S. 128.

<sup>7</sup> Ebd., S. 130.

<sup>8</sup> Siehe dazu auch: SLAVKOVA (2012), S. 76.

Profilkopfes mit heller Front und dunkler, scheinbar im Schatten liegender Seite, einen recht statischen, immobilen Eindruck, der stark an eine Architektur erinnert. Aber auch der sonstige Aufbau des Kopfes scheint bewusst einem Wohngebäude nachempfunden zu sein: Der Hals bildet das Sockelgeschoss, während darauf die weiteren Stockwerke in Form von Kinn und Nase aufliegen. Das quadratische Auge steht für ein Fenster der Architektur. Schmuckwerk liegt, ganz im Sinne des Bauhauses,<sup>9</sup> nicht vor.

Das Bauhaus-Signet Oskar Schlemmers aus dem Jahr 1922 visualisiert also in einzigartiger Weise die Verbindung des menschlichen Gesichts mit moderner (Bauhaus-)Architektur und stellt hiermit den Ausgangspunkt für die weiteren Überlegungen dieser Arbeit dar: Es belegt, dass Mensch und Raum, die zwei dominierenden Konstanten und Pole des Œuvres Oskar Schlemmers,<sup>10</sup> nicht unabhängig voneinander – also nebeneinander – bestehen, sondern miteinander verwoben sind und sich potentiell gegenseitig bedingen. Und auch Schlemmer formulierte diese Feststellung im Jahr 1923 als Aufforderung an die Künste und Künstler:

„Dennoch bleibt ein großes Thema, uralt, ewig neu, Gegenstand und Bildner aller Zeiten: der Mensch, die menschliche Figur. Von ihm ist gesagt, daß er das Maß aller Dinge sei. Wohlan! Architektur ist die edelste Meßkunst, verbündet euch!“<sup>11</sup>

Ausgehend von der Frage, welchen Aussagewert das Bauhaus-Signet Schlemmers, dessen Botschaft für die Neuausrichtung der Schule nach Patrick Rössler so eindeutig ist,<sup>12</sup> für das Œuvre Schlemmers hat, untersucht die vorliegende Arbeit allgemeiner, inwiefern sich Mensch und Raum auch innerhalb seiner Malerei und Graphik gegenseitig – oder auch nur einseitig –

---

<sup>9</sup> Siehe hierzu Kapitel 3.3.

<sup>10</sup> SCHLEMMER (1937), S. 312. Aber auch die kunsthistorische Forschung und sonstige wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche Literatur zu Schlemmer bricht sein Œuvre häufig auf die Formel *Mensch und Raum* herunter (siehe hierzu unter anderem: MAUR (1979 A), S. 10; MAUR (1977), S. 9; HILDEBRANDT (1952 B), S. 22).

<sup>11</sup> SCHLEMMER (1923 B), S. 149.

<sup>12</sup> RÖSSLER (2009), S. 375.

bedingen. Dieser Frage vorgelagert ist die unabhängige Analyse der bestimmenden Pole des Werks Schlemmers – namentlich zunächst des menschlichen Körpers und des ihn umgebenden Raumes – und ihrer Definition.

Oskar Schlemmer, 1888 in Stuttgart geboren und 1943 in Baden-Baden verstorben,<sup>13</sup> wurde im Jahr 1920 von Walter Gropius *dringend eingeladen*,<sup>14</sup> an das Bauhaus in Weimar zu kommen. Nach einigen Zweifeln<sup>15</sup> unterschrieb Schlemmer im Dezember 1920 einen ersten Vertrag über eine Beschäftigung am Bauhaus Weimar vom 01. Januar 1921 bis April 1923.<sup>16</sup> Bleiben sollte er jedoch bis zum Sommer 1929.<sup>17</sup>

In Schlemmers Werk lässt sich mit seinem Eintritt in das Bauhaus ein Paradigmenwechsel feststellen; er begann erst nach seiner Berufung an das Bauhaus, sich mit dem Thema des Menschen innerhalb einer räumlichen Situation zu beschäftigen:<sup>18</sup> Aus einer zuvor flächigen Figurenkonstruktion, die wohl auf die direkten sowie indirekten Einflüsse Friedrich von Kellers, Paul Cézannes und Adolf Hölzels zurückzuführen ist,<sup>19</sup> entwickelte sich am Bauhaus die Darstellung des Menschen innerhalb einer „plastisch-körperlich herausgebildeten und zu einem dreidimensionalen, perspektivisch gestalteten Innenraum in Beziehung gesetzten Bildstruktur“.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Eine ausführliche Biographie bietet unter anderem BEILFUß (2016).

<sup>14</sup> SCHLEMMER (1920 A), S. 66.

<sup>15</sup> Siehe hierzu unter anderem: SCHLEMMER (1920 A), S. 66-67; SCHLEMMER (1920 B), S. 67-68; SCHLEMMER (1920 C), S. 68.

<sup>16</sup> SCHLEMMER (1920 D), S. 69.

<sup>17</sup> SCHLEMMER (1929 B), S. 211-212.

<sup>18</sup> Erste künstlerische Werke mit Raumbezug finden sich ab 1921, erste schriftlich-theoretische Auseinandersetzungen mit dem Raum beginnen Mitte der 1920er Jahre. Auch Überlegungen zu konkreten Architekturen finden sich erst ab 1925. Siehe hierzu auch: MAUR (2009), S. 158.

<sup>19</sup> CONZEN (2014), S. 38-39.

<sup>20</sup> KRÜGER (1985), S. 51.

In seiner Malerei und Graphik am Bauhaus beschäftigte sich Schlemmer also stets mit dem menschlichen Körper im Raum und wies ihm verschiedene spezifische Positionen bzw. Bewegungen zu:

„Meine Themen, die menschliche Gestalt im Raum, ihre Funktion in Ruhe und Bewegung in diesem, das Sitzen, Liegen, Gehen, Stehen, sind ebenso einfach wie sie allgemeingültig sind. Überdies sind sie unerschöpflich.“<sup>21</sup>

Schlemmer konkretisierte diese Aussage in demselben Brief, indem er anführte, er wollte „Menschen-Typen schaffen und keine Porträts (obwohl ich auch diese gelegentlich übe), und [...] das Wesen des Raumes und keine ‚Intérieurs‘“. <sup>22</sup>

## 1.1 MENSCH

In den ersten beiden der insgesamt drei folgenden Kapiteln möchte die vorliegende Dissertation die *Menschen-Typen* und das *Wesen des Raumes* und deren *Allgemeingültigkeit* definieren und analysieren sowie ihre Beziehung zueinander klären: Zunächst stellt sich die Frage nach dem Typus des Menschen, der Schlemmer selbst unter anderem in seinem „Unterricht: Der Mensch“ nachgegangen ist: In zahlreichen Skizzen und Versuchen hat sich Schlemmer – immer mit dem Ziel der Vermittlung an seine Studenten – mit dem Menschen und seiner Ur-Form beschäftigt. Hierbei berief er sich auf eigene Überlegungen und Erkenntnisse, vor allem aber auch auf die Ergebnisse vorangegangener künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeiten und Versuche, um zu seinem eigenen Bild eines typischen menschlichen Körpers zu gelangen. Durch die Analyse ausgewählter Skizzen und angegebener Quellen Schlemmers soll sein Weg hin zum *Menschen-Typen* nachvollzogen werden: Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Adolf Zeising

---

<sup>21</sup> SCHLEMMER (1937), S. 312.

<sup>22</sup> Ebd.



sollen aus Gründen, die später erläutert werden, zunächst als Referenzen hinsichtlich der Körperlichkeit des *Menschen-Typen* herangezogen werden. Um aber dem Menschenbild Schlemmers im Spiegel seiner Abbildungen vollständig gerecht zu werden, soll im Anschluss daran mit der Bearbeitung ausgewählter Schriften Ricarda Huchs und Carl Gustav Carus' die psychische Komponente der äußeren Erscheinung des Menschen abgedeckt werden.

Dieses erste Kapitel legt, neben der Analyse der Darstellung von Körper und Kopf, einen besonderen Fokus auf die Betrachtung der doch recht unikalenen Nasenform der Menschen-Typen Schlemmers: Es sucht eine Erklärung dafür, wie das Streben nach einem typisierten, allgemeingültigen Körper mit der Darstellung einer auf den ersten Blick sehr individuellen, senkrechten, sogenannten *griechischen* Nase in Einklang gebracht werden kann.

## 1.2 RAUM

Der Mensch des ersten Kapitels, der Mensch als „kosmisches Wesen“,<sup>23</sup> kann in Schlemmers Vorstellung sowohl als eigene Entität als auch als Teil eines großen Ganzen gedacht werden.<sup>24</sup> Auf die Thematik dieser Arbeit bezogen kann der Mensch also sowohl eigenständig als auch als Teil des ihn umgebenden Raumes verstanden werden. Der Raum bezieht sich in dieser Arbeit entwickelten These folgend also immer auf den Menschen, der Mensch bezieht sich aber nicht zwangsläufig auf den Raum.

Aufbauend auf diese Überlegung soll sich das zweite Kapitel dem Raum widmen, sowohl in seiner konkreten architektonischen Form als auch in seinem theoretischen Vorkommen, sowie der Frage nach einer konkreten Verbindung von Mensch und Raum. Hierbei bildet die These, dass bei Schlemmer ein auf

---

<sup>23</sup> SCHLEMMER (O. J. E), S. 29.

<sup>24</sup> KUCHLING (1969 A), S. 25.

Einstein basierendes Verständnis eines wandelbaren Raumes vorliegt, die Grundlage der Betrachtungen. Aufbauend auf dieser These untersucht das Kapitel die Ursachen dieser Wandelbarkeit und zieht hierfür Texte und Arbeiten Schlemmers, seiner explizit angesprochenen Quellen Franz Krause und Joris-Karl Huysmans sowie seines unmittelbaren Umfeldes am Bauhaus heran. In Anlehnung an die Vorstellungen Oskar Schlemmers und auch an die des Bauhauses im Allgemeinen wird keine Unterscheidung zwischen dem theoretisch konstruierten und dem architektonischen Raum vorgenommen.

### 1.3 KUNSTFIGUR

Ein drittes Kapitel soll die vom Bauhaus-Signet aufgeworfene Frage nach dem Einfluss des Raumes klären. Hierfür fügt die vorliegende Arbeit den in der Fachliteratur bisher gültigen Kategorien *Mensch und Raum* eine weitere grundlegende hinzu: die Kategorie der Kunstfigur. Dabei handelt es sich um eine menschierte Gestalt, die sich jedoch vom Menschen in ihrer künstlichen Körperlichkeit sowie der Verfremdung durch das Kostüm abhebt und die von Schlemmer, unter anderem in seinem Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“, dezidiert als Gegenpol zum Menschen eingeführt wird.

In diesem dritten und letzten Kapitel soll also geklärt werden, wie Schlemmer die Kunstfigur definiert und in welcher Beziehung sie zum vorher behandelten Raum steht. Denn Schlemmers Unterscheidung zwischen Mensch und Kunstfigur legt die Vermutung nahe, dass auch im Verhältnis zum Raum Differenzen zwischen diesen in Erscheinung treten.

Grundlegend für das dritte Kapitel soll die allgemeine Betrachtung der Bühnenarbeiten Schlemmers sein: Hierbei werden Kostüme und Masken des Triadischen Balletts, der wohl bekanntesten Theaterarbeit Schlemmers,<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> MAUR (2014), S. 194.

sowie die Kostümierungen weiterer Bühnenarbeiten, themenrelevante Skizzen und auch schriftliche Äußerungen Schlemmers herangezogen. Darüber hinaus soll den Verweisen Schlemmers auf die theatertheoretischen Schriften Heinrich von Kleists und Edward Gordon Craigs gefolgt werden.

#### 1.4 EINGRENZUNG DES UNTERSUCHUNGSGEGENSTANDS

Nicht alle Aspekte des Œuvres Oskar Schlemmers können von der vorliegenden Arbeit beleuchtet und abschließend betrachtet werden; zahlreiche Themenkomplexe verlangen noch weitere, tiefergehende Untersuchungen:

So soll zwar der Einfluss des Bauhauses auf Schlemmers Raumvorstellung aufgezeigt werden; der umgekehrte Einfluss auf das Bauhaus durch Schlemmer, der als großer Kritiker der Schule, aber gleichzeitig ihren Ideen am nächsten gilt,<sup>26</sup> kann jedoch nur angeschnitten werden. Generell ist die Vernetzung des Schlemmer'schen Œuvres zu dem anderer Künstler bisher nur schwach beleuchtet. So unterhielt Schlemmer eine enge Freundschaft zu Otto Meyer-Amden und Willy Baumeister, die sich auch in einer malerischen Verwandtschaft äußerte, jedoch bis dato in der kunsthistorischen Forschung nicht näher untersucht ist. Des Weiteren ist die Lehrer-Schüler-Beziehung zwischen dem Bauhaus-Meister und Adolf Hölzel ein viel versprechender Anknüpfungspunkt für potenzielle weitere Untersuchungen des Schlemmer'schen Œuvres.

Besonders ertragreich kann auch die Betrachtung des Spätwerkes Schlemmers werden, das in die Zeit nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten fällt: Zum einen ist die Einstufung von Schlemmers Malerei als entartet und die Begründung für sein damit einhergehendes Arbeitsverbot nicht wissenschaftlich fundiert und ausführlich bearbeitet. Zum

---

<sup>26</sup> MAUR (1979 A), S. 128.

anderen bietet Schlemmers künstlerische Reaktion auf Entartung und Arbeitsverbot ein faszinierendes und potentiell ertragreiches Feld zukünftiger Forschungen: Die sogenannten *Fensterbilder*, die Schlemmer während seiner Zeit im Wuppertaler Arbeitskreis des Lackfabrikanten Herberts schuf, thematisieren das Privatleben fremder Personen. Eine Kombination kunsthistorischer, philosophischer, psychologischer und soziologischer Herangehensweisen könnte die Frage, warum sich Schlemmer in einer Phase größter persönlicher und gesundheitlicher Probleme wie dem Arbeitsverbot durch die Nazis,<sup>27</sup> Fremdbestimmung durch Fabrikarbeit,<sup>28</sup> depressive Verstimmungen und körperliche Leiden<sup>29</sup> mit dem Leben anderer, namentlich seiner Wuppertaler Nachbarn, beschäftigte, gewinnbringend beleuchten. Zudem scheint die Analyse des Kontrasts zu Schlemmers Schaffen am Bauhaus sehr vielversprechend: Auf die erfolgreiche Suche nach Entindividualisierung und Typisierung während seiner sehr freien und weitestgehend unabhängigen Zeit am Bauhaus folgt in Schlemmers Œuvre die Konzentration auf (fremde) Individualität während der Diktatur der Nationalsozialisten.

Diese und weitere bedeutende Fragen der Schlemmer-Forschung können mit der vorliegenden Arbeit aufgrund der gewählten thematischen und zeitlichen Begrenzung nicht behandelt werden. Die Fokussierung auf Oskar Schlemmers Darstellung von Mensch, Raum und Kunstfigur während seiner Zeit am Bauhaus sowie wenige künstlerische und (natur-)wissenschaftliche Referenzen bietet die Möglichkeit einer detaillierten und tiefgehenden Analyse.

---

<sup>27</sup> Siehe hierzu unter anderem: MAUR (1979 A), S. 232-238 & HERZOGENRATH (2009).

<sup>28</sup> Siehe hierzu unter anderem: MAUR (1979 A), S. 283-284 & ACKERMANN (2007).

<sup>29</sup> Siehe hierzu unter anderem: MAUR (1979 A), S. 325-327.

## 1.5 FORSCHUNGS-LAGE UND METHODIK

Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, sowohl die tradierten Schlemmer'schen Kategorien des Menschen und des Raumes detailliert zu analysieren und zu definieren als auch daneben die Kunstfigur als eigenständige und gleichberechtigte Kategorie der Bildsprache zu etablieren. Zum Zwecke der Realisierung dieses Ziels greift die Arbeit zu einem großen Teil auf Primärquellen sowohl Schlemmers als auch anderer Vertreter der Kunstgeschichte sowie der Natur- und Geisteswissenschaften zurück. Schlemmers Schriften, Briefe, Tagebucheinträge und Skizzen, die vor allem im Oskar Schlemmer-Archiv der Staatsgalerie Stuttgart und im Bauhaus-Archiv Berlin aufbewahrt werden, sind durch zahlreiche Publikationen größtenteils öffentlich zugänglich gemacht, jedoch nur auszugsweise wissenschaftlich bearbeitet. Vor allem im Rahmen der Feierlichkeiten zu Oskar Schlemmers 70. Todestag im Jahr 2013 und nach dem Erlöschen des Urheberrechts mit Beginn des darauffolgenden Jahres sind neue Publikationen mit bis dahin noch unveröffentlichten Tagebucheinträgen, Aufsätzen, Regiebüchern und auch Kunstwerken erschienen.<sup>30</sup>

Anders verhält es sich mit den Primärquellen Leonardos, Dürers und Zeising's, die allesamt zwar ebenso zugänglich, darüber hinaus aber detailliert besprochen und analysiert sind. Diese Primärquellen verschiedener Urheberschaft bilden also zunächst das Fundament dieser Dissertation.

Abgesehen von den zuvor benannten Primärquellen des Bauhaus-Meisters geben Ausstellungskataloge und weitere Publikationen – Monographien, Aufsätze und weitere wissenschaftliche Arbeiten – zu Schlemmers Werk, unter anderem im Kontext seiner Tätigkeiten am Bauhaus und im Bereich des Theaters, einen zumeist deskriptiven Überblick. Den Schwerpunkt unter diesen

---

<sup>30</sup> An dieser Stelle sind beispielsweise folgende Publikationen zu nennen: CONZEN (2014); BEILFUß (2014).

Publikationen bildet eindeutig die Thematik der Bühnenarbeiten, hier vor allem die zahlreichen Veröffentlichungen zum *Triadischen Ballett*.

Innerhalb der Kategorie der wissenschaftlichen Publikationen widmen sich mehrere Dissertationen dem Werk des Bauhaus-Meisters, die jedoch andere Schwerpunkte bilden als die vorliegende: Birgit Sonna schreibt eine eher zeitgeschichtliche Arbeit über Oskar Schlemmer im Kontext der Lebensreformbewegung, während Marcia F. Feuerstein sich in ihrer Arbeit auf die ausführliche Analyse des *Vordrucks* Schlemmers (ABBILDUNG 6) beschränkt und diesen in den zeitgenössischen intellektuellen Diskurs sowie die esoterischen Ideen des Bauhauses und seiner Zeit einbettet. Sie verzichtet weitestgehend auf die Analyse der Malerei und auch des Bühnenwerks Schlemmers und beschäftigt sich nur am Rande mit den raumtheoretischen Ansätzen Schlemmers und anderer. Feuersteins Herangehensweise an dieser Arbeit ähnliche Quellen und Autoren – beispielsweise Leonardo, Dürer und Zeising – ist ebenso eine vollständig andere als die hiesige: Sie nutzt kurze Zusammenfassungen der meisten von Schlemmer angebrachten Schriften, um einen theoretischen Überblick über die verschiedenen, Schlemmer beeinflussenden Denksysteme zu schaffen, ohne jedoch detailliert auf die Schriften und ihre Verbindung zu spezifischen Werken Schlemmers einzugehen. Feuerstein trägt großflächig und weitestgehend vollständig zusammen, ohne detailliert zu analysieren. Dies jedoch strebt die vorliegende Arbeit an.

Zwei Ziele sind, wie zuvor beschrieben, die vorrangigen dieser Arbeit und bilden den Kern der selbstständigen Forschungsleistung: Zunächst strebt die Arbeit danach, die für das Œuvre des Bauhaus-Meisters grundlegenden und in der Sekundärliteratur zu Oskar Schlemmer einstimmig proklamierten Kategorien *Mensch* und *Raum* von ihrem floskelhaften Charakter zu befreien und mit fundiertem Inhalt zu füllen. Eine grundlegende Definition und Analyse der malerischen und graphischen Themen Schlemmers ist bis dato noch nicht geschehen und soll die bereits geschehene Bearbeitung des Œuvres Oskar

Schlemmers aufgreifen und weiterführen. Darüber hinaus soll eine neue, dritte Kategorie, die der Kunstfigur, etabliert werden, deren Erarbeitung vor allem auf den Primärquellen Oskar Schlemmers beruht.

Um nicht den Verfall in Spekulationen zu riskieren, muss hierfür eine Herangehensweise gewählt werden, die so nah wie möglich an Oskar Schlemmers Werk selbst bleibt. Es werden daher vier künstlerische Werke Oskar Schlemmers, drei Malereien und eine Graphik, den drei Kapiteln zu den Themen Mensch, Raum und Kunstfigur vorangestellt. Diese bilden die Ausgangspunkte und stecken den Rahmen für alle weiteren Überlegungen der Arbeit ab. Die Arbeit bedient sich also zunächst Aspekten der ikonographischen Herangehensweise und erweitert diese durch den ausschließlichen Bezug auf belegte Quellen und Einflüsse Oskar Schlemmers sowie auf sein direktes Umfeld am Bauhaus. Dieses methodische Vorgehen soll die oben geforderte spezifische Analyse des Werkes Schlemmers gewährleisten.

Die vorliegende Arbeit stellt Oskar Schlemmer also nicht nur thematisch, sondern auch methodisch in den Vordergrund. Sie nimmt ihren Ausgang in den Primärquellen Oskar Schlemmers – zum einen quellenorientiert in seinen schriftlichen Äußerungen, wie seinen Tagebucheinträgen, Briefen und Aufsätzen, zum anderen ikonographisch durch das Heranziehen ausgewählter Gemälde, Graphiken und Bühnenkostüme – und lässt sich von Schlemmers eigenen Aussagen und seinem direkten beruflichen Umfeld zu weiteren Quellen führen.

Die Arbeit möchte also die tradierten Themenkomplexe der *Menschen-Typen* und des *Wesens des Raumes* herausarbeiten und definieren sowie darüber hinaus die Kategorie der Kunstfigur etablieren. Die Gesetzmäßigkeiten, mit denen sich Schlemmer diesen Polen näherte, sollen herausgearbeitet werden, dürfen jedoch, so verlangte es Schlemmer mit Blick auf die alten Meister selbst, nicht zu starr definiert und stets flexibel sein:

„adolf hoelzel und andere haben sich bemüht, alte meister auf maß und gesetz hin nachzuprüfen und sind dabei zu überraschenden feststellungen gelangt. nicht daß damit der nachweis erbracht sein soll, daß die alten tatsächlich in der vermuteten weise konstruiert haben, was z. b. im falle rembrandt mehr als zweifelhaft erscheint. erwiesen ist vielmehr nur die nachtwandlerische sicherheit von auge zu hand, die unbewußt maß-voll und gesetz-mäßig schaffen.“<sup>31</sup>

Ausgangspunkt jeglicher Kunst bleibt also nach Schlemmer immer die Intuition, die unbewusste Handlung, die trotzdem in einer scheinbar konstruierten Formensprache ihren Ausdruck finden kann:

„Maß und Gesetz! – Meine Erfahrungen ließen mich erkennen, daß Maß und Gesetz in der Kunst etwas sehr Hohes, aber auch etwas sehr Gefährliches bedeuten. Wehe, wenn sie als bequemes Rezept und Dogma angewandt, vorzeitig, nämlich vor der Konzeption des Bildes, zu Hilfe gerufen werden und dann statt zu Freiheit im Gesetz zu Fesselung des Besten werden. Nein! Am Anfang steht das Gefühl, der Strom des Unbewußten, die freie ungebundene Schöpfung.“<sup>32</sup>

Die nun folgenden Analysen entstehen also in dem vollen Bewusstsein, einen nachträglichen Charakter zu haben. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Oskar Schlemmer alle von ihm selbst aufgestellten, theoretischen Gesetze, bzw. diejenigen, auf die er verwiesen hat, bewusst in den Schöpfungsprozess hat einfließen lassen. Nichtsdestotrotz behalten Typisierung, Maße und Gesetze, auch wenn sie in Form von künstlerischer Intuition auftreten und nicht immer auf bewusstem Handeln beruhen, ihren zentralen Aussagewert für die Malerei und Graphik Oskar Schlemmers. Denn es existiert

„jene künstlerische metaphysische Mathematik, die sich notwendigerweise einstellt, wo, wie in der Kunst, das Gefühl am Anfang steht und sich zur Form verdichtet, wo das Unter- und Unbewußte zur Klarheit des Bewußtseins wird. ‚Mathematik ist Religion‘ (Novalis), weil sie das Letzte, Feinste, Zarteste ist. Gefahr ist nur da, wo sie das Gefühl tötet und das Unbewußte im Keim erstickt.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> SCHLEMMER (1929 A), S. 6.

<sup>32</sup> Oskar Schlemmer, zitiert nach: AUSST.-KAT. KESTNER-GESELLSCHAFT (1960), S. 3.

<sup>33</sup> SCHLEMMER (1926 C), S. 33.



## 2 „DAS MAß ALLER DINGE“<sup>34</sup> – DER MENSCH IM WERK OSKAR SCHLEMMERS

Grundlegend für das künstlerische Werk Oskar Schlemmers und die vorliegende Arbeit sind drei Faktoren: der Mensch, der Raum und die Kunstfigur. In einem ersten Kapitel soll nun der menschliche Körper analysiert und die Frage beantwortet werden, wodurch seine äußere Erscheinung determiniert ist.

Der kunstschöne Mensch ist in Schlemmers Auffassung „höchster Gegenstand“<sup>35</sup> der Kunst – ebenso wie in Hegels Kunstphilosophie,<sup>36</sup> die das Kunstschöne dem Naturschönen überordnet.<sup>37</sup> Jedoch ist dieser aus dem Geiste entstandene Mensch nicht allein definiert durch seine Körperlichkeit, wie Schlemmers soeben zitierte Schrift zum Thema „der schöne mensch in der neuen kunst“ zunächst vermuten lässt. Vielmehr versteht der Bauhaus-Meister den Menschen als „psychophysische Ganzheit“<sup>38</sup> und „kosmisches Wesen“,<sup>39</sup> den er in seiner Kunst allgemeingültig formulieren und darstellen will.

Um dieser Vorstellung Schlemmers gerecht zu werden, wird der „Unterricht: Der Mensch“,<sup>40</sup> den Schlemmer von Frühjahr 1928 bis Herbst 1929 als obligatorischen Teil des Curriculums am Bauhaus anbot, grundlegend zur Untersuchung herangezogen: Für die Erarbeitung der Schlemmer’schen Vor- und Darstellung des menschlichen Körpers, Kopfes und Gesichts sollen aus den zahlreichen Blättern und Beschreibungen des „Unterricht: Der Mensch“ zunächst schwerpunktmäßig diejenigen analysiert werden, die Leonardo da Vinci,

---

<sup>34</sup> SCHLEMMER (1922 B), S. 102. Schon dieses von Schlemmer gern bemühte Zitat Protagoras’ nimmt eine im weiteren Verlauf der Arbeit mehrfach benannte Schlemmer’sche Nutzung griechischer Versatzstücke vorweg.

<sup>35</sup> SCHLEMMER (1929 C), S. 207.

<sup>36</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass Oskar Schlemmer spätestens im Jahr 1925 mit Hegels Philosophie in Kontakt gekommen ist, als Carl Gustav Emge einen Vortrag über Hegel am Weimarer Bauhaus gehalten hat (siehe hierzu: BERNHARD (2017 B), S. 311-316).

<sup>37</sup> HEGEL (1835-38), S. 14.

<sup>38</sup> KUHLING (1969 A), S. 25.

<sup>39</sup> SCHLEMMER (O. J. E), S. 28.

<sup>40</sup> Siehe hierzu unter anderem: GRAEVENITZ (1988); KUHLING (1969 A); KUHLING (1969 B).

Albrecht Dürer und Adolf Zeising behandeln. Der Grund für diese Auswahl liegt zum einen in der historischen Relevanz ihrer jeweiligen proportionstheoretischen Studien, zum anderen in ihrer Bedeutung innerhalb des Œuvres Schlemmers. Denn die Proportionsstudien Leonardos und Dürers erwähnt Schlemmer nicht nur in den Beschreibungen zu seinem Unterricht; er widmet ihnen im Gegensatz zu den anderen dort erwähnten Proportionsforschern auch Skizzenblätter seiner Unterrichtsvorbereitungen. Zeisings Untersuchungen stehen darüber hinaus für die Vielfalt der Schlemmer'schen Quellenlage: Er bedient sich nicht nur innerhalb seines eigenen Betätigungsfeldes, der bildenden Kunst, sondern nutzt auch das System eines Gelehrten wie Zeising, um sein umfassendes Bild des Menschen festzuhalten.

Anschließend soll in einem zweiten Teil zum „Unterricht: Der Mensch“ Schlemmers Vorstellung des menschlichen Geistes an Hand der Schriften Ricarda Huchs und Carl Gustav Carus' erarbeitet werden. Ricarda Huch ist ebenso wie Leonardo und Dürer ein eigenes Blatt der Unterrichtsmaterialien gewidmet, Carl Gustav Carus ist mehrfach in den Literaturlisten Schlemmers genannt – beiden misst Schlemmer also eine besondere Bedeutung innerhalb seiner Überlegungen bei. Darüber hinaus beschäftigen sich beide mit der Physiognomik,<sup>41</sup> die Psyche und Physis zusammenzubringen sucht. Somit sind ihre Schriften für die vorliegende Arbeit und ihre Suche nach einem darstellbaren Typus von großer Relevanz.

### *Unterricht: Der Mensch*

Grundlegend für die folgenden Analysen soll der „Unterricht: Der Mensch“ sein, den Schlemmer in den Jahren 1928 und 1929 am Bauhaus anbot und der für alle Studierenden des dritten Semesters am Bauhaus obligatorisch

---

<sup>41</sup> Zur Physiognomik siehe u. a.: BELTING (2013); CAMPE (1996).

war.<sup>42</sup> Der „Unterricht: Der Mensch“ vervollständigte ab dem Sommersemester 1928 den Kurs zum Figurenzeichnen, der ab dem Wintersemester 1927/28 das Aktzeichnen im Lehrplan des Bauhauses ersetzt hatte.<sup>43</sup>

Ziel Schlemmers war es, mit seinem neuen Kurs „die Kenntnis des Menschen als kosmisches Wesen“<sup>44</sup> zu vermitteln; ins Zentrum der Beschäftigung rückten

„seine Existenzbedingungen, seine Beziehungen zur natürlichen und künstlichen Umwelt, sein Mechanismus und Organismus, seine materielle, spirituelle und intellektuelle Erscheinungsform, kurz: der Mensch als körperliches und geistiges Wesen [...]“<sup>45</sup>

Das nun folgende Kapitel wird sich an den Aufzeichnungen Schlemmers zum „Unterricht: Der Mensch“ orientieren, die schriftlichen Aussagen des Bauhausmeisters interpretieren, ausgewählte Skizzen und Arbeitsblätter analysieren und darüber hinaus einigen Hinweisen Schlemmers zu sekundären Quellen folgen. Aus diesen Elementen soll sich dann ein umfassendes Menschenbild Schlemmers zusammensetzen.

Die Hauptquelle der Ausführungen sollen Schlemmers eigene Unterlagen zu seinem „Unterricht: Der Mensch“ sein, die im Jahr 1969 von Heimo Kuchling partiell zusammengetragen und kommentiert wurden. Obwohl die Unterlagen nicht vollständig vorliegen und Schlemmer wegen seines Weggangs vom Bauhaus nur eineinhalb Jahre nach der primären Konzeption seines Unterrichts die Unterlagen nicht mehr abschließen, überarbeiten und veröffentlichen konnte,<sup>46</sup> sind die getroffenen Aussagen Schlemmers zum „Unterricht: Der Mensch“ doch die beste und umfassendste Quelle für eine Analyse seines Menschenbildes. Denn Schlemmer konzipierte seinen

---

<sup>42</sup> SCHLEMMER (1928 B), S. 196.

<sup>43</sup> SCHLEMMER (O. J. E), S. 28.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> KUCHLING (1969 B), S. 9.

Unterricht sehr persönlich und subjektiv, anscheinend ohne oder mit nur geringen Vorgaben des Bauhauses:

„[A]lles meinetwegen tun, von mir aus, was mich interessiert. Denn ich werde das dritte Semester beschäftigen und in Spannung halten müssen: Kandinsky das erste, Klee das zweite, ich das dritte.“<sup>47</sup>

Dies schrieb Schlemmer in einem Brief an seine Frau Tut über den Ausgangspunkt seiner Unterrichtsidee. Ein konkretes inhaltliches Ziel des Unterrichts vermochte Schlemmer zu Beginn seiner Unterrichtskonzeption noch nicht zu formulieren. In einem Tagebucheintrag, den er knapp drei Monate nach dem Brief an seine Frau verfasst, bekennt er:

„Es ist so, daß ich neugierig bin, wohin es führt, wie am Ende des Semesters das Weltbild aussieht, ob es gelingt aus den Meinungen der streitenden Wissenschaftler und Philosophen etwas herauszubilden, das persönlich und allgemein ist. Es wird, denke ich, nicht verlorene Liebesmüh sein [...].“<sup>48</sup>

Durch seinen Weggang vom Bauhaus ist es, wie oben beschrieben, nicht mehr zu einer Vollendung seiner Unterrichtskonzeption, zu einem *persönlichen* und *allgemeinen Weltbild* gekommen; es liegen keinerlei schriftlich fixierte Ergebnisse seiner Suche nach dem Menschen vor. Der einzige Weg, sich Schlemmers Zielsetzung, seinem „Weltbild“, dennoch anzunähern und das nur bruchstückhaft ausgearbeitete Gerüst zu vervollständigen, führt folglich darüber, den bedeutendsten seiner Ideen, Ansätze und Gedanken zu folgen und daraus eine eigene Idee abzuleiten, die zumindest auf Schlemmers Überlegungen basiert.

---

<sup>47</sup> SCHLEMMER (1928 B), S. 196.

<sup>48</sup> Ebd., S. 198.

*Ausgangspunkt: „Fünf Männer im Raum“*

Der Mensch als „Maß aller Dinge“<sup>49</sup> ist Thema nahezu aller malerischen Erzeugnisse Schlemmers während seiner Zeit als Bauhaus-Meister,<sup>50</sup> er bezeichnet seine Darstellung als „letzte, höchste Aufgabe“<sup>51</sup> in einer Zeit, in der Ethik, Volksbewusstsein und Glaube ihre Bedeutung als Sujet und Grundlage der Kunst eingebüßt hätten.<sup>52</sup>

Das Gemälde „Fünf Männer im Raum“<sup>53</sup> (ABBILDUNG 1) zeugt exemplarisch von Schlemmers Beschäftigung mit dem menschlichen, in diesem Falle männlichen Körper, der hier innerhalb einer potentiell realen architektonischen Situation angesiedelt ist: Zentrum und Mittelgrund des Gemäldes bildet eine unbekleidete, kahlköpfige Figur im nach rechts ausgerichteten Profil, die sich innerhalb eines Wanddurchbruchs zwischen einer hell erleuchteten Galerie mit dunklem Geländer hinter ihr und einem weiteren, allerdings deutlich dunkleren Raum – einer Art Treppenhaus – vor ihr befindet. Die horizontal exakt mittig angeordnete, vertikal jedoch leicht nach oben versetzte Figur steht unbewegt mit angelegtem Arm und leicht angewinkelter Hand dar und, soweit erkennbar, mit durchgestreckten, geschlossenen Beinen. Die männliche Figur hält den Rücken gerade, den Kopf leicht angehoben und die Augen geschlossen, sodass der Eindruck einer konzentrierten, tänzerischen Ruhepose entsteht. Füße, Unterschenkel und Teile der Oberschenkel der zentralen Figur sind verdeckt durch zwei weitere Unbekleidete, die, beschnitten vom unteren Bildrand, den Vordergrund des Gemäldes beleben. Der hintere der beiden Männer steht in ähnlicher Pose wie

---

<sup>49</sup> SCHLEMMER (1922 B), S. 102.

<sup>50</sup> Vor der Bauhauszeit hingegen stellten die Darstellung von Landschaften und Architekturen den größten Teil seiner Gemälde dar. Hinzukommen nur wenige (Selbst-)Porträts als Kopfstücke und Brustbilder sowie vereinzelt Ganzfiguren.

<sup>51</sup> SCHLEMMER (1923 B), S. 150.

<sup>52</sup> Ebd., S. 149.

<sup>53</sup> Der Titel und somit das Geschlecht der Dargestellten ist von Oskar Schlemmer rückseitig auf dem Gemälde vermerkt (siehe: MAUR (1979 B), S. 73).

die zentrale Figur dar, sein Unterkörper ist jedoch nicht abgebildet und sein Blick ist dem Betrachter direkt zugewandt. Sein Oberkörper wird teilweise verdeckt von einer weiteren unbekleideten Figur ähnlicher Statur im profil perdu, deren Kopf unterhalb des Kinns der Frontalfigur beginnt, wodurch der Anschein erweckt wird, dass beide sich auf unterschiedlichen Ebenen, dem weiteren Bildaufbau folgend auf unterschiedlichen Stufen einer Treppe, aufhalten. Die Rückenfigur hat kurze dunkle Haare, ebenso wie die zwei weiteren männlichen Figuren, die allerdings bekleidet sind: Die erste dieser beiden Figuren befindet sich am linken Bildrand deutlich oberhalb der zwei Unbekleideten im Vordergrund und scheint aus dem Gemälde herauszutreten. Dabei ist ihre rechte Körperhälfte vom Bildrand beschnitten, der linke Arm und das linke Bein deuten eine Schreitbewegung an. Der Kopf ist stark nach links gedreht, der Blick geht über die linke Schulter nach unten. Die Figur ist bekleidet mit einer schwarzen, eng anliegenden Hose und einem gräulichen Pullover.

Den rechten Bildrand und die hinterste Ebene des Werkes belebt eine weitere bekleidete und dunkelhaarige Figur, die der Szene den Rücken zukehrt und die Treppe heraufsteigt. Sie trägt eine gräuliche, eng anliegende Hose und einen schwarzen Pullover, ihr rechter, angewinkelter Arm ist vom rechten Bildrand leicht beschnitten.

Alle Männer scheinen unabhängig voneinander innerhalb der Szene zu agieren. Selbst die einander partiell zugewandten Unbekleideten im Bildvordergrund interagieren nicht miteinander. Auch die Tatsache, dass die bekleideten Personen keinerlei Notiz davon zu nehmen scheinen, dass sich in einer Flursituation innerhalb einer (Wohn)-Architektur unbekleidete Personen aufhalten, ist ungewöhnlich und spricht gegen die Abbildung einer realen Situation, sondern vielmehr für eine Studien verschiedener Bewegungs- und Bekleidungs Zustände: Denn Schlemmer unterscheidet nicht zwischen bekleideten und unbekleideten Körpern; „Fünf Männer im Raum“ zeigt, dass

Alltagsbekleidung keinen Einfluss auf die Körperlichkeit des Menschen haben muss: Alle fünf Figuren verfügen über einen auffallend ähnlichen Körperbau, dessen Proportionen auch durch Kleidung nicht verändert werden. Hier zeigt sich eine erste Differenz zum unten etablierten dritten Pol der Kunstfigur und der Unterschied des Einflusses von ziviler Kleidung und Kostüm: Während das Kostüm bei Schlemmer den Körper verändert und das Individuum somit *verkleidet*,<sup>54</sup> bedeckt Alltagskleidung lediglich die nackte Haut und verändert dabei die somatischen Begebenheiten nicht, sondern unterstreicht den tatsächlichen Zustand des Körpers.

---

<sup>54</sup> Siehe Kapitel 4.

## 2.1 GEOMETRISIERUNG, REPRODUZIERBARKEIT UND DER KÖRPER-TYPUS<sup>55</sup>

Generell sind die Proportion und ihre Lehre grundlegend für Schlemmers Verständnis des menschlichen Körpers: In seinen Aufzeichnungen zum „Unterricht: Der Mensch“ verweist Schlemmer auf verschiedenliche historische und zeitgenössische Quellen, die für seinen Unterricht und damit einhergehend – wie oben beschrieben – für sein persönliches Verständnis des menschlichen Körpers relevant sind; der Bauhaus-Meister nennt Michelangelo, Leonardo, den Apoll v. Belvedere, Botticelli, Vertreter der Gotik, die Ägypter, Polyklet, Dürer, Schadow, Carus, Zeising, Fritsch, T. Schmidt, C. Schmidt und die Griechen in seinen einleitenden Ausführungen zum menschlichen Kanon.<sup>56</sup> In dieser Auflistung Schlemmers zeichnet sich mit dem Bezug zur griechischen Antike und italienischen und deutschen Renaissance eine erste und absolut zeitgemäße<sup>57</sup> Affinität zum Klassizismus ab, die auch Schlemmer selbst hinsichtlich seiner (Bühnen-)Kunst zahlreich erwähnt.<sup>58</sup>

Aus verschiedenen Gründen können an dieser Stelle nicht alle angegebenen Referenzen behandelt werden: Zunächst spricht der sonst ins Uferlose wachsende Umfang dieser Arbeit gegen eine vollständige Bearbeitung der Liste Schlemmers. Ebenso sind einige der Originalquellen nicht verfügbar oder aber es ist nicht sicher auszumachen, auf welche Schrift oder auch auf welchen Autor sich Schlemmer genau beruft.

In den Aufzeichnungen Schlemmers nehmen Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer eine besondere Position ein, sind ihnen doch – wie oben beschrieben

---

<sup>55</sup> Auch in der (Bauhaus-)Architektur spielt der Typus und die damit einhergehende (industrielle) Reproduzierbarkeit eine gewichtige Rolle. Siehe hierzu Kapitel 3.3.

<sup>56</sup> SCHLEMMER (O. J. D), S. 61.

<sup>57</sup> Mit der Winckelmann-Renaissance ab den 1920er Jahren (SÜNDERHAUF (2004), S. VI), zahlreichen bedeutenden archäologischen Funden und der Popularität bedeutender Archäologen wie Adolf Furtwängler seien hier nur einige Aspekte erwähnt.

<sup>58</sup> Für Schlemmers eigene Erwähnung oder Andeutung des klassizistischen Stils seiner Arbeiten, siehe u.a.: SCHLEMMER (1924), S. 295, FN 578; SCHLEMMER: (1925 A), S. 157; SCHLEMMER (1942), S. 113.



und im Gegensatz zu den meisten der sonstigen Genannten – neben der Erwähnung in Schlemmers einleitendem Text zum Unterrichtsgegenstand „Menschlicher Kanon“<sup>59</sup> auch Zeichnungen direkt-namentlich und indirekt-inhaltlich gewidmet. Zeising als dritter Theoretiker, der im Folgenden bearbeitet werden soll, ist als Gelehrter eine Ausnahme im ansonsten künstlerisch geprägten Feld der Proportionstheoretiker in Schlemmers Bearbeitung des menschlichen Kanons. Darüber hinaus bezieht sich Schlemmer konkret auf dessen „Proportionen nach dem Goldenen Schnitt“,<sup>60</sup> die Zeising in seiner Schrift „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“ definiert und niedergeschrieben hat.

#### *Die Konstruktion eines Körper-Typus*

Oskar Schlemmers „Fünf Männer im Raum“ zeigt, wie zuvor beschrieben, fünf männliche Figuren, die einen auffallend ähnlichen Körperbau aufweisen; die Proportionen stimmen in bekleidetem und unbekleidetem Zustand überein, es gibt keinerlei auffällige Abweichungen in Körpergröße, -bau und -gewicht. Und auch in zahlreichen weiteren Gemälden, die Oskar Schlemmer während seiner Zeit als Bauhaus-Meister schuf, treten sowohl männliche als auch weibliche Figuren mit gleichen oder zumindest sehr ähnlichen körperlichen Proportionen auf. Das Geschlecht der Dargestellten ist zumeist, wenn überhaupt, nur anhand von Kleidung, Frisuren und Titeln eindeutig festzumachen. Bei einem beispielhaften Kurzvergleich von Schlemmers eingangs beschriebenen Werk „Fünf Männer im Raum“ mit dem Gemälde „Gruppe mit Sitzender (Fünf Figuren im Raum)“<sup>61</sup> aus dem Jahr 1928 fällt auf, dass die

---

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> SCHLEMMER, Oskar: Gruppe mit Sitzender (Fünf Figuren Im Raum) (1928), Öl auf Leinwand, 90,2 x 36,2 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.

titelgebende Sitzende<sup>62</sup> – weiblich und bekleidet – in ihrer körperlichen Erscheinung signifikant dem Körperbau des zentralen unbekleideten Mannes aus „Fünf Männer im Raum“ entspricht.

Schlemmer stellt also das von ihm selbst eingeforderte „Typische“<sup>63</sup> im Menschen dar, unabhängig von Bekleidung und Geschlecht. Die nachfolgenden Ausführungen möchten nun einige derjenigen Proportionsstudien beleuchten, über die Schlemmer zu dieser *typischen menschlichen Form* gelangt, und herausstellen, wie sie malerisch umgesetzt werden.

### 2.1.1 DER VITRUVIANISCHE MENSCH UND DIE PROPORTIONSLEHRE LEONARDOS

Leonardos Doppelfigur eines Mannes (ABBILDUNG 2) gilt als eine der bekanntesten Proportionsdarstellungen der frühneuzeitlichen Kunst; sowohl in der kunsthistorischen Literatur<sup>64</sup> als auch „in der modernen Gebrauchsgrafik“<sup>65</sup> verschiedenster Bereiche<sup>66</sup> - man denke an die Rückseite der italienischen 1-Euro-Münze, die elektronische Gesundheitskarte und zahllose Posterdrucke – wird sie häufig zitiert.

Als Frühform eines frühneuzeitlichen Emblems bestehend aus Motto, pictura und inscriptio<sup>67</sup> zeigt die Graphik Leonardos einen unbekleideten, gut trainierten Mann mittleren Alters mit schulterlangen Haaren in zwei sich in Rumpf und Kopf überlagernden Ansichten. Der Mann mit ausgestreckten, gedoppel-

---

<sup>62</sup> Schlemmer selbst betitelte das Gemälde rückseitig mit „5 figuren [sic] im Raum“. Aufgrund der fehlenden fünften Figur wählte Karin von Maur im Œuvrekatalog den ersten in einer Ausstellungsliste genannten Titel „Gruppe mit Sitzender“ (siehe: MAUR (1979 B), S. 70), der wohl von der dem Ölgemälde zugrundeliegenden Aquarellstudie übernommen wurde (MAUR (1979 B), S. 280).

<sup>63</sup> SCHLEMMER (1926 A), S. 163.

<sup>64</sup> Siehe unter anderem: SCHRÖER, IRLE (1998); LESTER (2012).

<sup>65</sup> SCHRÖER, IRLE (1998), S. 67.

<sup>66</sup> LEUSCHNER (2009).

<sup>67</sup> SCHRÖER, IRLE (1998), S. 76.

ten Gliedmaßen ist von einem Kreis und einem Quadrat umgeben. Direkt unterhalb des Quadrats befindet sich die Skala, die das Werk in Finger, Handbreite, Elle und Klafter bzw. Länge des *homo* einteilt.

Den oberen Rahmen des *Vitruvianischen Mannes* bildet eine Inschrift, die über den *homo ad circulum* informiert, während der *homo ad quadratum* den Inhalt des unteren Rahmentextes ausmacht. Als eine Art Motto des Emblems verstehen Schröer und Irle den Absatz „Die ausgestreckte Armspannweite ist soviel wie die Höhe“,<sup>68</sup> der als obere und eingerückte Textzeile den Abschnitt über den Mann im Quadrat betitelt.

### *Der homo ad quadratum*

Der in Frontalansicht dargestellte *homo ad quadratum* steht mit nahezu geschlossenen, leicht nach links gedrehten Beinen, deren rechter Fuß nach vorne und linker Fuß zur Seite zeigt, auf der Grundseite des namensgebenden Quadrats. Die Anordnung der Füße zeigt vermutlich das Interesse Leonardos, alle Maße des menschlichen Körpers in seiner Skizze zu vereinen, und so ist die Länge eines Fußes von ca. drei Handbreiten aus der Skizze abzuleiten. Die waagrecht nach links und rechts ausgestreckten Arme des *homo ad quadratum* markieren die vertikalen Seiten, während die Schädeldecke des nach vorne blickenden Mannes den oberen Abschluss des Quadrats vorgibt. Das Zentrum des Quadrats, also der Schnittpunkt seiner Seitenhalbierenden, und somit die Mitte des menschlichen Körpers bildet der Genitalansatz.

Der Körper ist mittels verschiedener Linien in mehrere Sektionen unterteilt, die horizontal unterhalb der Knie, am Genitalansatz sowie auf Höhe der Brustwarzen verlaufen. Des Weiteren ist der Körper durch vertikale Linien an Achselhöhle, Armbeuge und Handgelenk gegliedert. Zwischen den zu den Armen

---

<sup>68</sup> „Tanto apre l'omo nele braccia, quanto ella sua alteza.“ Übersetzung nach: SUH (2005), S. 43.

weisenden Enden der Schlüsselbeine findet sich ebenfalls eine waagerechte Linie, die jedoch aufgrund ihrer geringeren Länge nicht als Sektionslinie verstanden werden kann.

Die horizontalen Sektionen entsprechen, der unterhalb der Zeichnung eingebrachten Skala folgend, einer Elle samt Hand oder sechs Handbreiten. Daraus folgt, dass ein menschlicher Körper der vierfachen Länge seiner Elle entspricht.<sup>69</sup> Die Skala liefert jedoch keine Erklärung für die Länge der Oberarmsektion oder den Abstand der Schlüsselbeine. Auch die Länge des Unterarms von Armbeuge bis Handgelenk entspricht keiner der Maßeinheiten der werkimmanenten Skala, jedoch entsprechen Unterarm und ausgestreckte Hand einer – namensgebenden – Elle. Dieser Abschnitt des Armes ist jedoch bei Leonardos *homo ad quadratum* nicht gesondert markiert.

#### *Der homo ad circulum*

Im Gegensatz zum *homo ad quadratum* gliedern den *homo ad circulum* keine Sektionslinien. Dies lässt sich auf die gleichermaßen bestehende Gültigkeit der Einteilung für beide Figuren zurückführen. Er ist mit leicht gespreizten Beinen – so weit gespreizt, dass seine Körperlänge um  $1/14$  verringert ist<sup>70</sup> – und ausgestreckten Armen mit den Händen auf Scheitelhöhe dargestellt und bildet somit einen Kreis, dessen Radius von den Extremitäten bestimmt ist und dessen Mittelpunkt der Nabel des Menschen bildet.

---

<sup>69</sup> Dieser Rechnung entspricht auch Leonardos schriftliche Festlegung eines Klafters innerhalb seiner Zeichnung: „4 cubiti fa 1 homo“.

<sup>70</sup> Leonardo beschreibt dies in der Inschrift seiner Zeichnung.

### *Die Gesetze Vitruvs*

Mit seiner Proportionsstudie des Vitruvianischen Mannes bezieht sich Leonardo direkt auf Vitruv: Er baut seine Proportionslehre auf die Schriften des römischen Architekten auf, zunächst, indem er sich in der *inscriptio* auf diese beruft - „Der Baumeister Vitruv schreibt in seinem Werk über die Architektur, dass die Maße des Menschen sich von Natur aus wie folgt verteilen [...]“<sup>71</sup> – und sodann dessen Ergebnisse in seine Zeichnung überträgt.

Vitruv beschreibt im ersten Kapitel des dritten seiner „Zehn Bücher über Architektur“ die Übertragung der unter anderem menschlichen „symmetrischen Verhältnisse auf die Tempel“:<sup>72</sup> Er sieht Grundregeln der Symmetrie, ihre „Gesetze“,<sup>73</sup> die der Baumeister verinnerlichen muss, um sie dann intuitiv in seinen Architekturen anwenden zu können. Grundlegend für die Gesetze der Symmetrie sei die Proportion, „die Zusammenstimmung der entsprechenden Gliederteile im gesamten Werk und des Ganzen“.<sup>74</sup> Die Architektur müsse nach Vitruv immer die Symmetrie berücksichtigen, da nur eine symmetrische, proportionale Baukunst bestehen dürfe, ebenso wie dem „wohlgebildeten Menschen“<sup>75</sup> immer die Regeln der Proportion innewohnen.

Auf diesen einleitenden ersten Absatz des ersten Kapitels in Vitruvs drittem Buch folgt in den Absätzen zwei bis neun die Erläuterung der menschlichen Proportion. Eine Beschreibung, wie er zu diesen Ergebnissen kommt, legt er jedoch nicht vor. Darüber hinaus definiert er die Anwendungsmöglichkeit der menschlichen Proportion auf die Architektur.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Übersetzung nach: SUH (2005), S. 43.

<sup>72</sup> VITRUV (1. JH. V. CHR.), S. 131.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd., S. 131-135.

Leonardo bezieht sich in der *inscriptio des Vitruvianischen Menschen* größtenteils direkt auf die Schrift Vitruvs: Beide bestimmen eine Handbreite als vier Finger, einen Fuß als vier Handbreiten, eine Elle als sechs Handbreiten und vier Ellen als eine Körperlänge.<sup>77</sup> Nach dieser Definition der Grundmaße stellen beide fest, dass die Länge der ausgestreckten Arme einer Körperlänge entspricht. Vitruv beschreibt dies mithilfe des Quadrates, das an jedem Körper gefunden werden könne<sup>78</sup> – eine Überlegung, die Leonardo zeichnerisch mit dem *homo ad quadratum* aufgreift. Das Gesicht entspricht bei Leonardo und Vitruv einem Zehntel der Körperlänge, während der gesamte Kopf einem Achtel entspricht. Die Breite der Brust misst in beiden Theorien ein Viertel und die Hand ein Zehntel der Körperlänge. Der Abstand von Nase und Kinn gleicht dem von Haaransatz und Augenbraue sowie der Größe des Ohrs und entspricht einem Drittel der Länge des Gesichts.<sup>79</sup>

Die Ausführungen Leonardos und Vitruvs unterscheiden sich jedoch auch in mehreren Punkten: Es gibt sowohl widersprüchliche Maßangaben zu gleichen Körperstellen, als auch Angaben, die nur bei Leonardo bzw. nur bei Vitruv vorkommen. Leonardo hat folglich nur diejenigen Ergebnisse Vitruvs in seine Zeichnung aufgenommen, die für ihn bedeutend waren, und darüber hinaus eigene Messungen vorgenommen bzw. Vitruvs Gedanken zu den menschlichen Proportionen fortgeführt: So benennt Vitruv den Abstand zwischen der Brust und dem Haaransatz als ein Sechstel der Körperlänge, während dieser bei Leonardo ein Siebtel ausmacht. Als ein Sechstel beschreibt Leonardo den Abstand von Brust und Scheitel, der jedoch bei Vitruv ein Viertel der Körperlänge plus ein Sechstel des Gesichts beträgt. Darüber hinaus definiert Vitruv den Nabel als Mitte des menschlichen Körpers,

„[d]enn wenn ein Mensch mit ausgespannten Händen und Füßen auf den Rücken gelegt wird und man den Zirkelmittelpunkt in seinen Nabel

---

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Ebd., S. 131.

<sup>79</sup> Ebd., S. 131-135; Leonardo da Vinci: Vitruvianischer Mensch, Übersetzung nach: SuH (2005), S. 43.

einsetzt, so werden, wenn man die Kreislinie beschreibt, von den beiden Händen und Füßen Finger und Zehen von der Linie berührt.“<sup>80</sup>

Nach dieser Beschreibung des *homo ad circulum* folgt eine Definition des *homo ad quadratum*, jedoch ohne erneute Berücksichtigung des Körpermittelpunkts. Leonardo hingegen definiert in der *inscriptio* des Vitruvianischen Mannes den Nabel als Mittelpunkt des *homo ad circulum*, jedoch den Genitalansatz als Mittelpunkt des *homo ad quadratum*. In der *pittura* gesondert markiert ist allerdings lediglich der Genitalansatz.<sup>81</sup>

### *Die äußere Erscheinung und ihr Ursprung bei Leonardo da Vinci und Oskar Schlemmer*

Der *Vitruvianische Mensch* ist jedoch bei Weitem nicht die einzige Studie des menschlichen Körpers im Œuvre Leonardos: Über mehrere Jahrzehnte beschäftigt sich der italienische Gelehrte mit dem Aufbau des Menschen, den Proportionen seines Körpers und erforscht durch das Sezieren von Leichen Muskeln, Knochen, Blutgefäße und innere Organe. Auf diesen Forschungen basieren zahlreiche Skizzen und Texte, die in verschiedenen posthumen Publikationen abgebildet und analysiert wurden.<sup>82</sup>

Für die vorliegende Arbeit und die Analyse der Bedeutung Leonardos für das Werk Schlemmers zeigen sich jedoch nur wenige dieser Skizzen als relevant,

---

<sup>80</sup> VITRUV (1. JH. V. CHR.), S. 131.

<sup>81</sup> Darüber hinaus beträgt die Länge eines Fußes bei Leonardo ein Siebtel der Körperlänge, während sie bei Vitruv ein Sechstel ausmacht. Außerdem interessierte sich Leonardo im Gegensatz zu Vitruv in seiner Proportionsstudie besonders für die Verhältnisse der Extremitäten: Der Abstand von Ellbogen zu Fingerspitze beträgt ein Fünftel der Körperlänge, der von Ellbogen zur Achselhöhle ein Achtel. Die Beine des *homo ad quadratum*, deren Länge laut vorheriger Definition der Körpermitte der Hälfte der Körperlänge des *homo ad quadratum* entspricht, teilt Leonardo in zwei Hälften: Der Bereich von Fußsohle bis Knie beträgt ein Viertel der Körperlänge, ebenso der Oberschenkel, gerechnet von unterhalb des Knies bis zum Genitalansatz. Zusätzlich definiert Leonardo die Länge eines Schritts als vier Ellen.

<sup>82</sup> Leonardos anatomische Studien sind beispielsweise Thema von Martin Claytons und Ron Philos Publikation, siehe: CLAYTON, PHILO (2014).

da sich Schlemmer im körperlichen Bereich ausschließlich mit der äußeren Erscheinungsform des Menschen und den äußerlich sichtbaren Auswirkungen seiner Funktionen auseinandersetzt, nicht aber mit den inneren Funktionen selbst: Während Leonardo sich ausführlich beispielsweise mit der Funktionsweise des menschlichen Magen-Darm-Trakts<sup>83</sup> oder auch des Herzens, der Lunge und anderer Organe<sup>84</sup> beschäftigt, befasst sich Schlemmer selbst im naturwissenschaftlichen Teil seines Unterrichts zum Menschen in nur einem Blatt mit dessen inneren Organen.<sup>85</sup> Aus der stark vereinfachten Darstellungsweise der Organe kann geschlossen werden, dass Schlemmer im Gegensatz zu Leonardo eher an der Position der Organe und dem daraus resultierenden Einfluss auf den Körperbau, nicht aber an ihrer Funktion interessiert ist. Ähnliches gilt für Schlemmers Beschäftigung mit dem menschlichen Gehör und Sehsinn. Zwar beschäftigt sich Schlemmer mit diesen Sinnen in mehreren Skizzen, scheint jedoch hauptsächlich an der äußeren Erscheinungsweise der Wahrnehmungsorgane interessiert: Der Bauhaus-Meister stellt sich offenbar die Frage nach den verschiedenen Formen von Ohrmuscheln<sup>86</sup> und der geometrischen Konstruierbarkeit eines Auges,<sup>87</sup> jedoch nicht nach der Funktion der Organe; lediglich dem Gehörgang widmet Schlemmer eine verhältnismäßig kleine und wenig detaillierte Skizze auf dem

---

<sup>83</sup> VINCI, Leonardo da: The gastrointestinal tract (1508), Bleistift, Tinte und schwarze Kreide auf Papier, 19,2 x 13,8 cm, Royal Library at Windsor Castle, in: CLAYTON, PHILO (2014), S. 101.

<sup>84</sup> VINCI, Leonardo da: The Heart, the Lungs and other Organs (um 1508), Bleistift, Tinte und schwarze Kreide auf Papier, 28,3 x 21,9 cm Royal Library at Windsor Castle, in: CLAYTON, PHILO (2014), S. 219.

<sup>85</sup> SCHLEMMER, Oskar: Die inneren Organe (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 75.

Dieses Blatt basiert auf einem „Vordruck“ Schlemmers und ist auch als solcher unten rechts benannt. Schlemmer hat, so scheint es, einen Vordruck angefertigt, der den Umriss eines menschlichen Körpers darstellt, und diesen dann entweder manuell oder maschinell vervielfältigt, um ihn schließlich als Grundlage für spezialisierte Studien des menschlichen Körpers zu nutzen. Ob nur Schlemmer die Vordrucke nutzte oder ob er sie auch an seine Studenten verteilte, ist nicht festzustellen. Eine detaillierte Analyse von Schlemmers Vordruck bietet: FEUERSTEIN (1998).

<sup>86</sup> SCHLEMMER, Oskar: Ohrmuschel (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 77.

<sup>87</sup> SCHLEMMER, Oskar: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 78.



Blatt zur Ohrmuschel. Die dazugehörige Beschreibung beleuchtet ebenfalls eher die Position der verschiedenen Elemente des Gehörs, nicht aber deren Funktionsweisen.

Ebenso verhält es sich mit der Muskulatur, die bei Leonardo Gegenstand zahlreicher Zeichnungen ist: Sie spielt in Schlemmers „Unterricht: Der Mensch“ eine eher untergeordnete Rolle und wird ebenfalls nur in einem ausgefüllten Vordruck seines Unterrichtsmaterials im menschlichen Körper verortet und benannt (ABBILDUNG 3). Vor allem die linke der fünf Einzelskizzen, aus denen dieses Blatt besteht, ist aufschlussreich. Der Körper des dargestellten Mannes, der in Frontalansicht, mit geschlossenen Beinen und einem angelegten rechten und im rechten Winkel abgespreizten linken Arm gezeigt wird, ist senkrecht in zwei Hälften unterteilt. Seine linke Hälfte zeigt die äußere Form des Körpers, die sich aus der durch Haut bedeckten Muskelschicht ergibt. Dem inneren Aufbau des Körpers widmet sich die rechte Hälfte, die von oberflächlichem Gewebe befreit den Blick auf Muskeln und Sehnen freigibt. Wichtige Muskelgruppen und Sehnen, wie die Achillessehne oder der Oberschenkelspanner, sind handschriftlich in der Skizze benannt. Da keinerlei zeichnerische oder schriftliche Hinweise auf ihre Funktion vorliegen, liegt die Vermutung nahe, dass es Schlemmer erneut darum ging, in seiner Skizze zu zeigen, wie in diesem Falle Muskeln und Sehnen die sichtbare Hülle des Menschen definieren. Die linke, durch Haut bedeckte Körperhälfte unterstützt diese These. Bei Leonardo hingegen werden die Muskeln, ebenso wie die zuvor angesprochenen Organe, detailliert dargestellt, benannt und in ihrer Funktion erläutert.<sup>88</sup>

Schlemmer scheint es also mit der Nutzung von Vordrucken vorrangig um die Analyse einer gültigen und korrekten, und vor allem typischen, äußeren Form

---

<sup>88</sup> VINCI, Leonardo da: The muscles of the leg (um 1508), Bleistift, Tinte und schwarze Kreide auf Papier, 19,2 x 14,0 cm, Royal Library at Windsor Castle, in: CLAYTON, PHILLO (2014), S. 125.

des menschlichen Körpers zu gehen, nicht aber um die für Leonardo elementaren spezifischen Funktionen und Funktionsweisen.

Besonders aussagekräftig ist an dieser Stelle eine unbetitelte Skizze Schlemmers, die er für seinen „Unterricht: Der Mensch“ anfertigt (ABBILDUNG 4): Sie zeigt einen menschlichen Torso von der Brust an aufwärts, der von einem scheinbar unabhängigen Arm samt Hand geschnitten wird. Oberhalb des dargestellten Kopfes mit skizziertem Gesicht findet sich ein weiteres Ellipsoid, das zwar in seiner Form dem Kopf entspricht, jedoch keinerlei Merkmale eines menschlichen Gesichts aufzeigt. Besonders an allen drei Formen ist, dass sie in der Art eines Querschnitts horizontal in Scheiben unterteilt und leicht auseinandergerückt sind; Einsicht in den menschlichen Körper gewährt Schlemmer jedoch trotzdem nicht. Es ergibt sich vielmehr eine Zusammensetzung aus Halbkreisen, Zylindern und weiteren geometrischen Körpern, die den äußeren Aufbau des menschlichen Körpers beschreiben.

In dieser Unterrichtsskizze Schlemmers zeigt sich eindeutig eine erste direkte Anlehnung Schlemmers an die Arbeiten Leonardos: Dessen Skizze „The leg sectioned“ von ca. 1485-90 (ABBILDUNG 5) zeigt ebenfalls den Querschnitt menschlicher Körperteile, in diesem Falle zweier Beine. Im Gegensatz zu Schlemmers zuvor angebrachter Skizze wird jedoch die Intention der Zeichnung Leonardos sofort sichtbar: Sie visualisiert den inneren Aufbau eines menschlichen Beines aus Knochen, Muskeln, verschiedenem Gewebe und dergleichen. Clayton und Philo dokumentieren, wie detailgetreu Leonardos Studie ist, indem sie ihr den modernen Querschnitt eines menschlichen Beines gegenüberstellen, der die Genauigkeit der Renaissance-Skizze belegt.<sup>89</sup>

Folglich kann zunächst festgehalten werden, dass Schlemmer sich formell stark an Leonardo orientiert, sich jedoch inhaltlich deutlich anders positioniert: Während Leonardos Schaffen von anatomischem Interesse geprägt ist

---

<sup>89</sup> CLAYTON, PHILO (2014), S. 42.

und er den inneren Aufbau des menschlichen Körpers, beispielsweise eines Beines, detailliert darzustellen sucht, konzentriert sich Schlemmer vielmehr auf den äußeren Eindruck und Aufbau eines Torsos und seine Zusammensetzung aus verschiedenen geometrischen Grundformen. Interesse am inneren Aufbau des Körpers zeigt Schlemmer im Gegensatz zu Leonardo nur dann, wenn dieser direkten Einfluss auf die äußere Körperlichkeit nimmt.

Auch in weiteren Blättern aus Schlemmers „Unterricht: Der Mensch“ sind formale Anlehnungen an Leonardo sichtbar, jedoch gleichermaßen Unterschiede innerhalb der Intention: Schlemmers „Vordruck“ (ABBILDUNG 6), dessen Kopien er zu Unterrichtszwecken weiter ausfüllt und auch von seinen Schülern ausfüllen lässt, zeigt neben einer linksbündigen, doppelten Skala einen männlichen Körper in drei verschiedenen Positionen und Blickwinkeln. Diese Simultanansicht beschreibt Feuerstein als eine aus der Architektur stammende Darstellungsweise, die dem Designer und Hersteller alle nötigen Ansichten des Objekts, die er für seine Produktion benötigt, zur Verfügung stellt.<sup>90</sup> Gleichzeitig ist sie jedoch auch eine tradierte Darstellungsmethode aus dem medizinischen Bereich: Hier bildet die so genannte Normal-Null-Stellung oder auch anatomische Normalstellung den Ausgangspunkt für „die Definitionen und Beschreibungen der Körperebenen und -achsen. Die Bewegungen der meisten Gelenke des Körpers werden danach bestimmt und gemessen.“<sup>91</sup>

Die linke Figur des Vordrucks steht frontal und mit geschlossenen Beinen auf der x-Achse eines angedeuteten Koordinatensystems. Ihr rechter Arm ist an den Körper angelegt während ihr linker Arm ausgestreckt ist und parallel zur x-Achse verläuft. Der Maßstab dieses Teils der Skizze ist mit 1:5 rechts neben dem Kopf angegeben.

---

<sup>90</sup> FEUERSTEIN (1998), S. 48.

<sup>91</sup> SCHÜNKE (2014), S. 89.

Unterhalb des Ellenbogens der ersten Figur schließt sich eine zweite, kleinere Figur an. Der Mann steht ebenfalls mit geschlossenen Beinen auf der x-Achse und ist in Rückenansicht dargestellt. Er hat den linken Arm angewinkelt und spreizt den rechten Arm leicht vom Körper ab. Der Maßstab der Skizze, ebenfalls rechts neben dem Kopf angegeben, beträgt 1: 6,66.

Die Hand des ausgestreckten Arms der linken Figur deutet auf den dritten Körper, der, wiederum im Maßstab 1:5, im Profil dargestellt ist. Der linke Arm des Dargestellten ist im spitzen Winkel nach hinten gestreckt, der rechte Arm ist hinter dem Körper nicht sichtbar.

Rechts neben den Körperstudien zeigt Schlemmer zwei Studien eines menschlichen Kopfes. Das Geschlecht ist jedoch mangels spezifischer Merkmale nicht auszumachen, es ist aber davon auszugehen, dass es sich aufgrund des Geschlechts der drei Ganzfiguren ebenfalls um einen Mann handelt. Die Köpfe sind im Maßstab 1:2 dargestellt, der obere ist in Frontalansicht, der untere in Profilansicht nach links blickend gezeigt.

Alle fünf Studien Schlemmers sind mit je einer senkrechten Linie versehen, die die Mitte des Körpers bzw. Körperteils markiert. Die zwei großen Ganzkörperstudien Schlemmers sind zudem an verschiedenen, prägnanten Stellen, wie zum Beispiel auf Höhe des Bauchnabels, des Knies oder auch des Kinns und des Auges, mit elf horizontalen Linien versehen, die am linken Rand auf die Skala treffen und somit die Größen- und Proportionsbestimmung der Körper erleichtern. Im Falle der rechten Figur im Profil sind diese Skalierungslinien durch die Rücken- und die Frontalfigur unterbrochen: Die Linien enden und werden im Anschluss von den zur Frontalansicht gehörenden Linien fortgeführt. Darüber hinaus sind in der Frontalansicht die Abstände der Oberschenkelhalse und Schlüsselbeine sowie die Körpermitte markiert.

Leonardo zeichnet in seiner Proportionsstudie eines stehenden, knienden und sitzenden Mannes (ABBILDUNG 7) ebenfalls diese drei Stellen aus. Dies ist jedoch nicht die einzige Gemeinsamkeit der Skizzen Schlemmers und

Leonardos, die darauf schließen lässt, dass dem Bauhaus-Meister die Skizzen des Italieners bekannt waren, er sich sogar bewusst auf sie bezogen hat.

Leonardos Skizze der drei männlichen Körper zeigt neben einer Inschrift<sup>92</sup> im linken Drittel des Blattes eine kniende, männliche Figur im Profil, die nach rechts schaut und ihre Hände zur Brust genommen hat. Ebenso wie in Schlemmers Skizze befindet sich der Kniende in einer Art Koordinatensystem – er kniet auf der x-Achse, während die y-Achse kurz hinter seinem Rücken verläuft und die Waden der zum Knien abgewinkelten Beine schneidet.

Direkt oberhalb des Kopfes des Knienden, in leichter Überschneidung, schließt sich der Oberarm des Stehenden an, der in Frontalansicht und mit ausgebreiteten Armen dargestellt ist. Seine Taille wird berührt von den Händen des Knienden. Seine Stirn ist mit einem rundlichen Gebilde versehen, das der linken Inschrift folgend als Hoden gedeutet werden kann: „Der sitzende Teil [eines sitzenden Menschen] – nämlich vom Gesäß bis zum Scheitel – ist um die Länge der Hoden höher als die halbe Körpergröße“, schreibt Leonardo zu den Proportionen des Sitzenden, der mit einigem Abstand rechts unterhalb des linken Armes des Stehenden anschließt. In sehr aufrechter Haltung und ohne sich anzulehnen ruht er auf einem angedeuteten Sitzmöbel, auf das er sich mit seinem rechten Arm stützt. Sein linkes Bein steht locker auf dem Boden vor dem Möbel, während der rechte Fuß auf einer Stufe ruht.

Alle drei Körper in Leonardos Skizze sind geschnitten von waagerechten Sektionslinien sowie versehen mit senkrechten Mittellinien, ebenso wie es für Schlemmers Vordruck charakteristisch ist. Allerdings markiert Leonardo die für ihn bedeutenden Stellen des menschlichen Körpers ohne genaue Größenangaben, während Schlemmer alle Sektionslinien auf eine Skala zurückführt und den einzelnen Sektionen somit genaue Maße zuordnet. Des Weiteren ver-

---

<sup>92</sup> Die Inschrift beschreibt die Proportionsverhältnisse eines stehenden, knienden und sitzenden Mannes.

größert Schlemmer die Anzahl der horizontalen Abschnitte, vor allem im Gesichtsbereich. Diese Feststellung in Verbindung mit der Tatsache, dass Schlemmer den drei wenn auch abgewandelten Figuren Leonardos zwei Ansichten des menschlichen Kopfes hinzufügt, spricht für die besondere Bedeutung des Hauptes und Gesichtes für Schlemmer. Dieser Feststellung wird sich ein späteres Kapitel der Arbeit widmen.

Nach Analyse verschiedener Skizzen und Blätter Schlemmers und Leonardos lässt sich folglich feststellen, dass sich der Bauhaus-Meister formell auf die Werke des Italieners bezieht, sich jedoch inhaltlich andere Ziele setzt: Leonardo geht es offensichtlich um die Vermessung und Funktionsbestimmung des realen menschlichen Körpers, um ein detailliertes Verständnis des Menschen und die darauf aufbauende korrekte künstlerische Wiedergabe dessen. Wichtig ist zu beachten, dass Leonardo immer auch eine gewisse Schönheit darstellen will, sind doch in der Renaissance Proportion und Schönheit eng miteinander verbunden: So spricht zum Beispiel Alberti im Jahr 1444 von einer Ausgewogenheit der Verhältnisse, die Schönheit ausmache.<sup>93</sup>

Ein Streben nach Schönheit im Sinne der Renaissance liegt bei Schlemmer gewiss nicht vor. Er übernimmt Leonardos Vorarbeiten als Grundlage für seine eigenen Konstruktionsversuche des menschlichen Körpers, ohne eigene empirische Untersuchungen anzustellen. Ihm geht es jedoch um die Konstruktion des typisierten menschlichen Körpers mithilfe der Nutzung der Erkenntnisse Leonardos. Die körperlichen Funktionen, die von Leonardo so detailliert untersucht werden, interessieren Schlemmer nur so weit, als sie Einfluss auf die körperliche Erscheinung des Menschen haben. Dabei interessiert ihn die Entwicklung einer einheitlichen Skala, die eine

---

<sup>93</sup> WOLF, MILLEN (1968), S. 15. Weiterführende Literatur zu Schönheit und Proportion in der Renaissance finden sich unter anderem bei: ECO (2009), S. 72-81, bes. S. 80 f.; FRIEDEL (2007), S. 208.

Reproduktion quantifizierter Abschnitte und somit eine Typisierung in Schlemmers Sinne unterstützt.

Den menschlichen Typus, den Schlemmer unter anderem durch Heranziehen der Proportionsstudien Leonardos schuf, zeigt auch das Gemälde „Fünf Männer im Raum“: Alle fünf Figuren haben, soweit sichtbar und unabhängig von ihrer Bekleidung, die gleichen Körperproportionen mit runder Brust, schmaler Taille und schlanken Beinen sowie einem fast kreisrunden Kopf mit senkrechter Nase. Schlemmer nutzt also Leonardos Erkenntnisse, um ein Ziel zu erreichen, das von seinem italienischen Vorgänger streng verachtet wurde: die Typisierung. Diese Entindividualisierung wird von Schlemmer gefördert, von Leonardo ausdrücklich vermieden; er warnt sogar davor: „Wer diese Verschiedenheit nicht berücksichtigt, der macht seine Gestalten immer nach der Schablone, als ob sie alle Geschwister seien, und das verdient strengen Tadel.“<sup>94</sup> Schlemmer geht es nicht um die Verschiedenheit, sondern um die Typisierung und ihre bildliche Konstruktion. Dies ist auch feststellbar in den eigenhändigen Beschreibungen, die den Skizzen beider Künstler zugeordnet sind: Leonardo erläutert die Ergebnisse seiner Studien, Vermessungen von Individuen und Erfahrungen; Schlemmer hingegen gibt Anweisungen für eine spätere uniforme Umsetzung und Reproduktion seiner Erkenntnisse und die Leonardos in die Medien der Graphik oder Malerei.

### 2.1.2 DÜRERS GEOMETRISCHE KONSTRUKTION DES TYPUS MENSCH

Das vorangegangene Kapitel konnte zeigen, dass Schlemmer Vorlagen von Leonardo nutzt, unter anderem bezieht er sich im Vordruck und seinen Abwandlungen und weiteren Studien direkt und eindeutig auf Leonardos Proportionsstudie eines stehenden, knienden und sitzenden Mannes. Schlemmers Intention liegt jedoch nicht, wie bei Leonardo, darin, den

---

<sup>94</sup> Leonardo da Vinci, zitiert nach UHLMANN (1980), S. 101.

individuellen menschlichen Körper zu vermessen und seine Funktionen zu bestimmen, sondern auf Grundlage der Arbeit Leonardos einen allgemeingültigen Typus des menschlichen Körpers festzulegen, der neben den Skizzen auch in seiner Malerei sichtbar wird.

In seinen Materialien zum „Unterricht: Der Mensch“ bezieht sich Schlemmer allerdings nicht nur auf Leonardo, sondern auch auf dessen Zeitgenossen Albrecht Dürer, dessen Œuvre ebenfalls zahlreiche Mehrfachansichten des menschlichen Körpers bereithält. Dürer gilt als der erste nordalpine Gelehrte, der sich auf Grundlage seiner italienischen Vorgänger theoretisch und zeichnerisch mit den Proportionen des menschlichen Körpers befasst.<sup>95</sup> Dies ist gewiss einer der Gründe, weshalb sich Schlemmer mit Dürers Forschungen und Theorien beschäftigte, denn obwohl Schlemmer sich selbst als unpolitischen Geist beschreibt,<sup>96</sup> nimmt er eine leichte Form des Nationalismus als selbstverständlich an:

„Schlemmer viewed National Socialism with alarm and repugnance. [...] As a loyal citizen of Germany, a veteran of the First World War, and a basically unpolitical artist, he viewed his creative work as a natural and integral part of the broader German cultural world.”<sup>97</sup>

In einem Brief an Otto Meyer-Amden aus dem Jahr 1932 konkretisiert er seine Vorstellungen vom Nationalismus wie folgt:

„Warum muss der Deutsche sein Nationales so dick unterstreichen, wodurch es verkrampft herauskommt, nur nicht jene Selbstverständlichkeit hat, wie es andere Nationen haben (England, die Schweiz, Amerika). Ich möchte so gern sagen: Das Nationale versteht sich von selbst, es ist, oder sollte, von selbst dasein [sic], da man Deutscher ist und als solcher geboren wurde. In dem man also in seinem Vaterlande lebt, täglich von seinen Volksgenossen umgeben ist und notgedrungen mit ihnen denkt und fühlt und auch im Ideellen nicht umhinkann, so zu denken und zu fühlen, wie es im Blute liegt – wozu also ein Selbstverständliches dick unterstreichen, dick tun, wo wir die

---

<sup>95</sup> GIESEN (1930), S. 31.

<sup>96</sup> SCHLEMMER (1932), S. 245.

<sup>97</sup> LIDTKE (1986), S. 32.



Verrantheiten eines überspannten Nationalismus zur Genüge aus der Geschichte kennen?“<sup>98</sup>

Diese Aussage Oskar Schlemmers legt eine Verbindung zu Dürer über eine deutsche Tradition nahe. Eine Beschäftigung Schlemmers mit Dürers Proportionsstudien und die zumindest teilweise Übernahme von dessen Gedanken in seinen eigenen Kanon sind somit ebenfalls folgerichtig.

### *Dürers Proportionsstudien*

Über einen Großteil seiner Schaffensperiode hinweg, ab ca. 1500<sup>99</sup> bis zu seinem Tod im Jahre 1528, beschäftigt sich Albrecht Dürer mit der menschlichen Proportion; <sup>100</sup> erklärtes Ziel seiner Beschäftigung ist ab 1513 die Vorbereitung einer Publikation zu diesem Thema, die im Jahr 1528 posthum unter dem Titel „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ erscheint.<sup>101</sup> Ziel der Publikation wiederum ist es, einen neuen Kanon des menschlichen Körpers zu etablieren, nachdem jener der Antike – laut Dürer – seine Gültigkeit im Mittelalter eingebüßt hatte.<sup>102</sup> Als Grundlage dieses neuen Kanons dienen, wie schon bei Leonardo, die mit den Schriften Vitruvs<sup>103</sup> einzig überlieferten und in der Renaissance neu aufgelegten Proportionsstudien der Antike, aber auch Leonardos Studien selbst, gemeinsam mit anderen zeitgenössischen Ideen von zum Beispiel Leon Battista Alberti oder Jacopo de' Barbari.<sup>104</sup>

---

<sup>98</sup> SCHLEMMER (1932), S. 244.

<sup>99</sup> Laut Ilse Hammerschmied gab es erste Versuche zur Proportion nachweislich zwischen 1496 und 1505, also zwischen Dürers erster und zweiter Italienreise (Hammerschmied (1997), S. 55).

<sup>100</sup> DÜRER (1528), S. 319. Dürers theoretisches und praktisches Werk laufen nur anfangs parallel (ebd.).

<sup>101</sup> Ebd., S. 320.

<sup>102</sup> Ebd., S. 319.

<sup>103</sup> Verschiedene Zeichnungen und schriftliche Aussagen Dürers belegen die Nutzung von Vitruvs Proportionslehre, siehe unter anderem: PANOFKY (1977), S. 348; Hammerschmied (1997), S. 56.

<sup>104</sup> PANOFKY (1977), S. 351; FRINGS (2002), S. 9.

Dürers neuer Kanon sollte nach seiner Veröffentlichung als eine Art Handbuch dienen und Hilfestellungen für Künstler zur praktischen Nutzung bieten. Erwin Panofsky und Berthold Hinz bezweifeln jedoch gleichermaßen eine solche Anwendbarkeit der Proportionsstudien und Messdaten aufgrund ihrer schiereren Masse und Detailreichtümer.<sup>105</sup>

Inhaltlich schließt sich Dürer in seiner eigenen Suche zunächst der allgemeinen Suche der Renaissance nach der „ideale[n] Proportion des Mannes“,<sup>106</sup> nach Schönheit „durch Aufstellung einer einzigen, allgemein gültigen Norm“,<sup>107</sup> an: Er widmet sich der Ermittlung eines absoluten Verhältnisses der menschlichen Gliedmaßen<sup>108</sup> und stellt diese in der schon für antike Menschendarstellungen typischen Art des Kontraposts dar (ABBILDUNG 8). Diese Körperhaltung belegt nicht nur die Bedeutung der Kunst der Antike und Renaissance für Dürers Werk, sondern auch einen vordergründigen ästhetischen Anspruch: Der Kontrapost als reine Kunstpose erweist sich durch die Verschiebung der Körperachse als eher ungeeignet für die sachliche Darstellung von menschlichen Proportionen. Für die Darstellung des menschlichen Körpers und seiner *Schönheit* nutzt Dürer ideale geometrische Formen von Kreis, Dreieck und Quadrat und betont hiermit die „kosmologische[...] Qualitas“<sup>109</sup> des Menschen – eine Vorgehensweise, die in ihrer Verwandtschaft zu Symmetrie und Harmonie eng mit den Idealen der Renaissance verbunden ist. Jedoch sucht er nicht nur die allgemeingültigen Proportionen des Mannes, sondern bezieht auch den weiblichen Körper in seine Überlegungen mit ein – im Gegensatz zu der in der Renaissance gängigen Suche nach Schönheit über Harmonie, Proportion und Geometrie eine unikale Herangehensweise zu seiner Zeit.

---

<sup>105</sup> PANOFSKY (1921), S. 217; HINZ (2009), S. 128-129.

<sup>106</sup> HINZ (2009), S. 126.

<sup>107</sup> GIESEN (1930), S. 31.

<sup>108</sup> HAMMERSCHMIED (1997), S. 58.

<sup>109</sup> DÜRER (1528), S. 320.

Die Suche nach einer absoluten Proportion gibt Dürer jedoch bald zugunsten der Einsicht, dass es viele verschiedene körperliche Schönheiten und Schönheit nur in der Vielfalt<sup>110</sup> gibt, auf: Er unterscheidet fortan zwischen fünf Figurentypen – jeweils für Mann und Frau: „*stark, dick, dünn, lang und kurz*“.<sup>111</sup> Ebenso gibt er in seinen „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ die kontrapostische Körperhaltung auf und ersetzt diese durch „stocksteif stehende Figuren, strikt frontal, bald auch im Profil und rücklings“.<sup>112</sup>

Die Inhalte der von Dürer verfassten Proportionslehre verteilen sich wie folgt auf die Bücher I bis IV:<sup>113</sup> Während die Bücher I und II zwei verschiedene Prinzipien der Proportionserarbeitung und -darstellung skizzieren – das Prinzip des Teilers und das des Messstabs –, widmen sich die Bücher III und IV der Möglichkeit der Anwendung und Abwandlung dieser Prinzipien zum Zwecke der späteren malerisch-künstlerischen Nutzung: Zu Buch III äußert sich Dürer selbst einleitend wie folgt: „In diesem Buch will ich anzeigen, wie man die zuvor [in den Büchern I und II durch Teiler und Messstab] beschriebenen Maße verändern und verkehren kann“<sup>114</sup> und „das vierte Buch zeigt an, wie und wo man die zuvor beschriebenen Figuren biegen soll.“<sup>115</sup>

Auch wenn sich in der Entwicklung der Bücher I bis II eine generelle Verkomplizierung des Gegenstandes feststellen lässt, so lässt sich der Verlauf von Buch I zu Buch IV als Entwicklung hin zu mehr Freiheiten für den Künstler und seine Gestaltungsweise verstehen: Über die ab Buch II nur noch punktuell festgelegten Breiten und Längen der Körper entsteht ein größerer Spielraum für den Künstler und auch die Bücher III und IV, die proportionale Veränderungen sowie die körperliche Bewegung thematisieren, führen zu

---

<sup>110</sup> HAMMERSCHMIED (1997), S. 132.

<sup>111</sup> Ebd., S. 131.

<sup>112</sup> DÜRER (1528), S. 320.

<sup>113</sup> Grundlage der *4 Bücher von menschlicher Proportion* ist die zuvor publizierte *Underweysung der Messung*. Hierauf aufbauend ist eine generelle Einführung in proportionale Verfahren zu Beginn der *4 Bücher* unnötig (Ebd., S. 332).

<sup>114</sup> Ebd., S. 169.

<sup>115</sup> Ebd., S. 284.

variantenreichen Anwendungsmöglichkeiten.<sup>116</sup> Dies belegt erneut den intendierten Handbuch-Charakter des Werkes: Der Künstler wird Schritt für Schritt an eine eigenständige sowie proportional und anatomisch korrekte Darstellung des menschlichen Körpers in verschiedensten Situationen herangeführt.

*Dürer und Schlemmer: Die Geometrie als Grundlage der Körperdarstellung*

„Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ (ABBILDUNG 9) – so nennt Oskar Schlemmer eines der Blätter seines *Unterrichts: Der Mensch*, dem er die Zahl 10 oben rechts im Werk beifügt<sup>117</sup> und das tatsächlich nahezu in Gänze aus Dürers Proportionsstudien des 16. Jahrhunderts übernommen ist: Dürers Illustration „Seiten- und Vorderansicht eines ca. achtköpfigen Mannes mit seitwärts ausgestreckter Rechten, von stereometrischen Körpern umzeichnet, fol. Y3r (Nr. 277.136)“ (ABBILDUNG 10) aus seinem *Buch IV der 4 Bücher von menschlicher Proportion* zeigt zwei Ansichten des gleichen Mannes – eine nach rechts ausgerichtete Seitenansicht und eine Frontalansicht, beide mit seitlich ausgestrecktem rechten Arm.<sup>118</sup>

Charakteristisch für Dürers Illustrationen nach dem *postgeometrischen Part* des Buches I ist zunächst „die stramm stehende, künstlerisch untaugliche Figur“.<sup>119</sup> Darüber hinaus bestimmen zum einen die eingezeichneten Linien im linken Bein der Frontalfigur, die die Positionen des vorderen Schienbeinmus-

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 332.

<sup>117</sup> Da die Unterrichtsunterlagen Schlemmers nicht vollständig überliefert sind, sind nicht alle Blätter mit den Nummerierungen 1 bis mindestens 10 auffindbar. Da aber auch Schlemmers Unterrichts-konzept zu Zeiten seines Weggangs vom Bauhaus nicht vollendet war, sind die meisten seiner Unterlagen nicht geordnet und nummeriert.

<sup>118</sup> Die paarweise Darstellung der Figur zeigt deutlich die aufrechte Position des Mannes (DÜRER (1528), S. 257). Darüber hinaus lässt die Kombination beider Ansichten zu, Information über Breite, Länge und Höhe zu erhalten, die zunächst einmal grundlegendsten Maße des menschlichen Körpers und seiner Proportionen.

<sup>119</sup> Ebd., S. 321.

kels sowie des geraden Oberschenkelmuskels markieren, den optischen Eindruck der *fol. Y3r (Nr. 277.136)*. Zum anderen ist der Körper in beiden Ansichten umgeben von sich in Teilen überschneidenden Vier- bis Achtecken,<sup>120</sup> die ihn so eng wie möglich umschließen. Diese Polyeder sind als Hilfslinien Dürers zur korrekten Darstellung bzw. Konstruktion von verschiedenen bewegungsbedingten Veränderungen des menschlichen Körpers zu verstehen:

„Denn jedes körperliche Geschöpf kannst Du, sofern es zuvor aufgerissen ist, an den durch Querlinien markierten Körperabschnitten wenden, biegen und zwar seitlich, nach hinten oder nach vorn und [seine Abschnitte] dazwischen in rechteckige oder eckige Corpora einfassen und so, nach Wunsch, einer Figur einen Stand machen oder sie legen oder setzen. Darum kann man, wie gesagt, wenn man will, eine komplette, vorher beschriebene Figur in bloße viereckige oder eckige Corpora legen und die so eingefasste Figur nach eigenem Sinn biegen und wenden.“<sup>121</sup>

Die „Biegestellen seiner Proportionsfiguren“<sup>122</sup> markiert Dürer stets mit kleinen Dreiecken<sup>123</sup> und so sind auch in der vorliegenden Illustration Becken, Hüften, Schultern und dergleichen mit „Triengellein“<sup>124</sup> versehen.

Schlemmer bedient sich in seinem Blatt „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ der eben beschriebenen Illustration. Und obwohl der Titel auf eine direkte, unverfälschte Übernahme des Dürer'schen Blattes schließen lässt, hat Schlemmer die frühere Illustration seinen eigenen Konzepten und Bedürfnissen angepasst:

---

<sup>120</sup> Vor allem die Ansicht des ausgestreckten rechten Armes in der Profilansicht lässt darauf schließen, dass Dürer mit der Darstellung der Vielecke in nur zwei Dimensionen dargestellte Polyeder meinte. Zur Erläuterung: Dürer unterscheidet sprachlich zwischen viereckigen Ebenen und viereckigen Corpora, wobei es bei dreidimensionalen Körpern, wie dem menschlichen, vorkommt, dass viereckige Corpora in Seiten- bzw. Frontalansicht dargestellt sind, sodass sie wie viereckige bzw. eckige Ebenen erscheinen können (Ebd., S. 252-253).

<sup>121</sup> Ebd., S. 255.

<sup>122</sup> Ebd., S. 446.

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd.

Prinzipiell lässt sich feststellen, dass Schlemmer Dürers Ansichten der zwei Männer zunächst einmal spiegelt; bei ihm ist die Frontalansicht in der linken Bildhälfte angesiedelt, während die Profilansicht in der rechten zu finden ist; der linke Arm des frontal dargestellten Körpers zeigt ausgestreckt Richtung Profilansicht, während sein rechter mit nach vorne geöffneter Handfläche leicht vom Körper absteht. Der im Profil Dargestellte richtet seinen Blick nach links auf die Frontalfigur. Mit dieser Neuordnung passt Schlemmer das Blatt Dürers seinen eigenen Materialien zum „Unterricht: Der Mensch“ an, denn auch sein Vordruck und die darauf basierenden Illustrationen zeigen linksseitig eine Frontalfigur und daneben eine nach links schauende Figur im Profil.

Allerdings integriert Schlemmer die Vorgehensweise Dürers, mit kleinen Dreiecken die *Biegestellen* des menschlichen Körpers zu markieren, in seine Variante – ein Verfahren, das in keiner seiner sonstigen Studien Anwendung findet. Ebenso verwendet er den Körper umschließende Vielecke, die in Position und Form exakt denen Dürers entsprechen und ebenfalls einzigartig sind in Schlemmers Œuvre.

In Schlemmers Frontalansicht fehlt hingegen die linke Hand und seiner Profilansicht sogar der gesamte linke Arm – in Dürers Seitenansicht ist der rechte Arm zur Seite, also in Richtung des Betrachters gestreckt und somit einer extremen perspektivischen Verkürzung unterworfen. Zudem skizziert Schlemmer die Ober- und Unterschenkelmuskulatur ebenso wie Dürer auf das rechte Bein der in Frontalansicht dargestellten Figur, spiegelt in diesem Detail also nicht. Im Gegensatz zu Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)* nummeriert Schlemmer die horizontalen Abschnitte der Profilansicht von 1 – den Kopfabschnitt bezeichnend – bis 10 – den Fuß umfassend. Diese Zählung nimmt Schlemmer jedoch nicht von ungefähr, denn Dürer integriert eine ebensolche Nummerierung in eine spätere Abwandlung von *fol. Y3r (Nr. 277.136)*, auf die später eingegangen werden soll.

Schlemmer bedient sich also einer Illustration Dürers, passt sie aber im Aufbau seinen eigenen Vordrucken an: Eine frontal dargestellte Figur befindet sich im linken Teil des Blattes und deutet mit dem zur Mitte hin ausgestreckten linken Arm auf eine neben ihr stehende, zur Mitte blickende Figur. Die für den Aufbau der Vordrucke so typische Rückansicht und die Kopfstudien lässt Schlemmer in seiner Reminiszenz an Dürer jedoch aus.

Hans M. Wingler stellt Schlemmers Blatt „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ in den von ihm herausgegebenen Materialien zum „Unterricht: Der Mensch“ ein zweites Blatt gegenüber, das zwar nicht nummeriert und somit nicht eindeutig der Nummer 10 beizuordnen ist, sich aber thematisch recht direkt an die vorherige Graphik anschließt: Die unbetitelt und viergeteilte Graphik Schlemmers (ABBILDUNG 11) zeigt in vier Ansichten den durch Polyeder visualisierten Umriss eines menschlichen Körpers. In den Varianten 1 bis 3 schaut der Betrachter aus einer leicht erhöhten Position auf die Figur hinab, die – vom Betrachter aus gesehen – im 45°-Winkel nach links gedreht ist. Die vierte Variante wird frontal betrachtet.

Da die den Polyedern beigeordneten Zahlen von 1 bis 10 denen in Schlemmers Blatt „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ entsprechen, ist die Vermutung naheliegend, dass es sich um vier Weiterentwicklungen der zuvor beschriebenen Skizze handelt.

Die erste Schlemmer'sche Variante zeigt den menschlichen Körper als Zusammensetzung zweier zweidimensionaler Umriss, ähnlich zweier Scherenschnitte: Der erste zeigt den Umriss des Körpers von vorne, der zweite den Umriss der Seitenansicht. Die Umriss sind im 90°-Winkel zueinander angeordnet, wobei sie sich in ihren jeweiligen Mittelsenkrechten schneiden. Beide Umriss sind leicht geometrisiert, entsprechen jedoch nicht vollständig dem zuvor beschriebenen Aufbau aus Vielecken. Die anfangs bestimmten Abschnitte des Körpers sind auch in dieser ersten Variation benannt, charakteristische Elemente des Körpers wie die Brustmuskulatur

und das Gesichtsprofil sind schemenhaft in die Scherenschnitte eingezeichnet.

Variante 2 lässt sich als dreidimensionale Darstellung des Körpers in „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ verstehen. Die Polyeder sind aufeinandergestapelt und nummeriert, ihre Mitte ist durch eine Senkrechte markiert. Die oberen und unteren Abschlüsse der Polyeder – egal ob innen- oder außenliegend – sind grau eingefärbt und semitransparent, während die Seitenflächen vollständig transparent dargestellt sind.

Variante 3 entspricht im Wesentlichen Nummer 2, jedoch sind die grau markierten Flächen der zweiten Variante als Grundlage für die Einzeichnung der realen Umrisse des Körpers genutzt.

Die zweidimensionale Variante 4 beinhaltet ebenfalls die natürlichen, nicht geometrisierten Umrisse des menschlichen Körpers. Schlemmer kippt jedoch die Bodenfläche der Polyeder samt Umrisskizze um ein Viertel nach vorne, sodass die nun sichtbaren Rechtecke die Querschnitte des Körpers offenbaren, wobei die Körpervorderseiten jeweils nach unten zeigen. In Variante 4 sind die einzelnen Abschnitte nicht mehr nur nummeriert, sondern auch benannt: von 1 – Haupt bis 10 – Sohle.

Betrachtet man die Weiterentwicklung von Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)*, so findet sich dort die Quelle zunächst für die Schlemmer'sche Nummerierung in „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“ und den vier besprochenen Varianten: *fol. Y3v (Nr. 277.137)* (ABBILDUNG 12) zeigt ebenso wie Schlemmers zweite Variante den Aufbau des menschlichen Körpers aus Vielecken aus zwei verschiedenen Blickwinkeln: Im linken Teil des Blattes zeigt sich, angelehnt an *fol. Y3r (Nr. 277.136)* (ABBILDUNG 10), die Seitenansicht mit zur Seite gestrecktem rechtem Arm; den rechten Teil des Blattes belebt die Frontalansicht mit selbiger Armhaltung. Die Ober- und Unterkanten der Corpora, aus denen sich die menschliche Figur zusammensetzt, sind zwischen linker und rechter Darstellung durch nahezu parallele Linien verbunden.



Während die Frontalansicht von 1 – oberer Abschluss – bis 10 – unterer Abschluss des Körpers – nummeriert ist, sind die einzelnen Abschnitte der Profilansicht benannt, von *Scheyttel* bis *Endt des knoren Soln*. Wie schon zuvor sind in beiden Ansichten die Biegestellen des Körpers mit kleinen Dreiecken markiert.

Unterhalb der Frontalansicht fügt Dürer eine weitere, neue Ebene hinzu: die Aufsicht auf den geometrisierten Körper. Dem eigenen Anspruch der Anwendbarkeit seiner Ergebnisse folgend, zeichnet Dürer die Linien, mit deren Hilfe er den Aufriss konstruiert, ebenfalls mit ein: So führt Dürer senkrechte Linien von jedem Eckpunkt der körperbildenden Vielecke der Profilansicht zu einer Art imaginärem Spiegel, eine im 45°-Winkel zu den Senkrechten verlaufenden Gerade, die alle Senkrechten in eine entsprechende Waagerechte umwandelt. Diese Waagerechten treffen nun unterhalb der Frontalansicht auf die Senkrechten, die von deren Eckpunkten ausgehen. In dieser Vorgehensweise folgt Dürer seinen eigenen, vorherigen Erläuterungen zum Prinzip des Übertrags.<sup>125</sup>

Dürer versieht, wie oben erwähnt, die Polygone der Frontalfigur mit Zahlen von 1 für den Kopf bis 10 für die Füße. Sie entsprechen weitestgehend der Gliederung und Nummerierung Schlemmers,<sup>126</sup> womit erwiesen ist, dass Schlemmer nicht nur Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)* sondern auch *fol. Y3v (Nr. 277.137)* bekannt war.

Ebenso verhält es sich mit *fol. Y4r (Nr. 277.138)* (ABBILDUNG 13), deren Ziel Dürer folgendermaßen umreißt: „Nun will ich im weiteren sehen, wie sich auf

---

<sup>125</sup> Ebd., S. 253.

<sup>126</sup> Oskar Schlemmer fügt lediglich die Nummerierungen 6a und b sowie 8a und 9a hinzu und zwar an Stellen, die auch Dürer markiert hat, so z. B. die stärkste Stelle der Waden.

einer jeden Schnittfläche die Umrisse des Leibs verändern, wenn die viereckigen Corpora des Leibs verrückt werden und nicht mehr gerade aufeinander bleiben.“<sup>127</sup>

Hierfür stellt Dürer zunächst in zehn Zeichnungen die Aufsichten auf die zuvor definierten zehn Abschnitte des menschlichen Körpers dar. Hinzu kommt ein elfter Abschnitt, der mit *Haubt* bezeichnet ist, sich jedoch lediglich als Quadrat zeigt. Dürer bildet hier also nur den geometrisierten, zum Rechteck stilisierten Umriss des Kopfes, nicht jedoch das tatsächliche *Haubt* ab.

Den nun elf Aufsichten fügt Dürer in einem zwölften Schritt ihre Kombination bei: Alle Aufrisse sind an einer vorher in jedem Aufriss definierten Waagerechten und Senkrechten ausgerichtet und übereinandergelegt, sodass ihre Positionierung der innerhalb eines stehenden Mannes entspricht.

Diesem Vorgehen schließt sich Schlemmer nicht an. Er stellt zwar auch die einzelnen Abschnitte des Körpers in Aufsicht dar, kopiert sogar exakt die Umrisse der Körperabschnitte, nummeriert und benennt sie wie Dürer, jedoch fügt er sie im Gegensatz zu Dürer senkrecht und ohne Überlagerung zusammen, sodass die Aufrisse untereinander, wie auf einen Faden aufgezogen, dargestellt sind.

Sowohl bei Dürer als auch bei Schlemmer verlieren die Aufrisse durch die Positionierung auf dem Blatt ihre konkrete eigene Körperlichkeit: Dürer löst die einzelnen Abschnitte zunächst komplett von der menschlichen Figur und stellt sie in Reihen nebeneinander und untereinander dar. In einem zweiten Schritt fügt er sie in einem gemeinsamen Aufriss zusammen, sodass zwar eine Beziehung zwischen einzelnen Abschnitten besteht, jedoch kein körperlicher Eindruck entsteht. Es wird lediglich das Verhältnis der Umrisse der einzelnen Körperabschnitte zueinander deutlich.

---

<sup>127</sup> DÜRER (1528), S. 259.

Schlemmers Variante 4 hingegen büßt auf anderem Wege deutlich weniger an Körperlichkeit ein: Er ordnet die einzelnen Abschnitte in richtiger Reihenfolge, aber mit der Unterseite nach vorne ausgerichtet vertikal an. Somit entsteht auf den ersten Blick der Eindruck eines aufrecht stehenden menschlichen Körpers. Auf den zweiten Blick jedoch ändert sich dieser Eindruck und der Studiencharakter der Skizze tritt zutage.

### *Bewegung*

Finales Ziel der Dürer'schen Visualisierung ist die Möglichkeit der Darstellung von Bewegung und Biegung verschiedener Körpertypen, die er auch schriftlich in seinen Blättern festhält. Schlemmer versucht mit ähnlichen bis gleichen Mitteln wiederum, den äußeren Aufbau eines beliebigen menschlichen Körpers – eines Typus – festzuhalten.

In seinem vierten Buch definiert Dürer sechs verschiedene Arten der Körperbiegung, die er mit *gebogen* (geknickt), *gekrümmt* (gekrümmt), *gewent* (x-förmig angeordnet), *gewunden* (miteinander verwoben), *gestreckt/gekrüpft* (verlängert/verkürzt), und *geschoben* (parallel versetzt) benennt.<sup>128</sup>

Diese Biegungen, die zunächst in der Fläche geschehen, können jedoch ebenso auf die räumliche Darstellung übertragen werden, wie Dürer im weiteren Verlauf seines vierten Buches erläutert: Er stellt verschiedene Körper dar, die mithilfe der sechs zuvor definierten Körperbiegungen in unterschiedlichen Körperhaltungen und Bewegungen – von Stehen über Gehen bis hin zu verschiedenen Kopfbewegungen wie der Blick nach oben, unten oder zur Seite – festgehalten sind. Bedeutend ist hierbei, dass für alle

---

<sup>128</sup> Ebd., S. 447-449.

Bewegungen immer alle sechs Biegungen, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung, grundlegend sind.<sup>129</sup>

Auch Schlemmer widmet sich in seinen Unterrichtsunterlagen der Darstellung von Bewegung, allerdings, darauf lassen zumindest die unvollständigen Unterrichtsunterlagen des Bauhaus-Meisters schließen, weniger systematisch und detailliert als Dürer 400 Jahre zuvor. Während Dürer die einzelnen Bewegungsarten genauestens analysiert und beschreibt, scheint es sich bei Schlemmer eher um eine reine Beobachtung und Kopie menschlicher Bewegung zu handeln. Der Bauhaus-Meister scheint ausschließlich den tänzerisch bewegten Körper darzustellen,<sup>130</sup> ohne, wie es bei Dürer geschieht, einen Ansatz zu bieten, der eine spätere genaue Darstellung ermöglicht: Schlemmer zeichnet Kopfbewegungen in der Fläche, die Umsetzung in eine Dreidimensionalität samt zugehöriger Anleitung fehlt. Ebenso stellt Schlemmer verschiedene Arm- und Beinhaltungen sowie unterschiedliche Bewegungsmöglichkeiten im Stehen, Sitzen und Knien dar, die jedoch lediglich grob die jeweiligen Möglichkeiten skizzieren, nicht aber eine genaue Analyse und Anleitung bieten.

In Schlemmers Darstellung des Menschen innerhalb seiner Unterrichtsunterlagen geht es folglich nicht um die korrekte malerische Umsetzung von Bewegung nach dem Vorbild Dürers, sondern um in der Fläche fixierten tänzerischen Ausdruck. Und auch Schlemmers Malerei zeugt von geringem Interesse an der menschlichen Bewegung: Denn obwohl die „Fünf Männer im Raum“ sich in einer Flursituation befinden, die doch eigentlich Bewegung impliziert, erscheinen sie unbewegt. Selbst die eine Treppe heraufgehende Rückenfigur wirkt durch ihre *stocksteife* Ausrichtung und ihre exakte Rückansicht, die dem leicht diagonal ins Bild gesetzten Aufgang widerspricht, unbewegt und

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 449.

<sup>130</sup> Er bildet etwa tänzerisches Schreiten, verschiedene Positionen innerhalb der Pirouette und Dehnungen des Körpers ab.

positioniert. Auch das Aufheben der natürlichen Kreuzkoordination von Armen und Beinen beim Laufen und auch Treppensteigen unterstreicht den inszenierten und unbewegten Charakter der Szene.

### *Weiterführende Betrachtungen*

Oskar Schlemmer bedient sich in seiner Bild- und Formensprache also nicht nur der Werke Leonardos, sondern eindeutig auch des Materials Albrecht Dürers aus *4 Büchern von menschlicher Proportion*. Und auch in ihren jeweiligen Kontexten sind Übereinstimmungen erkennbar. Albrecht Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)* ist als Teil seiner *4 Bücher von menschlicher Proportion* abgedruckt im weitestgehend pädagogischen, rein praktischen Kontext eines Handbuchs für Künstler, die den menschlichen Körper und seine Bewegungen anatomisch korrekt darzustellen suchen. Ähnlich verhält es sich bei Oskar Schlemmer, dessen Skizze „Aus Dürer's ‚Buch der Messung““ ebenfalls im pädagogischen Kontext seines „Unterricht: Der Mensch“ angesiedelt ist. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um ein Künstlerhandbuch zum freiwilligen Selbststudium, sondern um obligatorische, praxis- und theoriebezogene Unterrichtsmaterialien für Studierende am Bauhaus. Über diese Einordnung hinaus ist der genaue Kontext des Schlemmer'schen Blattes nur fragmentarisch bekannt; eine vollständige Überlieferung der Unterrichtsmaterialien Schlemmers ist nicht gegeben.

Nun stellt sich die Frage, welchen genauen Inhalt Dürers *4 Bücher menschlicher Proportion* vermitteln wollen und – aufbauend darauf – welchen zu lehrenden Inhalt Schlemmers Version vorweisen kann. Sowohl Dürer als auch Schlemmer nutzen ihre jeweiligen Skizzen als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen hinsichtlich des menschlichen Körpers, die sich jedoch trotz der optischen Analogien und des ähnlichen Kontexts deutlich unterscheiden: Dürer strebt zunächst im Allgemeinen in seinen *4 Büchern*

nach der Darstellung von Schönheit. Hierbei will er der Vielfalt der menschlichen Körper – und somit auch der vielfältigen Schönheit des Menschen <sup>131</sup> – gerecht werden und entwickelt verschiedene Typen männlicher und weiblicher, in Ausnahmefällen auch kindlicher Körper. *fol. Y3r (Nr. 277.136)* im Speziellen bietet mit seiner von Corpora umgebenen menschlichen Figur eine Grundlage für eine Anleitung zu anatomisch korrekten Bewegungsdarstellungen an.

Schlemmer beschäftigt sich demgegenüber, wie bereits bei Leonardo gezeigt, mit der Idee, einen einzigen und allgemeingültigen menschlichen Typus zu etablieren. Dieser ist in den Materialien zum „Unterricht: Der Mensch“ männlich, <sup>132</sup> hat aufgrund der impliziten Neutralität des Typus keinerlei Schönheitsanspruch und kann ebenso per Definition keiner Vielfaltsidee gerecht werden. Somit widerspricht Schlemmers Skizze „Aus Dürer’s ‚Buch der Messung‘“ grundlegend den Idealen ihres Vorbilds.

Und auch in der weiteren Nutzung seiner auf Dürer beruhenden Skizze entfernt sich Schlemmer von der Intention seines Vorgängers: Während Dürer die behandelte Folie lediglich als Zwischenstation für die Veranschaulichung zukünftiger Bewegungsstudien und -darstellungen versteht, ihr also keinen eigenständigen künstlerischen Charakter und Wert beimisst, etabliert Schlemmer seine Version der Dürer’schen Folie als selbstständige Aussage zum menschlichen Körper: Sie vermittelt das Bild eines universell gültigen und reproduzierbaren, da aus geometrischen Grundfiguren zusammengesetzten menschlichen Körpers. Die vier Varianten, die Schlemmer als Weiterführung seiner Dürer-Reminiszenz anbietet, sind keine Weiterentwicklung im Sinne einer Dürer’schen malerischen Umsetzung menschlicher Bewegung und Biegung; sie bleiben weiterhin in starrer Pose verharrende Körper. Die

---

<sup>131</sup> Hiermit entspricht Dürer, ebenso wie Leonardo, dem Geist seiner Zeit.

<sup>132</sup> In seinen sonstigen Werken gibt es Menschen weiblichen und männlichen Geschlechts sowie solche, deren Geschlecht nicht eindeutig zu benennen ist.

Varianten visualisieren vielmehr den Status quo aus Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)* aus verschiedenen Perspektiven und bestätigen somit den eigenständigen Charakter des ursprünglichen Blattes und die Idee, Umrisse, Körperaufbau und Statue zu visualisieren. Selbst die Dürer'schen Aufsichten auf die einzelnen Abschnitte des Körpers und die damit verbundene Visualisierung der Beziehung der Abschnittsumrisse verändert Oskar Schlemmer hin zu einer Imitation des menschlichen Körpers und seiner Form. Oskar Schlemmer zieht folglich die Formensprache Albrecht Dürers zum Zwecke der Etablierung bzw. der Untermauerung und eventuell Legitimierung seiner eigenen geometrischen Konstruktionen des typisierten, in seinen Augen allgemeingültigen menschlichen Körpers heran. Die ursprüngliche Intention, die Dürer mit seinen Blättern ausdrückt, wird von Schlemmer folglich negiert.

In verschiedenen anderen Unterrichtsblättern Schlemmers geschieht Ähnliches wie in „Aus Dürer's ‚Buch der Messung‘“: Beispielsweise zeigt „O.S.: Viereck-Teilung (horizontal-vertikal) oder Schachtelmensch“ (ABBILDUNG 14) einen ähnlichen Aufbau wie der zu Leonardo behandelte Vordruck, lediglich die Detailstudien des Kopfes sind ausgelassen. Die mit der Nummer 7 bezifferte Skizze – und damit ein Vorgänger des mit der Nummer 10 einsortierten Blattes „Aus Dürer's ‚Buch zur Messung‘“ – zeigt ebenso wie Dürer zwei männliche Körper,<sup>133</sup> die in vieleckige Strukturen eingefasst sind. In diesem Falle liegen jedoch ausschließlich Rechtecke vor, die darüber hinaus deutlich kleinformatiger sind als bei Dürer; sie teilen den Körper nicht nur horizontal in Abschnitte, sondern geben auch eine vertikale Unterteilung vor, die einzelne Körperteile aufbricht und sie in eine Stufenform bringt.

---

<sup>133</sup> In der Mitte der beiden Figuren steht, wie bei Schlemmers Vordrucken immer und auch bei Leonardo häufig der Fall, eine dritte Figur in Rückenansicht, die jedoch aufgrund der geringeren Größe, der helleren Linienfarbe und der mangelnden Schachtelung als eher untergeordnet wahrgenommen wird.

Auch in diesem Fall – ebenso wie bei der direkten Dürer-Reminiszenz – lässt Schlemmer den linken Arm und ebenso das linke Bein außen vor. Sie sind zwar als Teil des zugrundeliegenden Vordrucks vorhanden, jedoch nicht dem restlichen *Schachtelformat* angeglichen. Schlemmer reicht folglich die Darstellung jeweils eines einzigen Armes und Beines; dies lässt darauf schließen, dass es bei ihm um das darstellerische Prinzip geht, nicht aber um die vollständige Vorführung der korrekten Ausführung.

Aufgrund der kleinteiligeren Schachtelung und der noch vorhandenen dritten Figur leitet der *Schachtelmensch* also über von den eigenen Vordrucken Schlemmers hin zu den visuellen Ideen Dürers und untermauert somit sein Interesse an der geometrisierten Darstellung des menschlichen Körpers. Weitere Skizzen des *Unterrichts: Der Mensch* belegen diese Intention: In einem Unterrichtsblatt untersucht er die Konstruktion der „einfachste[n] lineare[n] Form einer menschlichen Figur“<sup>134</sup> und stellt sich die Frage, welche linearen Strukturen und geometrischen Formen nötig sind, um die einfachste sowie eine eindeutige menschliche Form zu schaffen. Für erstere Überlegung stellt Schlemmer sechs Skizzen nebeneinander, von „a) gegenüber der Umwelt eine senkrechte Linie“ – also eine einfache Senkrechte – bis zu „f) die Figur unter größtmöglicher Wahrung der Senkrechten“ – eine übermäßig verschlankte, aber dennoch deutlich erkennbare menschliche Silhouette, die hauptsächlich aus Senkrechten besteht. In einem zweiten Schritt sucht Schlemmer nach der Beantwortung der Frage, welche weiteren Linien und Formen neben der Senkrechten erforderlich sind, um die menschliche Körperform eindeutig festzulegen. Seine sieben Lösungsvorschläge reichen von einem einfachen lateinischen Kreuz über verschiedene „Versuche zu

---

<sup>134</sup> SCHLEMMER, Oskar: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 87.



Kopfbildungen“ bis hin zum „entscheidende[n] Schritt“, der „Abspaltung der Beinschrägen“ sowie der „Neigung der Kopflinie“.<sup>135</sup>

Es folgen weitere Versuche zum einfachsten Aufbau der menschlichen Körperform mittels Kreisen, Quadraten, Dreiecken und Ellipsen<sup>136</sup> sowie der offenbar endgültige Aufbau aus „Ei, Zylinder, Vase, Schüssel, Keule etc.“, der sich zwar von der Simplität der vorherigen Versuche deutlich absondert, dafür jedoch der realen menschlichen Form am stärksten ähnelt.<sup>137</sup>

Zahlreiche weitere Blätter der Schlemmer'schen Unterrichtsmaterialien variieren diese Versuche, den Typus des menschlichen Körpers mittels geometrischer Grundformen zu definieren. Dies bestätigt die obige These, dass Oskar Schlemmer Dürers *fol. Y3r (Nr. 277.136)* nicht aufgrund ihrer ursprünglichen von Dürer erdachten Intention in seine Sammlung der Unterrichtsblätter aufnimmt, sondern ihnen eine neue Bedeutung in seinem eigenen Kontext zuschreibt, nämlich als Unterstützung und Visualisierung der Schlemmer'schen Idee einer Definition eines grundlegenden anatomischen Typus auf der Basis geometrischer Formen.

### 2.1.3 DER GOLDENE SCHNITT ALS MAßGEBER DES MENSCHLICHEN KÖRPERS

Neben der korrekten, konstruierbaren Wiedergabe des menschlichen Körpers auf Grundlage der Proportionsstudien und der anatomischen Untersuchungen Leonardos sowie der geometrischen, in der Dürer'schen Tradition stehenden Konstruktion eines typisierten Körpers, wendet sich

---

<sup>135</sup> Von Schlemmer in die in FN 133 erwähnte Graphik eingebrachte Anmerkungen und Erläuterungen.

<sup>136</sup> SCHLEMMER, Oskar: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 100.

<sup>137</sup> SCHLEMMER, Oskar: zwei unbenannte Graphiken (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 101.

Oskar Schlemmer ebenfalls Adolf Zeising und seinen Ausführungen zum Goldenen Schnitt als Mittel idealer Proportionsdarstellung zu.

Für die Bevorzugung Zeisings – und die Nichtbeachtung anderer – gibt es verschiedene Gründe: Zunächst ist Zeising als Allgemeingelehrter ein gutes Beispiel für die Vielfalt der Schlemmer'schen Quellen und Interessen. Neben den Künstlern Leonardo und Dürer beschäftigt sich Schlemmer also auch mit anderen, eher kunstfernen Herangehensweisen an das Thema der menschlichen Proportion. Ein weiterer Künstler, zum Beispiel der ebenfalls in Schlemmers Unterrichtsmaterialien erwähnte Carl Schmidt, würde weniger neue Aspekte in die Untersuchung einbringen können.

Nun waren Carus und Fritsch, die ebenfalls in Zusammenhang mit Schlemmers menschlichem Kanon Erwähnung finden, jedoch ebenso wie Zeising naturwissenschaftlich ausgebildet. Gegen ihre Ansätze spricht in erster Linie ihre enge Verbindung zur künstlerischen Arbeit – Carus selbst ist auch als bildender Künstler bekannt; Fritsch beschreibt in „Die Gestalt des Menschen“ explizit die „menschliche Anatomie für Künstler“.<sup>138</sup> Zudem wird Carus beispielhaft für die späteren Untersuchungen des Einflusses des Charakters auf die menschliche Körperlichkeit herangezogen.

Zeising hingegen, so schreibt er selbst, befriedigt auf Grundlage der Mathematik und Philosophie wissenschaftliche und praktische Bedürfnisse gleichermaßen.<sup>139</sup> Ihm ist also der Nutzen seines Wirkens für die künstlerische Praxis ebenfalls bewusst, sie macht jedoch nur einen geringen Teil seiner Arbeit, namentlich den nur fünfseitigen Anhang seines fast 500 Seiten umfassenden Werkes, aus.

Inhaltliche Aspekte des Werks Zeisings, die die intellektuelle Vielfalt Schlemmers vor Augen führen, sind folglich ein erster Grund für die Untersuchung

---

<sup>138</sup> FRITSCH (1905), S. V.

<sup>139</sup> ZEISING (1854), S. III-IV.

des Werks „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“. Aber auch inhaltliche Aspekte in Schlemmers Werk stützen diese Entscheidung: Ein Unterrichtsblatt Schlemmers, betitelt mit „Einige wesentliche Punkte, die der „Goldene Schnitt“ ergibt“, beschäftigt sich ausführlich mit dem Goldenen Schnitt, seiner Konstruktion und der sich durch ihn ergebenden Aufteilung des menschlichen Körpers (ABBILDUNG 15). Der Goldene Schnitt wiederum kann als anfängliches Bindeglied zu Adolf Zeising verstanden werden, gilt er doch als Begründer dieser Proportionslehre:

„It seems that the person who managed to unravel the mystery [of the construction of the human body] was Adolf Zeising. [...] Zeising defines the golden section, a universal law, an inorganic law, a mathematical formula which sets the rule in the construction of all living organisms [...]“<sup>140</sup>

Adolf Zeising beschäftigt sich in seiner *Neuen Lehre* mit den normalen Proportionen des menschlichen Körpers.<sup>141</sup> Er vertritt die Auffassung, dass

„der menschliche Körper ein aus einer Uridee hervorgequollener, in allen seinen Theilen und Dimensionen nach einem und demselben Grundverhältniss gegliederter und inmitten der unendlichen Mannigfaltigkeit seiner einzelnen Formen und der Freiheit seiner Bewegungen ein von vollkommenster Harmonie und Eurythmie durchdrungener Organismus ist.“<sup>142</sup>

Und diese zugrunde liegende Harmonie der allgemeingültigen Uridee – eine Idee, die der Vorstellung Schlemmers eines Typus entspricht – beschreibt Zeising mittels seines *Gesetzes*, mittels der Formulierung des Goldenen Schnitts. Dieser menschliche „ideale Urtypus oder normale Maassstab“,<sup>143</sup> der präzise durch den Goldenen Schnitt beschrieben ist, muss jedoch als theoretische Größe verstanden werden, von der in der Praxis verschiedenste Abweichungen existieren.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> MOTOC ET AL. (2005), S. 63.

<sup>141</sup> ZEISING (1854), S. III.

<sup>142</sup> Ebd., S. V.

<sup>143</sup> Ebd., S. VII.

<sup>144</sup> Ebd., S. VII-VIII.

Zunächst konstatiert Zeising, dass der menschliche Körper in seinem Streben nach Mannigfaltigkeit gleichzeitig nach seiner „ursprüngliche[n]“<sup>145</sup> Einheit strebe. Dies geschehe durch die Einhaltung der Ungleichheit der Teile bei gleichzeitiger Gleichheit der Verhältnisse;<sup>146</sup> und dies umschreibe der Goldene Schnitt, der Zeising zufolge automatisch und selbstständig durch den menschlichen Körper gegeben sei.<sup>147</sup>

Dieses naturgegebene, gleichzeitige Streben nach Ein- und Zweiheit erklärt der Gelehrte damit, dass der menschliche Körper das Abbild der Göttlichkeit sei.<sup>148</sup> Die Einheit des Oberkörpers in Kombination mit der Zweiheit des Unterkörpers<sup>149</sup> führe zu seiner Dreieinigkeit, die dem Abbild von Göttlichkeit gleichzusetzen sei.<sup>150</sup>

Aber Zeising gibt darüber hinaus auch eine konkrete, praktische Definition des Goldenen Schnitts:

„Wenn die Eintheilung eines Ganzen in ungleiche Theile als proportional erscheinen soll: so muss sich der kleinere Theil zum grösseren rücksichtlich seines Maasses ebenso verhalten, wie der grössere zum Ganzen; oder in umgekehrter Ordnung: das Ganze muss zum grösseren Theil in demselben Verhältniss stehen, wie der grössere Theil zum kleineren.“<sup>151</sup>

Ebenfalls beschäftigt er sich in der Skizze zu der „Mathematische[n] Figur, durch welche das Grundgesetz dieses Systems d. i. der sogenannte goldne Schnitt oder die Theilung einer gegebenen Linie im äussern und mittlern Verhältnisse erläutert wird“ mit der konkreten geometrischen Konstruktion des Goldenen Schnitts (ABBILDUNG 16):

„Man setze an die gegebene Linie ab unter einem rechten Winkel die Linie  $bd = \frac{1}{2} ab$ , ziehe alsdann die Hypotenuse ad, trage auf dieser ein Stück  $de = bd$  ab, und übertrage endlich den Rest der Hypotenuse d. h.

---

<sup>145</sup> Ebd., S. 154.

<sup>146</sup> Ebd., S. 154.

<sup>147</sup> Ebd., S. 154.

<sup>148</sup> Ebd., S. 297.

<sup>149</sup> Die Zweiheit des Unterkörpers entsteht durch seine Spaltung unterhalb des Schritts (Ebd., S. 180).

<sup>150</sup> Ebd., S. 430.

<sup>151</sup> Ebd., S. 159.

ae als das Stück ac auf die gegebene Linie ab: so ist ac der gesuchte grössere und bc der gesuchte kleinere Proportionaltheil der ganzen Linie ab d. h. der kleinere Theil bc verhält sich zum grösseren Theil ac, wie dieser zur ganzen Linie ab, oder, was dasselbe ist: der kleinere Theil bc ist im grössern Theil ac eben so oft enthalten, als der grössere Theil ac in der ganzen a Linie ab.“<sup>152</sup>

Mithilfe dieser Konstruktion von Teillängen einer beliebigen Strecke lässt sich auch der menschliche Körper, vor allem in seiner Länge, untersuchen und näher beschreiben. Durch eine erste Teilung der menschlichen Figur offenbart sich, wie auch schon bei Leonardos *Homo ad Circulum*, der Nabel als ein zentraler Punkt des Körpers:<sup>153</sup>

„α. Gliederung der Totalhöhe.

Construirt man eine gerade Linie AU, welche der Totalhöhe einer menschlichen Figur gleich ist, und theilt dieselbe in Punkt J nach der angegebenen Regel des goldenen Schnitts in zwei ungleiche Theile: so entspricht [...] der kürzere Abschnitt AJ der Länge des Oberkörpers vom Scheitel bis zum Nabel, der längere JU hingegen der Länge des Unterkörpers vom Nabel bis zur Sohle. Der Nabel erscheint also hienach als der Kern- und Ausgangspunkt der beiden ungleichen, aber verhältnissmässigen Theile, als der Mittelpunkt der proportionalen Gliederung, als der goldene Schnitt des menschlichen Körpers, und die ganze menschliche Gestalt zerfällt also ihrer Höhe nach in zwei Haupttheile, den Oberkörper und den Unterkörper, die dem ästhetischen Proportionalgesetz entsprechen, denn es verhält sich der kürzere Oberkörper (vom Scheitel bis zum Nabel) zum längeren Unterkörper (vom Nabel bis zur Sohle), wie dieser zur ganzen Körperlänge.“<sup>154</sup>

Wird diese Gliederung in der Höhe auch auf die zuvor etablierten Teile – Ober- und Unterkörper – übertragen, so markieren die weiteren Goldenen Schnitte ebenfalls prägnante Stellen des menschlichen Körpers, beispielsweise Knie und Hals,<sup>155</sup> sodass Adolf Zeising seine Theorie bestätigt sieht:

---

<sup>152</sup> Ebd.

<sup>153</sup> Der Nabel als zentraler Punkt des Körpers erklärt sich dadurch, dass bei Leonardos *Homo ad Circulum* die Körperlänge um ein Viertel verkürzt ist, wodurch der Mittelpunkt nach oben verrutscht.

<sup>154</sup> Ebd., S. 176.

<sup>155</sup> Ebd., S. 183.

„Betrachten wir nun die weitere Gliederung des Körpers. Soll das Gesetz als gültig erkannt werden, so muss es auch hier seine Bestätigung finden d. h. wenn wir jeden der beiden bis jetzt gefundenen Haupttheile als Ganzes betrachten, so müssen die augenfälligsten Einschnitte oder Einbiegungen derselben wiederum der Theilung durch den goldenen Schnitt entsprechen und die daraus entstehenden Abschnitte müssen abermals dieselben Verhältnisse ausdrücken. Und dieses ist wirklich der Fall.“<sup>156</sup>

Zeising belegt seine Theorie mithilfe verschiedener „treuer Copien“<sup>157</sup> alter Meisterwerke oder früherer Proportionsstudien, die seine Unvoreingenommenheit und wissenschaftliche Präzision belegen sollten.<sup>158</sup> So zieht er zur Visualisierung der *Gliederung der Totalhöhe* eine Darstellung des Apollo von Belvedere von Claude Audran heran,<sup>159</sup> die er unter Zuhilfenahme seiner Theorie des Goldenen Schnitts in 20 Abschnitte teilt – zehn Abschnitte im Ober-, zehn im Unterkörper. Ausgehend von einer angenommenen Länge des menschlichen Körpers – des hier dargestellten Körper Apollos, aber auch im Allgemeinen – von 1000 Einheiten unterteilte Zeising diesen in Abschnitte von 21 bis 90 Einheiten, die rechts neben der dargestellten Figur eingeschrieben und mit Buchstaben benannt sind. Somit ergibt sich rechnerisch beispielsweise eine Länge des Oberkörpers von 381,966 Einheiten sowie eine Länge des Unterkörpers von 618,033 Einheiten.<sup>160</sup>

Die in die Apoll-Darstellung eingezeichneten, sich durch den Goldenen Schnitt ergebenden Abschnitte des menschlichen Körpers, die sich ebenso in allen weiteren zur Untersuchung herangezogenen finden lassen, benennt Zeising folgendermaßen:

„Scheitel bis Haarwurzeln  
Haaranfang bis Orbitalrand

---

<sup>156</sup> Ebd., S. 182-183.

<sup>157</sup> Ebd., S. 175.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> ZEISING, Adolf: Apollo von Belvedere, verkleinert nach Claude Audran „Les proportions du corps humain“, ohne weitere Daten, in: ZEISING (1854), S. 177.

<sup>160</sup> Ebd., S. 176. Aus der Zeichnung hingegen ergeben sich Längen von 377 zu 613 Einheiten. Diese Abweichung lässt sich wohl auf Ungenauigkeiten in der Zeichnung zurückführen.

Orbitalrand – Nasenbasis  
Nasenbasis – Mundspalte  
Mundspalte – Kinnvorsprung  
Kinnvorsprung – Kehlkopf  
Kehlkopf – Brustbeinanfang  
Brustbeinanfang – Höhe der Achselhöhlen  
Höhe der Achselhöhlen – Magengrube  
Magengrube – Ende der falschen Rippen  
Ende der falschen Rippen – Nabel  
Nabel – Schamberg  
Schamberg – Schamende  
Schamende – Handende  
Handende – Mitte der Kniescheibe  
Mitte der Kniescheibe – Knieende  
Knieende – Wadenspannung  
Wadenspannung – Knöchelbug  
Knöchelbug – Fussgelenk  
Fussgelenk – Sohle<sup>161</sup>

### *Oskar Schlemmer und der Goldene Schnitt*

Betrachtet man vergleichend Oskar Schlemmers Überlegungen zum Goldenen Schnitt, die in seinen Unterrichtsmaterialien veröffentlicht sind, so zeigen sich in „[e]inige[n] wesentliche[n] Punkte[n], die der ‚Goldene Schnitt‘ ergibt“ (ABBILDUNG 15) frappierende Ähnlichkeiten zu Zeisings *Neuer Lehre*: Zunächst gibt die Inschrift am unteren Rand des Blattes gleichen Namens Informationen, die den Ergebnissen Zeisings entsprechen; Schlemmer greift hier die von Zeising niedergeschriebene Formel zum Goldenen Schnitt auf,

---

<sup>161</sup> Ebd., S. 268.

indem er konstatiert: „Konstruktion des ‚Goldenen Schnitts‘ ergibt Gleichung:  $bc : ac = ac : ab$ “.<sup>162</sup>

Anschließend beruft er sich in der geometrischen Konstruktion der Teillängen ebenfalls auf die Schrift Zeisings, indem er dessen oben zitierte Anweisung stichpunktartig zusammenfasst und dabei leicht abwandelt: „(Halbieren ab, Lot in b, Kreisbogen ed um b, ziehe ad, Kreis um d (db), Schnittpunkt f, af Kreisbogen um a ergibt c.)“<sup>163</sup> Beide Varianten, sowohl Zeisings als auch Schlemmers, resultieren in einen *major* und einen *minor* auf der Strecke, die sich dem Goldenen Schnitt entsprechend zueinander verhalten.

Oberhalb dieser schriftlichen Äußerungen konkretisiert Schlemmer seine theoretischen Aussagen zum Goldenen Schnitt mittels der skalierten Skizze eines menschlichen Körpers: Diese zeigt in teilweise sehr undeutlichen, weil ausgeblichenen oder auch -radierten Umrissen die Frontalansicht einer menschlichen Figur. In der Konstruktion der Figur, ebenso wie in der darunter stehenden theoretischen Auseinandersetzung, nimmt Schlemmer Bezug auf die Aussagen Adolf Zeisings zur Proportionierung des menschlichen Körpers durch den Goldenen Schnitt. Denn Zeising konstruiert, wie zuvor zitiert, zunächst eine Senkrechte in der „Totalhöhe einer menschlichen Figur“.<sup>164</sup> In diese trägt er den Nabel als Punkt J ein, der die Senkrechte im Goldenen Schnitt teilt. Selbiges geschieht in Schlemmers Unterrichtsblatt zum Goldenen Schnitt. Auch er scheint zunächst eine Senkrechte AB gezogen zu haben, um dann darauf den Nabel im Punkt C einzutragen.<sup>165</sup> Auf dieser Grundlage zeichnet er weitere durch den Goldenen Schnitt vorgegebene Punkte ein: „7. Halswirbel – Kehlkopf – unteres Kinn; Achselspalte; Taille; Spaltung der Beine, unteres Ende der Sitzknochen (Seite); Fingerspitze bei

---

<sup>162</sup> SCHLEMMER (o. J. c.), S. 63.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> ZEISING (1854), S. 176.

<sup>165</sup> Schlemmer benennt im Gegensatz zu Zeising diese Position nicht als Nabel, sondern als Taille.



hängendem Arm; Knieabknickung“. <sup>166</sup> Ebendiese Abschnitte des menschlichen Körpers definiert auch Zeising.<sup>167</sup>

Die grundlegende Senkrechte sowie die Waagerechten, die die Goldenen Schnitte in Schlemmers Skizze markieren, sind deutlich prominenter in die Zeichnung eingetragen als die Umriss des durch sie bedingten, menschlichen Körpers. Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass diese eine größere Bedeutung für die pädagogische Aussage des Blattes haben als die offenbar lediglich veranschaulichende, weil nur schemenhaft dargestellte Umrissfigur. Es geht Schlemmer also um die Visualisierung der Konstruktion einer menschlichen Figur mittels des Goldenen Schnitts, nicht um die Darstellung der dem Goldenen Schnitt entsprechenden Figur selbst.

Zudem unterstreicht ihre Prominenz den Eindruck, dass die Konstruktionslinien, die den Goldenen Schnitt beschreiben, den Ursprung der Zeichnung bilden, während die menschlichen Umriss erst nachträglich hinzugefügt erscheinen. Dies betont ebenfalls den formellen Charakter des Blattes und auch die Bezugnahme auf Zeising und seine Konstruktionsanweisung.

Diese Punkte legen die Schlussfolgerung nahe, dass die beschriebene Skizze Schlemmers lediglich Ausgangspunkt oder auch pädagogisch motivierte Grundlage, also ein erster Schritt in Richtung einer künstlerischen Darstellung des Menschen ist.

In dieser Argumentationslinie sind Schlemmers Vordrucke als zweiter Schritt zu verstehen: Schlemmers Studie des Goldenen Schnitts ist seine einzige genaue Auseinandersetzung mit Zeising's „Neue[r] Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“. Die Vordrucke hingegen reduzieren den Einfluss Zeising's auf den ursprünglichen Konstruktionsansatz: Schlemmer nutzt eine Senkrechte, deren Länge der Körperlänge des

---

<sup>166</sup> SCHLEMMER (O. J. C.), S. 63.

<sup>167</sup> Zeising definiert darüber hinaus einige weitere Abschnitte in seiner deutlich detailreicheren Untersuchung des menschlichen Körpers.

Dargestellten entspricht, und die dem Goldenen Schnitt entsprechende Einzeichnung prägnanter Körperstellen, allen voran der Nabel bzw. die Taille. Darüber hinaus sind jedoch die Körperumrisse mit kräftigeren Linien dargestellt als zuvor; Gesichtsfeld und auch die Muskelpartien sind in allen Vordrucken deutlich naturgetreuer und detaillierter ausgeprägt. Es scheint Schlemmer in seinem zweiten Schritt also nicht mehr um die Visualisierung einer Konstruktion mittels des Goldenen Schnitts sowie die konkrete Anspielung auf Zeising zu gehen, sondern vielmehr um seine praktische und grundlegende Anwendung.

Diesem System folgend lassen sich die Gemälde, Aquarelle und andere Werke Schlemmers ohne konkreten pädagogischen Ursprung als einen dritten Schritt, nämlich als Anwendung des Goldenen Schnitts nach Zeising, verstehen: So zeigt Schlemmers „Fünf Männer im Raum“ zwar keinerlei Hilfslinien zur Konstruktion des menschlichen Körpers, wie es noch in den Schritten eins und zwei der Fall war, aber dafür kann durch Ausmessen der Goldene Schnitt zumindest in der einzigen Ganzfigur, dem Treppensteigenden, soweit trotz seiner Bekleidung möglich, nachgewiesen werden.

Ebenso wie in Schlemmers Unterrichtsblatt zum Goldenen Schnitt lässt sich, wie oben erwähnt, in „Fünf Männer im Raum“, aber auch in weiteren Gemälden,<sup>168</sup> eine grobe „Gliederung des Oberkörpers und Unterkörpers“<sup>169</sup> nach dem Goldenen Schnitt feststellen. Die leichten Abweichungen vom Goldenen Schnitt können hierbei als weitere Umsetzung der Ideen Zeising verstanden werden, denn Zeising integrierte die Möglichkeit von „Modificationen“<sup>170</sup> in sein *Gesetz* des Goldenen Schnitts: Da laut Zeising die menschlichen Proportionen von einer harmonischen Kombination aus Äußerem, aber auch

---

<sup>168</sup> Beispielsweise seien an dieser Stelle Schlemmers Werke „Zwei Stehende und Figur auf schmaler Treppe“ (um 1924/25, Aquarell über Bleistift auf weißem Seidenpapier, 27,2 x 21,9 cm, Staatsgalerie Stuttgart) und „Fünfzehnergruppe“ (1929, Öl und Tempera auf Leinwand, 178 x 100 cm, Lehmbruck Museum Duisburg) genannt.

<sup>169</sup> ZEISING (1854), S. 182.

<sup>170</sup> Ebd., S. 156.

Innerem beeinflusst sind,<sup>171</sup> führen psychische Bewegungen zu Abweichungen von der proportionalen Norm des Goldenen Schnitts.<sup>172</sup> Neben den psychischen Bewegungen gibt es bei Zeising noch weitere Gründe für ein „Hinausgehen über die formalen Gesetze“, also *Modifikationen*: Geschlecht, Individualität, ethnischer Herkunft und Zeit sind weitere Kriterien, die eine Abweichung vom Goldenen Schnitt bedingen.<sup>173</sup> Um eine Wiedererkennbarkeit der ursprünglichen Form zu gewährleisten, aber auch um die Schönheit, die wichtigstes Kriterium ist, nicht zu zerstören,<sup>174</sup> dürfen diese Abweichungen jedoch nicht zu stark werden:

„Dies thut aber dem Gesetze selbst keinen Eintrag: denn wie sich z. B. selbst aus den verschiedenartigsten Pflanzenbildungen der Urtypus der Pflanze noch deutlich und unverkennbar heraus erkennen lässt, so leuchtet uns auch aus den unendlich-mannigfaltigen Modificationen, ja selbst aus den extremsten Verzerrungen der Menschengestalt das ihrer Bildung als Ziel vorschwebende Urbild noch klar genug entgegen, um eben nach diesem Urbilde den Werth des Nachbildes bemessen zu können. Das ist ja eben das Wesen des Allgemeinen überhaupt, dass es sich in das Einzelne versenkt und scheinbar darin untergeht, um aus ihm stets wieder als Gattungs- und Gemeinbild, als eine besondere Art und Realisation seiner selbst aufzuerstehen.“<sup>175</sup>

Diese Schwächung der Abweichung ist innerhalb der Kunst nochmals bedeutender als in der Natur selbst; das heißt, die natürlichen Abweichungen stellen sich als gravierender dar als die, die der Künstler in sein Werk integrieren kann ohne die Wiedererkennbarkeit und Schönheit zu gefährden:

„Klarer und durchsichtiger als im Reich der Natur muss sich natürlich dasselbe in den Werken der Kunst offenbaren, weil deren Aufgabe überhaupt darin besteht, in und mit der Erscheinung zugleich die Idee in möglicher Vollkommenheit zur Präsenz zu bringen. Daher werden im Ganzen die von der Sculptur und Malerei herrührenden Darstellungen der Menschengestalt den Bestimmungen des Gesetzes näher kommen, als die Erzeugnisse der Natur, weil der Künstler, welcher wirklich diesen Namen verdient, die bloss zufälligen Einwirkungen, wenn auch nicht

---

<sup>171</sup> Ebd., S. 155.

<sup>172</sup> Ebd., S. 156.

<sup>173</sup> Ebd., S. 297-311.

<sup>174</sup> Ebd., S. 156.

<sup>175</sup> Ebd., S. 296-297.

völlig beseitigt, doch mit der Idee mehr oder weniger in Einklang zu bringen weiss.“<sup>176</sup>

Diesem Credo scheint sich Oskar Schlemmer anzuschließen, denn seinen Menschendarstellungen fehlt es deutlich an individueller Charakteristik: Betrachtet man beispielsweise Schlemmers „Fünf Männer im Raum“ so fällt auf, dass die fünf möglichen Ursachen der körperlichen *Modification* – Geschlecht, Individualität, ethnischer Herkunft und Zeit sowie die psychischen Bewegungen – nur marginale Unterscheidungen zulassen: Die Geschlechter der fünf Dargestellten sind zwar im Titel festgelegt, jedoch keinesfalls offensichtlich; vor allem die Figur am linken Bildrand wirkt deutlich androgyn bis weiblich. Noch stärker eingeschränkt ist die *Modification* durch Individualität, unter der Zeising das Ergebnis genetischer und äußerer Einflüsse versteht.<sup>177</sup> Weder genetisch noch umwelttechnisch geprägte, individuelle Eigenheiten sind in Körperbau oder auch Gesicht erkennbar: Alle Figuren haben, soweit erkennbar, eine ähnliche Größe und Gestalt, ähnliche Gesichtszüge und Kopfformen. Über das Kriterium der ethnischen Herkunft kann ebenso auch keine Unterscheidung vorgenommen werden. Lediglich in ihren Haaren differieren die Dargestellten deutlich; ihre Hautfarbe ist übereinstimmend.

Darüber hinaus lassen sich auch unter dem Aspekt der Zeit keine *Modificationen* feststellen: Alle Personen entstammen, so scheint es zumindest, dem gleichen Zeitalter – sie scheinen alle Zeitgenossen Schlemmers zu sein –, und befinden sich in einem ähnlichen Lebensabschnitt, der jedoch nicht genauer als ein neutrales Erwachsenenalter bestimmbar ist. Auch sind den vier Dargestellten keinerlei *psychische Bewegungen* zuzuweisen; ihre Gesichter sind absolut neutral und auch ihre Körpersprache lässt sich keiner mentalen Stimmung zuweisen.

---

<sup>176</sup> Ebd., S. VIII.

<sup>177</sup> Ebd., S. 307.

Oskar Schlemmer benennt also den Lehrer, Autor und Gelehrten Adolf Zeising als einen seiner Vordenker im Bemühen um die Etablierung eines neuen menschlichen Kanons. Das vorherige Kapitel konnte belegen, dass es jedoch nicht nur bei einer theoretischen Vordenkerschaft geblieben ist, sondern Oskar Schlemmer sich aktiv in seinen praktischen Werken auf Zeising bezieht. Diese Bezugnahme gibt einerseits Auskunft über die generelle Interessenslage Schlemmers: Er arbeitet sowohl zu künstlerischen Positionen der Proportionslehre, namentlich unter anderem Leonardo und Dürer, aber eben auch zu Ansätzen, die auf einer mathematisch-philosophischen Grundlage basieren, wie die „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers“ eines Adolf Zeising.

Andererseits gibt die Beschäftigung mit Zeising Aufschluss über das konkrete künstlerische Werk Schlemmers: Schlemmer, der Interesse an der Etablierung eines überzeitlichen *Typus Mensch* hatte, findet in Zeising's Schrift eine detaillierte Anleitung zur Darstellung des „Urtypus“<sup>178</sup> mit genauen Richtlinien zu möglichen Abweichungen, den sogenannten *Modificationen*.

Dieser Anleitung folgend entstehen innerhalb des Schlemmer'schen Œuvres drei aufeinander aufbauende Werkgruppen, die auf Zeising's Überlegungen basieren: Zunächst einmal gibt es als ersten Schritt Schlemmers grundlegende Überlegungen zu Mensch und Goldenem Schnitt, die in der Formel und ihrer Anwendung mit Zeising korrespondieren; die Formel des Goldenen Schnitts notierte Schlemmer in die Graphik, der zum Goldenen Schnitt führende Konstruktionsweg ist ebenfalls eingezeichnet und die Skizze des menschlichen Körpers greift Zeising's Unterteilungen durch den Goldenen Schnitt im Detail auf.

---

<sup>178</sup> Ebd., S. III.

Auf diesen ersten Schritt bauen zunächst die Vordrucke Schlemmers auf, die nur noch in der Mittelsenkrechten des dargestellten Körpers und seiner Zweiteilung in Scheitel bis Nabel und Nabel bis Fußsohle auf Zeising hinweisen.

Den dritten und letzten Schritt markieren die Gemälde und solche Werke, die keinen pädagogischen Anspruch haben. Sie führen den bereits modifizierten Charakter des zweiten Schritts fort und belegen gleichzeitig Zeisings These, dass künstlerische Werke ein geringeres Maß an *Modifikationen* aufweisen sollten als die realen Vorbilder.

Unter Zuhilfenahme von Adolf Zeisings Überlegungen zum Goldenen Schnitt und der darauf basierenden Berechenbarkeit des menschlichen Körpers findet Schlemmer also einen weiteren Weg, zu einer künstlerischen Reproduzierbarkeit des Menschen zu gelangen.

## 2.2 KOPFSTUDIEN ODER DAS „BEDÜRFNIS, DEN KOPF BESONDERS ZU FIXIEREN“

In seinen Unterrichtsmaterialien zum Thema *Mensch* formuliert Schlemmer zeichnerisch sein „Bedürfnis, den Kopf besonders zu fixieren“.<sup>179</sup> Er misst dem Kopf also eine spezielle Bedeutung bei, dies belegen auch seine zahlreichen Kopfstudien, die einzigen Detaildarstellungen des menschlichen Körpers in seinen Unterrichtsunterlagen; Skizzen beispielsweise der Hände oder Füße, wie sie in Leonardos Œuvre zahlreich vorkommen, fehlen vollständig. Zunächst charakterisiert Schlemmer in seinem Unterrichtsblatt „Bedürfnis, den Kopf besonders zu fixieren“, wie schon zuvor zum menschlichen Körper beschrieben, die einfachste Möglichkeit, die menschliche Kopfform in der Fläche eindeutig festzulegen: Ein Kreis mit drei Punkten ist nach Schlemmers Auffassung zunächst hierfür ausreichend.<sup>180</sup> In demselben Blatt legt er zudem die Längenteilungen sowie das Normalmaß des menschlichen Körpers als  $7 \frac{1}{3}$  Kopflängen fest.

Doch über diese einfache Definition hinaus strebt Schlemmer, seiner Konstruktion des menschlichen Körpers entsprechend, auch nach einer detaillierteren, geometrisch festgelegten Darstellung des Kopfes, die auch eine Reproduzierbarkeit ermöglicht. Hier sind zunächst zwei Kopfstudien Schlemmers – „Einfachste Kopfkonstruktion von vorn“ (ABBILDUNG 17) und „Einfachste Kopfkonstruktion (Profil)“ (ABBILDUNG 18) besonders aufschlussreich.

### 2.2.1 DER KOPF AUS KUGEL UND WÜRFEL

Die „Einfachste Kopfkonstruktion von vorn“ (ABBILDUNG 17) zeigt die Konstruktion eines menschlichen Schädels und Gesichts aus einem Würfel und

---

<sup>179</sup> SCHLEMMER, Oskar: Bedürfnis den Kopf besonders zu fixieren (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 99.

<sup>180</sup> SCHLEMMER (O. J. A.), S. 99.

zwei Kugeln.<sup>181</sup> Die Frontalansicht ist in ihrer Mitte senkrecht von einer Skala von 0 bis 9 cm<sup>182</sup> durchschnitten, die den Bereich von Scheitel bis Kinn abdeckt.

Schlemmers eigenen schriftlichen Äußerungen rechts neben und unterhalb der Skizze folgend beginnt die *einfachste Kopfkonstruktion*, die auf dem Prinzip des goldenen Schnittes fußt,<sup>183</sup> mit der Nasenwurzel *c*. Diese bildet den Mittelpunkt der ersten Kugel mit dem Durchmesser  $ab = 7$  cm, die den oberen Bereich des Gesichts einschließlich der Unterlippe umfasst.

Die Nasenwurzel *c* bildet ebenfalls den Seitenmittelpunkt der oberen vorderen Waagerechten des Würfels  $d^1-d^6$ , der mit Seitenlängen von ca. 5,5 cm das Gesichtsfeld ausmacht. Aus dem Schnittpunkt seiner Diagonalen sowie der Waagerechten, welche die Mittelpunkte der senkrechten Quadratseiten verbindet, ergibt sich die Lage des unteren Nasenrands samt Nasenspitze. Dieser Punkt *d* bildet den Mittelpunkt der zweiten Kugel mit einem Durchmesser von ebenfalls 5,5 cm, die in ihren Schnittpunkten mit den Diagonalen wiederum die Position des Halsansatzes und der Augen festlegt; die Position der Ohren ergibt sich aus dem Raum zwischen den Seitenlinien des Gesichtswürfels und der großen Kugel des Schädels.

Ähnliche Ansätze zeigt die „Einfachste Kopfkonstruktion (Profil)“ (ABBILDUNG 18), die aus „Kugel, Kubus, Zylinder“ zusammengesetzt<sup>184</sup> und durch die Position von „Nasenwurzel, Augmitte [und] Ohrhöhe“ gegliedert ist. Diese zweite

---

<sup>181</sup> Sowohl in der Konstruktion Schlemmers als auch in der dazugehörigen Beschreibung werden die dreidimensionalen Formen im Folgenden auf ihre zweidimensionalen Versionen „Kreis und Quadrat“ reduziert: Sie werden zwar durch Schattierungen räumlich dargestellt, jedoch praktisch wie flächig genutzt. So liegen zum Beispiel Nasenwurzel und Mittelpunkt der großen Kugel des Schädels in demselben Punkt und somit auf derselben Ebene, obwohl der Mittelpunkt der Kugel weiter hinten angesiedelt sein müsste.

<sup>182</sup> Die 9 cm Gesichtslänge in der Konstruktionsskizze entsprechen einer realen Gesichtslänge von 24 cm.

<sup>183</sup> Die nach dem Prinzip des Goldenen Schnitts ins Verhältnis gesetzten Längen sind Scheitel bis Nasenwurzel (*ac*), Nasenwurzel bis Kinn (*cb*) sowie Scheitel zu Kinn (*ab*).

<sup>184</sup> Im Unterschied zur ersten Skizze folgt Schlemmer in der Profilkonstruktion den Regeln der räumlichen Darstellungsweise. Dieser Anspruch macht sich bereits in der Formulierung der benutzten Formen bemerkbar.



Kopfkonstruktion dient, so vermerkt es Schlemmer innerhalb seiner Konstruktions-skizze, der Untersuchung, „wie viele Teile des Quadrats  $a$ ,  $d$ ,  $e$ ,  $c$  nach unten verlängert werden müssen, um die Gesichtsproportionen zu bekommen“ und lässt sich folglich als Erweiterung der Frontalansicht verstehen.

Gegeben ist als Ausgangspunkt der Kopfkonstruktion im Profil der Punkt  $a$ , durch den wiederum eine senkrechte Skala zwischen  $b$  und  $f$  von 9 cm<sup>185</sup> verläuft.  $a$  bildet einerseits den Ohransatz, andererseits ist  $a$  der Mittelpunkt des Kreises, der die Grundform des Schädels bestimmt und einen Durchmesser von 8 cm hat. Ebenso ist  $a$  Ausgangspunkt einer nach links abgehenden Waagerechten, die in ihrem Schnittpunkt  $d$  mit der Kreislinie um  $a$  die Position der Nasenwurzel definiert.

Zwei weitere Linien kreuzen Punkt  $a$  im 45°-Winkel zur Skala. Während die von rechts oben nach links unten verlaufende Diagonale  $ah$  die „Schädelkappe“ definiert und im Schnittpunkt mit der Kreislinie um  $a$  den Ansatz des Nackens festlegt, liegt auf der zweiten diagonalen Linie  $ae$ , im Schnittpunkt mit der Sekanten, welche zwischen der Nasenwurzel und dem untersten Punkt der Kreislinie um  $a$  verläuft, ein weder benannter noch näher beschriebener Punkt im Wangenbereich.

Die Gerade von Punkt  $a$  zur Nasenwurzel  $d$  markiert die Mitte der oberen Fläche eines Würfels mit einer Seitenlänge von 4 cm, der ebenso wie in der zuvor behandelten Frontalansicht das Gesichtsfeld bestimmt. Wie schon zuvor ist dieses spezifiziert durch eine angedeutete Nase, die aus dem Quadrat herausragt, einen Mund und ein Kinn.

Im Gegensatz zur Frontalansicht ist jedoch an dieser Stelle die Anlage der Kopfstudie nicht beendet. Um dem eingangs erwähnten Ziel Schlemmers, nämlich der korrekten Wiedergabe der menschlichen Gesichtsproportionen,

---

<sup>185</sup> Auch hier entsprechen 9 cm in der Skizze realen 24 cm.

gerecht zu werden, verlängert der Bauhaus-Meister in seiner Skizze den Gesichtswürfel um ein Neuntel der Kopflänge und hebt somit die Konstruktion des Kopfes aus Kreis und Quadrat/Kugel und Würfel zugunsten von Kreis und Rechteck/Kugel und Quader auf. In einer weiteren, bedeutend kleineren Zeichnung unterhalb der eigentlichen Kopfkonstruktion und innerhalb ihrer Beschreibung fasst Schlemmer diese noch einmal skizzenhaft zusammen – eine Kreisform, deren linkes unteres Viertel durch ein Quadrat ersetzt ist. Entscheidend ist: Hier entsteht erstmalig konstruktiv eine frappierende Ähnlichkeit zur typischen Kopfform der Schlemmerschen Figuren, die schon einleitend im Bauhaus-Signet festgestellt wurde; die Stirn geht ohne Vertiefung der Nasenwurzel in den ebenfalls senkrechten Nasenrücken über.

#### *Leonardo als Ausgangspunkt der Kopfstudien Schlemmers*

In seinen Kopfkonstruktionen in Frontal- und Profilansicht bezieht sich Schlemmer deutlich auf mehrere Proportionsstudien Leonardos, von denen zwei an dieser Stelle exemplarisch herangezogen werden sollen: Leonardo stellt zunächst einen männlichen Kopf vor, der frontal in Richtung des Betrachters schaut (ABBILDUNG 19). Die Gesichtspartie des älteren Herren ist in all seinen Facetten detailliert dargestellt; es finden sich zahlreiche Falten um Augen und Mund sowie eine charakteristische Nase. Es handelt sich also nicht um einen alters- und geschlechtsneutralen Typus wie bei Oskar Schlemmer, sondern um eine individuelle, wenn auch nicht zwangsläufig real existierende Person. Der Rest des dargestellten Kopfes scheint für Leonardo eine geringere Bedeutung zu haben als das Gesichtsfeld, stellt er Ohren, Stirn und Haare doch skizzenhaft und ohne individuelle Eigenschaften dar.

Das Gesichtsfeld des Dargestellten ist umrandet von einem quadratischen Feld, das von den Augenbrauen bis zum oberen Abschluss des Kinns sowie vom linken zum rechten Ohrenansatz reicht. Die Positionen von Mund und

Nase liegen im Schnittpunkt der Geraden von Ohransatz zu den unteren Ecken des Gesichtsquadrats; die Augen liegen beidseitig im Schnittpunkt der Geraden von Ohransatz zur schräg gegenüberliegenden Ecke des Gesichtsquadrats sowie der Geraden von Nasenwurzel zur zweiten unteren Ecke des Gesichtsquadrats. Weitere Geraden und Verbindungslinien definieren die Position der Iris und weitere Proportionen des Gesichts, zum Beispiel die Längenverhältnisse von Nase, Ohren, Mund und Kinn.

Zum Aufbau des Gesichtes mittels eines Quadrats äußert sich Leonardo nicht nur zeichnerisch, sondern auch schriftlich, indem er schreibt: „Von einem Ohransatz zum anderen ist es ebenso weit wie von dem Punkt zwischen den Augenbrauen bis zum Kinn.“<sup>186</sup> Bildimmanent definiert Leonardo darüber hinaus schriftlich die proportionalen Verhältnisse innerhalb des Gesichts anhand von zuvor festgelegten Gesichtspunkten. So schreibt er beispielsweise:

„n m q p r entsprechen der halben Breite der Augenlider, nämlich vom Innenwinkel des Auges zu seinem Außenwinkel, und gleichfalls dem Abstand zwischen Kinn und Mund sowie ebenfalls der schmalsten Stelle der Nase zwischen beiden Augen. Und diese Abstände messen jeder für sich den 19. Teil des Kopfes.“<sup>187</sup>

Einen der soeben beschriebenen Frontalansicht ähnlichen Ansatz nutzt Leonardo in der Graphik „Kopf eines Mannes im Profil“ (ABBILDUNG 20): Sie zeigt den Kopf eines ebenfalls älteren Herrn, dessen Gesicht zwischen Ohransatz und Nasenwurzel sowie zwischen Nasenwurzel und Kinnansatz ebenfalls ein „perfektes Quadrat“<sup>188</sup> bildet.

So wie bei Schlemmer entspricht jede Seite dieses Quadrats der Länge des halben Kopfes und auch hier markieren Diagonalen einen Punkt im Wangenbereich, den Leonardo jedoch festlegt als „Höhlung unter den Wangenknochen“. <sup>189</sup> Darüber hinaus ist das menschliche Gesicht bei

---

<sup>186</sup> Übersetzung nach: SUH (2005), S. 47.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Ebd., S. 49

<sup>189</sup> Ebd.

Leonardo innerhalb des Quadrats in weitere zwölf rechteckige Segmente unterteilt, die verschiedene Proportionen, wie beispielsweise die Ohr- und Nasenlänge, visualisieren.

Beide Studien Leonardos bieten jedoch nur das Quadrat als grundlegende geometrische Grundform des Gesichts an, der Kreis ist weder schriftlich noch zeichnerisch vermerkt. Doch auch in dieser Hinzunahme des Kreises bzw. der Kugel als ebenso fundamentales Element der Gesichtskonstruktion zeigt sich ein Zusammenhang mit Leonardo:

Auffällig ist, dass Kreis und Quadrat nicht nur in Schlemmers einfachsten Kopfkonstruktionen vorhanden sind, sondern diese geometrischen Grundformen auch in Leonardos eingangs behandelte Proportionsstudie nach Vitruv eine bedeutende Rolle spielen. Verschiedene Interpretationen ranken sich um Leonardos Vitruvianischen Mann, so zum Beispiel die Vorstellung, Kreis und Quadrat als Vereinigung des rund dargestellten Kosmos und der quadratisch visualisierten vier Himmelsrichtungen, Elemente oder auch universellen, recht(winklig)en Ordnung, wie es Sigrid Braunfels Esche <sup>190</sup> sowie Klaus Schröder und Klaus Irle <sup>191</sup> vorschlagen. Zwar entsprechen diese Annahmen einer gängigen Vorstellung in der Renaissance, <sup>192</sup> sind aber, so Irle und Schröder, in Bezug auf Leonardos berühmte Studie nicht belegt. Da Schlemmer sich jedoch verstärkt mit den Künstlern und Künsten der Renaissance auseinandersetzt und mehrfach Interesse an esoterischen Weltanschauungen zeigt, <sup>193</sup> liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, dass er die Theorie um Leonardos Skizze kannte und die Idee in seine Kopfkonstruktionen einfließen lässt. Auch in Schlemmers Werk könnte folglich die Verbindung von Kreis und Quadrat auf eine

---

<sup>190</sup> BRAUNFELS ESCHÉ (o. J.).

<sup>191</sup> SCHRÖDER, IRLE (1998), S. 70-71.

<sup>192</sup> BRAUNFELS ESCHÉ (o. J.); SCHRÖDER, IRLE (1998), S. 70-71.

<sup>193</sup> Siehe hierzu unter anderem die Literaturangaben zu den Kapiteln Philosophie und Psychologie des Unterrichts: Der Mensch (WINGLER (1969), S. 134 & S. 142).

Verbindung von Kosmos und Erde innerhalb des menschlichen Kopfes hindeuten und den kosmischen Anspruch des Schlemmer'schen Menschen versinnbildlichen. Die Zeichnung „Der Mensch im Ideenkreis“<sup>194</sup> unterstreicht diese Verbindung: Als Symbol für den Kosmos<sup>195</sup> ist dem menschlichen Ideenkreis eine rechtwinklige architektonische Struktur als direkte Umgebung des Menschen immanent, beides gemeinsam beinhaltet den Menschen und alles, was ihn bedingt: von den inneren Organen und den Sinnen über die Kunst bis hin zum ihn umgebenden Naturraum und der Zeit.

Der Bauhaus-Kontext kann jedoch darüber hinaus einen weiteren Impuls geben: Walter Gropius setzt in seinem Manuskript zur Raumkunde den Kosmos mit Ordnung gleich.<sup>196</sup> Für Schlemmer, der in seiner Faszination für Strenge, Regeln und Formales, in seiner Aversion gegen Chaos<sup>197</sup> nach Ordnung strebte, muss der Kosmos als Ordnung stiftendes Element nicht nur im Sinne der Renaissance sondern auch im Sinne eines Walter Gropius und des Bauhauses von Bedeutung gewesen sein.

## 2.2.2 BINNENVIERECKE ALS GRUNDLAGE DER KOPFFORM

Um eine vollständige Konstruktion des menschlichen Körpers zu leisten, beschäftigt sich auch Albrecht Dürer mit dem menschlichen Kopf, den er wie Leonardo und Schlemmer geometrisch aufbaut: Grundlage eines jeden Dürer'schen Kopfes ist ein Quader mit eingesetzten „Binnenvierecken“,<sup>198</sup> die die Position von Augen, Nase, Mund und dergleichen definieren. Hieraus ergibt

---

<sup>194</sup> SCHLEMMER, Oskar: Der Mensch im Ideenkreis (um 1928), Bleistift, Tusche, Gouache und Farbstift auf Papier, 74,5 x 48,9 cm, Privatsammlung, in: WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN ET AL. (1968), S. 261.

<sup>195</sup> FEUERSTEIN (1998), S. 37.

<sup>196</sup> GROPIUS (1921/22), S. 6.

<sup>197</sup> SCHLEMMER (1926 A), S. 163.

<sup>198</sup> DÜRER (1528), S. 68.

sich eine relativ senkrechte Nase ohne starke Nasenwurzel, die der griechischen Nasenform der Schlemmer'schen Figuren ähnelt.<sup>199</sup>

Diese Ähnlichkeit scheint jedoch eher zufälligen Ursprungs zu sein, da Dürer und Schlemmer auf sehr unterschiedlichem Wege zu dieser Nasenform gelangten: In Dürers Fall ergibt die Struktur aus Quader mit Binnenvierecken – also ein Netz aus Hilfslinien – den Gesichtsaufbau und somit auch die Form der Nase, die dem renaissancezeitlichen Ideal der griechischen Nase entspricht. In Schlemmers Werk hingegen entsteht die Nasenform, wie oben beschrieben, direkt und ohne Hilfslinien durch die Konstruktion des Kopfes aus Quadrat und Kreis bzw. Würfel und Kugel.

### 2.2.3 DER KOPF ALS RESULTAT DES GOLDENEN SCHNITTS

In seiner Graphik „Einfachste Kopfkonstruktion von vorn“ (ABBILDUNG 17), die einen eindeutigen Bezug Schlemmers zu Leonardo aufzeigt, stellt Schlemmer unter anderem auch den „Goldene[n] Schnitt:  $ac : cb$ “<sup>200</sup> fest, der konkret das Verhältnis der Strecke von Scheitel bis Nasenwurzel zu Nasenwurzel bis Kinn bezeichnet und übernimmt somit Zeising's Idee, neben dem Gesamtkörper auch das menschliche Gesicht mittels des Goldenen Schnitts aufzuteilen:<sup>201</sup>

„Es verhält sich also die Höhe der oberen Kopfpattie  $Ab$  (vom Scheitel bis zum Orbitalrande) zur unteren Kopfpattie  $bE$  (vom Orbitalrande bis zum Kehlkopf), wie diese zur ganzen Kopfpattie ( $AE$ );

Oder umgekehrt mit Beifügung des Zahlenwerths:

Ganze Kopfpattie	:	Untere Kopfpattie	:	Obere Kopfpattie
1,45,89 ....	:	90,169 ....	:	55,728 .... <sup>202</sup>

<sup>199</sup> Albrecht Dürer: fol. F1r (Nr. 277.28), Druckgrafik, ohne weitere Daten, in: DÜRER (1528), S. 78.

<sup>200</sup> SCHLEMMER (o. J. c.), S. 65.

<sup>201</sup> Die „Einfachste Kopfkonstruktion (Profil)“ entspricht nicht dem Goldenen Schnitt und somit Zeising, da das Gesicht hier um 1/9 der Kopflänge erweitert wurde.

<sup>202</sup> ZEISING (1854), S. 186.

In der konkreten Einteilung variiert Schlemmer jedoch. Ebenso verhält es sich mit der Anzahl der Unterteilungen, derer es in Zeisings Ansatz sechs gibt, namentlich:

- Haaransatz
- Unterkante Auge
- Unterkante Nase
- Mitte Mund
- Hervorstechendster Teil des Kinns
- Unterkante Kinn<sup>203</sup>

Diese Unterteilung in weitere Goldene Schnitte außerhalb der Hauptunterteilung übernimmt Schlemmer nicht. Seine Kopfkonstruktion ist folglich von Zeisings Methode des Goldenen Schnitts beeinflusst, er kombiniert diese jedoch mit dem geometrisierten Kopfaufbau nach Leonardo. Hierdurch erreicht Schlemmer eine größere Einfachheit und dadurch verlässlichere Reproduzierbarkeit.

Die Kopfkonstruktionen Schlemmers, die sich zunächst an den Überlegungen Zeisings hinsichtlich des Goldenen Schnitts orientieren, lassen sich der oben kategorisierten zweiten Werkgruppe Schlemmers zuordnen. Sie verbinden diese jedoch mit den zuvor analysierten und dargestellten Kopfkonstruktionen Leonardo da Vincis: Die Form des Schlemmer'schen Kopfes entsteht also zusammengefasst aus Leonardos Vorstellung eines auf einem Quadrat basierenden Kopfes, den Schlemmer durch eine Kreisform erweitert, sowie der von Zeising festgestellten Gliederung von Kopf und Gesicht durch den Goldenen Schnitt. Diese Konstruktionsweise des Kopfes lässt sich auch in Schlemmers Malerei feststellen: So entsprechen die Köpfe der „Fünf Figuren im Raum“ den Gesetzmäßigkeiten des Goldenen Schnitts;  $\Phi$ , also das

---

<sup>203</sup> Siehe Figuren 42 & 43 in: ebd., S. 189-190.

Teilungsverhältnis oder auch die *Goldene Zahl*, entsprechen sich in der Kopfkonstruktion sowie im Gemälde.



## 2.3 DER KÖRPER ALS AUSDRUCK VON PSYCHE UND GEIST

Wie zuvor beschrieben stellt Zeising in seiner *Neuen Lehre* fest, dass der Goldene Schnitt, das dem menschlichen Körper zugrundeliegende Proportionsgesetz, durch *Modificationen* verschiedenster Ursprünge aufgeweicht wird. Als eine dieser potenziellen Ursachen benennt er die individuelle Psyche. Er pflichtet Carus bei,

„wenn er [Carus] behauptet, dass namentlich eine befriedigende Physiognomik d. h. diejenige Wissenschaft, welche den innigen Zusammenhang des Innern und Aeussern der Menschennatur aufdeckt, erst dann möglich sei, wenn man zuvor das der proportionalen Gliederung zum Grunde liegende Gesetz als die reine Mitte aller unzähligen Verkümmierungen, Abweichungen und Abirrungen gehörig erkannt habe.“<sup>204</sup>

Es besteht folglich ein Zusammenhang zwischen den Erkenntnissen Zeising's, der mit dem goldenen Schnitt eine Proportionslehre etablierte, die als normierter Maßstab, als „reine Mitte“,<sup>205</sup> für Carus' Symbolik funktionieren kann.

Und auch Oskar Schlemmer bezieht sich in seinen Unterrichtsunterlagen nicht nur auf die in den Vorkapiteln explizit behandelten und auch weitere Proportionslehren, sondern nennt mit Ricarda Huch und Carl Gustav Carus zwei Autoren, die sich – im Falle von Huch's Werk „Vom Wesen des Menschen“ ausschließlich, im Falle von Carus' Werk „Symbolik der menschlichen Gestalt“ in Teilen – mit der Physiognomik beschäftigen: Ricarda Huch's Ausführungen widmet der Bauhaus-Meister eine eigene Skizze innerhalb seiner Unterrichtsmaterialien, während er Carl Gustav Carus' Werk zweifach für seinen Unterricht vorschlägt, zum einen als Beispiel für die Proportionslehre des Malers und Wissenschaftlers, zum anderen im Kapitel Psychologie.

---

<sup>204</sup> ZEISING (1854), S. 307.

<sup>205</sup> Ebd.

### 2.3.1 CARL GUSTAV CARUS

Der deutsche Maler und Naturforscher Carl Gustav Carus findet mit zwei Publikationen in Oskar Schlemmers Materialien zum „Unterricht: Der Mensch“ Erwähnung: zum einen mit dem Werk „Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele“ (1846), zum anderen mit „Symbolik der Menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis“ (1858). „Psyche“, als „first attempt to give a complete and objective theory on unconscious psychological life”,<sup>206</sup> ist durch den mangelnden Bezug zur menschlichen Physis weniger relevant für die vorliegenden Ausführungen als die „Symbolik der menschlichen Gestalt“, die sich explizit mit der Physiognomik, also den Auswirkungen der Psyche und des Charakters eines Menschen auf sein individuelles Aussehen, befasst:

„Also die Besonderheit der Constitution, des Temperaments und der geistigen Anlagen, wie sie in irgendeinem Individuum verbunden erscheinen, aus der körperlichen Bildung desselben mit möglicher Bestimmtheit zu erörtern und darzulegen, Das [sic] ist es, was wir als die wesentliche Anforderung an die Symbolik menschlicher Bildung festsetzen müssen.“<sup>207</sup>

Carl Gustav Carus erkennt ebenso wie Zeising, Leonardo und Dürer<sup>208</sup> die Proportion als grundlegend für die Betrachtung des Menschen, erweitert allerdings ihren Anwendungsbereich um die Betrachtung des menschlichen Geistes und dessen Verbindung zum Körperlichen. Grundlage seiner physiognomischen Forschungen ist Carus' Sammlung kranioskopischer und chi-rognomischer Objekte, die 1037 Stücke umfasst und mit deren Aufbau er spätestens im Jahr 1821 beginnt.<sup>209</sup> Die Sammlung kranioskopischer Objekte<sup>210</sup> umfasst Schädelknochen, mumifizierte Schädel, Toten- und Gipsmasken,

---

<sup>206</sup> ELLENBERGER (1994), S. 207.

<sup>207</sup> CARUS (1858), S. 11.

<sup>208</sup> Carus bezieht sich in seiner Schrift wörtlich auf Leonardo und Dürer und ihre „Proportion der menschlichen Gestalt“ (Ebd., S. 56).

<sup>209</sup> MELZER (2009), S. 253.

<sup>210</sup> Die chi-rognomische Sammlung ist für die Fragestellung dieser Arbeit irrelevant, da Schlemmer sich nie explizit mit Händen beschäftigt hat.

Köpfe aus Pappmaché sowie Gipsschädel bekannter Persönlichkeiten und unbekannter, nur über ihre Taten oder Eigenschaften definierte Individuen. Carus unterteilt seine Schädelammlung in vier „Volksstämme“<sup>211</sup> – Tag- und Nachtvölker sowie Östliche und Westliche Dämmerungsvölker<sup>212</sup>–, die er wiederum mittels verschiedener Eigenschaften relativ ungenau differenziert: So charakterisiert er manche der Objekte über die Nationalität, manche über Krankheitsbilder wie Mikrozephalie.<sup>213</sup> Andere definiert er über Talente – Carus besaß beispielsweise den Gipskopf eines Rechengenieus<sup>214</sup> – oder aber über ihre Taten, wie zum Beispiel einen Selbstmörder.<sup>215</sup>

Carus vermisst unter anderem die Schädel und analysiert in einigen Schriften, so zum Beispiel in dem bei Schlemmer erwähnten Werk „Symbolik der menschlichen Gestalt“, die Ergebnisse seiner Vermessungen in Beziehung zu den beigeordneten Charakteristika, wobei er von den wenigen Individuen, die ihm zur Verfügung standen, auf eine Allgemeingültigkeit schließt.<sup>216</sup>

Carus' Werk „Symbolik der menschlichen Gestalt“ beginnt mit einem ersten, allgemeinen Teil, der seine Proportionslehre, die den menschlichen Körper mit Hilfe eines modularen Systems einteilt, benennt und die Symbolik des ganzen menschlichen Körpers behandelt;<sup>217</sup> ein erster Teil also, der die „Massen- und Proportionsverhältnisse der menschlichen Gestalt im Ganzen betrachtet und deren besondere Bedeutung für die Persönlichkeit [nachweist]“.<sup>218</sup> Ein Modul entspricht bei Carus „1/3 des freien Rückgraths“,<sup>219</sup>

---

<sup>211</sup> MELZER (2009), S. 254.

<sup>212</sup> CARUS (1863), S. 3, 10, 11 & 13.

<sup>213</sup> Ebd., S. 6.

<sup>214</sup> Ebd., S. 3, 10, 11 & 13.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> MELZER (2009), S. 254.

<sup>217</sup> CARUS (1858), S. 55-116.

<sup>218</sup> Ebd., S. 117.

<sup>219</sup> Ebd., S. 59.

dem wiederum weitere Körperabschnitte, wie der Kopf ohne Unterkiefer oder die „Länge des freien vorstehenden Fußrückens“<sup>220</sup> entsprechen.<sup>221</sup>

Wird eine Figur streng nach diesem Modulsystem konstruiert, entsteht ein Ideal, das nicht-natürlich und rational erscheint. Diese „reine[...] Mitte der menschlichen Gestalt“<sup>222</sup> ist, neben verschiedenen anderen Eigenschaften wie ihrer Abstraktion, geschlechtsneutral;<sup>223</sup> eine Neutralität, die Oskar Schlemmers Versuch einer Etablierung des menschlichen Typus sicher entgegenkommt. Denn bei zahlreichen von Schlemmer konstruierten menschlichen Darstellungen ist das Geschlecht – wenn überhaupt – nur aufgrund von Kleidung und Frisur genau bestimmbar; besonders die Darstellung des menschlichen Kopfes und Gesichts ist bei Schlemmer stark typisiert.

Für eine stärkere Individualität sei, so argumentiert Carus in Zeisings Sinne weiter, eine Modifikation des menschlichen Körpers notwendig, und ebenso für seine Symbolik, denn Abweichungen von der Norm oder vom Modul seien mit Charaktereigenschaften gleichzusetzen:

„[...] denn nun erst hat man den wahren Ausgangspunkt derselben [der menschlichen Gestalt] gefunden, welcher das Reinmenschliche als ein wahrhaftes Ideal zeigt, und dadurch Gelegenheit gegeben wird, sofort auch alle besonderen Constitutions-, Temperaments- und Geistesverschiedenheiten, wie sich in unendlichen Nüancen durch Modificationen dieser Gestalt anzeigen, richtiger zu konstruieren und vollkommener zu begreifen.“<sup>224</sup>

Im Anschluss erklärt Carus die symbolische Bedeutung der unterschiedlichen Masse von Mann und Frau, übermäßiger Größe und Kleinheit sowie der verschiedenen Schädelgrößen und dergleichen. All diese Angaben und Ergebnisse sind jedoch für Schlemmers malerisches und graphisches Œuvre

---

<sup>220</sup> Ebd., S. 60.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Carus formuliert, dass diese Figur sogar die Geschlechtsmerkmale ausschließe (Ebd.).

<sup>224</sup> Ebd.

wenig relevant, da Schlemmers Figuren sich in Größe, Masse und Proportionen nicht signifikant unterscheiden, sodass keine Aussage über mögliche Charakterzüge aus den Körpermerkmalen herzuleiten wäre. Gut sichtbar ist dies beispielsweise in „Fünf Figuren im Raum“, vor allem im bereits zuvor herangezogenen Vergleich mit der „Gruppe mit Sitzender“, aber auch in anderen Gemälden und Graphiken.<sup>225</sup>

Auch der zweite, besondere Teil der *Symbolik Carus'*, der sich mit der Symbolik des menschlichen Hauptes befasst, ist für Schlemmers Malerei nur in wenigen Punkten erhellend, da der Bauhaus-Meister auch hier hauptsächlich auf Neutralität und Typisierung setzt. Lediglich die Nase, die als wohl aussagekräftigstes Charakteristikum der Schlemmer'schen Menschendarstellung schon zuvor Erwähnung fand, ist sehr individuell dargestellt.

Und in diesem Punkt überschneiden sich die malerischen und graphischen Zeugnisse Schlemmers und die schriftlichen *Carus'*. Denn Carus stellt fest, dass die Symbolik der einzelnen Körperteile „für die Erkenntnis der Constitution, des Temperamentes und der geistigen Anlagen des Individuums [nicht] von gleichem Werthe sein können“<sup>226</sup> und führt dies wie folgt aus: Das bedeutendste Körperteil sei im Allgemeinen der Kopf, da dieser das Gehirn beinhaltet und den Körper „krönt“,<sup>227</sup> sowie im Speziellen die Nase: „Die Nase“, so Carus, „ist es, durch welche der Charakter des menschlichen Antlitzes am entschiedensten bezeichnet wird“<sup>228</sup> und durch welche sich der Mensch am

---

<sup>225</sup> Beispielsweise seien an dieser Stelle Schlemmers Gemälde „Konzentrische Gruppe“ (1925, Öl auf Leinwand, 97,5 x 62 cm, Staatsgalerie Stuttgart), „Gegeneinander im Raum“ (1928, Öl auf Leinwand, 100,5 x 75 cm, Sprengel Museum Hannover) und „Fünfehrergruppe“ (1929, Öl und Tempera auf Leinwand, 178 x 100 cm, Lehmbrock Museum Duisburg) genannt.

<sup>226</sup> Ebd., S. 119.

Eine ähnlich gelagerte Aussage trifft Carus bereits auf Seite 9 desselben Werkes, wo er schreibt, „dass gewisse Gegenden dieses Gliedbaues mehr, andere weniger scharf bezeichnend für die Idee des Innern genannt werden dürfen“ (Ebd., S. 9).

<sup>227</sup> Ebd., S. 119-120.

<sup>228</sup> Ebd., S. 210.

stärksten vom Tier unterscheidet, das keine Nase im eigentlichen Sinne vorweisen könne.<sup>229</sup>

Carl Gustav Carus beschreibt vier menschliche Nasentypen: die kindliche Nase, die „normale“ Nase, die „flach und schief gerade vorwärts gerichtete Nase“, die zum Beispiel beim Pferd schön sei, beim Menschen aber von Idiotie zeuge, und die „flach, aber perpendicular von der Stirn absteigende Nase“ als „Form des längst typisch gewordenen griechischen Ideals“.<sup>230</sup> Zwischen diesen vier Nasentypen entwickeln sich, so Carus, unzählige „Übergangsbildungen“.<sup>231</sup>

### *Carus, Schlemmer und das Griechische Ideal*

Oskar Schlemmer wählt, wie zuvor beschrieben, stets die senkrechte Nasenform, die ohne vertiefte Nasenwurzel aus der ebenfalls senkrechten Stirn entspringt – also eine reine griechische Nasenform: Sowohl das Bauhaus-Signet Schlemmers als auch die zwei im Profil dargestellten Figuren aus „Fünf Männer im Raum“ zeugen hiervon. Oskar Schlemmer hatte sich schon früh in seiner Karriere mit griechischer Kunst, vor allem mit der Plastik der griechischen Antike, beschäftigt. Nachdem Schlemmer aus dem 1. Weltkrieg, in dem er freiwillig als Soldat diente, verletzt heimgekehrt war, suchte er, so Matthias Eberle, nach einer Möglichkeit, das vom Krieg bedrohte Bild des Menschen zu retten bzw. zu bewahren. Eines seiner ersten Werke nach seiner Heimkehr war das Aquarell „Stehender, geteilt“,<sup>232</sup> das offensichtlich dem Kritios-Knaben aus dem 5. Jahrhundert vor Christus<sup>233</sup> nachempfunden ist.<sup>234</sup> Sowohl die Skulptur als auch der gezeichnete Körper sind versehrt, beiden

---

<sup>229</sup> Ebd.

<sup>230</sup> Ebd., S. 211-212.

<sup>231</sup> Ebd., S. 212.

<sup>232</sup> SCHLEMMER, Oskar: Stehender – Geteilt (1915), Tuschfeder und Aquarell auf gelblichem Transparentpapier, 28,6 x 14,2 cm, Privatbesitz, in: EBERLE (1989), S. 116.

<sup>233</sup> Kritios-Knabe (5. Jh. v. Chr.), Archäologisches Museum Athen, in: EBERLE (1989), S. 116.

<sup>234</sup> EBERLE (1989 B), S. 115.

fehlen gleichermaßen die Unterarme und Hände sowie rechter Unterschenkel und linker Fuß. Anzumerken ist hierbei, dass Schlemmer ein plastisches Werk in das zweidimensionale Medium der Graphik überträgt, wofür er die frontale Ansicht wählt. Denn durch die Frontalität und die Darstellungsweise in der Fläche wird nicht nur die Plastizität, sondern auch die Allansichtigkeit der Skulptur aufgehoben.

Gleichermaßen bedeutsam ist jedoch auch, dass Schlemmer sich auf die Epoche griechisch-antiker Skulptur bezog,<sup>235</sup> die sich der Darstellung „der vollkommenen Proportion“<sup>236</sup> verschrieben hatte, bevor sie sich sukzessive dem Naturbild annäherte.<sup>237</sup> Doch diesem Anspruch Schlemmers sind bereits die vorangegangenen Kapitel nachgegangen.

Schlemmer beruft sich also in Anwendung des von ihm zitierten Carl Gustav Carus auf die Visualisierung eines griechischen Ideals. Carus selbst charakterisiert das griechische Ideal in seiner Schrift zur „Symbolik der menschlichen Gestalt“ nicht weiter. Dies war aus seiner Sicht wohl auch nicht notwendig, ist es doch, so schreibt er, „längst typisch [geworden]“.<sup>238</sup>

Carl Gustav Carus, und somit auch Oskar Schlemmer, scheint sich allerdings an dieser Stelle auf das stets utopische griechische Konzept<sup>239</sup> der *Kalokagathia* zu beziehen, und das aus zwei Gründen: Erstens ist die *Kalokagathia* ein Ideal, das sowohl Körper als auch Geist umfasst, und ist somit für die physiognomische Lehre, wie sie Carus betreibt und Schlemmer aufgreift, besonders relevant.<sup>240</sup> Zweitens ist es als Ideal antiker griechischer

---

<sup>235</sup> Neben dem Kritios-Knaben berief sich Schlemmer ebenfalls auf die Skulptur des Apollon von Tenea (um 560 v. Chr.) (SCHLEMMER (1915 c), S. 21).

<sup>236</sup> GOMBRICH (1983), S. 11.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> CARUS (1858), S. 212.

<sup>239</sup> DOMBROWSKI (2009), S. 8.

<sup>240</sup> Arete, Sophrosyne und Dynamis bezeichnen als Vortrefflichkeit, Besonnenheit und Vermögen wohl eher geistige Tugenden.

Bildung<sup>241</sup> für den Lehrenden Oskar Schlemmer und das Bauhaus als Bildungsstätte in doppelter Weise bedeutsam.

Kalokagathia, was aus dem Griechischen übersetzt so viel wie *gut und schön*<sup>242</sup> bedeutet, bezeichnet das ideale Bild des Menschen,<sup>243</sup> die harmonische Perfektion von Körper und Geist, die in der Theorie durch Bildung erreicht werden kann.<sup>244</sup> Durch das Streben nach Perfektion büßt der utopische „kaloskagathos“<sup>245</sup> seine Individualität zugunsten einer Überindividualität ohne charakterliche oder körperliche Eigenheiten ein und wird somit zum Repräsentanten eines Typus.

Nachdem die Konstruktion dieser Nasenform bei Schlemmer auf Grundlage geometrischer Berechnungen bereits eine Reproduzierbarkeit und somit typisierte Darstellung ermöglicht, lässt sich nun auch eine inhaltliche Argumentation anführen: Schlemmers Darstellung einer menschlichen Figur mit griechischer Nase ist nicht nur die Repräsentanz eines äußerlichen, geometrischen Typus, sondern auch die darstellerische Umsetzung einer durch Perfektion von persönlichen Eigenarten befreiten, überindividuellen Gestalt.

### 2.3.2 RICARDA HUCH

Auch bei der deutschen Schriftstellerin und Schlemmers Zeitgenossin Ricarda Huch ist die Nase – vor allem die griechische Nase – ein zentrales Thema. Im Gegensatz zu Carl Gustav Carus bezieht sich der Bauhaus-Meister explizit auf eine ihrer Schriften und widmet dieser ein Blatt seiner Unterrichtsmaterialien.

---

<sup>241</sup> MARTÍNKOVÁ (2010), S. 17.

<sup>242</sup> PREUBNER (2003), S. 415.

<sup>243</sup> WEILER (2010), S. 95.

<sup>244</sup> MARTÍNKOVÁ (2010), S. 19.

<sup>245</sup> JAEGER (1947), S. 268.



### *Huch und Schlemmer*

“R Huch” – so überschreibt Oskar Schlemmer ein Blatt seiner Überlegungen zum „Unterricht: Der Mensch“ (ABBILDUNG 21). Dieses Blatt zeigt vier Skizzen Schlemmers, die sich mit der Dreiteilung des Menschen und des Kosmos beschäftigen: Im oberen Teil des Blattes, fast mittig, befindet sich eine händisch gezeichnete, kreisrunde Form, die diagonal eingeschrieben und unterstrichen als Kosmos betitelt ist. Der Kosmos gliedert sich in die drei Bereiche Geist, Natur und Seele, die untereinander in den Kreis notiert sind. Rechts neben der Zeichnung definiert bzw. charakterisiert Schlemmers Skizze den Geist und die Natur folgendermaßen: Der Geist sei „das Innere d. Natur, zeit= [und] raumlos“, die Natur hingegen sei „körperlich, erscheint i. d. Sphäre des Raumes“. Die Seele beschreibt Schlemmer nicht weiter.

Unterhalb des Kosmos schließt sich die grob in Umrissen skizzierte Darstellung einer menschlichen, geschlechtsneutralen Ganzfigur im Profil an. Der stehende Mensch ist ebenfalls dreigeteilt in den Bereich des Kopfes, den Schlemmer mit 1 beziffert, die Brust, mit 2 beziffert, und den Unterkörper, mit 3 beziffert. Links des lediglich als Ellipse angedeuteten Kopfes und mit etwas Abstand zu ihm ist ein Gesicht im Profil angedeutet, das in die ebenfalls nummerierten Bereiche Stirn, Nase und Kinn unterteilt ist. Rechts des Kopfes befindet sich eine halbrunde Form in drei ebenso benannten Teilen.

Wie schon im Falle des Kosmos sind auch die Glieder der Ganzfigur sowie die Bereiche des Gesichts und der halbrunden Form auf der rechten Hälfte des Blattes näher charakterisiert: Dem Kopf des Stehenden ist das „Weib“ zugeordnet, das als „bewußt zeitlich“ beschrieben ist. Der Brust entspricht der „Mann“ als „selbstbewusst geistig“ und dem Unterkörper sind „Kind, Natur“ zugeordnet, die für „Ernährung, Fortpflanzung“ sowie den „unbewußt räumlichen Menschen“ stehen. Den Ziffern in Antlitz und halbrunder Form folgend, sind diese ebenso Mann, Weib und Kind/Natur zuzuordnen.

Links und rechts der Beine des Stehenden befinden sich zwei weitere Skizzen: Die linke zeigt das Profil eines menschlichen Gesichts sowie einer weiteren menschlichen Ganzfigur. Drei waagerechte Linien unterteilen Kopf und Körper in Stirn, Nase und Mund-Kinn-Bereich sowie Kopf, Brust und Unterkörper. In den Kopf der Ganzfigur ist die halbrunde Form der oberen Skizze eingelassen, deren Dreiteilung hier keine Rolle zu spielen scheint. Allerdings gibt ihre Positionierung Aufschluss darüber, was die noch undefinierte Form darstellen soll: Es ist davon auszugehen, dass es sich um das stilisierte Gehirn der dargestellten Figur handelt.

Die Skizze am rechten unteren Bildrand zeigt auch das Profil eines menschlichen Kopfes und ist ebenfalls mittels waagerechter Linien unterteilt in Stirn, Nase und Mund-Kinn-Bereich. Hier sind diesen Bereichen jedoch nicht die zuvor erwähnten Charakteristika oder Geschlechter zugeordnet, sondern die konkreten Eigenschaften bzw. Charakterzüge „Vorstellungskraft“ für die Stirn, „Willenskraft“ für die Nase und „Tatkraft“ für die Mund-Kinn-Partie. Direkt daneben notiert Schlemmer: „griechisches Ideal“.

### *Vom (griechischen) Wesen des Menschen*

Das Blatt ist die nahezu direkte Übernahme der Gedanken zum Thema „Vom Wesen des Menschen. Natur und Geist“,<sup>246</sup> verfasst von Ricarda Huch, die als R Huch bereits im Titel des Blattes vermerkt ist. Ricarda Huch beschreibt in ihrem 1914 erstmalig veröffentlichten Werk den Menschen und die Welt, die ihn umgibt. Sie beginnt ihre Schrift mit folgenden Worten:

„Der Kosmos ist eine Dreieinheit aus Geist, Natur und Seele; diese drei Wesensteile bestehen nur miteinander verbunden. Die Natur ist körperlich und erscheint in der Sphäre des Raumes, der Geist ist das

---

<sup>246</sup> Zunächst 1914 als „Natur und Geist als die Wurzeln des Lebens und der Kunst“ veröffentlicht, dann ab 1922 als „Vom Wesen des Menschen. Natur und Geist“.

Innere der Natur und ist zeit- und raumlos, die Seele ist das Verbindende und bewegt sich in der Sphäre der Zeit.“<sup>247</sup>

Dieser Eingangssatz, den Schlemmer in seiner Skizze *R Huch* ebenfalls an den Anfang stellt und mit dem er ebenso wie die Schriftstellerin den Rahmen alles Folgenden definiert, stellt eine enge Verbindung zwischen dem Menschen und dem Kosmos her; ein Weltbild, das Oskar Schlemmer bereits mit seiner Bezugnahme auf Leonardo ausdrückt.<sup>248</sup> Ricarda Huch konkretisiert diese Verbindung noch einmal, indem sie schreibt:

„Es geht nichts im Kosmos vor, was nicht in der Menschheit vorgeht (sich in ihr spiegelt); es geht nichts in der Menschheit vor, was nicht im Menschen vorgeht; es geht nichts im Leben des Menschen vor, was nicht in seinem Innern vorgeht. [...] Der Kosmos ist nichts als die sich entwickelnde durchgeistigte Natur und ihre Idee im menschlichen Bewußtsein.“<sup>249</sup>

Besondere Bedeutung für das Werk Schlemmers und somit auch für diese Arbeit hat jedoch das dritte Kapitel ihres Werks, „Die Erscheinung des Menschen“, indem sie in der Tradition der Physiognomik stehend den Einfluss des Inneren auf die äußere Erscheinung des Menschen anwendet:

„Da alles Äußere die Erscheinung eines Inneren ist, so versteht sich von selbst, daß das Äußere des Menschen sein Inneres ausdrückt. Die Dreiteilung der Welt erscheint auch am menschlichen Organismus: der ganze Körper gliedert sich in Unterleib, Brust und Kopf, ebenso das Gesicht in Kinn, Nase und Stirn; Das Gehirn zerfällt in der Hauptsache in Vorder-, Mittel- und Hinterhirn.“<sup>250</sup>

Wie in Schlemmers Unterrichtsskizze dargestellt und oben beschrieben, entsprechen die drei Bereiche des Gesichts den drei Teilen des Körpers und werden von Ricarda Huch bestimmten Wesenszügen zugeordnet. So entspricht die Brust beispielsweise dem Mann und ist als „selbstbewußt geistig“ charakterisiert. Der Mann, so Ricarda Huch, habe „sich von der Natur

---

<sup>247</sup> HUCH (1922), S. 1.

<sup>248</sup> Siehe Kapitel 2.2.1.

<sup>249</sup> HUCH (1922), S. 5-6.

<sup>250</sup> Ebd., S. 25.

losgerissen“<sup>251</sup> und sei somit das Gegenteil der bewusst zeitlichen Frau, die „eins mit der Natur“<sup>252</sup> sei und dem Antlitz entspreche. Weitere Erläuterungen und Begründungen bleibt sie allerdings schuldig.<sup>253</sup>

Abgesehen von dieser doch recht allgemeinen Charakterisierung des Verhältnisses von Körper und Geist, geht Ricarda Huch im weiteren Verlauf detaillierter auf die menschliche Physiognomie und die Verbindung von Charakter- und Gesichtszügen ein; über das Kinn schreibt sie beispielsweise:

„Ein Gesicht ohne Kinn, d. h. mit sehr verkümmertem Kinn deutet auf das Fehlen der normalen Basis und auf eine wackelige Existenz. Das Elementare, die Urtriebe sind hier gar nicht oder nur sehr schwach vorhanden. Ein schöner, großer Mund und ein festes und an Größe im Verhältnis zum übrigen Gesicht stehendes Kinn zeigen elementare Kraft und Leidenschaft an [...]“<sup>254</sup>

An die Abhandlungen über das Kinn schließen sich solche über Mund und Augen an, bis Huch schließlich eine Aussage über die Nase, die dem Gesicht seinen Charakter gebe, trifft, die für die Bearbeitung von Oskar Schlemmers Œuvre von großem Interesse ist:

Schlemmer visualisiert in seinem Unterrichtsblatt „R Huch“ unter anderem das „griechische Ideal“,<sup>255</sup> das Ricarda Huch als ausgeglichenes Verhältnis von Vorstellungskraft, Willenskraft und Tatkraft und somit als Stirn, Nase und Kinn gleicher Größe beschreibt. Somit deuten beide darauf hin, dass der Charakter eines Menschen seine äußere Erscheinung beeinflusst.

Oskar Schlemmer wählt also aus allen Beschreibungen Huchs – sie schreibt ebenfalls über die charakteristischen Gesichts- und Charakterzüge der Amerikaner, Engländer, Deutschen und dergleichen<sup>256</sup> – die der Griechen aus. Im

---

<sup>251</sup> Ebd., S. 3.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Ebd., S. 25.

<sup>254</sup> Ebd., S. 26.

<sup>255</sup> Ricarda Huch bezeichnet es als „alte, ich glaube griechische Schönheitsregel“, siehe: ebd., S. 32.

<sup>256</sup> Ebd., S. 27 & 29-30.

gleichen Absatz, in dem sie das griechische Ideal definiert, charakterisiert Huch auch die griechische Nase und den ihr zugrundeliegenden Geist:

„Die griechische Verschmelzung von Stirn und Nase ist das Merkmal eines republikanischen Volkes, eines Volkes nämlich, in dem der einzelne, als nicht sehr selbstbewußt hervortretend, sich dem Ganzen willig einfügt.“<sup>257</sup>

Diese Aussage Huchs kann neben Architektur und geometrischer Konstruktion ein weiterer Grund für die so unikale Nasenform in Schlemmers Werken der Bauhaus-Zeit sein. Denn Schlemmer sucht nach einem *Typus Mensch*, der „sich dem Ganzen willig einfügt“<sup>258</sup> und nicht nach einem „selbstbewußt hervortretend[en]“<sup>259</sup> Individuum. Eine Nase, die doch wie oben beschrieben stets dem Gesicht Charakter verleiht, die aber dennoch genau die gewünschte Typisierung ausdrückt, scheint perfekt für Schlemmers Unterfangen. Darüber hinaus schreibt Huch über den „griechischen Typus“,<sup>260</sup> „daß negativer und positiver Geist, Männlichkeit und Weiblichkeit, hier noch nicht scharf voneinander geschieden sind, daß der Mensch noch nicht im vollen Besitze des Selbstbewußtseins ist.“<sup>261</sup> Die griechische Nase verweist somit nicht nur auf einen Menschen, der sich auf gesellschaftlicher Basis unterordnen kann, sondern auch auf individueller Basis auf einen neutralen Charakter und eine relative Geschlechtsneutralität.

Oskar Schlemmers „Fünf Männer im Raum“ setzt die von Ricarda Huch bestimmten Eigenschaften malerisch um: Die Figuren vertreten das *griechische Ideal* mit Stirn, Nase und Kinn gleicher Größe; dies deutet nach Huch auf einen ausgeglichenen Charakter in Bezug auf Vorstellungskraft, Willenskraft und Tatkraft. Der griechischen Nase nach sind die fünf Männer Repräsentanten ei-

---

<sup>257</sup> Ebd., S. 29.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd., S. 28.

<sup>261</sup> Ebd., S. 28-29.

ner Gruppe und nicht in erster Linie Individuen; darüber hinaus stellt Schlemmer über den griechischen Typus eine gewisse Neutralität in Charakter und Geschlecht dar.

Es ist zwar naheliegender, dass die Geometrisierung sowie die Möglichkeit einer einheitlichen und lehrbaren Konstruierbarkeit, wie sie in Anlehnung an Leonardo auch bei Schlemmer geschieht, als Ausgangspunkt für die Schlemmer'sche Nasendarstellung dient; es kann aber dennoch argumentiert werden, dass die Lektüre Huchs, ebenso wie die der Werke von Carus, Schlemmer zumindest in seiner Darstellungsweise bestärkt: Ein *typisierter*, weil perfekter oder auch massenkompatibler Charakter bestärkt den visuellen Typus, der durch Rekonstruierbarkeit bedingt ist.

## 2.4 ZWISCHENERGEBNIS I

„Fünf Männer im Raum“ aus dem Jahr 1928 stellt Schlemmers typisierte Menschengestalt anhand eines fünffach wiederholten Beispiels vor: Zunächst zeigt sich der dargestellte Typus als weitestgehend unabhängig von den Kategorien der Mode und Bekleidung: Der bekleidete und der unbekleidete Körper sind in ihrer Körperlichkeit identisch. Darüber hinaus – beispielsweise im Vergleich mit dem im gleichen Jahr entstandenen Gemälde „Gruppe mit Sitzender (Fünf Figuren im Raum)“ – visualisiert Schlemmer den Typus des Menschen als geschlechtsneutral; eine genaue Bestimmung des Geschlechts ist – wenn überhaupt – nur über Frisur und Kleidung oder aber den Titel des Werkes möglich.

Welche Faktoren tragen nun aber bei Schlemmer zur Entstehung des Typus bei? Seine Grundlage bilden zunächst die Resultate verschiedener Proportionsstudien und die Geometrisierung des menschlichen Körpers. Aus beiden Faktoren resultiert eine genaue und ebenso lehrbare Reproduzierbarkeit, die dem Gedanken eines allgemeingültigen Typus nur zuträglich sein kann.

Schlemmers Gemälde „Fünf Männer im Raum“, ebenso wie andere Werke des Bauhaus-Meisters, zeigt eine Gliederung des menschlichen Körpers mittels des Goldenen Schnitts, dessen Konstruktion und Herleitung er von Adolf Zeising, dem Begründer dieser Proportionslehre, übernimmt. Er adaptiert den Goldenen Schnitt jedoch nur im recht groben Maßstab; Zeising's proportionale Einteilung des menschlichen Körpers mittels des Goldenen Schnitts, die beispielsweise die Position des Schlüsselbeins und der Brustwarzen festlegt, ist viel detaillierter als die Schlemmers, der lediglich eine grobe Gliederung des Körpers, beispielsweise in Ober- und Unterkörper, mittels des Goldenen Schnitts vornimmt. Oskar Schlemmer stellt folglich eine Einfachheit und (Re-)Konstruierbarkeit über die nachträgliche, ausgeprägte Konstruktion.

Darüber hinaus beschäftigt sich Schlemmer mit den Proportionsstudien Albrecht Dürers, die er jedoch nicht nur wegen ihrer Proportionsergebnisse, sondern deren geometrische Untersuchungen er für seine eigene Idee einer Geometrisierung des menschlichen Körpers verwendet. Vervollständigt wird diese Idee durch die Berücksichtigung der Studien Leonardo da Vincis und der daraus resultierenden Ergebnisse eines in geometrische Figuren zerlegbaren und aus eben diesen zusammensetzenden Menschen.

Auch „Fünf Figuren im Raum“ zeugt von Schlemmers Interesse an der von Leonardo da Vinci durchgeführten Geometrisierung des menschlichen Körpers, zeigt dies doch beispielhaft die für Schlemmer so typische griechische Nasenform, die sich auf eine Kopfkonstruktion da Vincis aus Kreis und Quadrat zurückführen lässt.

Aber nicht nur die Geometrie, sondern auch anatomische Grundlagen übernahm Oskar Schlemmer von Leonardo: Die physische Genauigkeit und Richtigkeit des Schlemmer'schen Menschentypus lassen sich auf anatomische Überlegungen zurückführen, die in enger Verbindung zu Leonardos Studien stehen.

Die „Fünf Männer im Raum“ lassen sich jedoch auch charakterlich einem typisierten Ideal zuordnen, wenn Schlemmers Aufmerksamkeit für Ricarda Huch und Carl Gustav Carus sowie deren Interesse für die Physiognomik in die Analyse einbezogen wird. Denn beide weisen darauf hin, dass die griechische Nase und ein griechischer Gesichtsaufbau auf einen weitestgehend von individuellen Eigenschaften befreiten Charakter hindeutet: Für Carl Gustav Carus zeugt sie von überindividueller Perfektion, für Ricarda Huch von einem der Masse untergeordneten Geist sowie von einem charakter- und geschlechtsneutralen Menschen, der eine ausgeglichene Vorstellungs-, Willens- und Tatkraft vorzuweisen hat.

Oskar Schlemmers Gemälde „Fünf Männer im Raum“ visualisiert also einen durch und durch typisierten Menschen, dessen körperlicher Typus auf den



grundlegenden Forschungen Leonardo da Vincis, Albrecht Dürers und Adolf Zeisings beruht. Er geht aus der Idee der Geometrisierung und der Proportionierung des menschlichen Körpers hervor und mündet in eine für Schlemmer und seine Lehre bedeutende Reproduzierbarkeit, die untrennbar mit einem erfolgreichen Typus im Sinne eines Musters oder Prototyps verbunden ist. Ebenso deuten die typisierten männlichen Figuren, im Besonderen ihre griechischen Nasen, auf einen von individuellen Eigenschaften befreiten Charakter im Sinne Carus' und Huchs hin.

### 3 „VERÄNDERLICHER BEWEGLICHER RAUM UND VERWANDELBARE ARCHITEKTONISCHE GEBILDE“<sup>262</sup> – OSKAR SCHLEMMERS VORSTELLUNG DES RAUMES

Zu Beginn seiner Definitionen in den „Mathematische[n] Prinzipien der Naturlehre“ schreibt Isaac Newton: „Zeit, Raum, Ort und Bewegung als allen bekannt, erkläre ich nicht.“<sup>263</sup> Und noch bis heute ist die Vokabel des Raumes so allgegenwärtig und verwurzelt in unserer Sprache, dass sie vermeintlich keinerlei Erläuterung braucht – bis danach gefragt wird.<sup>264</sup> Und auch Isaac Newton räumt letztlich in den „Mathematische[n] Prinzipien der Naturlehre“ die Notwendigkeit der Analyse und Klärung unter anderem des Raumbegriffes ein.<sup>265</sup>

Ebenso verhält es sich mit dem Werk Oskar Schlemmers: Obwohl, wie schon einleitend beschrieben, das Werk Schlemmers häufig auf die Formel *Mensch im Raum* reduziert wird – und diese Formel zunächst als nicht erklärungsbedürftig erscheint – kann bei näherer Nachfrage nicht direkt beantwortet werden, was der *Raum* im Œuvre Schlemmers bedeutet, wie er sich ästhetisch manifestiert und welche theoretischen Überlegungen ihm zugrunde liegen. Diesen Fragestellungen möchte sich das nun folgende Kapitel widmen.

Seit Jahrtausenden beschäftigen sich unter anderem Philosophen, Naturwissenschaftler und Kulturwissenschaftler mit dem Raum; explizit – in Form einer Definition des Raumes – oder auch implizit, indem ein Raumkonzept einer Überlegung zugrunde gelegt wird.<sup>266</sup> Von den Vorsokratikern über

---

<sup>262</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 12.

<sup>263</sup> NEWTON (1872), S. 25.

<sup>264</sup> Jörg Dünne und Stephan Günzel leiten im Vorwort der von ihnen herausgegebenen Anthologie „Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften“ die Frage Augustinus Aurelius nach der Zeit ab und erweitern sie hinsichtlich der Frage nach dem Raum.

<sup>265</sup> NEWTON (1872), S. 25.

<sup>266</sup> GÜNZEL (2012), S. 19.

Platon, Aristoteles, Cusanus, Newton und Leibniz bis hin zu modernen und zeitgenössischen Philosophen und Wissenschaftlern wie Jurij Lotman und Michel Foucault – die „konzeptuelle[...] Auseinandersetzung mit dem Raum“<sup>267</sup> findet sich in den Schriften fast aller großer Philosophen.<sup>268</sup>

Auch Oskar Schlemmer beschäftigt sich mit dem Raum, formuliert eigene raumtheoretische Abhandlungen und bezieht sich auf vorangegangene Schriften: Das nun folgende Kapitel soll Schlemmers eigenes Raumverständnis definieren, indem es seinen Verweisen auf räumliche Auseinandersetzungen Dritter folgt, die relevante raumtheoretische Forschung des Bauhauses hinzuzieht und Schlemmers eigene raumtheoretische Äußerungen untersucht.

So Schlemmer erwähnt namentlich in seinem Aufsatz „Über meine Bilder“<sup>269</sup> drei Ansätze, die seine Vorstellung des Raumes sowie des Räumlichen prägen und die den nun folgenden Ausführungen zu Grunde liegen:

„Vorstoß in Hinsicht des Raums und Räumlichen mit allen neuen wissenschaftlichen spekulativen [sic!] Errungenschaften (Einsteins Relativitätstheorie). Ich denke auch an den bei Huysmann <sup>270</sup> beschriebenen Raum. Krauses<sup>271</sup> Raum- Architekturideen können sich anschließen [...]“<sup>272</sup>

Dass sich Einstein mit der theoretischen, physikalischen Dimension des Raumes beschäftigt, Huysmans und Krause jedoch die architektonische Größe des Raumes bearbeiten, deutet an, dass Schlemmer die Trennung

---

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> Eine ausführliche Geschichte des Raumes bzw. der Auseinandersetzung mit dem Raum schreibt unter anderem der Mathematiker, Physiker und Philosoph Alexander Gosztonyi (GOSZTONYI (1976)).

<sup>269</sup> SCHLEMMER (1942), S. 112-117.

<sup>270</sup> Die Annahme, dass es sich bei „Huysmann“ um Joris-Karl Huysmans handelt, wird auf S. 150 näher begründet.

<sup>271</sup> Hier kann sicher davon ausgegangen werden, dass es sich um Franz Krause handelt, einen deutschen Architekten, mit dem Schlemmer sowohl beruflich als auch privat gut bekannt war (MAUR (1979 A), S. 294 ff.) und der sich in seinem architektonischen Schaffen dezidiert mit der Thematik des Räumlichen und seiner Wandelbarkeit auseinandergesetzt hat.

<sup>272</sup> SCHLEMMER (1942), S. 113.

zwischen architektonischem und theoretischem Raum nicht streng vornimmt. Um eine durchgängige Argumentation zu ermöglichen, wird das folgende Kapitel der von Schlemmer vorgegebenen Struktur folgen und keine Unterscheidung von Raum und Architektur vornehmen. Den drei genannten Protagonisten in Schlemmers *Vorstoß in Hinsicht des Raums* werden darüber hinaus noch die raumtheoretischen Ideen am Bauhaus sowie die architektonischen Überlegungen der Schule und ihrer Zeit zur Seite gestellt.

*Ausgangspunkt I: „Fünf Figuren im Raum“*

Die meisten der Gemälde Schlemmers, die er während seiner Zeit am Bauhaus erstellt, behandeln den Raum als Umgebung des Menschen und auch der später zu behandelnden Kunstfigur, zahlreiche tragen ihn sogar im Titel: „Gegeneinander im Raum“, „Innenraum mit fünf Figuren“, das zuvor behandelte „Fünf Männer im Raum“, und eben auch „Fünf Figuren im Raum“ (ABBILDUNG 22), ein Ölgemälde aus dem Jahr 1925, das sich, nachdem es von den Nationalsozialisten als entartet diffamiert worden war, heute im Kunstmuseum Basel befindet.

Der Betrachter des letztgenannten Gemäldes findet sich hinter einer im Bildvordergrund befindlichen Rückenfigur wieder, die, als Bruststück in das Werk eingebracht, diagonal nach halblinks schaut. Die rechte Hand auf die eigene linke und mit schwarzer Kleidung bedeckte Schulter legend, blickt der dargestellte Mann vermutlich sein eigenes Profil in einem Spiegel an, der die linke vordere Raumbegrenzung darstellt. Karin von Maur wirft die Frage auf, ob es sich bei der schemenhaften Darstellung um ein Spiegelbild, ein Porträt oder eine weitere Person handelt und kommt zu dem Entschluss, dass es sich aufgrund der Rahmung am wahrscheinlichsten um ein Gemälde handeln müsse.<sup>273</sup> Andreas Hüneke definiert diese schemenhafte Figur hingegen als

---

<sup>273</sup> MAUR (1979 A), S. 156.

Schatten.<sup>274</sup> Die Tatsache, dass die Farbe von Kleidung und Haaren, Schulterhöhe, Länge des Halses, Frisur und die Drehung des Kopfes beider Figuren exakt übereinstimmen, spricht jedoch recht eindeutig für eine Spiegelung. Das Spiegelbild scheint für Schlemmer die gleiche Bedeutung zu haben wie die vier tatsächlichen, nicht gespiegelten Figuren, denn er nimmt sie in seinen Bildtitel als vollwertige fünfte Figur auf.

Direkt hinter dem Gespiegelten schließt sich eine weitere Person an, die sich durch den starken Kontrast der Haar- und Bekleidungsfarben von ersterer deutlich abhebt: Hinter den dunkel gekleideten und dunkelhaarigen Mann stellt sich leicht nach rechts versetzt eine blonde und weiß gekleidete Figur, vermutlich ebenfalls männlich. Diese ist im Profil dargestellt und blickt nach rechts aus dem Bildraum hinaus. In selbiger Achse schließt sich eine Frau der Staffellung an und ist von Kopf und Hals der Figur in weiß teilweise verdeckt: Die Ganzfigur in Rückenansicht befindet sich als einzige der dargestellten Personen außerhalb des architektonischen Innenraumes auf einer von einem Geländer umgebenen Terrasse oder Dachterrasse und blickt in Richtung der „unbegrenzte[n] Weite“<sup>275</sup> des Himmels. Die Dargestellte ist von einem dunklen Türrahmen umgeben. Sie trägt ein bodenlanges graues Kleid, ihre langen, dunklen Haare sind zu einem Zopf gebunden.

Eine weitere Ganzfigur in Frontalansicht komplettiert die Personengruppe: Die in der linken hinteren Raumecke stehende Frau, deren linkes Bein von der vordersten Person überdeckt wird, schaut direkt in Richtung des Bildbetrachters. Ihre rechte Hand diagonal über den Oberkörper zum linken Schlüsselbein führend, überragt sie aufgrund der starken Untersicht des Gemäldes die anderen Personen. Auch sie trägt ein bodenlanges Kleid, jedoch in blau, und hat ihre Haare seitlich recht voluminös hochgesteckt.

---

<sup>274</sup> HÜNEKE (1997), S. 57.

<sup>275</sup> MAUR (1979 A), S. 156.

Der Raum, in dem sich die Szene zuträgt, ist durch lediglich zwei Wände, die den Raum vollständig nach links und partiell nach hinten abschließen, definiert. In die Rückwand ist eine Türöffnung eingebracht, die den Blick auf die weibliche Rückenfigur und den Außenbereich freigibt. Während die grau eingefärbte Rückwand nur durch den Wandaufbruch strukturiert ist, zeigt die linke Raumbegrenzung aufwändigere Charakteristika: Der dem Betrachter am nächsten stehende Wandabschnitt besteht größtenteils aus dem Spiegel, in dem sich die vorderste Rückenfigur ansieht. Direkt hinter dem Spiegel springt die Wand zurück, wodurch die Vermutung naheliegt, dass der Spiegel nicht auf der Wand, sondern auf einem Schrank oder anderem Möbel angebracht ist. Den Übergang von Wand zu Decke bildet ein im 45°-Winkel zu beiden Bauteilen eingebrachtes Mauerstück, das die ansonsten strenge perspektivische Konstruktion des Raumes in Teilen aufbricht. Den Boden des Innenraums bildet eine nicht näher spezifizierte, rötlich-braune Fläche, während die Terrasse mit quadratischen, schwarzen und weißen Fliesen ausgelegt ist. Die Decke des Raumes ist nicht sichtbar.

Der architektonische, reale Raum ist bestimmt durch zwei Wände und den Fußboden. Auffallend ist jedoch – ebenso wie in vielen weiteren Gemälden Schlemmers<sup>276</sup> –, dass keine der abgebildeten Personen in Richtung einer Wand schaut, sondern alle vielmehr in den Raum blicken und ihn dadurch öffnen: Während die Ganzfiguren ihren Blick in den Betrachter- bzw. den Naturraum richten, schaut die Halbfigur in weiß in den unbegrenzten Raum rechts außerhalb der Bildfläche. Die vordergründige Rückenfigur schaut mittels des Spiegels in dieselbe Richtung. Hier zeigt sich erstmals ein Hinweis auf eine mögliche Beeinflussung des theoretischen Raums Schlemmers

---

<sup>276</sup> Beispielsweise seien an dieser Stelle Schlemmers Gemälde „Frauengruppe“ (1923, Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf), „Ruheraum“ (1925, Öl auf Leinwand, 111,5 x 91 cm, Staatsgalerie Stuttgart) und „Zwölfergruppe mit Interieur“ (1930, Öl auf Leinwand, 90 x 150 cm, Von der Heydt-Museum Wuppertal) genannt.

durch den in ihm befindlichen Menschen, denn, mit Yi-Fu Tuan argumentiert, ist dem Raum auch immer eine Wahrnehmungskomponente zu eigen:

„Frontal space is primarily visual. It is vivid and much larger than the rear space that we can experience only through nonvisual cues. Frontal space is ‚illuminated‘ because it can be seen; back space is ‚dark‘, even when the sun shines, simply because it cannot be seen. [...] As he [every person] moves and turns so do the regions front-back and right-left around him.“<sup>277</sup>

Diese Feststellung Tuans, die darauf abzielt, dass Raum durch subjektive Wahrnehmung entsteht und dem Wandel durch Bewegung unterworfen ist, kann auch auf die malerischen Zeugnisse Oskar Schlemmers übertragen werden, deren Komposition, sofern ihnen mehrere Figuren innewohnen, zumeist durch Rücken-, Frontal- und Profilansichten bestimmt ist, die in den offenen bzw. nicht abgebildeten Raum blicken: Die verschiedenen dargestellten Figuren determinieren gemeinsam einen theoretischen Raum, im Falle der „Fünf Figuren im Raum“ durch Blicke und Blickachsen.

Der Raum der *Fünf Figuren* und somit der Raum Schlemmers geht folglich über eine starre Architektur hinaus; er ist definiert durch die Blicke und somit auch durch die Bewegungen der Dargestellten. Verstärkt wird diese Wirkung durch die Beleuchtung der Szene, die von einer nicht zu identifizierenden Lichtquelle im rechten, durch den Bildrand abgeschnittenen Teil des Realraumes ausgeht und zu starken Licht- und Schattenbildungen führt: Da das Licht aus einer für den Betrachter nicht sichtbaren Quelle kommt, erweitert es den Raum ins nicht Wahrnehmbare, ebenso, wie es auch die Blicke der Dargestellten tun,.

---

<sup>277</sup> TUAN (2001), S. 40-41.

*Ausgangspunkt II: „Hausbau Bauhaus“*

Aber nicht nur innerhalb seiner Malerei geht Schlemmers Vorstellung von Raum und Architektur über eine starre Definition hinaus – auch in der Darstellung konkreterer architektonischer Überlegungen verarbeitet Schlemmer seine eigenen Vorstellungen von Raum und Räumlichkeit.

Im Jahr 1923 fertigt Oskar Schlemmer auf der Rückseite einer Drucksache den Entwurf für ein Architekturprojekt an, dem er den Titel „Hausbau Bauhaus“ gab (ABBILDUNG 23): Die Federzeichnung zeigt innerhalb eines bildimmanent und offensichtlich freihändig gezeichneten Rahmens auf der rechten Seite eine diagonal ins Bild hineinragende Architektur, links eine Natur- bzw. Gartenfläche. Die zweigeschossige Architektur besteht aus einem Erdgeschoss mit Fenster und einer Flügeltür sowie einem weitgehend verglasten Obergeschoss mit umlaufender Galerie. Beide Ebenen sind sowohl innen als auch außen durch verschiedene menschliche Figuren belebt, ebenso wie der von der Sonne beschienene Garten, in dem sich um einen etwa mittig gesetzten Baum mindestens 15 Männer und Frauen gruppieren. Die Figuren gehen verschiedenen Tätigkeiten nach, von Entspannung in Haus und Garten über Kommunikation bis hin zu sportlicher Aktivität auf der Dachterrasse. Begünstigt durch die dank vieler Wandaufbrüche offene Architektur findet ein reger Austausch zwischen „Innenwelt und Außenwelt“<sup>278</sup> statt.

Die „Hausbau Bauhaus“-Skizze nimmt eine besondere Position in Schlemmers Œuvre ein, ist sie doch die einzige Überlegung<sup>279</sup> des Künstlers zu einer Architektur, die nicht nur ideell, theoretisch, auf dem Papier existieren sollte, sondern die er tatsächlich und aktiv zu realisieren gehofft und versucht

---

<sup>278</sup> MAUR (1979 A), S. 129.

<sup>279</sup> Es gibt zwar noch das Haus Dr. Rabe in Zwenkau bei Leipzig, zu dessen Urhebern Schlemmer teilweise gezählt wird. Er hat jedoch lediglich in Form der Wandgestaltung mitgearbeitet; der architektonische Entwurf stammt von dem Architekten Adolf Rading. Zum Haus Dr. Rabe siehe unter anderem: DURTH (2014); SCHULTHEIß (1983).



hat:<sup>280</sup> Sie ist Schlemmers Beitrag zum Wettbewerb für die *Internationale Bauhaus Ausstellung* des Jahres 1923, und damit sein Konkurrenzprojekt für das zu diesem Anlass realisierte *Haus am Horn* Georg Muches,<sup>281</sup> das als Musterhaus der Bauhaus-Architektur große Popularität erlangte.<sup>282</sup> Schlemmers Projekt hingegen wurde nicht realisiert,<sup>283</sup> trotz seiner starken Verbindung mit späteren Bauhaus-Architekturen – die mehrgeschossige Bauweise, die Vielzahl und Größe der Fenster sowie die Außenbereiche: Als erstes fällt eine Ähnlichkeit zu den Meisterhäusern in Dessau ins Auge,<sup>284</sup> aber auch zu dem von Walter Gropius im Jahr 1931 errichteten Haus Maurer in Berlin-Dahlem.

Das Haus am Horn hingegen zeigt bedeutende Differenzen zu den sonstigen Gebäuden des Bauhauses und auch zu Gropius theoretischen Abhandlungen. Zunächst fällt die eingeschossige Bauweise auf, die ein Charakteristikum des Versuchshauses des Bauhauses ist, jedoch nicht der Meisterhäuser und sonstiger Architekturen der Schule. Darüber hinaus widerspricht die geschlossene und somit recht traditionell wirkende Wandstruktur des Haus am Horn dem

---

<sup>280</sup> Oskar Schlemmer verstand alle seine Bilder als „Vorwegnahme“ des Baus der „idealen“ Architekturen: „Ich kann keine Häuser bauen wollen, es sei denn das ideale, das abzuleiten ist aus meinen Bildern, die die Vorwegnahme dessen sind (Oskar Schlemmer (1922 F), S. 103). Das Hausbau Bauhaus-Projekt ist jedoch das einzige geblieben, dass er explizit zum Zwecke einer Realisation geschaffen hat.

Vor allem im Vergleich zu Georg Muches Beitrag zum Wettbewerb für die *Internationale Bauhaus Ausstellung* des Jahres 1923, dem „Baugesuch für das Haus am Horn, Entwurfsplan“, einer detaillierten Architekturzeichnung bestehend aus Grundriss, Aufriss, Schnitt und Gartenplan, erscheint das „Hausbau Bauhaus“-Projekt improvisiert, ebenso wie der ironische Ausgangspunkt seiner Schrift „Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie“ (S. S. 104 ff.): Unter anderem die nur fragmentarische Darstellung, die perspektivische Brechung und die große Anzahl von Menschen, die die Szene bevölkert, widerspricht dem Charakter und auch dem Zweck einer herkömmlichen Architekturzeichnung. Es muss Oskar Schlemmer also bewusst gewesen sein, dass er chancenlos in den Wettbewerb geht, was jedoch der Ernsthaftigkeit seiner architektonischen Idee nicht entgegensteht.

<sup>281</sup> Neben Georg Muche und Oskar Schlemmer hatte Walter Gropius ebenfalls an der Ausschreibung zum Bau des Versuchshauses teilgenommen.

<sup>282</sup> Zum Haus am Horn siehe unter anderem: FREUNDESKREIS DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR E. V. (2000); GRÖNWALD (1983); GRÖNWALD 1992; MATZ (2001); MEYER, A. (1925); SCHULDENFREI (2014); SIEBENBRODT (2009); WITTENBERG (2001).

<sup>283</sup> FEUERSTEIN (2002), S. 232.

<sup>284</sup> HERZOGENRATH (1988 B), S. 175.

von Gropius geforderten Prinzip „ausgedehnter fensterflächen und dachöffnungen innerhalb schmaler rahmen von konstruktionspfeilern und -stützen von möglichst geringer ausdehnung.“<sup>285</sup> Ebenso finden sich in Muches Versuchshaus keine „weitgespannte[n], lichtdurchflutete[n] räume“,<sup>286</sup> sondern verhältnismäßig kleine und traditionell angeordnete Zimmer. Und auch die Tatsache, dass Georg Muche keinerlei bewohnbare Außenbereiche in seine Planung miteinbezogen hat,<sup>287</sup> unterstreicht die unterschiedlichen Ansätze des Architekten und der Schule.

Oskar Schlemmers „Hausbau Bauhaus“-Projekt hingegen entspricht in vielerlei Hinsicht dem geforderten Ideal des Bauhauses und seines Gründers, wobei auch durchaus Differenzen erkennbar sind, wie die nun folgenden Ausführungen verdeutlichen sollen.

Schlemmers Architekturskizze ist ungewöhnlicher Art, stellt sie doch nicht die reine Architektur in den Vordergrund. Der in ihr und mit ihr lebende Mensch ist ebenso prominent in die Graphik eingebracht wie das zu bauende Gebäude selbst. Darüber hinaus ist das Gebäude nicht vollständig dargestellt; es scheint so, als sei in etwa die Hälfte des Hauses durch den rechten Bildrand beschnitten. Es ging Schlemmer folglich um die Visualisierung einer architektonischen (Wohn-)Idee und nicht um den konkreten Plan zum Bau eines Gebäudes.

Schlemmer stellt also in Teilansicht eine zweigeschossige Architektur mit leicht eingerücktem Obergeschoss vor. Hierdurch entsteht – so weit in der Zeichnung ersichtlich – eine das obere Stockwerk umlaufende Dachterrasse, die durch eine niedrige und grobmaschige Umzäunung gesichert und durch

---

<sup>285</sup> GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1930), S. 37.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> FREUNDESKREIS DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR E. V. (2000), S. 20.

einen leichten Dachvorsprung teilweise geschützt ist. Das Obergeschoss zeichnet sich aus durch seine weitgehend aus Glas gefertigten Wände.

Den oberen Abschluss der „Hausbau-Bauhaus“-Architektur Schlemmers bildet ein Flachdach, das mit einem Schornstein versehen ist. Der Rauchabzug verstärkt den vorläufigen bzw. spontanen bis skizzenhaften Charakter der Graphik, der durch die als Zeichengrund genutzte Rückseite einer Drucksache entsteht und durch die anscheinend freihändige Arbeitsweise ohne technische Hilfsmittel oder Zeicheninstrumente vertieft wird. Darüber hinaus ist er vermutlich im Nachhinein in die Zeichnung eingebracht, denn die hintere Linie der Dachkante ist durch den Schornstein hindurch gezogen.

Schlemmers Vorstellung von Architektur ist es – entsprechend dem Bauhaus-Ideal des „Kontakt[s] mit der Industrie“<sup>288</sup> –, „etwas absolut zweckmäßiges, fern von eitler Pracht und Luxus“<sup>289</sup> zu erschaffen, das „alle Errungenschaften von Industrie, Technik und Wissenschaft“<sup>290</sup> nutzt. Dies fordert er auch von der Architektur-Ausbildung am Bauhaus: „The one Workshop [School and Experimental Workshop] would conceive that which the other [Production or Building Workshop] would *make* with all the means technology provides.“<sup>291</sup> Dementsprechend modern und neu sind die Materialien der von ihm erdachten Architekturen: Hauptsächlich nutzen will Schlemmer Glas und Metall,<sup>292</sup> aber auch Emaille.<sup>293</sup> In geringem Ausmaß und wo nötig, z. B. als Fundament, sollten auch traditionelle Baumaterialien, beispielsweise Stein, ihren Einsatz finden.<sup>294</sup>

Und dennoch ziert die einzig sichtbare Fassade der „Hausbau Bauhaus“-Architektur im Erdgeschoss eine Vollsäule mit einem durch zwei stilisierte Voluten

---

<sup>288</sup> MÖLLER, THÖNER (2000), S. 29.

<sup>289</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 335.

<sup>290</sup> Ebd.

<sup>291</sup> SCHLEMMER (1921 B), S. 85.

<sup>292</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 335.

<sup>293</sup> SCHLEMMER (1922 C), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>294</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 336.

angedeuteten ionischen Kapitell. Mit dieser architektonischen Andeutung einer griechischen Stütze der antiken Säulenordnung verweist Schlemmer in seinem Bauvorhaben zunächst auf den klassizistischen Baustil, auf den auch ein Tagebucheintrag aus dem Jahr 1924 verweist: Er schreibt von der „lichten Weite“ und „kühlen Größe“<sup>295</sup> sowie von Einfachheit, edlem Charakter und hohem Geist; Vokabeln, die nach Wulf Herzogenrath Charakteristika des klassizistischen Baustils bezeichnen<sup>296</sup> und die signifikant der von Johann Joachim Winckelmann formulierten klassischen Formel „eine edle Einfalt, und eine stille Größe“<sup>297</sup> entspricht.

Darüber hinaus steht Schlemmer dieser Stilrichtung nicht nur architektonisch, sondern auch malerisch nahe: „Ich bin da [am Bauhaus] einer von vorgestern, oder vielleicht ein Abtrünniger, weil ich ‚klassizistisch‘ male.“<sup>298</sup> Diese Aussage untermauert er nochmals in seinem Text „Über meine Bilder“, in dem er schreibt, ein bedeutender Teil seines Schaffens sei „das Klassische-Klassizistische als ein Ordnung suchendes und Klarheit erstrebendes Bemühen.“<sup>299</sup> Die Nutzung der ionischen Säule kann also zunächst im direkten oder auch im übertragenden Sinne als Verweis auf die Klarheit und Ordnung der klassisch-klassizistischen Baukunst verstanden werden.

Aber das ionische Kapitell kann auch als ein weiterer Verweis auf die Verknüpfung von Architektur und Mensch interpretiert werden: Einige Werke Schlemmers, so zum Beispiel das zuvor als *Ausgangspunkt I* dieses Kapitels behandelte Gemälde „Fünf Figuren im Raum“, zeigen Frauen mit seitlichen voluminösen Hochsteckfrisuren, die der Form stilisierter ionischer Voluten entsprechen. Diese Verknüpfung lässt die Interpretation des menschlichen Körpers als Stütze und Grundlage sowie als Maßgeber einer jeden modernen

---

<sup>295</sup> SCHLEMMER (1924), S. 295, FN 578.

<sup>296</sup> HERZOGENRATH (1973), S. 295, FN 578.

<sup>297</sup> WINCKELMANN (1756), S. 20.

<sup>298</sup> SCHLEMMER: (1925 A), S. 157.

<sup>299</sup> SCHLEMMER (1942), S. 113.

Architektur zu: Der Mensch ist nicht nur Ausgangspunkt architektonischer Bemühungen, sondern ihre Grundvoraussetzung; der Mensch fungiert als „das Maß aller Dinge“<sup>300</sup> und bestimmt nicht nur, wie zu „Fünf Figuren im Raum“ angemerkt, den theoretischen Raum durch seine Bewegungen und Blickrichtungen, sondern auch praktisch durch seine körperlichen Begebenheiten und Bedürfnisse.

Neben der ionischen Säule sind in die schlichte, weitestgehend unstrukturierte Vorderwand ein kleines Fenster sowie eine Doppeltür, vermutlich aus Glas, eingelassen. Das Material der Wand ist nicht näher bestimmbar, die Skizze und auch die Aufsätze „Hausbau und Bauhaus“ sowie „Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine – eine Annahme“ legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Milchglas- oder Emaillewand handeln könnte, denn hier beschreibt Schlemmer den Aufbau seiner idealen, jedoch utopischen Architektur wie folgt: In ein Gerüst aus Metall – in seinem Aufsatz „Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie“<sup>301</sup> präzisiert er dieses als Nickel<sup>302</sup> – werden Glas- und Emaillepartien eingelassen, die aufgrund ihrer transluzenten Eigenschaft dazu dienen, eine möglichst große Menge Tageslicht in die Wohnräume einfallen zu lassen. Auch für die Innenwände will Schlemmer lichtdurchlässiges, aber nicht durchsichtiges Milchglas und Emaille verwenden,<sup>303</sup> um die innenliegenden Räume ebenfalls mit Tageslicht zu versorgen. Auch die Glätte und Strukturlosigkeit der Wand spricht für eine Glas- oder Emaillefläche: Der Vergleich mit dem Himmel oder der Rasenfläche des Gartens in Schlemmers Skizze zeigt, dass er ansonsten durchaus mit

---

<sup>300</sup> SCHLEMMER (1922 E), S. 102.

<sup>301</sup> Zum Titelzusatz „Utopie“: Schlemmer beginnt den Aufsatz mit der ironischen Phrase, dass ihm aufgrund des „gütige[n] Geschick[s]“ unbeschränkte finanzielle Mittel zu Verfügung stünden, eine Aussage, die er im Nachsatz widerruft und somit deutlich als Ironie kennzeichnet. Aussagekräftig ist jedoch, dass Schlemmer seine „Ideale zurückschrauben“ und sich dem Bauhaus anpassen muss – was offenbar eine große Herausforderung und ein großes Problem für ihn darstellt.

<sup>302</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 335.

<sup>303</sup> Ebd.

Strukturen verschiedene Oberflächen voneinander zu unterscheiden weiß, weshalb eine steinerne Wand nicht wahrscheinlich ist. Lediglich eine glatt verputzte, weiße Außenhülle wäre eine weitere Möglichkeit.

Die von Schlemmer artikulierte Bauweise, also die Kombination von tragenden Metallelementen und transluzenten Wandflächen, ermöglicht es ihm, wie im „Hausbau Bauhaus“-Projekt skizziert, mehrgeschossige Architekturen zu entwickeln; eine Eigenschaft, die dem realisierten *Haus am Horn* Muches nicht gegeben ist: Das zentrale, innenliegende Wohnzimmer muss von Oberlichtern in der erhöhten Wohnzimmerwand, die dem Prinzip des Obergadens einer Basilika entspricht,<sup>304</sup> beleuchtet werden; das Gebäude muss somit eingeschossig bleiben.

Generell spielen Wände in den Überlegungen Schlemmers eine wichtige Rolle, jedoch nicht nur als Lichtquelle und vor allem nicht als starre, unveränderliche, immobile Bauteile, sondern als mobile Elemente, deren Position je nach Jahreszeit und Bedarf verändert werden kann.<sup>305</sup> Zudem dienen die Wände auch als isolierendes Moment. Denn „[i]m Winter [...] herrscht durch die mehrfache Schichtung der Wände des nun abgeschlossenen Hauses fast kein Bedarf an Heizung“,<sup>306</sup> angelehnt an das Prinzip der Thermosflasche.<sup>307</sup> Und im Sommer sollen die Glaswände nach Vorbild der „Scheibenberieselung [im] Blumenladen“<sup>308</sup> ebenfalls als Teil eines klimaregulierenden Systems fungieren.

Das Interieur seiner „Hausbau Bauhaus“-Architektur basiert ebenfalls auf Schlemmers Idee von modernster technischer Ausstattung, ist allerdings aufgrund der Beschaffenheit der Wände im Erdgeschoss nur im Obergeschoss

---

<sup>304</sup> Dem basilikalen Prinzip entspricht auch die sakrale Stimmung, die Ulf Meyer und Hans Engels dem Haus am Horn attestieren (vgl.: MEYER, ENGELS (2001), S. 22).

<sup>305</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 336.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Ebd.

erkennbar. Als einzig sichtbares und eindeutig technisches Element der Innenausstattung findet sich eine kugelförmige Deckenlampe, die den mit einer Chaiselongue und einem hockerähnlichen Sitzmöbel ausgestatteten Raum beleuchtet. Die Lampe hebt jedoch die Forderung Schlemmers nach indirekter Beleuchtung, ohne sichtbare Leuchtkörper, auf. „Das Licht *stets* indirekt, d.h. verdeckt, den Raum erhellend *hinter* den Glaswänden oder [...] Einzelstücke: der leuchtende Tisch, nicht der beleuchtete usw.“<sup>309</sup> Unter Einbeziehung des Nachsatzes zu seiner Schrift „Hausbau und Bauhaus“ kann diese Diskrepanz jedoch erklärt werden, denn Schlemmer schreibt hier, dass er aufgrund der nicht vorhandenen finanziellen und ideellen Freiheit durch die Anbindung an das Bauhaus seine Ideen nicht oder zumindest nicht vollständig umsetzen könne.<sup>310</sup> Dementsprechend kann die Nutzung von Deckenlampen in seiner angestrebten Architektur als Zugeständnis des Künstlers an die Werkstätten des Bauhauses ausgelegt werden, die unter anderem in der Metallwerkstatt Lampen entwarfen.<sup>311</sup>

Abgesehen von der Deckenleuchte sind keine weiteren technischen Mittel erkennbar, die das moderne Leben ermöglichen. Es fehlen beispielsweise sichtbare Heizkörper oder Öfen. Für eine eingebaute Heizung in Form eines Ofens spricht jedoch der bereits erwähnte Schornstein auf dem Dach der utopischen Architektur. Schriftlich fixiert Schlemmer die Vorstellung einer ebenfalls unsichtbaren Beheizung, die das Fehlen sichtbarer Heizmöglichkeiten und den kontrastierenden Schornstein erklären können: Die elektrische Heizung solle, so Schlemmer, entweder verdeckt angebracht oder aber „auf Einzelstücke *concentriert*“<sup>312</sup> sein, zum Beispiel in Form von beheizbaren Möbelstücken wie der abgebildeten Chaiselongue oder dem Hocker.

---

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Ebd., S. 337.

<sup>311</sup> SIEBENBRODT (2009), S. 237.

<sup>312</sup> SCHLEMMER (1922 D), S. 336.

Obwohl Schlemmer mit seinem Beitrag für die Architekturausschreibung auf Ablehnung stößt, scheint es, als sei ihm das Hausbau Bauhaus-Projekt nicht aus dem Kopf gegangen, von der Umsetzung seines Ideals als Verbindung von Mensch und Architektur durch das charakteristische, helle, zweigeschossige Gebäude scheint Schlemmer weiterhin überzeugt zu sein. Denn fünf Jahre später, im Jahr 1928, reicht er einen weiteren Entwurf ein, dieses Mal am Museum Folkwang in Essen und für eine Wandmalerei<sup>313</sup> (ABBILDUNG 24): Das Aquarell mit dem Titel „Entwurf für eine moderne Wandmalerei, Vorentwurf für das Museum Folkwang“ zeigt dasselbe Gebäude wie die zuvor behandelte Federzeichnung, hier zwar parallel zum Grund in das Bild gebracht, aber dennoch mit einem sehr ähnlichen Bildaufbau. Es verfügt ebenfalls über einen Garten, der die linke Hälfte der Graphik einnimmt. Und ebenso wie in der Weimarer Skizze sind auch Essener Garten und Architektur belebt von einer Vielzahl von Personen, die verschiedensten Tätigkeiten nachgehen.

In Aufbau und Gestaltung der Architektur lassen sich jedoch Unterschiede feststellen. Zunächst verfügt die Architektur des Aquarells über größere verglaste Wandöffnungen im Erdgeschoss als die Skizze: An Stelle des kleinen Fensters der Weimarer Skizze befindet sich im Essener Aquarell eine geöffnete Tür, die den Blick auf eine Treppe freigibt. Und auch die Flügeltür ersetzt Schlemmer in seinem späteren Werk. Der vormalige Eingang der Architektur ist nun ein großflächiges Glasfenster, das in seiner Struktur dem *Glasvorhang* im Schulgebäude des Bauhauses in Dessau ähnelt. Auch die dritte Wandöffnung erinnert an die 1925/26 erbaute Architektur, denn das bodentiefe Fenster ist ebenfalls eckenumgreifend. Schlemmer betont folglich in seinem Aquarell nochmals deutlich seine starke Verwandtschaft mit den Ideen des Bauhauses.

---

<sup>313</sup> Eine ausführliche Bearbeitung des Folkwang-Zyklus bieten unter anderem: BORRIES (1960); LAUZEMIS (2007); MAUR (1993).



Das Aquarell, das in seiner technisch akkuraten Umsetzung so viel weniger skizzenhaft erscheint als seine Vorgängergraphik, beschreibt auch die Aktivitäten seiner Bewohner bzw. Gäste detailfreudiger. Während die Federzeichnung lediglich menschliche Figuren und Figurengruppen in verschiedenen Körperhaltungen andeutet, zeigt das spätere Aquarell Menschen beim Ballsport, Reiten und bei der Gartenarbeit, im Rahmen künstlerischer Aktivitäten wie Malen, Bildhauerei, Schauspielerei und Tanz sowie bei politischer Aktivität.<sup>314</sup> Innen- und Außenraum sind durch die Aktivitäten der Menschen eng verbunden: einerseits durch Hineintreten in bzw. Hinaustreten aus der Architektur, andererseits aber auch durch Blicke, beispielsweise einer Figur, die durch den Glasvorhang in eine Art Künstleratelier im Inneren des Hauses blickt oder aber die zeichnende Figur im linken Teil des Erdgeschosses, die anscheinend eine Szene aus dem Garten abbildet.

Auffallend ist auch, dass die so aufschlussreiche ionische Säule der Federzeichnung von 1923 entfällt; an ihrer Stelle zeigt sich nur noch eine menschliche, maskierte Figur, die zusätzlich zur Säule auch in der früheren Graphik dargestellt ist. Die Thematik des Menschen als „Maß aller Dinge“ wird hiermit nochmals betont.

Schlemmers Architekturkonzept, das sich in beiden Werken manifestiert, stellt also den Menschen in den Vordergrund. Diese enge Verbindung von Mensch und Architektur bestätigt auch Schlemmers Skizze „Wohnmaschine“,<sup>315</sup> die ebenfalls, allerdings durch die Größenverhältnisse eher zum Zwecke der Anschauung, seine anthropozentrische Architekturvorstellung visualisiert: Eine Ansicht mehrerer Architekturen bezeugt deren Definition und Konstruktion unter Zuhilfenahme der Maße des menschlichen Körper. Die Anthropometrie bestimmt hierbei anscheinend

---

<sup>314</sup> Birgit Sonna versteht die mit Fahne heranziehende Gruppe im Hintergrund als Huldigung der Jugendgruppe „Wandervögel“ und somit als Verweis auf die Lebensreformbewegung (SONNA (1992), S. 56).

<sup>315</sup> Oskar Schlemmer: Wohnmaschine (1922), ohne weitere Daten, in: HÜNEKE (1990), S. 87.

nicht nur architektonische Maße wie die Höhe der Räume und der unteren Fensterkante, sondern auch die Maße der Möbel: So entsprechen die Wände in ihrer Höhe einerseits der Körperlänge des Bewohners, oder aber auch der Schulterhöhe, wenn eine aufgesetzte Kuppel einer Verlängerung durch den Kopf entspricht. Stühle und Sessel sind ebenfalls in Sitzhöhe und Maßen der Rückenlehnen der menschlichen Größe angepasst. Schlemmer visualisiert also auch hier eine gegenseitige Beeinflussung von Mensch und Raum: Der menschliche Körper bedingt durch seine Maße die tatsächlichen Begebenheiten des architektonischen Raumes, der wiederum in seinen Bauteilen die menschliche Körperlichkeit widerspiegelt.

Oskar Schlemmers Werke „Fünf Figuren im Raum“ und „Hausbau Bauhaus“ bestätigen also zunächst die einleitend aufgestellte These zum Raum, nämlich dass Schlemmer diesen als abhängig vom Menschen begreift, wie es das von ihm entworfene und einleitend beschriebene Bauhaus-Signet vorwegnimmt. Die folgenden Kapitel möchten die Analysen der beiden Ausgangspunkte dieses Kapitels vertiefen und mittels der Betrachtung der von Schlemmer angegebenen Quellen – Einstein, Huysmans und Krause – zu einem grundlegenden Verständnis der Raumvorstellung des Bauhaus-Meisters gelangen. Darüber hinaus sollen weitere raum- und architekturtheoretische Überlegungen aus seinem Umfeld und seiner Zeit sowie die Ideen Isaac Newtons als Ankerpunkte herangezogen werden.

### 3.1 ISAAC NEWTON UND DER ABSOLUTE RAUM

„Der *absolute Raum* bleibt vermöge seiner Natur und ohne Beziehung auf einen äussern Gegenstand, stets gleich und unbeweglich“,<sup>316</sup> stellt Newton in seiner Schrift „Mathematische Prinzipien der Naturlehre“ fest. Der absolute Raum ist also unabhängig von Dingen und Bewegung in ihm und fungiert lediglich als ein unbewegtes Behältnis dieser Elemente. Der absolute Raum ist nach Newton nicht sinnlich wahrnehmbar, sondern muss theoretisch und durch Versuche definiert und bewiesen werden, die die absolute Bewegung belegen. Denn absolute Bewegung ist nur in Relation zum absoluten Raum denkbar.<sup>317</sup>

Ein solches Experiment ist der Eimerversuch Newtons:

„Man hänge z. B. ein Gefäss an einem sehr langen Faden auf, drehe dasselbe beständig im Kreise herum, bis der Faden durch die Drehung sehr steif wird; hierauf fülle man es mit Wasser und halte es zugleich mit dem letzteren in Ruhe. Wird es nun durch eine plötzlich wirkende Kraft in entgegengesetzte Kreisbewegung versetzt und hält diese, während der Faden sich ablöst, längere Zeit an, so wird die Oberfläche des Wassers anfangs eben sein, wie vor der Bewegung des Gefässes, hierauf, wenn die Kraft allmählig auf das Wasser einwirkt, bewirkt das Gefäss, dass dieses (das Wasser) merklich sich umzudrehen anfängt. Es entfernt sich nach und nach von der Mitte und steigt an den Wänden des Gefässes in die Höhe, indem es eine hohle Form annimmt. (Diesen Versuch habe ich selbst gemacht). Durch eine immer stärkere Bewegung steigt es mehr und mehr an, bis es in gleichen Zeiträumen mit dem Gefässe sich umdreht und relativ in demselben ruhet.“<sup>318</sup>

Dieses Experiment beweist nach Newton die Existenz eines absoluten, übergeordneten Raumes, da das unterschiedliche Verhalten des Wassers trotz gleichbleibendem, relativem Raum – dem Eimer – nicht erklärt werden kann: Das Wasser muss sich folglich rotierend zum absoluten Raum verhalten.

---

<sup>316</sup> NEWTON (1872), S. 25.

<sup>317</sup> Ebd., S. 27.

<sup>318</sup> Ebd., S. 29.

In seinem Bildnis eines fahrenden Schiffs visualisiert Newton den Charakter des absoluten Raumes:

„In einem segelnden Schiffe ist der *relative Ort* eines Körpers die Gegend des Schiffes, in welcher der letztere sich befindet, oder derjenige Theil des ganzen innern Raumes, welchen der Körper ausfüllt und welcher daher gleichzeitig mit dem Schiffe fortbewegt wird. *Relative Ruhe* ist das Verharren des Körpers in derselben Gegend des Schiffes oder demselben Theile des ganzen innern Raumes. *Wahre Ruhe* hingegen ist das Verharren des Körpers in demselben Theile jenes unbewegten Raumes, in welchem das Schiff selbst mit seinem hohlen Raume und all seinem Inhalt sich bewegt. Wenn daher die Erde ruhet, so würde der Körper, welcher *relativ* im Schiffe ruhet, sich *wirklich und absolut* mit derselben Geschwindigkeit bewegen, mit welcher das Schiff sich bewegt. Bewegt sich hingegen die Erde auch, so entsteht die *wahre und absolute* Bewegung des Körpers theils aus der relativen Bewegung des Schiffes auf der Erde, theils aus der wahren Bewegung der Erde im unbewegten Raume, theils aus den relativen Bewegungen des Schiffes auf der Erde und des Körpers im Schiffe, und aus den beiden letzteren Bewegungen ergiebt sich die relative Bewegung des Körpers auf der Erde.“<sup>319</sup>

Stark vereinfacht ausgedrückt versteht Newton den absoluten Raum also als ein unsichtbares und unveränderbares Behältnis, in dem sich relativer Raum befindet, in dem sich wiederum relative Bewegung vollzieht und der sich in absoluter oder wahrer Bewegung manifestiert.

Ebenso vertritt Newton die Theorie einer absoluten Zeit, der „wahre[n] und mathematische[n] Zeit“, <sup>320</sup> die „ohne Beziehung auf einen äußeren Gegenstand“<sup>321</sup> verfließt.

---

<sup>319</sup> Ebd., S. 26.

<sup>320</sup> Ebd., S. 25.

<sup>321</sup> Ebd., S. 25.

### 3.2 ALBERT EINSTEIN UND DER RELATIVE RAUM

Albert Einstein hingegen wendet sich gegen Newton und begründet in seiner allgemeinen Relativitätstheorie die Auffassung, dass Zeit und Raum nicht völlig unabhängig voneinander existieren können; diese beiden Faktoren verbanden sich im Gegenteil zu der sogenannten *Raumzeit*. Einen im Sinne Newtons absoluten Raum, dem ein relativer Raum untergeordnet ist, schließt Einstein aus.

Ebenso besteht in der Theorie Einsteins eine Verbindung zwischen Raum und Materie, woraus auch die Verbindung von Materie und Zeit folgt. Aufgrund der Tatsache, dass Materie und Energie ebenfalls eng zusammenhängen, ergibt sich ein Geflecht aus Raum, Zeit, Materie und Energie, das die Welt bestimmt. Diese ist folglich zu keiner Zeit ein leeres Behältnis, sondern immer ein „dichtes Gewebe“<sup>322</sup> aus eben den zuvor genannten vier Faktoren.

Für Schlemmer scheint nur die allgemeine Relativitätstheorie relevant, also die Verbindung von Materie und Raum. Stark vereinfacht ausgedrückt verändert Materie die Eigenschaften des Raumes:

„Der Raum krümmt sich, wenn Materie in ihm ist, und so seltsam diese Formulierung beim ersten Hören auch klingt, sie lässt sich leicht veranschaulichen, und zwar durch eine Matratze, auf der eine Kugel zu liegen kommt [...].“<sup>323</sup>

Somit ist Raum durch hinzutretende Körper veränderbar, was im Jahr 1919, also vier Jahre nach der Formulierung der allgemeinen Relativitätstheorie durch Einstein, vom Britischen Wissenschaftler Arthur Eddington durch den Beleg der Ablenkung von Licht während einer totalen Sonnenfinsternis bestätigt wird:

“Eddington verified Einstein’s theory through one of the most famous experiments of all time. The idea was to note the normal positions of

---

<sup>322</sup> FISCHER (2001), S. 145.

<sup>323</sup> Ebd., S. 143.

the stars in a particular region of the night sky. Then the positions were again measured when the sun was in that region. Under the latter conditions, the starlight would have to pass close by the sun to reach us and would therefore have to pass through the gravitational field of the sun. The light would follow a bent path and so, by the time it was detected, it would be coming from a somewhat different direction from its original one. This in turn would give the appearance that the position of the star had shifted from where it was usually to be found [...].<sup>324</sup>

Die nun belegte Relativitätstheorie Albert Einsteins ist in den 1920er Jahren überaus en vogue und auch in nicht naturwissenschaftlichen Kreisen sehr populär,<sup>325</sup> so auch am Bauhaus: Anfang der 1920er Jahre hält sich der niederländische Künstler, Architekt und Theoretiker Theo van Doesburg in Weimar auf. Zwar bietet ihm Walter Gropius keine offizielle Lehrtätigkeit am Bauhaus an, seine privaten Kurse für Mitglieder des Bauhauses haben jedoch großen Einfluss auf die weitere Ausrichtung der Schule.<sup>326</sup> Innerhalb seiner Vorträge verbreitet van Doesburg unter anderem die Lehre Albert Einsteins und seine Überzeugung des Einflusses der Relativitätstheorie auf künstlerische und architektonische Strukturen sowie architektonisches Wirken.<sup>327</sup> Und auch generell haben Albert Einsteins Theorien in den 1920er Jahren großen Erfolg bei der breiten Masse und fanden Erwähnung in zahlreichen Medien.<sup>328</sup> So spricht auch Walter Gropius – ob nun als Reaktion auf van Doesburg oder aber die allgemeine öffentliche Debatte und Aufmerksamkeit ist nicht weiter spezifizierbar – von Albert Einstein und seiner Relativitätstheorie, artikuliert jedoch keinerlei konkrete Auswirkungen auf seinen eigenen Raumbegriff.<sup>329</sup>

Es ist folglich naheliegend, dass die Erkenntnisse des theoretischen Physikers spätestens über ihre Popularität am Bauhaus auch zu Oskar Schlemmer vorgebracht sind. Da dieser jedoch lediglich einen „Vorstoß in Richtung des

---

<sup>324</sup> STANNARD (2008), S. 62.

<sup>325</sup> Siehe hierzu unter anderem: FRIEDMAN, DONLEY (1985 A).

<sup>326</sup> MÜLLER (2004), S. 3.

<sup>327</sup> Ebd., S. 4.

<sup>328</sup> Siehe hierzu unter anderem: FRIEDMAN, DONLEY (1985 A).

<sup>329</sup> MÜLLER (2004), S. 44.

Raumes“<sup>330</sup> unter Zuhilfenahme der Einstein’schen Relativitätstheorie verzeichnet und keine weiteren Quellen angibt, müssen der Weg – entweder über Theo van Doesburgs Einfluss auf das Bauhaus und Walter Gropius oder auch über Presse und Allgemeinbildung – ebenso wie der Grad der Wissensaneignung spekulativ bleiben.

Ebenso wie in Walter Gropius Konzept der Raumkunde scheint das Interesse Schlemmers an Einsteins Theorie aber eher oberflächlicher bzw. populärwissenschaftlicher Natur gewesen zu sein. Keine seiner schriftlichen Äußerungen, Vorträge oder künstlerischen Werke geben Anlass zu der Vermutung, dass sich Schlemmer wissenschaftlich fundiert und detailliert mit der neuen, bahnbrechenden Theorie des Physikers auseinandersetzt.

Einstein erkennt, dass Raum und Zeit mit Materie wechselwirken und sich folglich gegenseitig beeinflussen. Ein statischer, absoluter und unveränderlicher Raum als Behältnis für die physische Realität, wie ihn Isaac Newton proklamiert, existiert also in Einsteins Überlegung nicht. Ebendiese Neuerung im Raumbegriff greift Schlemmer also für sein eigenes Raum- und Architekturverständnis auf. Aufbauend auf die Erkenntnisse Albert Einsteins erteilt er dem absoluten, unveränderlichen Raum innerhalb seiner eigenen raumtheoretischen Äußerungen sowie seiner architektonischen Überlegungen eine Absage und proklamiert – indem er die Überlegungen des theoretischen Physikers stark vereinfacht und für seine Zwecke abwandelt – einen ebenfalls wandelbaren Begriff des Raumes und des Räumlichen.

Darüber hinaus kann der Einfluss Einsteins auf Oskar Schlemmer auch zeitlich argumentiert werden: Wie einleitend beschrieben, lässt sich in Schlemmers Œuvre ein Paradigmenwechsel feststellen, der zeitlich mit seinem Eintritt ins Bauhaus übereinstimmt. Zumeist wird dieses Phänomen mit Schlemmers vorrangiger Beschäftigung mit der Bühne zu dieser Zeit in Verbindung

---

<sup>330</sup> SCHLEMMER (1942), S. 113.

gebracht.<sup>331</sup> Die Tatsache, dass er sich an eine Schule mit einem explizit architektonischen Schwerpunkt unter Einfluss einer der populärsten naturwissenschaftlichen (Raum-) Theorien ihrer Zeit begibt, scheint jedoch ebenso von Bedeutung.

Die Beschäftigung mit Albert Einsteins Relativitätstheorie birgt also den Ausgangspunkt für Oskar Schlemmers eigenes Verständnis eines nicht statischen, sondern wandelbaren architektonischen oder auch theoretischen Raumes. Durch welchen Faktor der Raum hingegen beeinflusst wird, ist über die Beschäftigung mit Einstein nicht zu klären.

---

<sup>331</sup> Siehe hierzu unter anderem: KOELLA (1985), S. 126-127; KRÜGER (1985), S. 52; MAUR (1986), S. 51.



### 3.3 „WIE WOLLEN WIR WOHNEN?“<sup>332</sup> – WERKBUND, BAUHAUS UND DIE BAUKUNST DES BEGINNENDEN 20. JAHRHUNDERTS

Nach der Veröffentlichung der Relativitätstheorie Einsteins im Jahr 1915 und deren Beleg durch Eddington im Jahr 1919 ist also die Wandelbarkeit, die *Relativität* des Raumes erwiesen. Schlemmer befasst sich jedoch nicht nur mit dem theoretischen Konstrukt des Raumes, sondern auch und vor allem mit dem architektonischen Raum bzw. verbindet diese beiden Pole zu einer einzigen Idee eines wandelbaren Raumes. Ein zweiter grundlegender und heranzuziehender Aspekt ist folglich die ihn umgebende Architektur und deren Idee, namentlich die Architektur des Bauhauses und seiner Zeit. Und auch der architektonische, umbaute Raum wird in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine relative, wandelbare Größe.

#### 3.3.1 DER WERKBUND UND DER WERKBUND-STREIT

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kommt von mehreren Seiten laute Kritik an der zeitgenössischen Architektur auf, die als nicht zeitgemäß, zu sehr in der Vergangenheit verankert und unecht empfunden wurde. Der Kunstkritiker und Publizist Karl Scheffler fasst die Kritikpunkte prägnant in seiner 1907 erschienenen Publikation „Der Architekt“ zusammen:

„Sie bauen Börsen als antike Tempel, Verwaltungsgebäude als barocke Königsschlösser, protestantische Predigthallen als katholische Dome und Mietshäuser als italienische Paläste. Immer ‚rein‘ im Stil, gut kopierend und genau übertragend, wissenschaftlich richtig und insofern unanfechtbar. Aber ihre Gebilde sind tot, wie Papierblumen. Es werden Triumphe gefeiert in Rekonstruktionen und Restaurierungen; Triumphe, die die ganze Armseligkeit unserer Zeit dartun. Einer Zeit, die nach anderer Richtung doch so unternehmend ist.“<sup>333</sup>

---

<sup>332</sup> GROPIUS (1925), S. 7.

<sup>333</sup> SCHEFFLER (1907), S. 44.

Mit dieser Aussage kritisiert Scheffler nicht nur die auf veralteten Idealen beruhenden Architekturen seiner Zeitgenossen, sondern zeigt indirekt auch einen Ausweg auf: Die *andere Richtung*, die er benennt, ist als Hinweis auf die Industrialisierung zu verstehen, die in Deutschland im 19. Jahrhundert begann und bedeutende Bereiche des menschlichen Lebens revolutionierte. Scheffler fordert implizit also einen eigenständigen und zeitgemäßen architektonischen Stil, der mit Hilfe neuer technischer und industrieller Verfahren entstehen sollte.

Auch Hermann Muthesius, Vorstandsmitglied des Deutschen Werkbundes, fordert eine Abkehr von den „präventösen Schwindelbauten“<sup>334</sup> zugunsten „vorbildlicher architektonischer Fassung“<sup>335</sup> nach der Idee der Industriebauten. Diese neue Bauaufgabe etablierte schon früh, bevor es der Wohnarchitektur möglich war, einen eigenen, zeitgemäßen Stil, der ohne Verweise auf Vorangegangenes auskommt. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass es keine bzw. nur eine junge Tradition von Industriearchitektur gab und eine Technisierung und moderne Konstruktionsweise dort, „wo die Griechen und Louis XIV. keine Spuren hinterliessen“,<sup>336</sup> leichter, da mit geringerer Kontroverse und Gegenwind verbunden, und somit schneller von Statten gehen konnte.

Jedoch gibt es nicht nur zwischen den Vertretern des Neuen Bauens und des Historismus Uneinigkeit. Auch innerhalb der modernen Architektur entstehen verschiedene Strömungen und Debatten über die Rolle des Architekten/Künstlers, die Architektur selbst und den architektonischen Stil.

Sieben Jahre nach Schefflers Aufsatz „Der Architekt“ erreicht der innermoderne Architekturdiskurs einen Höhepunkt im sogenannten *Werkbund-* oder

---

<sup>334</sup> MUTHESIUS (1914 A), S. 38.

<sup>335</sup> EBD.

<sup>336</sup> MEYER (1926), S. 92.

auch *Typenstreit* des Jahres 1914. Hermann Muthesius, Architekt und Mitbegründer des Deutschen Werkbundes,<sup>337</sup> publiziert in diesem Jahr, eine Woche vor der Jahrestagung der noch jungen „Vereinigung von Künstlern, Gewerbetreibenden, Produzenten und Kaufleuten“,<sup>338</sup> seine Leitsätze,<sup>339</sup> in denen er sich für eine Typisierung und einen einheitlichen deutschen Stil zum Zwecke größerer internationaler Reputation und Exportmöglichkeiten ausspricht.<sup>340</sup> Muthesius versteht Typisierung als „heilsame[...] Konzentration“,<sup>341</sup> die aus der Architektur und dem „ganze[n] Werkbundschaftensgebiet“<sup>342</sup> kommt und nun, um zeitgemäß und international konkurrenzfähig zu sein, Einfluss nehmen muss auf die Arbeit des Werkbundes.<sup>343</sup> Er distanziert sich also thesenimmanent von seinem Leitsatz, indem er sich selbst und den Werkbund lediglich als ausführendes Organ und Sprachrohr eines Einflusses von außen versteht: Ausgangspunkt der Typisierung sei die Tatsache, dass die freien Künste „Ausnahmen des täglichen Lebens“<sup>344</sup> darstellten, während die Architektur und auch die angewandte Kunst „die rhythmische Fassung unserer täglichen Lebensbedürfnisse“<sup>345</sup> seien. Damit müssten Architektur und angewandte Kunst sich den Einflüssen von außen beugen.

In seinem den Thesen zugehörigen Vortrag konkretisiert Muthesius die Forderung nach einer Typisierung. Gleichzeitig schwächt er seine Leitsätze als Reaktion auf die noch folgenden, aber Muthesius bereits im Vorhinein bekannten Gegenleitsätze Henry van de Veldes ab.<sup>346</sup> Muthesius

---

<sup>337</sup> Eine ausführliche Behandlung des Werkbunds, seiner Gründung und Geschichte finden sich unter anderem bei: HUBRICH (1991); NERDINGER (2007); KRUFIT (1994 B).

<sup>338</sup> MUTHESIUS (1914 A), S. 36.

<sup>339</sup> MUTHESIUS (1914 B), ohne Paginierung.

<sup>340</sup> Bereits 1904 hatte sich Muthesius für eine Typisierung der Architektur aus, ließ jedoch weitere Bereiche der Kunst beiseite (MUTHESIUS (1904)).

<sup>341</sup> MUTHESIUS (1914 B), ohne Paginierung.

<sup>342</sup> Ebd.

<sup>343</sup> Ebd.

<sup>344</sup> MUTHESIUS (1914 A), S. 43.

<sup>345</sup> Ebd.

<sup>346</sup> CAMPBELL (1981), S. 74.

argumentiert, dass Typisierung nötig sei, um eine professionelle und effektive Vermarktung zu gewährleisten. Den Vertrieb der bisherigen „Museumsstücke“<sup>347</sup> charakterisiert er als „umständlich und langwierig, dazu für den Besteller nicht von Enttäuschungen frei“.<sup>348</sup> Einziger Ausweg sei „Stapelware“,<sup>349</sup> die vom Kaufmann betreut wird. Dies sei der *deutsche Weg*, der international Anerkennung finde, da er eigenständig sei und nicht mehr nachahme: „Und niemals entfernt man sich vom Originalen mehr, als wenn man es nachahmt“<sup>350</sup> –genau diese Nachahmung französischer und flämischer Möbel, des Rokoko, der Renaissance und des Barock sei nach Muthesius in Deutschland geschehen.<sup>351</sup>

Ebenfalls bedeutsam für den internationalen Vertrieb war nach Muthesius die Möglichkeit von „Großgeschäfte[n]“:<sup>352</sup> Die Gegenstände müssten in Massenproduktion hergestellt werden bzw. herstellbar sein, mit individuell hergestellten Produkten sei der Bedarf nicht zu decken.<sup>353</sup> Dass dies seit seiner Gründung ein primäres Ziel des Werkbundes gewesen ist, versucht Muthesius in seinem beschwichtigenden Vortrag zu den Thesen zu belegen:

„Handelte es sich allein um Kunst, so hätten wir damals [zu Gründungszeiten] einen Künstlerbund gründen und die Fabrikanten draußen lassen sollen. Hier handelte es sich aber darum, die Kunst anzuwenden, die künstlerischen Ziele mit den industriellen und kaufmännischen in Einklang zu bringen, ein Zusammenarbeiten der Kräfte Kunst, Industrie und Vertrieb herbeizuführen.“<sup>354</sup>

Trotz aller Bemühungen gelingt es Muthesius weder, die Kritik in Form der Gegenleitsätze einer Künstlergruppe um Henry van den Velde abzuwenden,

---

<sup>347</sup> MUTHESIUS (1914 A), S. 41.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Ebd., S. 42.

<sup>351</sup> Ebd.

<sup>352</sup> MUTHESIUS (1914 B), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>353</sup> Ebd.

<sup>354</sup> MUTHESIUS (1914 A), S. 36.

noch die daraus resultierende Diskussion abzuschwächen. Van de Velde veröffentlicht die Thesen trotzdem, trägt sie öffentlich im Anschluss an Muthesius Vortrag vor, stets darauf bedacht, zu betonen, dass sie die Überzeugung mehrerer Mitglieder des Vorstandes des Werkbundes wiedergeben:

„Ich bin von mehreren Herren, die eine große Gefahr darin sehen, daß die Leitsätze zum Vortrag des Herrn Muthesius nur einen Augenblick hauptsächlich in Bezug auf die Typisierung als die allgemeine Meinung des Vorstandes und des Vorsitzenden des Werkbundes aufgefaßt werden können, in der gestrigen Vorstandssitzung beauftragt worden, nicht bis morgen zu warten, sondern gleich jetzt die Erklärung abzugeben, daß die Leitsätze des Herrn Muthesius den ganzen Werkbund nicht engagieren.“<sup>355</sup>

In seinen Gegenthesen stellt sich van de Velde hauptsächlich gegen zwei Aspekte seines Vorredners: die Primärziele Muthesius' der Typisierung und der „wirksamen Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland“.<sup>356</sup> Van de Velde protestiert gegen die Typisierung und argumentiert, dass diese wider die Individualität und die freie Schöpfung des Künstlers sei.<sup>357</sup> Darüber hinaus proklamiert van de Velde, dass *Stil* immer im Nachhinein, über Vergangenes, definiert wird:

„Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stils fixiert sein wird, und daß erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.“<sup>358</sup>

Eine Definition *a priori* ist folglich ausgeschlossen.

Nach der Entkräftung der Typisierungsthese von Hermann Muthesius und damit der von ihm festgelegten Aufgaben des Werkbundes formuliert van de Velde in seiner siebten These ein eigenes Spektrum für die Aufgaben des Zusammenschlusses:

---

<sup>355</sup> VELDE (1914), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>356</sup> MUTHESIUS (1914 B), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>357</sup> VELDE (1914), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>358</sup> Ebd.

„Die Anstrengungen des Werkbundes sollten dahin abzielen, gerade diese Gaben,<sup>359</sup> sowie die Gaben der individuellen Handfertigkeit, die Freude und den Glauben an die Schönheit einer möglichst differenzierten Ausführung zu pflegen [...]“;<sup>360</sup>

Typisierung hingegen hemme dies.<sup>361</sup>

Darüber hinaus warnt van de Velde vor den Gefahren, die eine alleinige internationale Ausrichtung bereithält. Er sieht im internationalen Absatz den letzten Schritt eines Produktes, der erst vollzogen werden kann, wenn ein gutes Produkt seinen Weg vom teuren Einzelstück zum national anerkannten Massenprodukt gemacht hat.<sup>362</sup>

### 3.3.2 DIE ARCHITEKTURTHEORIE DES BAUHAUSES

Der Werkbundstreit und somit auch die von Muthesius veröffentlichten Leitsätze bilden den Grundstein für Entwicklungen und Debatten in der angewandten Kunst und Architektur, unter anderem auch für das Bauhaus, dem es im Gegensatz zum Werkbund gelingt, aus den eigenen Forderungen an eine zeitgemäße Architektur „einen Stil sowohl bei den Industrieprodukten als auch in der Architektur [zu] prägen, vielleicht der ausgeprägteste, den das 20. Jahrhundert kennt.“<sup>363</sup>

#### *Walter Gropius*

Zu den Befürwortern der Thesen van der Velde gehört auch Walter Gropius. Laut Anna-Christa Funk ging die Zustimmung des späteren Bauhaus-

---

<sup>359</sup> In seiner vorherigen, sechsten These schreibt van de Velde, dass Deutschland noch über die „Gaben der Erfindung“ und der „persönlichen geistreichen Einfälle“ verfüge, die man keinesfalls beschneiden dürfe (Ebd.).

<sup>360</sup> Ebd.

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Ebd.

<sup>363</sup> HUBRICH (1981), S. 187.

Gründers noch über die bloße Unterstützung hinaus: Sie sieht in Gropius und Karl Ernst Osthaus die „eigentlichen Protagonisten wider Muthesius“.<sup>364</sup>

Walter Gropius frühes Schaffen fällt also in diese Zeit angestrebter Architekturreformen und des Werkbundstreites; er wendet sich ebenso wie Karl Scheffler gegen den „Formalismus der abgestorbenen Stile“.<sup>365</sup> „Der Mensch“, so der spätere Begründer und erste Direktor des Bauhauses, „besitzt die unzweifelhaften Möglichkeiten, seine Wohnung ausreichend und gut zu bauen, aber eigene innere Trägheit und sentimentales Hängen an Vergangenen hinderten ihn bisher an der Durchführung“.<sup>366</sup> Falsches ästhetisches Empfinden<sup>367</sup> unterstütze diesen Traditionalismus.

Oberste Priorität in der Architekturvorstellung Walter Gropius' hat die Etablierung eines einheitlichen Baustils, der seiner Zeit angemessen sein sollte: Der Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts mangle es, so der Architekt, an „geistige[m] Ideal von so allgemein gültiger Bedeutung, daß der schaffende Künstler über egozentrische Vorstellungen hinaus einen allgemein verständlichen Vorwurf daraus gewinnen konnte“.<sup>368</sup> Architektur müsse neu erfunden werden, und zwar „ohne Nachahmung alter Formen, die uns nicht mehr entsprechen“,<sup>369</sup> wie Gropius in seinem Aufsatz „Neues Bauen“ konstatiert.

Die Lösung dieses Problems sieht er in der Nutzung neuer Materialien und moderner technischer Errungenschaften, die jedoch nicht rein auf der

---

<sup>364</sup> FUNK (1978), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>365</sup> GROPIUS (1965), S. 9.

<sup>366</sup> GROPIUS (1925), S. 5.

<sup>367</sup> GROPIUS (1922), S. 237.

<sup>368</sup> GROPIUS (1914), S. 28.

<sup>369</sup> GROPIUS (1920), S. 5.

„Naturschönheit<sup>370</sup> des Materiellen“<sup>371</sup> basieren könne, denn die statischen und technischen Möglichkeiten müssten immer mit dem teilweise divergierenden ästhetischen Empfinden des Menschen kombiniert werden:

„Die verstandesmäßige arithmetische Berechnung eines Materials unterscheidet sich wesentlich von der instinktmäßig empfundenen Harmonie der Bauteile, die Konstruktionsform von der Kunstform. [...] Ein breiter Holzbalken, von zwei dünnen Eisenstangen getragen, genügt der statischen Rechnung, - das ästhetisch empfindende Auge wird aber durch das Mißverhältnis der tragenden und getragenen Glieder beleidigt, denn die stabile Eigenschaft des Materials ist unsichtbar, harmonisches Ebenmaß aber nur in der sinnlichen Anschauung des optischen Flächenbildes begreiflich.“<sup>372</sup>

Um Sicherheit und ästhetische Ausgeglichenheit zu vermitteln, ist es nach Gropius also erlaubt, von der rein rationalen Bauweise abzuweichen. Womöglich lässt sich mit dieser Begründung auch die ionische Säule in Schlemmers „Hausbau Bauhaus“-Projekt erklären: Die anscheinend statisch unnötige Säule ist nicht nur Verweis auf den Klassizismus und seine Charakteristika sowie den menschlichen Körper als *Maß aller Dinge*. Ebenso ist sie als stabilisierendes Element ein Zugeständnis an das ästhetische und auch das Sicherheitsempfinden des Menschen, der die *neue Architektur* und ihre Eigenschaften nicht instinktiv begreifen kann. Sie vermittelt dem Betrachter einen optischen Eindruck von Stabilität und Verhältnismäßigkeit. Der Vorwurf von Gropius, architektonische Schmuckelemente seien „Zeichen geistiger Armut“<sup>373</sup> und Mittel der Verhinderung von Schönheit, nicht ihrer Genese,<sup>374</sup>

---

<sup>370</sup> Mit dieser Übernahme des von Hegel geprägten Begriffs der Naturschönheit schließt sich Gropius auch der Überzeugung des deutschen Philosophen an: Hegel vertritt in seinen Vorlesungen zur Ästhetik die These, „daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur“ (HEGEL (1835-1838), S. 14). Während Hegel die Naturschönheit jedoch rein auf die nicht vom Menschen beeinflussbare Natur bezieht, spricht Walter Gropius von der Naturschönheit eines vom Menschen entwickelten Materials bzw. eines vom Menschen erstellten Gegenstands. Somit entwickelt er die Aussage Hegels weiter und passt sie seiner Zeit an.

<sup>371</sup> GROPIUS (1914), S. 29.

<sup>372</sup> Ebd., S. 30.

<sup>373</sup> GROPIUS (1925), S. 5.

<sup>374</sup> GROPIUS (1925), S. 13.



ist bei Schlemmer zudem durch den Bezug zum Menschen und den Verweis auf den Klassizismus aufgehoben.

Um nicht in Konflikt mit dem Empfinden der Menschen zu geraten, sind deshalb zunächst Industriebauten und nicht traditionelle Wohnbebauung Ausgangspunkt des innovativen Architekten, des „Nicht-Dekorateur[s]“,<sup>375</sup> da er in diesen neuen Aufgaben seines Fachs freier arbeiten könne und nicht von althergebrachten ästhetischen Konzepten eingeschränkt sei. Gropius stellt jedoch ebenso fest, dass sich aus dieser Arbeit an Industriebauten, für die hohe Materialbeanspruchung und räumliche sowie zeitliche Beengtheit charakteristisch ist, eine „stilbildende Kraft [und] Schönheitswirkung“<sup>376</sup> ergebe, die sich auch auf den Wohnungsbau übertragen ließe.<sup>377</sup>

Gropius proklamiert also die Notwendigkeit neuer Materialien, schränkt deren Nutzung jedoch im Sinne Henry van de Veldes durch die Berücksichtigung des ästhetischen Empfindens des Menschen ein: Industrie und Technik bilden folglich nur die Basis des Neuen Bauens, es bedürfe gleichzeitig immer des „schöpferischen Willen[s]“, der „Persönlichkeit, [der] Kraft des Genies“,<sup>378</sup> um auch dem Menschen als Rezipienten und Nutzer der Bauwerke gerecht zu werden.

Die neuen Materialien und technischen Möglichkeiten begünstigten laut Gropius auf der einen Seite also einen neuen, einheitlichen und zeitgemäßen Baustil, auf der anderen Seite aber auch die Revolutionierung der Bauwirtschaft durch Rationalisierung. In seinem Aufsatz „Wohnhaus-Industrie“, seinem Beitrag zum dritten Band der *Bauhausbücher*, der unter dem Titel „Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar“ erschien, proklamiert er die Technisierung und Modernisierung des Wohnungsbaus:

---

<sup>375</sup> GROPIUS (1914), S. 29.

<sup>376</sup> Ebd.

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> GROPIUS (1911), S. 117.

„[Es] wird sich in Zukunft der einzelne auch die ihm gemäße Behausung vom Lager bestellen können. Die heutige Technik wäre vielleicht schon dafür reif, die heutige Bauwirtschaft aber ist noch fast ganz an die alten handwerklichen Baumethoden gebunden, die Maschine spielt in ihr erst eine geringe Rolle. Die grundlegende Umgestaltung der gesamten Bauwirtschaft nach der industriellen Seite hin ist daher zwingendes Erfordernis für eine zeitgemäße Lösung des wichtigen Problems.“<sup>379</sup>

Hierfür müssten Wohnhäuser in Fabriken auf Vorrat und weitestgehend standardisiert hergestellt werden. Standardisierung sei jedoch nicht gleichbedeutend mit monotoner Uniformität aller Gebäude und erzwungener Vereinheitlichung der Ansprüche aller Menschen, sondern es gäbe weiterhin „Verschiedenheit in den Größen [und die] nötige Variation“,<sup>380</sup> je nach Größe der sie bewohnenden Familie, deren finanziellen Möglichkeiten und den individuellen Anforderungen an die Wohneinheit ändere sich auch die zu bauende Architektur.<sup>381</sup> „vom einfachen Arbeiterhaus bis zum herrschaftlichen Familienhaus“.<sup>382</sup> Die Anzahl der Variationsmöglichkeiten ist jedoch nicht unbegrenzt, es besteht im Ideal des Bauhausgründers lediglich die Auswahl zwischen verschiedenen, festgelegten und katalogisierten Varianten, die alle problemlos aufgrund einer festgelegten „Normalgröße“<sup>383</sup> der Einzelteile frei miteinander kombinierbar sein sollten:<sup>384</sup> „Der Bauherr kann sich nun selbst aus dieser Fülle von Material und wechselnden Formen nach persönlichem Geschmack sein Haus komponieren.“<sup>385</sup>

Da Schlemmer sich nur mit einem einzigen Wohnhaus und nicht mit Revolutionierung der Wohnarchitektur an sich auseinandersetzt, kann der Schlemmer'sche Entwurf dem von Gropius angedachten Variantenreichtum nicht gerecht werden. Durch die verschiebbaren gläsernen Innen- und Außenwände integriert er jedoch das Prinzip der Wandelbarkeit in seine

---

<sup>379</sup> GROPIUS (1925), S. 6.

<sup>380</sup> GROPIUS (1965), S. 14.

<sup>381</sup> GROPIUS (1925), S. 7-9.

<sup>382</sup> GROPIUS (1910), S. 14.

<sup>383</sup> Ebd., S. 9.

<sup>384</sup> Ebd., S. 9.

<sup>385</sup> Ebd., S. 10.

einzig realarchitektonische Überlegung: Je nach Bedarf der Bewohner und je nach Jahreszeit können Räume nach außen hin geöffnet bzw. geschlossen oder aber im Inneren zusammengefügt und getrennt werden.

Gropius Arbeit am Bauhaus, das er im Jahr 1919 in Weimar als Nachfolge der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule Weimar und der Großherzoglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule Weimar gegründet hatte, fußt ebenfalls auf seinen zuvor benannten Annahmen und Prinzipien. In seinen theoretischen Schriften zur *neuen* Architektur spricht er sich für neue Bautechniken und -materialien aus, die dann zu einer neuen Ästhetik der entstehenden Bauwerke führen sollten:

„in der gestaltenden werkwelt sind neue, industriell verarbeitete baustoffe in konkurrenz mit den alten naturbaustoffen getreten und beginnen sie zu überholen. Diese neuen baumaterialien – eisen, beton, glas – haben es infolge ihrer festigkeit und molekularen dichtigkeit erst ermöglicht unter größter ersparnis an konstruktionsmasse, weitgespannte, lichtdurchflutete räume und gebäude zu erbauen, für deren konstruktions baustoffe und technik der vergangenen zeiten nicht ausreichen.

die alten hauswandungen mit kleinen öffnungen innerhalb großer, undurchbrochener flächen und geschlossener dächer weichen dem umgekehrten prinzip ausgedehnter fensterflächen und dachöffnungen innerhalb schmaler rahmen von konstruktionspfeilern und -stützen von möglichst geringer ausdehnung.“<sup>386</sup>

Besondere Bedeutung misst Gropius hierbei dem Glas als Baustoff bei:

„in der entwicklung der modernen bauweise wird das glas als moderner baustoff gerade infolge der zunehmenden vergrößerung der öffnungen eine wesentliche rolle spielen. seine anwendung wird unbegrenzt sein und nicht auf das fenster beschränkt bleiben; denn seine edlen eigenschaften, seine durchsichtige klarheit, seine leichte, schwebende, wesenlose stofflichkeit verbürgen ihm die liebe der modernen baumeister.“<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1930), S. 37.

<sup>387</sup> Ebd., S. 49.

Auch für Oskar Schlemmer hat die Verwendung von Glas für sein „Hausbau Bauhaus“-Projekt eine besondere Bedeutung. Er etabliert hierfür den Schlachtruf: „Überhaupt natürlich Glas Glas Glas!“<sup>388</sup>

Zunächst ermöglicht dieses Material, wie zuvor beschrieben, eine Verbindung von *Innenwelt und Außenwelt*. Diese Verbindung rückt auch Walter Gropius in den Vordergrund, indem er beschreibt, wie neue technische Errungenschaften es ermöglichen, dass „die abschließende wand verneint und [der] zusammenhang des innenraums mit dem allraum [...] erhalten“<sup>389</sup> wird. Gropius sieht im Glas das geeignete Material für diese neuen Herausforderungen, da es gleichzeitig „raumabschließend, witterung abhaltend, aber dennoch in seiner wirkung raumöffnend“<sup>390</sup> und „feuersicher“<sup>391</sup> ist. Damit erfüllt Glas gleichermaßen die praktischen und ästhetischen Anforderungen an ein Baumaterial im Gropius’schen Sinne. Aber auch Schlemmer selbst äußert sich schriftlich zu Glas als Material für zeitgemäße Architekturen: In seinem Aufsatz „Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine? – Eine Annahme“ aus dem Jahr 1922 beschreibt er seine Architektur als „Sinfonie des modernen Materials: in der Hauptsache Glas und Metall: geschliffenes Glas der Fenster, farbiges und Prismen, Matt- und Milchglas der Zimmerwände [...]“<sup>392</sup> und legt einen Fokus auf die Beschreibung der Wände, deren Materialität, „Mattglas“,<sup>393</sup> eine besondere Bedeutung für ihn hat. Somit entspricht Schlemmers Architektur der zuvor beschriebenen Überzeugung Gropius, dass Glas einen immer größeren Stellenwert in der modernen Baukunst einnehme, und zwar nicht nur in Form von Fensterflächen. Somit zeigt das „Hausbau Bauhaus“-Projekt eine erste signifikante Parallele zu dem Ideal des Bauhausdirektors.

---

<sup>388</sup> SCHLEMMER (1922 C), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>389</sup> GROPIUS (1926), S. 75.

<sup>390</sup> Ebd.

<sup>391</sup> Ebd., S. 76.

<sup>392</sup> SCHLEMMER (1922), S. 41.

<sup>393</sup> Ebd.

Doch nicht nur die größeren Fenster- bzw. Glasflächen etablieren in Gropius Vorstellung eine stärkere Transparenz und somit Verbindung von Wohn- und Naturraum, sondern auch begehbare und bewohnbare Außenflächen ermöglichen eine Verschmelzung von Mensch und Natur. Zudem schaffen sie seiner Meinung nach eine Rückbildung städtischer Strukturen zugunsten eines naturbelasseneren Stadtbildes. Er plädiert zur Bauhauszeit für begrünte „horizontaldächer“,<sup>394</sup> die als Erweiterung der Wohnfläche begehbar, von Kindern bespielbar und als Sportflächen nutzbar seien<sup>395</sup> und darüber hinaus eine Möglichkeit darstellten, „die natur in die steinwüste der großstadt einzubeziehen.“<sup>396</sup> Vor der Bauhauszeit, im „Programm zur Gründung einer Allgemeinen Hausbaugesellschaft“ hatte er noch die Möglichkeit der traditionellen Spitzdächer, die auf eine entweder ein- oder zweigeschossige Architektur aufgebracht und wahlweise ausgebaut werden könnten, verhandelt.<sup>397</sup> Oskar Schlemmers „Hausbau Bauhaus“ entspricht in seiner Form des Daches Gropius‘ Vorstellung der Abkehr vom Spitzdach, scheint jedoch im Gegensatz zum Ideal des Bauhaus-Gründers nicht als plein-air-Wohnfläche geplant, da hier keinerlei Figuren oder Gegenstände des täglichen Lebens zu finden sind. Vertieft wird dieser Eindruck durch den Schornstein, der eine Nutzung der Dachfläche als Terrasse unwahrscheinlich macht.

### *Hannes Meyer*

Nachdem schon Gropius im Bauhaus-Manifest von 1919 proklamierte hatte: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau“,<sup>398</sup> bemüht sich erst Hannes Meyer, im Jahr 1927 von Gropius ans Bauhaus berufen sowie dessen

---

<sup>394</sup> GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1930), S. 55

<sup>395</sup> GROPIUS (1965), S. 11

<sup>396</sup> GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1930), S. 55.

<sup>397</sup> GROPIUS (1910), S. 10.

<sup>398</sup> GROPIUS (1919), S. 13.

direkter Nachfolger und von 1928 bis 1930 Leiter des Bauhauses, um eine tatsächliche Umsetzung dieser Zielvorstellung.<sup>399</sup> Unter seiner Führung erfolgt also eine drastische Änderung der Ausrichtung der Schule, sowohl in architektonisch-architekturtheoretischer als auch in pädagogischer Hinsicht, die auch den Forderungen Oskar Schlemmers entspricht: Schlemmer verlangte früh die Einrichtung von Architekturklassen – Weggefährten berichteten, er habe Gropius täglich mit den Worten „Guten Morgen, Herr Gropius, wo bleibt ihre [sic!] Architekturabteilung?“<sup>400</sup> begrüßt – und kritisiert öffentlich in Vorträgen, Aufsätzen und Briefen, dass das Bauhaus nicht das halte, was es verspricht: eine Ausbildung, die auf Architektur hin ausgelegt ist. So schreibt er in einem Brief an Otto Meyer-Amden: „Ein Programm ist leicht verfasst (begrifflich), es erfüllen sehr schwer“<sup>401</sup> und macht für die mangelnde Erfüllung Walter Gropius verantwortlich, der „gar keine Zeit hat, Unterricht zu geben.“<sup>402</sup>

Auch Hannes Meyer kritisiert in einem offenen Brief an den Oberbürgermeister von Dessau anlässlich seiner Entlassung als Bauhaus-Direktor im Jahr 1930 öffentlich und scharfzüngig den Zustand der Schule zu Zeiten seiner Übernahme:

„Was fand ich bei meiner Übernahme vor? Ein Bauhaus dessen Leistungsfähigkeit von seinem Ruf um das Mehrfache übertroffen wurde [...] Eine ‚Kathedrale des Sozialismus‘, in welcher ein mittelalterlicher Kult getrieben wurde mit den Revolutionären der Vorkriegskunst unter Assistenz einer Jugend, die nach links schielte und gleichzeitig selber hoffte, im gleichen Tempel dermaleinst heilig gesprochen zu werden. [...] Inzüchtige Theorien versperrten jeden Zugang zur lebensrichtigen Gestaltung [...]. Ueberall erdrosselte die Kunst das Leben. So entstand meine tragikomische Situation: Als Bauhausleiter bekämpfte ich den Bauhausstil.“<sup>403</sup>

---

<sup>399</sup> MÜLLER (2004), S. 31. Siehe zum Direktorenwechsel von 1928 auch WINKLER (1999).

<sup>400</sup> Karin von Maur zitiert die mündliche Überlieferung einer nicht genannten Quelle, in: MAUR (1979 A), S. 128.

<sup>401</sup> SCHLEMMER (1921 A), S. 33.

<sup>402</sup> Ebd.

<sup>403</sup> MEYER (1930), S. 102.

Dieses Bekämpfen zeigt sich vor allem durch die Ausrichtung des Bauhauses auf eine neue, soziale Komponente. Hatte sich Gropius noch allein dem technischen Fortschritt und den Möglichkeiten der Massenproduktion in Fabriken untergeordnet, legt Meyer einen anderen Maßstab an: Meyer sieht in Modernität kein optisches Kriterium, keine rein stilistische oder ästhetische Idee und definiert sie auch nicht mittels technischer Ansprüche, sondern kategorisiert den Modernitätsgrad einer Architektur an Hand ihrer Beziehung zum modernen Leben des Menschen.<sup>404</sup>

In seinem Aufsatz „Die neue Welt“ von 1928 definiert Hannes Meyer das städtische Leben zwischen den Weltkriegen und die „Etappen der Mechanisierung unseres Erdballs“;<sup>405</sup> diese „gestaltet [...] unsere neue Welt“.<sup>406</sup> Grundlage *der neuen Welt* sei, so Meyer, die Funktion, die auch in architektonischen Belangen die Komposition ablöst, denn

„Bauen ist ein technischer, kein ästhetischer Prozess, und der zweckmässigen Funktion eines Hauses widerspricht die künstlerische Komposition. Idealerweise und elementar gestaltet, wird unser Wohnhaus eine Wohnmaschinerie.“<sup>407</sup>

Einzig eine biologische Komponente weist Meyer dem Bauen in seinem gleichnamigen Aufsatz von 1928 zu: Das Bauen sei auch ein „biologischer Vorgang“<sup>408</sup> mit dem Ziel eines „biologische[n] apparat[s] für seelische und körperliche bedürfnisse“,<sup>409</sup> der ausschließlich vom Leben und den technischen Gegebenheiten seiner Zeit beeinflusst ist.

Meyer bezeichnet dies als die „funktionell-biologische auffassung des bauens“,<sup>410</sup> das von zwölf Anforderungen des Menschen bestimmt ist:

---

<sup>404</sup> MEYER (1928), S. 96.

<sup>405</sup> MEYER (1926), S. 90.

<sup>406</sup> Ebd.

<sup>407</sup> Ebd., S. 92.

<sup>408</sup> MEYER (1928), S. 94.

<sup>409</sup> Ebd.

<sup>410</sup> Ebd.

3 „veränderlicher beweglicher raum und verwandelbare architektonische gebilde“ – Oskar Schlemmers Vorstellung des Raumes

- |                      |                               |
|----------------------|-------------------------------|
| „1. geschlechtsleben | 7. wohnhygiene                |
| 2. schlafgewohnheit  | 8. autowartung                |
| 3. kleintierhaltung  | 9. kochbetrieb                |
| 4. gartenkultur      | 10. erwärmung                 |
| 5. körperpflege      | 11. besonnung                 |
| 6. wetterschutz      | 12. bedienung“ <sup>411</sup> |

Aus diesen Anforderungen ergäben sich mittels rationaler Berechnungen die Lebensumstände eines Menschen, die dann in Kombination mit den technischen Möglichkeiten der Zeit zu seiner idealen Behausung führten.

Dieses architektonische Verständnis Meyers, seine Überzeugung von der sozialen Bedeutung der Architektur, schlägt sich auch in der Unterrichtsstruktur des Bauhauses nieder, denn erst in Hannes Meyers Amtszeit etabliert sich die Lehre der Architektur als einer der tatsächlichen Pfeiler des Bauhauses.

---

<sup>411</sup> Ebd., S. 96.



### 3.4 DIE RAUMTHEORIE DES BAUHAUSES

Am Bauhaus wurden jedoch nicht nur architekturtheoretische Überlegungen angestellt, sondern auch mehrere raumtheoretische Schriften verfasst, die offenbar ebenso wie die Architektur Einfluss auf Oskar Schlemmers Denken nahmen. Die Unterscheidung zwischen Architekturtheorie und Raumtheorie am Bauhaus muss, wie zuvor beschrieben, etwas ungenau bleiben, da es in allen Fällen nur eine unsaubere Trennlinie zwischen Raum und Architektur gibt und beide fließend ineinander übergehen bzw. sich überlagern.

#### 3.4.1 HAND, KOPF UND HERZ: WALTER GROPIUS RAUMKUNDE

Walter Gropius erklärt die Raumfrage zu einem grundlegenden Thema des Bauhauses und fordert die Bauhausmeister explizit dazu auf, sich mit der Frage des Raums zu beschäftigen. Implizit erwartet er dies jedoch auch von allen anderen Mitgliedern der Schule.<sup>412</sup> In einem stichpunktartigen, unveröffentlichten Manuskript zum Thema „Raumkunde“ proklamiert er:

„Neuer Bildhauer und Architekt von der Malerei her. P. Behrens, Paul v. d. Velde. – Heckel, Schmidt-Rottluff. Schlemmer, Itten.  
Sie alle müssen sich also mit dem Problem des Raumes beschäftigen wenn sie den Grundgedanken des B.H. so erkannt haben, daß er ihr geistiger Besitz geworden ist.“<sup>413</sup>

Im Verlauf des Manuskripts erläutert er seine Vorstellung des Raumes, die wohl – zumindest im Selbstverständnis des Architekten – mit der Vorstellung des Bauhauses im Allgemeinen gleichzusetzen ist: Nach Gropius gibt es drei unterschiedliche Arten des Raumes: Zunächst definiert er den „stoffliche[n], tastbare[n], also materielle[n] Raum der Wirklichkeit“, <sup>414</sup> der über den

---

<sup>412</sup> GROPIUS (ca. 1921/1922), S. 3.

<sup>413</sup> Ebd.

<sup>414</sup> Ebd., S. 4.

Sehsinn wahrgenommen wird.<sup>415</sup> Dieser Raum ist der reale Raum, die architektonische Größe, die tatsächlich in unserer Umgebung existiert. Den körperlichen Vorgang des Sehens beschreibt er wie folgt: „Bildwerdung auf der Netzhaut. Übermittlung nach dem Gehirn. Der reale Raum wird erfasst durch: Messung (Maß und Gewichte), Mechanik, Lehre von der Materie, Festigkeits- und Konstruktionslehre“.<sup>416</sup>

Zweitens benennt Gropius den „rechenbare[n], konstruierbare[n] Raum auf d. Papier“,<sup>417</sup> der „fiktiv[...] erdacht[...]“<sup>418</sup> und sinnlich nicht fassbar, aber erreichbar ist.<sup>419</sup> Also erfolgt die Erfassung dieses Raumes durch den Verstand, durch „Optik, Astronomie, Mathematik [und] materielle Zahl“.<sup>420</sup>

Der letzte in Gropius Triade ist mit dem *transzendentalen* derjenige Raum, der durch einen „seelischen Vorgang“<sup>421</sup> wahrgenommen bzw. erst konstruiert wird. Er entsteht im Inneren des Menschen durch „Träume, Visionen, Einfälle“,<sup>422</sup> ist folglich ebenfalls nicht real existent, im Gegensatz zum zweiten Raum jedoch auch nicht rechnerisch erfassbar, sondern rein subjektiv und persönlich.

Gemeinsam entsteht in Gropius Auffassung aus diesen drei Komponenten, die durch Hand, Kopf und Herz gesteuert werden,<sup>423</sup> der künstlerische Raum.<sup>424</sup> Dieser ist angewiesen auf eine grundlegende Struktur, die Gropius als „Kontrapunkt“<sup>425</sup> bezeichnet, denn:

„Für den schöpferischen Menschen bedeutet daher Gesetzlosigkeit  
Schrankenlosigkeit nicht wahre Freiheit, sondern Isoliertheit

---

<sup>415</sup> Ebd.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Ebd.

<sup>418</sup> Ebd.

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Ebd.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Ebd.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Ebd., S. 5.

<sup>425</sup> Ebd., S. 11.

Einsamkeit, Armut. Gebundenheit befreit die Phantasie, macht sie reich und schafft ihr den Rahmen.“<sup>426</sup>

Die Erwähnung eines solchen Kontrapunkts als Regelwerk findet sich auch in den schriftlichen Hinterlassenschaften Schlemmers: Er benennt diesen explizit in seinen Schriften <sup>427</sup> und implizit in Aufsätzen <sup>428</sup> und seinem Tagebuch: „Sodann, was ich über alles liebe: das Herbe, Strenge; nicht das Blumenhafte, Duftige, Seidige, Wagnerische, sondern Bach, Händel.“ <sup>429</sup> Johann Sebastian Bach gilt als einer der Hauptanwender des Kontrapunkts in der Musikgeschichte, sodass sich in Schlemmers Tagebucheintrag ein indirekter Hinweis auf diese Kompositionstechnik feststellen lässt. Schlemmers Interesse an einem kontrapunktischen Regelwerk lässt sich auf seine Lehrjahre in der Meisterklasse Adolf Hölzels<sup>430</sup> zurückführen, der sich ebenfalls mit der Anwendung musikalischer Systeme auf die Malerei beschäftigt hat: Am 01. Mai 1922 sollte Adolf Hölzel am Bauhaus einen Vortrag zum Thema „Kontrapunkt und Harmonielehre in der Malerei“ halten, der jedoch ausgefallen ist; genaue Inhalte und Aufzeichnungen sind nicht überliefert. Jedoch rekonstruiert Ulrich Röhke anhand früherer und späterer Aussagen Hölzels einen Rahmen seiner musiktheoretisch-künstlerischen Ideen, in denen er eine der Musik ähnliche Harmonielehre auch für die Kunst beschreibt. <sup>431</sup> Hölzel geht sogar soweit, einen „musikalischen Farbdreiklang“<sup>432</sup> zu entwickeln. Diese musikalisch-malerischen Versuche Hölzels sind mit Sicherheit von Interesse für Schlemmers eigene Gedanken zum Kontrapunkt, vielleicht sogar grundlegend hierfür. Allerdings sind sie nicht im Ansatz so weit fortgeschritten wie die Überlegungen seines Lehrers.

---

<sup>426</sup> Ebd., S. 6.

<sup>427</sup> Siehe unter anderem: SCHLEMMER (1928 A), S. 28.

<sup>428</sup> Siehe unter anderem: SCHLEMMER (1929 A), S. 7.

<sup>429</sup> SCHLEMMER (1913), S. 8-9.

<sup>430</sup> CONZEN (2014), S. 39.

<sup>431</sup> RÖTHKE (2017), S. 250.

<sup>432</sup> Ebd., S. 251.

Oskar Schlemmers Ideen zur Kunst – und somit auch zum Raum – stimmen in wichtigen Punkten mit den Äußerungen des Bauhausdirektors Walter Gropius überein: Zunächst formuliert Gropius drei Arten des Raumes, die Entsprechungen in Schlemmers Werk finden: Der reale, konkrete Pol der Raumkunde Gropius ist mit dem Entwurf eines (real-) architektonischen Raums in Schlemmers „Hausbau Bauhaus“ abgedeckt. Zudem bestätigt Schlemmer in einem Manuskript zu den Wandbildern des Museum Folkwang seine Bemühungen, auch malerisch-fiktiv immer „einen wahrscheinlichen Raum zu gestalten“.<sup>433</sup> Und auch der konstruierbare Raum des Technikers bzw. des Künstlers ist manifester Bestandteil der Raumtheorie bei Gropius und auch bei Schlemmer.<sup>434</sup> Der imaginäre, transzendente Raum, der im Innern des Menschen entsteht, zeigt sich bei Schlemmer in der Abhängigkeit des Raumes vom Menschen, beispielsweise durch seine Blicke, die im Zusammenhang mit dem Gemälde „Fünf Figuren im Raum“ thematisiert wurden. Darüber hinaus fordern Gropius und Schlemmer die Etablierung eines grundlegenden und allgemeingültigen Gesetzes von Raum und Architektur, eines Kontrapunkts, der in Einsteins Relativitätstheorie und dem wandelbaren Raum gefunden werden kann.

#### 3.4.2 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY – VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR

Auch László Moholy-Nagys Werk „Von Material zu Architektur“ beschäftigt sich in einem Kapitel mit Fragen des Raumes. Und auch er, ebenso wie Schlemmer und Gropius, unterscheidet nicht zwischen einem theoretischen und einem realen Raum, sondern lässt in seiner eigenen Definition Überschneidungen bzw. Beziehungen zwischen beiden Raumformen zu.

---

<sup>433</sup> SCHLEMMER (1931 A), S. 186.

<sup>434</sup> Siehe S. 171 f.

Bedeutendster Punkt in Moholy-Nagys Raumverständnis ist, dass Raum eine Realität ist, die ausschließlich mittels der Sinne,<sup>435</sup> vor allem des Sehsinns, erfahrbar ist.<sup>436</sup> Interessanterweise definiert er den Raum also zunächst über seine Beziehung zum menschlichen Körper und erst anschließend aus sich selbst heraus: Er nutzt die physikalische Definition des Raumes als Lagebeziehung von Körpern<sup>437</sup> und bildet sie seinem Umfeld einer Architekturschule entsprechend folgendermaßen um: „raumgestaltung ist die gestaltung von lagebeziehungen der körper“<sup>438, 439</sup>

Dieser Definition folgend besteht durch die Möglichkeit der menschlichen Bewegung im Raum folglich die Möglichkeit seiner Veränderung – und somit auch die Möglichkeit der Kontrolle durch den Menschen. Der Raum von Moholy-Nagy ist also gänzlich dem Menschen und seinem Bedürfnissen unterworfen. Er schreibt, man werde

„architektur nicht als komplex von innenräumen, nicht nur als schutz vor wetter und gefahren, nicht als starre umhüllung, als unveränderbare raumsituation verstehen, sondern als bewegliches gebilde zur meisterung des lebens, als organischen bestandteil des lebens selbst.“<sup>440</sup>

Zentraler Punkt der Ausführungen Moholy-Nagys in „Von Material zu Architektur“ ist somit ebenfalls eine Wandelbarkeit des Raums bzw. der Architektur durch den Blick, die Bewegungen und die Bedürfnisse des Menschen – allesamt Einflüsse auf den Raum, die auch Schlemmer in seinen Werken „Fünf Figuren im Raum“ und „Hausbau Bauhaus“ kommuniziert.

Schlemmer ist folglich in seiner Annahme eines dem Menschen unterworfenen Raumes im Stab des Bauhauses nicht alleine. Und nicht nur

---

<sup>435</sup> MOHOLY-NAGY (1922), S. 195-196.

<sup>436</sup> Ebd., S. 195.

<sup>437</sup> Ebd.

<sup>438</sup> Ebd.

<sup>439</sup> An diesem Punkt geht die Betrachtung des theoretischen, physikalischen Raumes fließend in die Überlegungen zu Architektur über.

<sup>440</sup> MOHOLY-NAGY (1922), S. 198.

Moholy-Nagy, sondern auch Gropius teilt diese Auffassung, indem er den Raum als in all seinen Dimensionen durch den Menschen, durch Hand, Kopf und Herz, bedingt beschreibt.

### 3.4.3 OSKAR SCHLEMMER UND DAS ARCHITEKTURVERSTÄNDNIS DES BAUHAUSES

Oskar Schlemmers Vorstellungen einer idealen Architektur entsprechen folglich in weiten Teilen denen des Bauhauses; die Überlegungen von Walter Gropius sind jedoch bei weitem detaillierter, vor allem in produktionstechnischen Fragen, die von Schlemmer kaum berücksichtigt wurden.

Gropius proklamiert die größtmögliche Typisierung der Architektur auf Grundlage neuer Produktionstechniken, die zu einem Zeitstil führen, ebenso wie Schlemmer, der in ähnlicher Weise auf neueste Materialien und Techniken setzt. Dabei schränken beide jedoch die reine Funktionalität bzw. Materialität als oberstes Kriterium eines Bauwerks ein: Gropius setzt auf den „schöpferischen Willen“, während Schlemmer sich zwar schriftlich nicht zu diesem Thema äußert, jedoch in seinem „Hausbau Bauhaus“-Projekt durch die angedeutete ionische Säule bildimmanent Stellung bezieht.

Auch in der Verwendung von Glas, dem aufgrund der Tatsache, dass tragende Wände durch den Einsatz von Stahlträgern ihren Nutzen eingebüßt hatten, immer größere Bedeutung in der Architektur zukam, steht Schlemmer dem Bauhaus und der progressiven zeitgenössischen Architektur sehr nahe. Gemeinsam propagieren sie die neuen ästhetischen Möglichkeiten durch gläserne Architekturen – lichtdurchflutete Räume, indirekte Beleuchtung oder auch verdeckte Heizungstechnik.

Hinzukommt das Thema der Wandelbarkeit der Architekturen, das sowohl bei Schlemmer als auch bei Gropius und Moholy-Nagy ein bedeutendes ist: Gropius propagiert die Fertigbauweise, die es ermöglicht, Häuser ab Lager zu

bestellen. Durch ihren modularen Charakter können die entstehenden Architekturen den jeweiligen Bedürfnissen der Bewohner bzw. Bauherren angepasst werden – ihre Wandelbarkeit besteht also zunächst innerhalb der Planungsphase. Moholy-Nagy proklamiert ferner eine Wandelbarkeit von Architekturen durch Blick, die Bewegungen und die Bedürfnisse des Menschen.

Schlemmer setzt ebenfalls auf Varianz, allerdings innerhalb einer einzigen Architektur: Die Wohnhäuser, die er in seinen Aufsätzen „Hausbau und Bauhaus“ sowie „Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine“ beschreibt, sind charakterisiert durch verschiebbare Wände, die Innenräume untereinander oder Innenräume mit Außenräumen zu verbinden vermögen. Somit passen sich die Räume den Bedürfnissen des in ihnen lebenden Menschen an. Schlemmer zollt also verschiedenen Vordenkern innerhalb und außerhalb des Bauhauses Tribut: Nicht nur Gropius und Moholy-Nagy proklamieren eine wandelbare Architektur, auch Albert Einsteins Überlegungen bringen die Erkenntnis hervor, dass der Raum relativ sei und Ricarda Huch postulierte eine generelle Abhängigkeit alles Äußeren vom Inneren – egal ob ein Bezug zum menschlichen Körper besteht oder nicht.

### 3.5 FRANZ KRAUSE UND DIE ORGANISCHE ARCHITEKTUR

Neben dem Einfluss des Bauhauses auf Oskar Schlemmers eigenes Architekturverständnis schreibt er in seinem Aufsatz „Über meine Bilder“ auch darüber, dass sich sein Raum- und Architekturverständnis ebenso unter dem Einfluss des Architekten Franz Krause entwickelt habe.

Franz Krause (1897-1979) gilt als untypischer Vertreter seiner Zeit: Als Repräsentant der „organische[n] Architektur“<sup>441</sup> mit „anthroposophische[r] Prägung“<sup>442</sup> verschreibt er sich dem Gegenentwurf der „weißen Moderne“.<sup>443</sup> Erwähnung findet er vor allem als Mitglied in Kurt Herberths „Wuppertaler Arbeitskreis“,<sup>444</sup> ein Zirkel als entartet diffamierter Künstler, der die künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Lack ausloten will und dem auch Oskar Schlemmer seinerzeit angehört. Aber auch hier ist Krause zumindest in der Außenwirkung eher der „Dritte Mann“ hinter Oskar Schlemmer und Willi Baumeister, wie der Titel einer Ausstellung über ihn im Wuppertaler Von der Heydt-Museum im Jahr 2010 suggeriert.<sup>445</sup> Jedoch scheinen die Lackexperimente des „Wuppertaler Arbeitskreises“ Einfluss auf die Architektur Krauses zu haben, bzw. entsprechen sich diese beiden Kapitel des Œuvres von Franz Krause in grundlegenden Fragen: Jørg Himmelreich stellt fest, dass die „Verselbstständigung“ der Materialien in den Experimenten Schlemmers, Baumeisters, Krauses etc. sich ebenso in den Architekturen Krauses wiederfinden.<sup>446</sup> Dies bedeutet, dass Architektur nicht starr kubisch gedacht werden sollte, sondern immer individuell vom Menschen und Material her.

---

<sup>441</sup> BREUER (2014 B), S. 9.

<sup>442</sup> ACKERMANN (2007), S. 17.

<sup>443</sup> BREUER (2014 B), S. 7.

<sup>444</sup> Siehe hierzu unter anderem: AUSST.-KAT. KUNSTMUSEUM STUTTGART (2007).

<sup>445</sup> Die Ausstellung „Der dritte Mann - Franz Krause 1897-1979“ war vom 7. März bis 31. März 2010 im Wuppertaler Von der Heydt-Museum zu sehen.

<sup>446</sup> HIMMELREICH (2004).



Darüber hinaus zeigen natürliche Prinzipien und Strukturen ihren Einfluss auf Krauses Gebäude: Krause entwickelt ein Café nach dem Vorbild eines Bienenstocks und plant Architekturen unter Zuhilfenahme anthropometrischer Messergebnisse.<sup>447</sup> Aus der architektonischen Orientierung an der Natur lassen sich auch die vorwiegend fließenden Formen seiner Architekturen und Möbel herleiten.<sup>448</sup> Aber ähnlich wie Schlemmer (und auch anderen Anhängern der Lebensreformbewegung) geht es auch Krause um die Gesundheit des Menschen: So untersucht er beispielsweise verschiedene Sonneneinfallwinkel und erstellt daraus Diagramme, die Architekturen entstehen lassen sollen, die „jeder Wohnung mindestens 3 Stunden Wintersonne“<sup>449</sup> verschaffen, denn „[d]er Sonnenwinkel macht es möglich, an jeder Stelle der Erde die Dauer der Besonnung jeder Stelle eines Hauses an jedem Tag im Sommer und im Winter zu bestimmen.“<sup>450</sup> Diese Beschäftigung mit dem Sonneneinfall begründet Krause wie folgt:

„Der Wald gleicht einer Stadt aus Pflanzen und jede ist bestrebt, so viel als irgend möglich Berührungsflächen dem Licht und der Sonne entgegenzuhalten, und je besser dies gelingt, desto besser und gesünder die Bäume. Wo aber die Sonne nicht hingelangt, da ist Verwesung, frißt giftiger Pilz. Nur unter der Sonne gedeiht der Keim des Lebens. So auch mit der menschlichen Wohnung. Nicht nur der Körper, sondern auch die Psyche des Menschen leidet ohne Sonne.“<sup>451</sup>

Dieser Idee entsprechend soll auch die enge Reihenbebauung von Großstädten ausgerichtet werden. So reicht Krause für einen Architekturwettbewerb im Jahr 1928 für eine Bebauung in Berlin-Haselhorst den Entwurf von Mehrfamilienhäusern ein, deren Abstand vom einfallenden Sonnenlicht abhängt:<sup>452</sup> Zwischen zwei Bauten sollte so viel als Garten und Spielplatz nutzbare Freifläche eingeplant werden, dass auch die

---

<sup>447</sup> MINGELS (2014), S. 240.

<sup>448</sup> Ebd., S. 246.

<sup>449</sup> KRAUSE (O. J. D), S. 19.

<sup>450</sup> KRAUSE (O. J. A), S. 9.

<sup>451</sup> KRAUSE (O. J. D), S. 18.

<sup>452</sup> KRAUSE, Franz: Sonnenwinkel, ohne weitere Daten, in: EDITION MARZONA (1980), S. 43.

Erdgeschosswohnungen noch Zugang zu direktem Sonnenlicht haben. Um diesen Effekt zu verstärken sind darüber hinaus alle Wohnräume nach Süden ausgerichtet.

Neben dem indirekten Einfluss des Menschen aufgrund der auf ihn abzielenden gesundheitsfördernden Sonneneinstrahlung, ist der Mensch für Krause auch ein wichtiger direkter Faktor, der eine Architektur bestimmt. Als Verfechter einer organischen Architektur, die dem ästhetischen Anspruch und daraus resultierenden Stil des Bauhauses und seiner Zeit in großen Teilen widerspricht – und somit auch den Architekturvorstellungen Schlemmers, die unter anderem aus dem „Hausbau Bauhaus“-Projekt abgeleitet werden können – muss davon ausgegangen werden, dass es grundlegende Überlegungen Krauses zum Raum, den er immer gemeinsam mit Bewegung dachte,<sup>453</sup> sind, die Oskar Schlemmer inspirieren und beeinflussen. Diese Überlegungen, die Krause sowohl architektonisch als auch in seinen Spielentwürfen umsetzt, sollen im Folgenden besprochen und mit Schlemmers Raum- und Architekturverständnis verbunden werden.

### 3.5.1 ORGANISCHE ARCHITEKTUR

Für Krause bedeutet Raum immer eine Anpassung an die Bewegungen des individuellen Menschen; die Form des Raumes entsteht bei ihm, so formuliert es Gerda Breuer, als „Einschreibung individueller Choreographien in den Raum.“<sup>454</sup> Und Architektur entsteht durch Aneinanderfügen von Räumen.

Krause sieht folglich in seinen Architekturen und Räumen vordergründig die menschliche Psychologie repräsentiert:

„Wie man nicht einen Kasten um die Füße haben will, der für alle Füße passt, sondern angemessene und bequeme Schuhe tragen will, so will

---

<sup>453</sup> BREUER (2014 B), S. 9.

<sup>454</sup> BREUER (2014 A), S. 20.

auch das Leben in entspannten Räumen vor sich gehen, in denen eine Suggestiv-Starre vermieden ist.“<sup>455</sup>

Auf Grundlage dieser Überlegung entwickelt Krause im Jahr 1924 die sogenannte „Maßpuppe“,<sup>456</sup> mit deren Hilfe er die Maße des menschlichen Körpers innerhalb verschiedenster Bewegungen und Positionen sowie seine Beziehungen zum Raum erfassen will:<sup>457</sup>

„Mit Hilfe der Maßpuppe Januar 1924 ist es möglich, die Beziehungen des menschlichen Körpers in seinen Haltungen zu seiner Umgebung zu fixieren und die Herstellung solcher Beziehungen zu steuern. [...] Der menschliche Körper mit seinen Sinnen bestimmt den räumlichen Abstand und ist daher [gemeinsam mit dem Sonneneinfall] der andere Hauptfaktor der Architektur.“<sup>458</sup>

Krauses Skizzen „Maßpuppe en face“ sowie „Maßpuppe Aufsicht und Seitenansicht“ zeigen stilisierte, auf ihre rein anthropometrischen, durchschnittlichen Daten beschränkte menschliche Körper in verschiedenen Bewegungszuständen unter Berücksichtigung ihres jeweils benötigten Raumes. So zeigt die „Maßpuppe en face“ die Frontalansichten eines menschlichen Körpers mit simultan geschlossenen sowie hüftbreit gespreizten Beinen – ähnlich dem Vitruvianischen Menschen Leonardos. Die Arme sind in sechs verschiedenen Positionen dargestellt: am Körper anliegend, in der Taille abgestützt, vollständig zur Seite ausgestreckt, vollständig und partiell nach oben ausgestreckt sowie angewinkelt über den Kopf geführt. Alle Maße der Figur im Allgemeinen, aber auch innerhalb der jeweiligen speziellen Position, sind relativ zu ihrer Standfläche in der Skizze vermerkt. Die möglichen Zwischenpositionen sowohl der Arme als auch der Beine sind mittels zweier Kreissegmente angegeben. Für die Räumlichkeit bedeutende Gelenke – Knie, Hüften, Schultern und dergleichen – sind durch Kreise markiert.

---

<sup>455</sup> KRAUSE (O. J. E), S. 23.

<sup>456</sup> KRAUSE, Franz: Maßpuppe en face, Aufsicht, Seitenansicht (1924), ohne weitere Daten, in: EDITION MARZONA (1980), S. 122.

<sup>457</sup> BREUER (2014 A), S. 28.

<sup>458</sup> KRAUSE (O. J. A), S. 9.

Ähnlich verhält es sich mit der Aufsicht und der Seitenansicht derselben Maßpuppe: Die Aufsicht zeigt die verschiedenen Maße im Stehen, Sitzen und Liegen sowie in den unterschiedlichen Armhaltungen, die Seitenansicht beschreibt die menschlichen Maße im Gehen bzw. Schreiten.

In der Frontalansicht sind die Augen, bzw. ihre genaue Position innerhalb des Kopfes, besonders hervorgehoben. Dies deutet darauf hin, dass die Augenhöhe – und damit verbunden die menschliche Wahrnehmung der Umgebung – eine besondere Rolle spielt. Diese besondere Bedeutung der Augen hebt Krause „Studien zur Sinneswahrnehmung im Raum“<sup>459</sup> nochmals hervor, denn er markiert in der mit „Sehen“ betitelten der vier Skizzen die Blickachse im Stehen und im Sitzen; zwei Positionen, die auch in der Skizze der Maßpuppe erfasst sind.

Des Weiteren sieht Krause den Raum durch den Tastsinn erfassbar und somit bedingt. So ergeben sich eine Mittelzone, die durch das Strecken der Arme nach oben und nach unten entsteht, eine Unterzone, die gebückt erreichbar ist, sowie eine nicht mehr erreichbare Oberzone. In Kombination mit verschiedenen, anthropometrisch bedingten Möbelhöhen<sup>460</sup> entsteht ein Raumgefüge, das inmitten von Grenz-, Eck- und Widerstandsbereichen eine menschlich bedingte *Raumfreiheit* entstehen lässt.

Eine spätere Skizze Krauses, die um 1949 entsteht, visualisiert erneut, inwiefern der Mensch und seine optische Wahrnehmung den Raum schon in seiner Planung mitbestimmen: Eine der „Skizzen zur Wahrnehmung der Fensteröffnungen im Sitzen und Stehen“<sup>461</sup> zeigt, dass die Fensteröffnungen eines Raumes von der „Steh Augenhöhe“ und der „Sitz Augenhöhe“, genau genommen ihrem Mittelwert, bestimmt sind. Aus diesem Mittelwert von 140 cm

---

<sup>459</sup> KRAUSE, Franz: Studien zur Sinneswahrnehmung im Raum, ohne weitere Daten, in: EDITION MARZONA (1980), S. 122.

<sup>460</sup> Krause benennt in diesem Zusammenhang unter anderem Brüstung, Tisch und Stuhl.

<sup>461</sup> KRAUSE, Franz: Skizze zur Wahrnehmung der Fensteröffnungen im Sitzen und Stehen (um 1949), ohne weitere Daten, in: EDITION MARZONA (1980), S. 103.

ergibt sich auch eine ideale Zimmerhöhe, die den Wert verdoppelt. Die Größe des Fensters ergibt sich aus dem möglichen maximalen Blickfeld des Stehenden und Sitzenden, während die Höhe des Fensters sich an der Mitte der Zimmerhöhe orientiert.

Die Theorie des Aufbaus einzelner Räume ergänzt Krause durch seine zwischen 1927 und 1932<sup>462</sup> entstandene *Raumwürfeltheorie*, eines der „Grundelemente der Architektur“,<sup>463</sup> das die Anlage organischer Raumgefüge ermöglichen soll.<sup>464</sup> Ziel der so entstehenden Architekturen ist das Wohlbefinden des Menschen:

„In einem Raumwürfel von 3 x 4 parallelen Kantenpaaren treffen sich die Kanten erst im Unendlichen. In solch einem Raum entsteht ein Ödgefühl. In der Medizin hat man dagegen Pillen, in der Architektur hat man dagegen Möbel, Möbel, Möbel, Tapeten und Gardinen. Deshalb weg von der Quadratur des Raums hin zum organverwandten Gefüge, etwas zustandebringen, was dem Wohlbefinden des Menschen entspricht.“<sup>465</sup>

Auch in der Raumwürfeltheorie werden weiterhin rechtwinklige Räume zu größeren Architekturen zusammengefügt. Jedoch ist der Raum nicht in erster Linie über seine manifeste Begrenzung – also die Wand – definiert, sondern über seine Richtungen: „nach oben, nach unten, nach rechts, nach links, nach vorn nach hinten [...], sechs Richtungen also, das sind die drei Achsen eines Raumwürfels.“<sup>466</sup> Durch diese unveränderliche Festlegung seiner Parameter ist auch „seine Vorstellung [...] unveränderlich“,<sup>467</sup> unabhängig von seiner Größe.

In Krauses Raumkonzept können Raumwürfel beliebig aneinandergesetzt werden und sich somit eigenständige, organische Formen entwickeln. Der einzelne Raumwürfel wird darin umfasst durch mehr oder weniger harte

---

<sup>462</sup> KRAUSE (1973), S. 133.

<sup>463</sup> Ebd.

<sup>464</sup> BREUER (2014 A), S. 34.

<sup>465</sup> KRAUSE (1973), S. 133.

<sup>466</sup> KRAUSE (O. J. C), S. 126.

<sup>467</sup> Ebd.

Begrenzungen, die von der Wahrnehmung des einzelnen Menschen abhängen. Auch die „weiche[...] Grenze“<sup>468</sup> bleibt in der Vorstellung weiterhin bestehen, sodass wiederum ein Raum entsteht, der durch die Imagination des in ihm befindlichen Menschen existiert.<sup>469</sup> Raum – auch in seiner architektonischen Form – und Raumfolge entstehen also aus durch Bewegung gelenkter Wahrnehmung.<sup>470</sup>

Dies führt Krause zu der Annahme, dass hinter jedem Raum weiterer Raum vorhanden sein müsse, und mündet in der Schlussfolgerung: „Raum muss an Raum grenzen.“<sup>471</sup> Hierfür etabliert er 64 Grundraummerkmale, die sich aus den zuvor erwähnten sechs Richtungen und der Verschmelzung, der „Addition“<sup>472</sup> von Würfeln ergeben.<sup>473</sup> Für diese Art der Raumgestaltung im Sinne Krauses sind die technischen Neuerungen und Errungenschaften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unabdingbar, die es dem Architekten ermöglichen, „nicht mehr [...] Raumcubusse aneinander zu reihen“, <sup>474</sup> sondern freie Formen der *Raumwürfeltheorie* entsprechend zu kreieren, denn „[w]o früher statische Gebundenheit Formen aufzwang, dient die Statik heute Raumgegebenheiten zu schaffen[,] die gefordert werden.“<sup>475</sup>

Bemerkenswert ist ebenfalls, dass Krause den Menschen in seiner eigenen Wahrnehmung immer als zentralen Punkt des Raumes versteht. Darüber hinaus ist er auch für die Beschaffenheit der architektonischen Elemente, zum Beispiel der Wände, verantwortlich, denn jedes Erlebnis verlangt nach einem anderen Raumtypus und dies müsse der Architekt berücksichtigen.<sup>476</sup>

---

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> Ebd.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Ebd.

<sup>472</sup> Ebd.

<sup>473</sup> Ebd.

<sup>474</sup> KRAUSE (1951), S. 132.

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> KRAUSE (O. J. C), S. 126.

### 3.5.2 ARCHITEKTONISCHES SPIEL

Raum bei Krause ist sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht variabel und bedingt durch Bewegung, Blickachsen und persönliche Grenzziehung. Dieses Interesse an Individualität, Bewegung und Raum zeigt sich ebenfalls in dem von Franz Krause entwickelten Verschiebespiel „Vepada“, das in den 1930er Jahren entsteht.<sup>477</sup> Krause definiert es als seine Reaktion auf die veränderten (finanziellen) Bedingungen der Weltwirtschaftskrisen- und Nazizeit:

„Die allgemeinen Vorstellungen waren rückläufig, auf Minimalansprüche geschrumpft, den Schwung und die hochfliegenden Träume wie bei der Weissenhof-Siedlung gab es nicht mehr. Aus den Ermutigern waren Zweifler, aus den Interessenten keine Bauherren geworden. Sparsamkeit hielt man für den einzigen Ausweg, aber war Sparsamkeit nicht immer das Ziel gewesen?“<sup>478</sup>

Im März 1934 sieht sich Krause aufgrund dessen dazu veranlasst, ein Kleinsthaus zu entwerfen, das einer besonders guten Organisation bedurfte.

„Das Kleinsthaus war die Zusammendrängung auf ein geringstes Volumen, es war klar geworden, daß die eigentliche Raumersparnis im Zwischenraum steckt, wo die Verbindungen mit den Dingen und der Dinge untereinander stattfinden. Die Bewegungen, die die Verbindungen bewirken, sind eine Art Platztausch. So kam es zum Studium der Bewegungen und ihre Zusammenfassung in einem System, wobei das ‚Vepada‘ genannte Umschiebespiel entstand.“<sup>479</sup>

„Vepada“<sup>480</sup> besteht aus einer Grundfläche von 7 auf 4 Quadraten sowie verschiedenen quadratischen und rechteckigen Holzplättchen und

„beschäftigt sich mit der Technik, verschieden große Körper auf gegebener Grundfläche in zweckmäßigster Weise aus einer gegebenen Lage und Richtung zueinander in eine neue Lage und Richtung zueinander zu bringen.“<sup>481</sup>

---

<sup>477</sup> KRAUSE (O. J. B), S. 57.

<sup>478</sup> Ebd.

<sup>479</sup> Ebd.

<sup>480</sup> Franz Krause: Vepada, ohne weitere Daten, in: EDITION MARZONA (1980), S. 125.

<sup>481</sup> Ebd., S. 125.

Krause versteht dieses Spiel als eine Art „Schachaufgabe nur von einer einzelnen Person gespielt“, <sup>482</sup> die ihm zur Analyse des Systems der Bewegungen dient.

### 3.5.3 KRAUSE UND SCHLEMMER

Raum, sowohl in seiner theoretischen als auch seiner praktischen Dimension, geht nach Krause immer vom Menschen aus; Raum entsteht durch sinnliche Wahrnehmung und Bewegung des Menschen. Die Aneinanderreihung von Raumwürfeln ergibt ein organisches Gefüge, dessen mitunter weiche, unsichtbare Grenzen dennoch vom Menschen intuitiv wahrgenommen werden. Durch die Bewegung des Menschen durch dieses Raumgefüge wird der Raum nochmals manifestiert. Darüber hinaus muss sich architektonischer Raum den Bedürfnissen des Menschen anpassen, sowohl in finanzieller als auch in praktischer Hinsicht.

Schlemmers Raumvorstellung deckt sich in weiten Teilen mit den Ideen Krauses: Trotz ihrer unterschiedlichen architektonisch-stilistischen Verortung sehen sowohl Oskar Schlemmer als auch Franz Krause den Menschen und das Licht als ausschlaggebende Kriterien für die Entstehung und auch Gestaltung von Raum: anthropometrische Grundmaße, der menschliche Körper und die menschliche Wahrnehmung, die bestmögliche Beleuchtung von Wohnräumen zur Förderung der Gesundheit sowie die Berücksichtigung der menschlichen (Wohn-)Bedürfnisse.

Darüber hinaus sehen beide einen Zusammenhang von Außenraum und Innenraum – bei Schlemmer als gemeinsamer Lebensraum des Menschen, bei Krause neutraler als natürliche Verbindung zweier sich berührender Räume. Des weiteren setzen Schlemmer und Krause auf variable

---

<sup>482</sup> Ebd.



Raumaufteilungen, die sich den Bedürfnissen der Klienten anpassen sollen: Während Schlemmers Räume sich im Wohnprozess den jeweiligen, beispielsweise jahreszeitlichen, Gegebenheiten anpassen sollen, entwirft Krause ein „Wohngebäude für beliebig einteilbare Wohnungen“.<sup>483</sup>

Lichteinfall und Beleuchtung stehen ebenfalls an prominenter Position bei der Planung neuer Architekturen Schlemmers und Krauses. Dass sich Schlemmer trotz der frappierend verschiedenen Auffassungen hinsichtlich des Baustils auf Krause beruft, ist einerseits auf ihre Zusammenarbeit zurückzuführen, spricht allerdings auch dafür, dass Schlemmer dem Licht und dem menschlichen Körper sowie seiner Bewegung besondere Bedeutung beimisst und stilistische Fragen eher unterordnet.

---

<sup>483</sup> KRAUSE (O. J. H), S. 40.

### 3.6 JORIS-KARL HUYSMANS UND DER RAUMBEGRIFF IN À REBOURS

Neben Albert Einstein und Franz Krause benennt Oskar Schlemmer schließlich einen dritten Ausgangspunkt seiner Beschäftigung mit Raum und Räumlichkeit: „Ich denke auch an den bei Huysmann beschriebenen Raum“,<sup>484</sup> formuliert er in seiner Schrift „Über meine Bilder“.

Es kann nicht mit absoluter Gewissheit bestimmt werden, wen Oskar Schlemmer meint, wenn er von „Huysmann“ spricht. Als offenbar recht gängiger niederländischer bzw. flämischer Familienname verzeichnet alleine die Kunstgeschichte zahlreiche Vertreter.<sup>485</sup> Ein Detail spricht jedoch dafür, den Gesuchten nicht in der Kunstgeschichte, sondern der Literatur zu verorten und ihn trotz fehlerhafter Schreibweise als den französischen Schriftsteller Joris-Karl Huysmans zu identifizieren: Oskar Schlemmer formuliert, dass es sich bei Huysmann um einen *beschriebenen Raum* handelt, was deutlich für einen literarischen Ursprung spricht. Des Weiteren sind Huysmans und seine Werke, vor allem das 1884 erschienene und 1897 erstmalig unter dem Titel „Gegen den Strich“ ins Deutsche übersetzte „À rebours“, zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr erfolg- und einflussreich, besonders, wie Roland Erb in seinem Nachwort zu diesem Werk anmerkt, „unter den Intellektuellen“,<sup>486</sup> zu denen wohl auch Schlemmer und weitere Mitglieder des Bauhauses gezählt werden dürfen.

Diesen Annahmen folgend scheint zunächst die Untersuchung zweier Werke für die Beantwortung der Frage nach Huysmans Einfluss auf die Raumfrage Schlemmers von Interesse: das oben bereits erwähnte „À Rebours/Gegen den Strich“ und das einzige Werk Huysmans, in dem er sich direkt und nicht-fiktional dem Thema Architektur widmet: „Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen

---

<sup>484</sup> SCHLEMMER (1942), S. 113.

<sup>485</sup> In exakter Schreibweise finden sich etwa die Maler Nikolaus, Michlaer und Jakob Huysmann, in ähnlicher Schreibweise die Maler Cornelius Huysman, Godfried Huysmans und ein Bildhauer Huysmans.

<sup>486</sup> ERB (1978), S. 290.

und drei Primitive“. Das 1905 veröffentlichte Werk lässt sich der späten, katholizistischen Schaffensphase Huysmans zuordnen und behandelt in seinem ersten Teil drei gotische Sakralbauten, namentlich die Kathedrale Notre-Dame de Paris, die Abtei Saint-Germain d’Auxerre und die Pfarrkirche Saint-Merry in Paris. Da es sich jedoch ausschließlich um architekturhistorische Ausführungen zu den drei Kirchen unter Einbeziehung der symbolischen Bedeutungen ihrer Bauteile handelt, ist es wohl nicht als die bei Schlemmer erwähnte Quelle zu verstehen.

### 3.6.1 GEGEN DEN STRICH

Aber auch „À Rebours“ lässt nur indirekt Rückschlüsse auf Schlemmers Raumverständnis zu: Jean Floressas Des Esseintes, Protagonist des symbolistischen Werks und einziger Nachkomme seines Geschlechts,<sup>487</sup> zieht sich, des ausschweifend-dekadenten Lebens in Paris überdrüssig, nach Fontenay zurück, um

„sich zu seinem eigenen Vergnügen und nicht mehr zum Erstaunen der anderen ein behagliches und doch erlesenes Heim zusammenzustellen und sich eine merkwürdige, stille und den Bedürfnissen seiner zukünftigen Einsamkeit angepaßte Einrichtung zu schaffen.“<sup>488</sup>

Von diesem Unterfangen berichtet Huysmans ausführlich, beschreibt Raum für Raum die zu seiner Bestimmung passende Einrichtung – die in ihrer Dekadenz und Absonderlichkeit aussagekräftigste Szene ist wohl die, in der Des Esseintes den Panzer einer lebenden Schildkröte mit Gold und Edelsteinen überziehen lässt, um die Wirkung des unter ihr liegenden Teppichs zu perfektionieren, und damit ihren Tod verantwortet<sup>489</sup> – und ermöglicht dem Leser in langen Rückblenden Einblicke in das frühere Leben des Protagonisten sowie

---

<sup>487</sup> HUYSMANS (1978), S. 6.

<sup>488</sup> Ebd., S. 20.

<sup>489</sup> Ebd., S. 57-62.

in die Genese seines Charakters und seiner Neurose.<sup>490</sup> Des Esseintes, der wie die von ihm bewunderte Salome von Gustave Moreau<sup>491</sup> außerhalb jeder Zeitlichkeit zu leben scheint, stellt die absolute Künstlichkeit über die Natürlichkeit; er erschafft eine „Pseudophysis“:<sup>492</sup> Neben der bereits erwähnten, verzierten Schildkröte installiert er eine Konstruktion aus doppelten Wänden, einer Luke und einem Aquarium mit kolorierbarem Wasser, die es ihm ermöglicht – als Ersatz für gewöhnliches Tageslicht für den nachtaktiven Des Esseintes –, die Stärke und Farbe des in den Raum einfallenden Lichtes zu regulieren, und lässt künstliche Gerüche in seinen Zimmern verbreiten. Wohl höchste Steigerung seines Strebens nach Künstlichkeit ist aber die Nachahmung der Künstlichkeit durch die Natur: „Nach künstlichen Blumen, die die wirklichen nachäfften, wollte er natürliche, die falsche nachahmten.“<sup>493</sup>

Des Esseintes erschafft sich in „À Rebours“ somit ein Gesamtkunstwerk aus allen Lebensbereichen und Bedürfnissen; eine alternative Realität, an der er schließlich zugrunde geht.

### 3.6.2 OSKAR SCHLEMMER UND DER BEI HUYSMANS BESCHRIEBENE RAUM

Das Ende des Werkes bildet Des Esseintes Vorbereitung auf seine Rückkehr nach Paris und seine Wiedereingliederung in die Gesellschaft, die ihm ärztlich verordnet wurde.<sup>494</sup> An diesem Punkt des Scheiterns des Aristokraten, so lässt sich argumentieren, setzt Oskar Schlemmer an, indem er seinen Raum, seine Architektur von vornherein inmitten der Gesellschaft ansiedelt: Sowohl sein „Hausbau Bauhaus“-Projekt als auch seine Bühnenräume und malerischen Raumkonstruktionen sind eng mit einer gewissen Öffentlichkeit

---

<sup>490</sup> Ebd., S. 271.

<sup>491</sup> Ebd., S. 75.

<sup>492</sup> AHMEND-SÖCHTING (2001), S. 173.

<sup>493</sup> HUYSMANS (1978), S. 170.

<sup>494</sup> Ebd., S. 272.

und der Gesellschaft verbunden. Zudem sind Schlemmers Vorstellungen von Raum und Räumlichkeit unumstößlich mit seiner Zeit verknüpft – man denke nur an die Ideen der Lebensreformbewegung<sup>495</sup> und die zuvor behandelte Berücksichtigung von Einsteins Relativitätstheorie. Dennoch strebt auch Oskar Schlemmer in seinem „Hausbau Bauhaus“-Projekt ebenso wie Des Esseintes eine Form von Gesamtkunstwerk an, die, wenngleich gesellschaftlich und zeitlich verortet, allen Lebensbereichen gerecht wird und alle Bedürfnisse befriedigt.

Anne Amend-Söchting spricht in Bezug auf die Beschreibungen Huysmans von einer „Inversion von Raum und Zeit“<sup>496</sup> und meint damit, dass die eigentlich kontinuierlich fortschreitende Zeit von Des Esseintes zum Stillstand gebracht wird, während der eigentlich statische Raum ständiger Veränderung unterworfen ist. Und obwohl Schlemmers Raum zeitlich verortet ist, so entspricht er doch der Vorstellung Huysmans – bzw. Des Esseintes –, dass sich der architektonische Raum den Bedürfnissen des Menschen anzupassen hat. In beiden Fällen spiegelt der architektonische Raum also die Psyche des Bewohners wider: Des Esseintes strebt möglichst wenig Kontakt zur Außenwelt an und richtet sich dementsprechend ein. Nicht einmal zum Belüften kann ein Raum direkt nach außen hin geöffnet werden.<sup>497</sup> Der moderne und zeitgemäße Bewohner der Architektur Schlemmers ordnet seine Umgebung ebenfalls seinen ureigenen Bedürfnissen unter: Den Idealen der Lebensreformbewegung entsprechend ist eine möglichst naturnahe Lebensweise an der frischen Luft in die Architektur eingeplant, es besteht die Möglichkeit intellektueller, kultureller und sportiv-gesunder Aktivität,

---

<sup>495</sup> Eine ausführliche Abhandlung über Oskar Schlemmer und die Lebensreformbewegung bietet: SONNA (1992). Weitere Informationen zur Lebensreformbewegung im Allgemeinen finden sich u. a. bei BARLÖSIUS (1997); KRABBE (1974).

<sup>496</sup> AHMEND-SÖCHTING (2001), S. 160.

<sup>497</sup> HUYSMANS (1978), S. 28.

3 „veränderlicher beweglicher raum und verwandelbare architektonische gebilde“ – Oskar Schlemmers Vorstellung des Raumes

außerdem wird dem ästhetischen Empfinden des modernen Menschen mit zeitgemäßem Design Rechnung getragen.

### 3.7 OSKAR SCHLEMMER: MENSCH UND KUNSTFIGUR I – DER NATURILLUSIONISTISCHE RAUM

Schlemmer positioniert sich jedoch nicht nur indirekt über die Benennung raumtheoretischer Vorbilder, namentlich Einstein, Huysmans und Krause, sowie über seine Zugehörigkeit zum Bauhaus zu Raum und Räumlichkeit. Er hält darüber hinaus während seiner Zeit als Bauhaus-Meister auch seine eigenen Gedanken zu diesem Thema in seiner bühnentheoretischen Schrift „Mensch und Kunstfigur“ fest.

Schlemmer unterscheidet in seinem Text zwischen dem naturillusionistischen Raum und dem abstrakten Raum<sup>498</sup>; zwei Raumtypen, die durch den in ihnen befindlichen Körper miteinander verbunden und verwoben sind.<sup>499</sup>

Grundlegend äußerte sich Schlemmer schon zuvor, im Jahr 1922, zu Bühnenräumen und deren Entstehung am Beispiel des *Triadischen Balletts*. In einem Tagebucheintrag des Monats September schrieb der Bauhaus-Meister:

„Das *Triadische Ballett* [...] soll auch die Planimetrie der Tanzfläche und die Stereometrie der sich bewegenden Körper, jene Dimensionalität des Raumes erzeugen, die durch Verfolgung elementarer Grundformen wie Gerade, Diagonale, Kreis, Ellipse und der Verbindungen untereinander notwendigerweise entstehen muß, so wird der Tanz, seiner Herkunft nach dionysisch und ganz Gefühl, apollinisch-streng in seiner endlichen Gestalt, Sinnbild des Ausgleichs von Polaritäten.“<sup>500</sup>

Das Begriffspaar *dionysisch* – *apollinisch*<sup>501</sup> beschäftigt Schlemmer ausführlich und langfristig – tendenziell lässt sich diesem das Paar *Tanz* – *Malerei* zuordnen –, wobei er sich dem Apollinischen, dem Geordneten und

---

<sup>498</sup> Siehe zum abstrakten Raum nach Schlemmer Kapitel 4.1.

<sup>499</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 15.

<sup>500</sup> SCHLEMMER (1922 g), S. 48.

<sup>501</sup> Das Begriffspaar geht zurück auf „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ von Friedrich Nietzsche, der „an der kulturrevolutionär gestimmten Schule [dem Bauhaus] eine zentrale Bezugsfigur [war], sowohl für die Meister als auch für die Schüler“ (BERNHARD (2017 c), S. 41).

Rationalen,<sup>502</sup> verbundener fühlt.<sup>503</sup> Es soll also, so schreibt Schlemmer, ein rationaler Tanz entstehen, der somit mehr seinem apollinischen Ideal entspricht und raumerschaffend ist. Wie aus der Planimetrie der Tanzfläche und der Stereometrie des Tänzerkörpers jedoch genau Räumlichkeit entsteht, erläutert Schlemmer erst einige Jahre später ausführlicher mit seiner Bearbeitung des naturillusionistischen und des abstrakten Raumes in „Mensch und Kunstfigur“:

Schlemmer beschreibt den naturillusionistischen Raum als bedingt durch den ihm zugrundeliegenden menschlichen Körper – eine Aussage, die er mittels der Tuschezeichnung „Egozentrische Raumlineatur“ (ABBILDUNG 25) visualisiert: Die Graphik zeigt eine menschliche Figur in tänzerischer Pose, die horizontal zentriert und vertikal leicht nach unten versetzt in die Bildfläche eingebracht ist. Ulrich Müller spricht von einer „frei schwebenden Figur“,<sup>504</sup> jedoch liegt die Vermutung nahe, dass es sich anders verhält: Die Bildfläche ist durch drei Linien gegliedert; eine Senkrechte und eine Waagerechte teilen die Kanten des Blattes in ihren Mitten, eine weitere Waagerechte, die sich etwas unterhalb der ersteren befindet, fügt eine zusätzliche horizontale Teilung hinzu. Da diese untere Waagerechte auf Kniehöhe der dargestellten Figur eingezogen ist und eine ästhetische Optimierung des Werkes durch den Goldenen Schnitt nicht erfolgt, scheint sie eher die hintere untere Ecke des Raumes darzustellen, also den Übergang von Boden zu Wand der Bühne. Die Figur wäre also nicht frei schwebend, sondern stünde aufrecht auf dem Boden eines Bühnenraums; eine Annahme, die durch die tänzerische Haltung der Figur unterstützt wird.

---

<sup>502</sup> Oskar Schlemmer definiert das Apollinische als „Strenge, Härte, An sich halten, Verhaltenheit, Verschlossenheit, Tiefe“, während das Dionysische für Schlemmer „das Übersinnliche, das Ungeheure [...], Berauschte, Schwärmerische, Beschwingte, Bewegte“ darstellt (SCHLEMMER (1915 B), S. 22-23).

<sup>503</sup> Siehe unter anderem: SCHLEMMER (1913), S. 8-9; SCHLEMMER (1916), S. 26-27.

<sup>504</sup> MÜLLER (2004), S. 41.



Die in die Graphik eingezeichneten senkrechten und waagerechten Seitenhalbierenden der Bildränder schneiden sich im Oberkörper des Tänzers und legen so das Zentrum der Zeichnung auf seine Herzgegend.<sup>505</sup> Die Figur im klassischen Kontrapost streckt ihre Arme in tänzerischer Gestik nach außen, wobei die Ellenbogen leicht gebeugt sind und die Handflächen nach unten zeigen. Ihr Kopf dreht sich nach rechts in Richtung des Spielbeins und lässt das Gesicht im Profil erkennen.

Zahllose geschwungene Linien ziehen sich um den dargestellten, geschlechtsneutralen<sup>506</sup> Körper: Der zentrale Punkt der Zeichnung – der Schnittpunkt der Seitenhalbierenden – ist auch gleichzeitig der Mittelpunkt von 19 Kreislinien, die zum Teil vollständig, zum Teil als Fragmente das Werk gliedern und, so Ulrich Müller, „zentrifugale Bewegung“<sup>507</sup> darstellen. Darüber hinaus gehen von allen Gelenken und Gliedern der Figur geschwungene Linien aus, die sich in Richtung der Bildränder erstrecken und von diesen begrenzt sind. Auch diese scheinen die tatsächlichen bzw. möglichen Bewegungen des Körpers darzustellen, sie verlängern die Bewegungslinien der Figur im Raum. Schlemmer formuliert dies in seinem Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“, den die vorliegende Zeichnung illustriert, wie folgt:

„Die Gesetze des organischen Menschen hingegen liegen in den unsichtbaren Funktionen seines Innern: Herzschlag, Blutlauf, Atmung, Hirn- und Nerventätigkeit. Sind diese bestimmend, so ist das Zentrum der Mensch, dessen Bewegungen und Ausstrahlungen einen imaginären Raum schaffen. Der kubisch-abstrakte Raum ist dann nur das horizontal-vertikale Gerüst dieses Fluidums. Diese Bewegungen sind organisch und gefühlsbestimmt.“<sup>508</sup>

---

<sup>505</sup> Ebd.

<sup>506</sup> Schlemmer stellt weder Brüste noch Genitalien dar und zeichnet die Figur ohne Haare und unbekleidet. Obwohl der Körperaufbau stärker an einen Mann als an eine Frau erinnert, ist in diesem Fall wohl eine geschlechtsneutrale Figur wie z. B. eine Gliederpuppe die wahrscheinlichste Deutung, denn es geht nicht um die Figur an sich, sondern um die Räumlichkeit, die sich aus jedem Körper und seiner Bewegung – unabhängig vom Geschlecht – generiert.

<sup>507</sup> MÜLLER (2004), S. 41.

<sup>508</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 15.

Der naturillusionistische Raum setzt folglich den bewegten bzw. sich bewegendem, aktiven und lebendigen Menschen voraus und verhält sich abhängig von diesem: Der Mensch bedingt den ihn umgebenden Raum einerseits durch seine Bewegungen. Diese Raumkonstitution stellt Schlemmer in „Egozentrische Raumlineatur“ durch die geschwungenen Linien als Erweiterung der Bewegungen der Extremitäten und des Kopfes dar. Andererseits entsteht hier Raum durch die inneren Körperfunktionen des Menschen, die sich in regelmäßigen, kreisförmigen Linien, ausgehend vom menschlichen Herzschlag, manifestieren. Aus der Kombination dieser beiden Faktoren entsteht ein theoretischer, ideeller und nicht fassbarer Raum, dessen Räumlichkeit die des tatsächlichen (Bühnen-)Raums überlagert.

Schlemmer stellt in seinem Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“ also zunächst den naturillusionistischen Raum vor, der nur durch die menschliche Figur und ihre Bewegungen existiert. Dieser Raum ist unreal und theoretisch und zeigt eine deutliche Verwandtschaft zu Einsteins Theorie der Verbindung von Raum, Zeit, Energie und Materie: Der naturillusionistische Raum ist veränderbar, und zwar durch die Zeit, Energie und Materie voraussetzenden menschlichen Bewegungen. Vergleichbar verhalten sich auch der reale architektonische Raum und der gemalte Raum Schlemmers: Seinem Umfeld am Bauhaus und seinen gedanklichen Anknüpfungspunkten Albert Einstein, Franz Kraus und Joris-Karl Huysmans entsprechend entwirft Schlemmer einen relativen, vom Menschen abhängigen Raum, der sich seiner Körperlichkeit, seiner Wahrnehmung und seinen Bedürfnissen unterwirft.

### 3.8 ZWISCHENERGEBNIS II

*Raum ist wandelbar*, diese Aussage kommuniziert Oskar Schlemmer mit seinem Werk – unter anderem mit seinem Gemälde „Fünf Figuren im Raum“ und der Skizze des „Hausbau Bauhaus“-Projekts.

Das vorangegangene Kapitel argumentierte, dass Oskar Schlemmer, basierend auf Albert Einsteins Entdeckung der Relativität des Raumes, der Abhängigkeit des Raumes von der in ihm befindlichen Materie, ein Raumverständnis entwickelte, das ebenfalls eine Abhängigkeit von verschiedenen Faktoren zeigt: „Fünf Figuren im Raum“ visualisiert zunächst eine Abhängigkeit des Raumes von seiner Wahrnehmung durch den Menschen. Nach Yi-Fu Tuan entsteht Raum primär durch den Blick des Menschen; der vor dem Betrachter liegende Raum ist größer und heller als der hinter dem Betrachter liegende. Dieses Phänomen lässt sich auch in „Fünf Männer im Raum“ und anderen Werken Schlemmers feststellen, denn die dargestellten Menschen schauen zumeist in Richtung des Raumes, nicht einer Wand, und öffnen ihn damit.

Aber auch andere Faktoren als die menschliche Blickachse beeinflussen Schlemmers Raum; sie sind jedoch stets, unter Berücksichtigung der eigenen Aussagen und des Umfelds Schlemmers, menschlichen Ursprungs: Die raumtheoretischen und -praktischen Überlegungen Franz Krauses, die als ein Ausgangspunkt für Schlemmers eigene Gedanken zum Raum dienen, propagieren neben der Bedeutung des Blicks ebenso den Einfluss der menschlichen Bewegung auf den gebauten Raum. Einen ähnlichen Weg schlägt László Moholy-Nagy in seinem Werk „Von Material zu Architektur“ ein, denn auch er benennt die Veränderung des Raumes durch die Bewegung als ein zentrales Thema seiner Überlegungen. Joris-Karl Huysmans erdenkt eine Wohnstätte für Des Esseintes, den Protagonisten aus „À Rebours“, die sich seinen in erster Linie psychischen Bedürfnissen anzupassen vermag. Und

Bauhaus-Gründer sowie Oskar Schlemmers Vorgesetzter Walter Gropius etabliert in seinem Manuskript „Raumkunde“ einen von Hand, Kopf und Herz, also von Taten, Gedanken und Gefühlen abhängigen Raum.

Seinen eigenen Anspruch der Wandelbarkeit einer konkreten Architektur skizziert Schlemmer in seinem „Hausbau Bauhaus“-Projekt und beschreibt es in seinen Aufsätzen „Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine? – Eine Annahme“ und „Hausbau und Bauhaus. Eine Utopie“. Ganz im Sinne des Bauhauses, jedoch mit dem für Schlemmer typischen ironischen Unterton, kommuniziert er hier die Idee einer massenkompatiblen, industriell herstellbaren, aber dennoch individuell anpassungsfähigen Architektur. Zunächst soll nach den Vorstellungen des Bauhauses eine Wandelbarkeit durch die Zusammenstellung der vorgefertigten Bauteile, also im Aufbau der Architektur selbst, zu gewährleisten sein. Diese in Rücksicht auf die Bedürfnisse der Bewohner individualisierte Architektur soll dann jedoch in Schlemmers Vorstellung auch im Alltag den jahres- und tageszeitlichen Anforderungen sowie denen der Alltags- und Freizeitgestaltung angepasst werden können.

Schlemmer formuliert jedoch auch eigene raumtheoretische Überlegungen innerhalb seiner Schrift „Mensch und Kunstfigur“, in der er zunächst den naturillusionistischen Raum etabliert, der den bewegten, lebenden, aktiven Menschen voraussetzt und durch dessen Bewegungen und Körperfunktionen er bedingt ist. Dieser naturillusionistische Raum wird, wenn auch in leicht abgewandelter Form, von Schlemmer in „Fünf Männer im Raum“ und „Hausbau Bauhaus“ vorgestellt: Beide stellen eine Raumidee dar, die sich von menschlichen Bewegungen, Wahrnehmungen und Bedürfnissen geprägt zeigt.

#### 4 „VOR ALLEM KÜNSTLICH“<sup>509</sup> – DIE KUNSTFIGUR ALS DRITTER POL IM ŒUVRE OSKAR SCHLEMMERS

Neben den tatsächlichen, zwar typisierten, aber dennoch natürlichen menschlichen Körper, der entweder alltäglich bekleidet oder aber unbekleidet auftritt und den ihn umgebenden (naturillusionistischen) Raum bedingt, tritt in Schlemmers Œuvre die Kunstfigur, eine fiktive Figur, die in der Theorie

„jegliche Bewegung, jegliche Lage in beliebiger Zeitdauer [erlaubt], sie erlaubt – ein bildkünstlerisches Mittel aus Zeiten bester Kunst – die verschiedenartigen Größenverhältnisse der Figuren: Bedeutende groß, Unbedeutende klein.“<sup>510</sup>

Diese Kunstfigur fand in der bisherigen wissenschaftlichen Betrachtung des Œuvres Oskar Schlemmers zwar Erwähnung, jedoch nicht als elementarer Pol seines künstlerischen Vokabulars, sondern lediglich als ein Bestandteil seiner Bühnenwerke. Das nun folgende Kapitel möchte sie als eigenständige Kategorie des Schlemmer'schen Œuvres etablieren und ihre Bedeutung für das Werk Schlemmers, für die tradierten Pole *Mensch* und *Raum*, aufzeigen.

In Schlemmers frühen Notizen zum Theater, die vor seiner Zeit am Bauhaus, nämlich im Jahr 1913, entstanden, legt Schlemmer den Grundstein für seine späteren Bühnensexperimente und -arbeiten. Denn hier ersetzt er erstmals „Pierrot und Balletteuse, die Repräsentanten des klassischen Balletts“,<sup>511</sup> durch maskierte „Idole“.<sup>512</sup> Er beginnt also mit der „Abstraktion in Tanz und Kostüm“,<sup>513</sup> wobei Abstraktion in Schlemmers Werken zur Bauhauszeit keinen gänzlichen Verzicht auf Gegenständlichkeit bedeutet, wie ihn zum

---

<sup>509</sup> Oskar Schlemmer schreibt in seinem Tagebuch, dass das Theater sich nicht um Wirklichkeit bemühen sollte, sondern sich dem Künstlichen, seinem eigenen Mittel, zuzuwenden habe, um zu bestehen (SCHLEMMER (1922 G), S. 46)

<sup>510</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 18-19.

<sup>511</sup> MAUR (2014), S. 192.

<sup>512</sup> Oskar Schlemmer, zitiert nach: SCHEPER (1988), S. 22.

<sup>513</sup> Siehe hierzu seinen gleichnamigen Aufsatz: SCHLEMMER (1928 A).

Beispiel sein Kollege am Bauhaus Wassily Kandinsky fordert,<sup>514</sup> sondern lediglich eine „Vereinfachung, die Reduzierung auf das Wesentliche, auf das Elementare, auf das Primäre, um der Vielfalt der Dinge eine Einheit gegenüberzustellen.“<sup>515</sup> Somit strebt Schlemmer seinen eigenen Aussagen zufolge auch in der Bühnenarbeit nach der Etablierung eines Typus, der jedoch aufgrund der Verschiedenheiten der einzelnen Kunstfiguren nicht in gleicher Weise augenfällig ist wie in der Darstellung des typisierten Menschen des ersten Kapitels.

Schlemmer zielt in der Abstrahierung des stets menschlichen Körpers durch das Kostüm dezidiert auf seine Veränderung ab, und zwar auf die Art von Veränderung, die eine Modulation des Verhaltens des Menschen in Form einer Erweiterung alltäglicher *Kostümierungen* zur Folge hat:

„Wenn schon die kleinen alltäglichen Objekte und Attribute, mit denen sich der Mensch staffiert, ihn und sein Gehaben verändern und dies um so mehr, je mehr er eines künstlichen Gefühls fähig ist – angefangen bei der Zigarette, Krawatte, Handschuh, Stock, Hut, Anzug, Mantel –, wieviel mehr wird es dann das Kostüm tun, die stoffgewordene Idee der Veränderung, und wieviel mehr werden es abstrakte Kostüme tun!“<sup>516</sup>

Schlemmer stellt hier also das Bühnen- und das Alltagskostüm sowie ihre Transformation des Körpers gegenüber, obwohl in seiner Malerei und Graphik, wie beispielsweise für „Fünf Männer im Raum“ beschrieben, die Veränderung des menschlichen Körpers durch Alltagskleidung keinerlei Anwendung findet: Die Kleidung der von ihm dargestellten Menschen verändert den Körper und seine Proportionen im Gegensatz zur Nacktheit kaum; die enganliegende Kleidung legt sich *wie eine zweite Haut* um den Körper, so dass in der Körperlichkeit der Dargestellten kein Unterschied zwischen bekleidetem und unbekleidetem Zustand sichtbar ist. Schlemmer stellt also, wie zuvor beschrieben, seinen *Menschen* als weitestgehend natürliches Wesen ohne

---

<sup>514</sup> KANDINSKY (1911).

<sup>515</sup> SCHLEMMER (1928 A), S. 27.

<sup>516</sup> Ebd., S. 28.

Veränderungen durch das Alltagskostüm dar, während die Kunstfigur und ihre Kostümierung die tägliche Verkleidung, die Schlemmer schriftlich, aber nicht malerisch feststellt, potenzieren.

Zu Schlemmers Bühnenarbeiten, seinem Triadischen Ballett und der Bühne des Bauhauses gibt es unzählige Publikationen, die zeitliche und organisatorische Abläufe, technische Daten und Schlemmers Intentionen zusammenfassend beschreiben und analysieren.<sup>517</sup> Aus diesem Grunde werden im Folgenden die Beschreibung der Chronologie der Schlemmer'schen Theaterarbeit sowie ihre ganzheitliche Analyse ausgespart. Der Fokus der folgenden Ausführungen liegt also ganz bewusst und spezifisch auf der Analyse von Schlemmers Kostümen, Masken und seinem theoretischen und praktischen Interesse an Puppen und Marionetten, um zu bestimmen, welche Eigenschaften die Bühnen- bzw. Kunstfigur Schlemmers charakterisieren, wie diese mit seiner Idee eines Typus in Einklang gebracht werden können und wie sie in Beziehung zu Mensch und Raum stehen.

Das nun folgende Kapitel widmet sich also dezidiert der Kunstfigur Schlemmers und sucht nach der Abgrenzung zum *Menschen* des ersten Kapitels und der Beziehung zum *Raum* des zweiten Kapitels. Als bewegte, künstlerische und fiktive Figur ist die Kunstfigur im Bereich der Bühnenkunst angesiedelt, die die Grundlage des Kapitels bildet. Hierbei sollen die Masken und Kostüme des Triadischen Balletts, des wohl bekanntesten (Theater-)Werks Schlemmers, aber auch die Kostümierungen anderer Bühnenwerke sowie innerhalb der bildenden Kunst behandelt werden. Darüber hinaus bietet die

---

<sup>517</sup> Siehe hierzu unter anderem: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925); SCHEPER (1988); AUSST.-KAT. KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN AT AL. (1994); ROUSIER (2001); KOSS (2003); ZIMMERMANN (2007); TRIMINGHAM (2011); AUSST.-KAT. BLUME ET AL. (2014).

Zudem gibt es mehrere Rekonstruktionen der Bauhaus-Tänze Schlemmers im Allgemeinen sowie des Triadischen Balletts im Speziellen: Beispielsweise arbeitete Debra McCall zu den Bauhaus-Tänzen Schlemmers der 1920er Jahre (McCALL (1985); MOYNIHAN, ODOM (1984)); Gerhard Bohner rekonstruierte das Triadische Ballett im Jahr 1977. Letztere Rekonstruktion wurde im Jahr 2014 u.a. in der Akademie der Künste in Berlin erneut aufgeführt.

weiterführende Betrachtung des Aufsatzes „Mensch und Kunstfigur“ weitere Ansatzpunkte zur Analyse.

*Ausgangspunkt: „Tänzerin (Die Geste)“*

Die Bühnenaktivität ist Thema von Schlemmers Gemälde „Tänzerin (Die Geste)“ (ABBILDUNG 26): Die titelgebende, leicht seitlich dargestellte Tänzerin steht mit gespreizten Beinen auf einem orange-beige gestreiften Bühnenboden und streckt in expressiver, durchaus als abwehrend zu interpretierender Geste ihre rechte Hand und ihr rechtes Bein in Richtung des Zuschauer-Betrachters. Ihre Hand ist abgewinkelt, während sie ihren Fuß durchstreckt und nur mit den Zehenspitzen den Bühnenboden berührt. Ihr linkes Bein fungiert als eine Art Standbein, der linke Fuß steht fest auf dem Boden. Der linke Arm der Tänzerin ist hinter ihrem leicht gedrehten Oberkörper nicht zu sehen und nur als Schatten auf der Rückwand angedeutet, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie ihn nach hinten abspreizt. Ihren Kopf legt die Tänzerin leicht nach hinten, sodass in Kombination mit der Armhaltung und dem leicht durchgedrückten Rücken der Eindruck einer tänzerisch angespannten Körperhaltung entsteht.

Die Umgebung der Tänzerin bildet neben dem zuvor beschriebenen gestreiften Boden eine Rückwand, aus deren grauer Grundfläche eine hellere, abgerundete Form hervorsticht, die die Tänzerin einfasst und sie einem Lichtkegel gleich in Szene setzt. Rechts dieser Form befindet sich ein schräg angeordneter, blauer Zylinder, der vom rechten und oberen Bildrand beschnitten wird.

Besonders auffällig ist die starke perspektivische Verzerrung des Körpers der Tänzerin: Der in der vordersten Bildebene angesiedelte rechte Fuß ist eine im Verhältnis zum übermäßig voluminösen Oberschenkel sehr kleine Spitze, ebenso ist die Taille sowohl gemessen am Oberschenkel als auch am Brustkorb sehr schmal, der einzig sichtbare rechte Arm unnatürlich kurz,



während der Hals zu lang und voluminös für den disproportional kleinen Kopf<sup>518</sup> ist. Dies wird durch die monumentale Größe des Gemäldes und somit auch der Dargestellten von zwei Metern unterstrichen.

Gleichzeitig charakterisiert eine starke geometrische Darstellung der einzelnen Körperteile das Werk:<sup>519</sup> Die physische Präsenz der Tänzerin ist zunächst bestimmt durch die Keulenform der Arme und Beine sowie des Halses und die Ellipse des Kopfes. Darüber hinaus entspricht der Torso der Dargestellten einer umgekehrten Birnenform, die neben der zuvor erwähnten Disproportion von Taille und Brustkorb auch zu einem unnatürlich gerundeten oberen Rückenbereich führt.

---

<sup>518</sup> Ob die Tänzerin eine Maske trägt, kann nicht abschließend geklärt werden.

<sup>519</sup> Bereits in einem Tagebucheintrag vom Oktober 1915 äußerte sich Schlemmer zur malerischen Umsetzung und des menschlichen Körpers mittels geometrischer Formen:

„Das Quadrat des Brustkastens,  
Der Kreis des Bauchs,  
Zylinder des Halses,  
Zylinder der Arme und Unterschenkel,  
Kugel der Gelenke an Ellbogen, Knie, Achsel, Knöchel,  
Kugel des Kopfes, der Augen,  
Dreieck der Nase,  
Die Linie, die Herz und Hirn verbindet,  
Die Linie, die das Gesicht mit dem Gesehenen verbindet,  
Das Ornament, das sich zwischen Körper und Außenwelt bildet,  
sein Verhältnis zu ihr versinnbildlicht.“ (SCHLEMMER (1915 A), S. 43.)

Im Folgenden beschreibt er die geometrischen, „die einfachen Formen“ als *noch unerschöpft* und als einzigen Weg, Neuerungen in der Kunst zu erlangen und simple stilistische Wiederholungen – hier nennt er beispielsweise „Frühägyptisches“ oder auch „Kinderzeichnungen“ und „Bauernmalerei“ – zu vermeiden (Ebd.).

#### 4.1 OSKAR SCHLEMMER: MENSCH UND KUNSTFIGUR II – DER ABSTRAKTE BÜHNENRAUM

In seinem bühnentheoretischen Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“ etabliert Schlemmer nicht nur die zwei titelgebenden Pole des Menschen und der Kunstfigur, sondern stellt auch zwei gegenläufige Raumtypen gegenüber: zum einen den naturillusionistischen Raum, der sich, wie im vorangegangenen Kapitel erläutert, relativ zur bewegten, agierenden Materie des menschlichen Körpers verhält, zum anderen den abstrakten Bühnenraum, der ebenfalls eine Beziehung zwischen einer agierenden Figur und der Bühne voraussetzt, diese jedoch im Vergleich zum naturillusionistischen Raum umkehrt – und so die Kunstfigur generiert:

Der abstrakte Bühnenraum ist – neben der Graphik zur *egozentrischen Raumlineatur*, die den naturillusionistischen Raum behandelt – Thema einer zweiten Federzeichnung Schlemmers mit dem Titel „Figur und Raumlineatur“ (ABBILDUNG 27), ebenfalls aus dem Jahr 1924. Sie visualisiert den abstrakten Bühnenraum, der den unbewegten, passiven Menschen voraussetzt: „[...] der natürliche Mensch wird in Rücksicht auf den abstrakten Raum diesem gemäß umgebildet.“<sup>520</sup> Mit dieser Aussage drückt Schlemmer jedoch nicht nur aus, dass die Kunstfigur durch den Raum bedingt wird, sondern dass die reale menschliche Figur des zweiten Kapitels immer Ausgangspunkt der Kunstfigur sein muss: Denn sie wird durch den Raum *umgebildet*.

Schlemmers Skizze „Figur und Raumlineatur“ zeigt ebenso wie „egozentrische Raumlineatur“ eine menschliche Figur, dieses Mal jedoch zweifellos in einem realen räumlichen Gefüge. Der Raum ist zentralperspektivisch dargestellt und ist aufgrund der mangelnden

---

<sup>520</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 13.

Wanddurchbrüche und der vollständigen Öffnung nach vorne – zum Zuschauerraum – als Bühnenraum zu identifizieren.

Die menschliche Figur steht in der Breite des Raumes zentral, jedoch in der Tiefe leicht nach vorne versetzt auf dem Boden der Bühne innerhalb eines dichten Netzes von Geraden. Diese verbinden signifikante Punkte des Raumes miteinander: Sowohl seine Eckpunkte als auch die Eckpunkte der rechteckigen Flächen, in die Wände, Boden und Decke unterteilt sind, sind in „planimetrische[...] und stereometrische[...] Beziehungen“<sup>521</sup> zueinander gesetzt. Zunächst scheint es, dass die Linien auf den eingebrachten Körper zulaufen und sich an ihm orientieren. Bei genauerer Betrachtung lässt sich dies jedoch auf dessen zentrale Position im Raum zurückführen: Die obere Hälfte der Raumkonstruktion zeigt sich in seiner linearen Beziehungsstruktur als exakte Spiegelung der unteren, jedoch ohne eingebrachten Körper. Die menschliche Figur hat somit keinerlei Einfluss auf die lineare Gliederung des Bühnenraumes. Doch nicht nur die Linien zeigen die Dominanz des Raumes über den passiven Körper, auch seine geringe Größe im Vergleich zu jener der Bühne visualisiert die ungeordnete Rolle des Menschen und seinen Referenzcharakter.

Als zweiten Raumtypus neben dem naturillusionistischen stellt Schlemmer also den realen, kubischen, abstrakten Bühnenraum vor, der aus sich selbst heraus existiert, den in ihm befindlichen menschlichen Körper dominiert, oder in Schlemmers eigenen Worten *umbildet*. Der abstrakte Bühnenraum ist also ein erster Schritt in der Genese der Schlemmer'schen Kunstfigur: Er dominiert die reale menschliche Figur, den Menschen des zweiten Kapitels, und kehrt somit die Machtverhältnisse im Gegensatz zum naturillusionistischen Raum zunächst um, wodurch die Kunstfigur erst entstehen kann.

---

<sup>521</sup> Ebd.

## 4.2 MARIONETTEN, PUPPEN UND KOSTÜME

In der Transformation des Menschen in den Tänzermenschen,<sup>522</sup> und somit in der Bearbeitung der Kunstfigur, spielt neben dem abstrakten, dominierenden Bühnenraum jedoch auch die Puppe, sowohl als Gliederpuppe als auch als Marionette, eine bedeutende und grundlegende Rolle. Denn Schlemmer charakterisiert das Theater als „Gestaltwandel[...] des Menschen“,<sup>523</sup> die Eigenschaften des Tanzes im *Triadischen Ballett* als „das etwas Puppenhafte“,<sup>524</sup> sieht den idealen Tänzer als Marionette<sup>525</sup> und versteht die Puppe als „Weg zum Stil“.<sup>526</sup>

Die Marionette, oder auch die Puppe, bedeutet für Schlemmer die Möglichkeit, „den Menschen aus seiner Gebundenheit zu lösen und seine Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern“.<sup>527</sup> Diese Aussage ist insbesondere deshalb interessant, weil die Marionette „im umgangssprachlichen und lexikalischen Gebrauch [...] als Metapher für Abhängigkeit gebraucht“<sup>528</sup> wird, also das Gegenteil der von Schlemmer aufgeführten Charakteristika aufweist. Bei näherer Betrachtung zeigt sich diese Diskrepanz jedoch lediglich als andere Gewichtung der Prioritäten bei Schlemmer: Während Volksmund und Lexikon sich eher auf die geistige Entität der Marionette, deren Abhängigkeit von einer Übermacht – zum Beispiel Gott<sup>529</sup> – und einen mangelnden freien Willen beziehen, beruft Schlemmer sich ausschließlich auf die Körperlichkeit des Menschen und deren marionetten- bzw. puppenhaften Charakter, also die Freiheit der Marionetten von einschränkenden Faktoren, beispielsweise der Gravitation oder dem

---

<sup>522</sup> LAHUSEN (1986), S. 72.

<sup>523</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 7.

<sup>524</sup> SCHLEMMER (1926 b), S. 166.

<sup>525</sup> Ebd.

<sup>526</sup> SCHLEMMER (1930), S. 222.

<sup>527</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 18.

<sup>528</sup> KIEFER (2004), S. 13.

<sup>529</sup> Ebd.

eigenen Körpergewicht. Diese Freiheit ist natürlich hypothetischer Natur, da auch Schlemmer weiterhin mit menschlichen Akteuren arbeitet und sich nicht tatsächlicher Marionetten bedient. Diese kann er nicht gänzlich aus der physikalischen Gebundenheit lösen und es ist auch mittels Kostümierungen nicht möglich, die menschliche Bewegungsfreiheit über das natürliche Maß zu steigern. Einzig möglicher Eingriff in die Bewegungen der Tänzer ist die Einschränkung ihrer Freiheit durch bestimmte Kostümierungen. Die hieraus resultierenden Bewegungen können dann derartiger Natur sein, dass sie einen künstlichen, vielleicht sogar einen ungebundenen Eindruck beim Betrachter entstehen lassen.

#### 4.2.1 HEINRICH VON KLEIST: ÜBER DAS MARIONETTENTHEATER

Schlemmer bezieht sich also in seiner Bevorzugung der Marionette ausschließlich auf körperliche Belange und lässt die geistige Facette außen vor. In diesem Punkt schließt Schlemmer gedanklich an die „überzeugende Mahnung an dieses Künstliche“<sup>530</sup> Heinrich von Kleists an,<sup>531</sup> dessen Essay „Über das Marionettentheater“<sup>532</sup> ein fiktives Zwiegespräch zwischen dem lyrischen Ich und Herrn C., dem ersten Tänzer der Oper, das im Winter 1801 in der Stadt *M...* stattfand, beschreibt. Es entwickelt sich eine Konversation über das Marionettentheater auf dem Markt und dessen mögliche Bedeutung für den und Vorzüge gegenüber dem Tanz:

„Er [Herr C.] versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.“<sup>533</sup>

---

<sup>530</sup> SCHLEMMER (1922 G), S. 95.

<sup>531</sup> Oskar Schlemmer erwähnt diesen Beitrag Kleists mehrfach in seinen eigenen Schriften und Tagebüchern (unter anderem: SCHLEMMER (1922 G), S. 95; SCHLEMMER (1925 C), S. 18) und ließ Teile vor der Premiere des Triadischen Balletts vortragen (MAUR (2014), S. 195).

<sup>532</sup> KLEIST (1810), S. 802.

<sup>533</sup> Ebd.

Außerdem sei nach Herrn C. kein Tänzer in der Lage, die Bewegungen zu vollführen, die eine perfekt konstruierte Marionette auszuführen imstande sei.<sup>534</sup> Die durch Menschenhand und Mechanik tanzende Marionette ist folglich dem menschlichen Tänzer überlegen bzw. dient diesem als Vorbild in der Entwicklung seines eigenen Tanzvermögens.

Im Folgenden vergleicht der Operntänzer die Marionette des Theaters mit Beinprothesen, die zwar die Quantität der tänzerischen Bewegungen einschränken, die Qualität der möglichen Bewegungen jedoch perfektionieren.<sup>535</sup>

Eine der Beinprothese ähnliche Einschränkung der Bewegung erfährt auch „Der Abstrakte“ (ABBILDUNG 28), die berühmteste der Figurinen aus Schlemmers *Triadischem Ballett*,<sup>536</sup> dessen Körperformen aus unterschiedlichen geometrischen Grundformen nachgebildet sind. Das Kostüm ist unter anderem durch die voluminös-konische Auspolsterung seines rechten Beines und das daraus resultierende hohe Gewicht stark bewegungseinschränkend.<sup>537</sup> Und auch Schlemmer beschreibt den *Abstrakten* in seinem Regiebuch wie folgt:

„stark betontes rechtes (weisses) schwung- und stützbein. damit weitausholende grosse schritte und sprünge. jedoch schwer, gewichtig. – rotation der glockenform, in den raum bohrend, stechend. andre hand: die keule: horizontal, vertikal, diagonalstellungen, auch schwer

---

<sup>534</sup> Ebd., S. 803-804.

<sup>535</sup> Ebd., S. 804.

<sup>536</sup> SCHLEMMER (1927), S. 226.

<sup>537</sup> Es ist davon auszugehen, dass Schlemmer nicht nur die Kostüme entworfen hat, sondern auch in deren Herstellungsprozess involviert war. Denn in seinem Skizzenbuch „Tanz Figurinen“, das Zeichnungen von ca. 1916 bis 1922 – Andreas Hüneke spricht im Katalog „Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne“ sogar von einem möglichen Zeitraum von 1912 bis in die 1930er Jahre (siehe: Anmerkung von Andreas Hüneke zum Skizzenbuch „Tanz Figurinen“, in: AUSST.-KAT. KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN ET AL. (1994), S. 151) – enthält, findet sich die Schlemmers „Konstruktion eines Ballettrocks“ aus dem Jahr 1919, deren linke Hälfte Farbproben und deren rechte Hälfte eine Art detailliert konstruiertes Schnittmuster zeigen. Schlemmer hat sich also auch mit der praktischen Umsetzung seiner Kostüme beschäftigt.

fallend u. pendelnd im gegensatz zur glocke. gut: schreiten in der diagonale der bühne und frontalstellung. [...]“<sup>538</sup>

Das rechte Bein – Schlemmer nennt es das „Kolossal-Bein“<sup>539</sup> – ist durch seine weiße Einfärbung sowie sein Volumen dominant gegenüber dem weniger sichtbaren, weil dünneren und dunklen linken Bein, das in Schlemmers Ansicht „für den Beschauer kaum existiert“.<sup>540</sup> Abgesehen von seiner Funktion als „schwung- und stützbein“<sup>541</sup> sind weitere Beinbewegungen aufgrund der Beschaffenheit des Kostüms offenbar nicht möglich, obwohl Schlemmer davon spricht, dass das Kostüm „bewegungsmäßig sehr ergiebig“<sup>542</sup> sei, was wohl auf die glockenförmige Umformung der rechten Hand und die keulenförmige Verlängerung des linken Armes bezogen ist. Das linke Bein scheint lediglich stützende Funktion zu haben und tritt auch optisch vor dem dunklen Hintergrund der *dritten schwarzen Reihe* zurück.

Das rechte, keulenförmige *Kolossal-Bein* entspricht signifikant der eingangs dieses Kapitels beschriebenen malerischen Darstellung einer Tänzerin. In Kombination mit dem Kostüm des *Abstrakten* und den dazugehörigen schriftlichen Äußerungen lässt sich die Keulenform der Extremitäten, aber auch die Birnenform des Oberkörpers der Tänzerin, als Resultat der tänzerischen Bewegung erklären. Schlemmer beschreibt das Phänomen in Bezug auf die Bühne wie folgt – seine Aussage kann jedoch als gleichbedeutend für seine Malerei angesehen werden:

„Diese, dem plastischen Formenbereich entnommenen elementaren Gebilde wie Kugel, Kegel, Kubus, Zylinder, Scheibe, plastische Spirale usw. entsprechen den typisierten Formen des menschlichen Körpers oder dessen zur Form erstarrten Bewegung.“<sup>543</sup>

---

<sup>538</sup> SCHLEMMER (1927), S. 226.

<sup>539</sup> SCHLEMMER (1929 D), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>540</sup> Ebd.

<sup>541</sup> SCHLEMMER (1927), S. 226.

<sup>542</sup> Ebd.

<sup>543</sup> SCHLEMMER (1928 A), S. 28.

Diese Aussage lässt sich besser nachvollziehen, wenn Schlemmers Vorstellung der Materialität des Raumes hinzugezogen wird: Der stoffliche oder auch materielle Raum, der „des Naturwissenschaftlers, des Physikers und des Materialtechnikers“,<sup>544</sup> ist seiner Definition nach „derjenige von zwei Körpern [...], der bei ihrer Bewegung aufeinander zu den geringeren Widerstand besitzt.“<sup>545</sup> Das bedeutet, dass Raum das ist, was von hinzutretenden Gegenständen bzw. Körpern verdrängt bzw. bewegt wird. Besser verständlich wird dies durch Schlemmers Vorstellung eines Raumes: Er stellt sich jegliche Umgebung von als gefüllt vor mit „einer weichen Masse, die sich nach vollführter Bewegung erhärtet“.<sup>546</sup> In dieser erhärteten Masse sind die Bewegungen des Körpers nun also konserviert. Übertragen auf den stofflichen Raum hätte also der sich bewegende menschliche Körper als derjenige mit größerem Widerstand Raum in der weichen Masse geringeren Widerstands entstehen lassen.

Das wiederum bedeutet, dass eine rotierende Figur einen rotationssymmetrischen Raum generieren muss. Die Kunstfigur, die, wie eingangs beschrieben, auf einem durch den Raum dominierten, menschlichen Körper basiert, kann also als Resultat ihrer eigenen Bewegungen rotationssymmetrische Körperteile wie ein keulenförmiges Bein, eine glockenförmige Hand oder einen birnenförmigen Oberkörper aufweisen.

Kleists Essay liefert ebenfalls eine mögliche Erklärung für die doch recht untypische, weil bewegungseinschränkende Beschaffenheit der Schlemmer'schen Tanzkostüme, zum Beispiel des *Abstrakten* – denn eigentlich sollte die Bekleidung von Tänzern doch deren Bewegungsfreiheit fördern und nicht einschränken: Neben der mangelnden „Ziererei“<sup>547</sup> der Puppen und ihrer

---

<sup>544</sup> SCHLEMMER (O. J. B.), S. 191.

<sup>545</sup> Ebd.

<sup>546</sup> SCHLEMMER (1929 D), OHNE PAGINIERUNG.

<sup>547</sup> KLEIST (1810), S. 804.



antigraven Eigenschaften<sup>548</sup> zeichnet die Puppe darüber hinaus aus, „daß sie [die Grazie], zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.“<sup>549</sup> Und da das unendliche Bewusstsein laut Kleist das noch unerreichte – eventuell sogar unerreichbare – Ziel der Menschheit, „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“,<sup>550</sup> darstellt, kann Grazie, wenn überhaupt, zunächst nur über den vollständigen Mangel an Bewusstsein entstehen. Schlemmer drückt diesen Mangel an Bewusstsein folgendermaßen aus: Die Kostüme seien

„sozusagen farbige oder metallische Plastiken [...], die sich im Raum bewegen, bzw. von Tänzern getragen und bewegt werden. Es wäre vielleicht zu fragen, wie sich der Tänzer solcherart Kostümen gegenüber verhält, zumal der Tänzer von heute, der im freien Körpertanz das Ideal erblickt und das Kostüm bestenfalls als Haut nur leichtester Bekleidung gelten lassen wird. Es ist zu sagen, daß solcher Art der Tänzer Kostüme weniger anhat, als daß sie ihn anhaben, daß weniger er sie trägt, als daß sie ihn tragen. Was geschieht, ist das, daß – wie eingangs schon dargelegt wurde – das Körpergefühl entscheidend beeinflusst und verändert wird.“<sup>551</sup>

Da Schlemmer sich in mehreren seiner schriftlichen Äußerungen – in Tagebucheinträgen, aber auch in Aufsätzen wie „Mensch und Kunstfigur“ sowie im Text „Ballett?“ auf dem Programmzettel der Uraufführung des *Triadischen Balletts* – auf Kleist und seine Ideen zum Marionettentheater beruft, scheint es naheliegend, dass Schlemmer durch die Einschränkung der bewussten Bewegungsmöglichkeiten seiner Tänzer deren tänzerisches Bewusstsein reduzieren und ihre Bewegungen somit zu mehr Grazie zu führen gedachte: Den Grund für die Aufhebung der körperlichen Symmetrie, im Fall des Abstrakten durch die Überbetonung des rechten Beines, beschreibt Schlemmer zum Beispiel als „Bewegungsintensität, Gleichgewichts-

---

<sup>548</sup> Ebd., S. 805.

<sup>549</sup> Ebd., S. 807.

<sup>550</sup> Ebd.

<sup>551</sup> SCHLEMMER (1929 D), OHNE PAGINIERUNG.

verschiebungen [...]. In solcherart Kostümen wird das Körpergefühl entscheidend beeinflusst und geändert und demgemäss der Tanz daraus gebildet.“<sup>552</sup> Der Tanz wird folglich bestimmt vom Kostüm, das in Schlemmers Vorstellung den Tänzer *anhat*, und nicht umgekehrt. Das Bewusstsein des eigentlich das Kostüm tragenden Tänzers ist somit vom Tänzer getrennt. Hierdurch entsteht ebenfalls die oben bereits angesprochene geistige Befreiung, aber auch eine Befreiung von den ursprünglichen Gesetzmäßigkeiten menschlicher Bewegung, wodurch der Eindruck neuer, künstlicher und ungebundener menschlicher Bewegungen generiert wird.

#### 4.2.2 EDWARD GORDON CRAIG: THE ACTOR AND THE ÜBER-MARIONETTE

Ebenfalls innerhalb seines Aufsatzes „Mensch und Kunstfigur“ sowie auf dem Programmzettel zur Uraufführung des *Triadischen Balletts* fällt der Name des britischen Theaterreformers Edward Gordon Craig,<sup>553</sup> der fast 100 Jahre nach Heinrich von Kleist in seinem Traktat „The Actor and the Über-Marionette“<sup>554</sup> ebenfalls die Vorzüge der Marionette dem Schauspieler gegenüber aufzeigt.

Schlemmer schreibt Folgendes und zitiert damit die bedeutendste, weil aussagekräftigste Passage und Hauptthese Craigs: „Der englische Bühnenreformer Gordon Craig fordert: ‚Der Schauspieler muß das Theater räumen, und seinen Platz wird ein unbelebtes Wesen – wir nennen es Über-Marionette – einnehmen.‘“<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> SCHLEMMER (1928 A), S. 28.

<sup>553</sup> An selbigen Stellen erwähnt Schlemmer den deutschen Schriftsteller E. T. A. Hoffmann und dessen Schrift „Die Automate“, die sich ebenfalls mit der Technisierung des menschlichen Körpers beschäftigt. Da es sich hierbei jedoch um eine Beschäftigung mit dem Maschinenmenschen, mit dem perfekten künstlerischen Ersatz des Menschen, handelt, soll dieser Aufsatz hier nicht behandelt werden.

<sup>554</sup> CRAIG (1908), S. 3–15.

<sup>555</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 18.

Bevor er jedoch die Befreiung des Theaters vom Schauspieler fordert, proklamiert Craig: „Acting is not an art“:<sup>556</sup> Die Schauspielerei sei, so der Theaterreformer, keine Kunst, da Kunst immer die unbedingte Formbarkeit der Materialien entsprechend den Vorgaben des Künstlers/Schöpfers voraussetze: „Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials.“<sup>557</sup> Der Schauspieler, der sich, um eine Kunst zu praktizieren, beispielsweise dem Autor vollständig unterordnen müsste, sei hierzu nicht in der Lage, da er immer beeinflusst ist von den eigenen Emotionen und einem stetigen Drang nach Freiheit.<sup>558</sup> Der Schauspieler arbeite folglich stets gegen seine Natur und kann somit niemals die Perfektion erlangen, die einem Gemälde oder einem musikalischen Werk innewohnt: „But all the time, and however long the world may last, the nature in man will fight for freedom, and will revolt against being made a slave or medium for the expression of another's thoughts.“<sup>559</sup>

An diese grundsätzliche Definition der Schauspielerei und die Benennung ihres größten Mangels schließt Edward Gordon Craig eine fiktive Konversation zwischen einem Schauspieler, einem bildenden Künstler und einem Musiker an, die ebenfalls zu dem Ergebnis kommt, dass im Gegensatz zu bildender Kunst und Musik in der Schauspielerei keine Perfektion möglich sei: “‘No,’ says the actor emphatically, ‘never, never; there never has been an actor who reached such a state of mechanical perfection that his body was *absolutely* the slave of his mind.’”<sup>560</sup>

Jedoch besteht, so Craig, theoretisch die Möglichkeit einer Lösung dieses Problems der Schauspielerei, nämlich indem sie ein neues Material zur

---

<sup>556</sup> CRAIG (1908), S. 3.

<sup>557</sup> Ebd.

<sup>558</sup> Ebd., S. 3-4.

<sup>559</sup> Ebd., S. 5.

<sup>560</sup> Ebd., S. 7.

Nutzung findet. Bedeutend ist hierbei, dass es Craig tatsächlich um ein vollständig neues Material, das heißt um eine neue Form des Schauspielens, geht und nicht um einen neu zu erlernenden Stil desselben:

“If you can find in nature a new material, one which has never yet been used by man to give form to his thoughts, then you can say that you are on the high road towards creating a new art. For you have found that by which you can create it. It then only remains for you to begin. The theatre, as I see it, has yet to find that material.”<sup>561</sup>

Der Weg zu dieser neuen Form geschieht über ein Abstoßen alles Bisherigen:

“Yet the aim of the theatre as a whole is to restore its art and it should commence by banishing from the theatre this idea of impersonation, this idea of reproducing nature; for while impersonation is in the Theatre, the Theatre can never become free.”<sup>562</sup>

Der Darsteller soll folglich zur Erneuerung seines Fachs den Versuch vermeiden, seinem Wirken Leben einzuhauchen. Aber Craig gibt noch einen weiteren Ansatz, um die Stellung der Schauspielerei derer der Malerei und Musik anzugleichen, und zwar gänzlich ohne weitere Beteiligung des menschlichen Schauspielers: “The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the über-marionette we may call [sic!] him, until he has won for himself a better name.”<sup>563</sup>

Diese *über-marionette*, die den Schauspieler ersetzt und dem die „noble artificiality“<sup>564</sup> der Antike innewohnt, müsse nicht mehr mit dem realen Leben konkurrieren, da sie diesem überlegen sei.<sup>565</sup> Und sobald die *über-marionette* den Schauspieler ersetzt hat, wird dies wiederum zu verstärkter Freude beim Publikum führen.<sup>566</sup>

---

<sup>561</sup> Ebd., S. 8.

<sup>562</sup> Ebd., S. 9.

<sup>563</sup> Ebd., S. 11.

<sup>564</sup> Ebd., S. 12.

<sup>565</sup> Ebd.

<sup>566</sup> Ebd., S. 15.

Schlemmer zitiert in „Mensch und Kunstfigur“ die obige Aussage Craigs – *der Schauspieler muß das Theater räumen* – und verfolgt mit seinen Bühnenwerken, wie schon im Kontext Heinrich von Kleists erläutert, einen sehr ähnlichen Ansatz: Er ersetzt in seinen Balletten und anderen Bühnenwerken am Bauhaus zwar nicht den menschlichen Schauspieler durch eine Über-Marionette aus einem neuen, künstlichen Material, wie es Craig (und auch Kleist) vorschlagen, bildet ihn aber dennoch zu einer *Kunstfigur* auf Grundlage der natürlichen menschlichen Gegebenheiten um. In dieser überdauernden natürlichen *Materialität* des Menschen sieht Schlemmer sogar den großen Vorzug der Schauspielerei gegenüber den anderen, ein Bühnenwerk charakterisierenden Künsten<sup>567</sup> und widerspricht somit ausdrücklich den Vorstellungen Craigs von einer künstlichen Materialität: Da der Schauspieler sich selbst, also seinen eigenen Körper, als Material verwendet, sei seine Kunstform auf materieller Basis von großer „Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit“<sup>568</sup> gekennzeichnet.

Diese in ihrem Ausgangspunkt natürliche, aber künstlich umgebildete *Kunstfigur* bildet dann den Ausgangspunkt für alle weiteren Überlegungen Schlemmers: „Erst war das Kostüm, die Figurine. Dann ward die Musik gesucht, die jenen am ehesten entsprach. Aus Musik und Figurine entwickelte sich der Tanz. Dies der Hergang.“<sup>569</sup> Musik und Tanz sind folglich dem Kostüm untergeordnet, was bedeutet, dass das Kostüm an sich der dominante, ausschlaggebende Punkt des Bühnenwerkes ist. Und dieses ist im Sinne Craigs pures Material, das sich dem Willen des Autors unterordnen kann.

Schlemmer entfernt den menschlichen Körper vom Leben und wirkt somit dem auch in Craigs Aufsatz verpönten Realismus<sup>570</sup> entgegen. So entstehen in Schlemmers Bühnenwerken lebensentfernte und weitestmöglich

---

<sup>567</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 8.

<sup>568</sup> Ebd., S. 10.

<sup>569</sup> SCHLEMMER (1922 A), S. 98.

<sup>570</sup> CRAIG (1908), S. 11.

emotionslose Kunstwesen, die das Leben, die Natur und die Realität nicht mehr imitieren, sondern – und ebenso fordert es Craig von zeitgemäßem und künstlerischem Theater – abstrakte, auf ihrer eigenen Künstlichkeit beruhende Bewegungen vollziehen. Die Tatsache, dass der Mensch auf das *Puppenhafte* reduziert wird, unterstützt die Möglichkeit, die äußere Form des Menschen nur noch anzudeuten bzw. zu abstrahieren,<sup>571</sup> die Schlemmers Idee von Typisierung entgegenkommt.

#### 4.2.3 OSKAR SCHLEMMER: MENSCH UND KUNSTFIGUR III – DIE GESETZE DER KÖRPERLICHEN UMWANDLUNG

Die Abstraktion der Bühnenfigur, die ihren theoretischen Ursprung bei Heinrich von Kleist und Edward Gordon Craig findet, oder auch die weitestgehende Entfernung der Bühnenfigur von dem ihr zugrundeliegenden Menschen, geschieht laut Schlemmers Aufsatz „Mensch und Kunstfigur“ unter der Annahme vierer Gesetzesgruppen.

Mit der ersten Gruppe – namentlich „Wandelnde Architektur“<sup>572</sup> (ABBILDUNG 29) – „werden die kubischen Formen auf die menschlichen Körperformen übertragen“.<sup>573</sup> Es entsteht eine Kunstfigur, deren Körperteile von Quadern und Quadraten umgeben sind,<sup>574</sup> oder in Schlemmers eigenen Worten: eine „Wandelnde Architektur“.<sup>575</sup> Nicht nur die Bezeichnung *Architektur*, sondern auch die statische Positionierung der Figur, suggeriert Immobilität sowie

---

<sup>571</sup> ZIMMERMANN (2007), S. 160.

<sup>572</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 16.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> An dieser Stelle muss eine Abgrenzung zum Schachtelmenschen des ersten Kapitels geschehen, da die jeweiligen Intentionen trotz ähnlicher optischer Erscheinung vollkommen verschieden sind: Der an Dürer angelehnte Schachtelmensch sucht nach einer Möglichkeit der Darstellung eines menschlichen Typus über die Einteilung des menschlichen Körpers in proportionsgerechte Kuben. Die wandelnde Architektur hingegen überlagert den Körper ihres menschlichen Trägers, um ihn möglichst weit von ihm zu entfernen.

<sup>575</sup> SCHLEMMER (1925 c), S. 16.

Bewegungslosigkeit bzw. -einschränkung und zeigt somit ein Charakteristikum ganz im Sinne Kleists und Craigs.

Das Ergebnis der zweiten Gesetzesgruppe ist „Die Gliederpuppe“ (ABBILDUNG 30), der die „Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum“<sup>576</sup> zugrunde liegen. Schlemmer konkretisiert diese Gesetze als „Typisierung der Körperformen“,<sup>577</sup> wodurch eine recht anthropomorph wirkende, wenn auch zugleich vollständig entindividualisierte und rotationssymmetrische Figur entsteht. Auch bezogen auf ihre Bewegungen ist diese Kunstfigur dem Menschen nahe; die Gliederpuppe ist so angelegt, dass sie alle primären menschlichen Gelenkbewegungen im Raum vollziehen kann, wobei der Fokus innerhalb der Bewegungen aufgrund der Keulen- und Birnenform der einzelnen Körperteile wohl auf der Rotation liegt.

Der dritte von Schlemmer entworfene Figurinentypus ist „[e]in technischer Organismus“<sup>578</sup> (ABBILDUNG 31), eine gänzlich, nicht nur in ihren einzelnen Körperteilen rotationssymmetrische Figur. *Der technische Organismus* ist eine sich um die eigene Achse drehende Tänzerfigur, bei der vor allem die eigene Plastizität und raumgreifende Entität im Vordergrund steht.

Komplettiert werden die Figurentypen durch „Metaphysische Ausdrucksformen“<sup>579</sup> (ABBILDUNG 32), die den menschlichen Körper in metaphysischen Zeichen symbolisieren: Das Kreuz definiert den Rumpf, das Unendlichkeitszeichen bildet die Schultern, die Hand ist durch einen Fünfstern vertreten und das Herz steht für Geist und Seele.<sup>580</sup>

Drei der vier Kunstfigurtypen, die *wandelnde Architektur*, die *Gliederpuppe* und der *technische Organismus*, sind direkt abhängig vom sie umgebenden Raum.

---

<sup>576</sup> Ebd.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Ebd., S. 17.

<sup>579</sup> Ebd.

<sup>580</sup> FEUERSTEIN (1998), S. 129.

Lediglich die *metaphysischen Ausdrucksformen* können aufgrund ihrer überirdischen Eigenschaften keine Beziehung zum Raum aufweisen.

#### 4.2.4 WEITERE FIGURINEN DES TRIADISCHEN BALLETTES

Neben der Untersuchung der Körperbewegungen der *Kunstfigur*, zum Beispiel des *Abstrakten* des Triadischen Balletts, durch Schlemmer und ihrer Einordnung in die von Schlemmer benannten geistigen Vorläufer Kleist und Craig und deren Überlegungen zu Körperlichkeit und Materialität lassen die Kostüme des Künstlers jedoch auch Rückschlüsse auf andere Untersuchungskriterien Schlemmers zu:

Schlemmers „Tänzer Türkisch“ (ABBILDUNG 33), eine Figur aus dem dritten Tanz der rosa – also zweiten – Reihe des Triadischen Balletts, kann als tänzerisch-theatralische Umsetzung der Suche nach den menschlichen Proportionen verstanden werden.<sup>581</sup> Er ist eine Figurine, die gemeinsam mit einem weiteren *türkischen Tänzer* und einer Tänzerin im Kugelrock auftritt. Prominentester Teil des erstgenannten Kostüms sind die voluminös umpolsterten, rotationssymmetrischen Extremitäten: Sowohl Ärmel als auch Hosenbeine des Kostüms – allesamt konisch bzw. keulenförmig – bestehen aus Aneinanderreihungen zahlreicher, verschiedenfarbiger und wattierter Textilringe.<sup>582</sup> Den oberen Abschluss der Hose bildet ein größerer weißer Ring, der Gesäß und Hüften umfasst und den Übergang bildet zu einem ebenfalls gepolsterten, nach oben sich verjüngenden Trikot. Auf dem Kopf

---

<sup>581</sup> Die Argumentation folgt hier der Rekonstruktion des Triadischen Balletts von Gerhard Bohner aus dem Jahr 1977. Der Tänzer und Choreograph hat sich ausführlich mit den Aufzeichnungen Oskar Schlemmers beschäftigt und sich daran orientiert und die Verfasserin konnte der Aufführung des Triadischen Balletts am 29. Juni 2014 in Berlin beiwohnen und kann diese somit als Quelle heranziehen.

<sup>582</sup> Es gibt zu diesem Kostüm kein Blatt im Regieheft Schlemmers, sodass sich die Aussagen zum *türkischen Tänzer* auf die Abbildung in Schlemmers „Figurinenplan zum Triadischen Ballett“ sowie die in der Rekonstruktion des Balletts getragenen und die in der Stuttgarter Schlemmer-Retrospektive ausgestellten Nachbildungen beziehen.



trägt der *türkische Tänzer* einen hohen weißen Hut, Hände und Füße sind mit weißen Handschuhen und weißen Ballettschuhen bekleidet. In einer Hand trägt der *Tänzer Türkisch* einen goldenen Stab nach Art eines Tambourstabs, oder eines Paukenschlegels<sup>583</sup> der an einem Ende mit einer kleinen silbernen Kugel, am anderen Ende mit einer größeren silbernen Kugel sowie einem roten Ring versehen ist. Da Schlemmer in einer Skizze für das Triadische Ballett einem weiteren „Tänzer (türkisch)“<sup>584</sup> eine Blume in die Hand gibt, liegt eine Interpretation auch dieses Stabs als stilisierte Blume im Bereich des Möglichen.

In Bohners Rekonstruktion des Jahres 1977<sup>585</sup> – genaue Informationen von Schlemmer selbst liegen zu dieser Figurine nicht vor – vermisst der *türkische Tänzer* seinen eigenen Körper mithilfe des Tambourstabs. Hierdurch entsteht eine Verbindung zu Dürers Prinzip des Messstabs aus seinen *Vier Büchern über menschliche Proportion*, das ebenfalls unter Zuhilfenahme eines Stabs festgelegter Länge die Proportionen des menschlichen Körpers zu definieren versucht.

Neben der Erforschung der Bewegung des Menschen und der Körperlichkeit selbst geht es Schlemmer in seinen Kostümen des Triadischen Balletts jedoch auch um die Ergründung der Räumlichkeit, der Dimensionalität des Körpers. Die innerhalb der gelben, also ersten Reihe zuerst auftretende Figurine des Triadischen Balletts, die Schlemmer mit „Grosser Rock“<sup>586</sup> betitelt, sowie „die scheiben“<sup>587</sup> sollen zum Beleg dieses Interesses Schlemmers exemplarisch herangezogen werden.

---

<sup>583</sup> SCHEPER (1988), S. 42.

<sup>584</sup> SCHLEMMER, Oskar: *Tänzer Türkisch* Maschinenschrift (ca. 1938), Bleistift und Buntstift auf Papier, 29,5 x 20,3 cm, Museum of Modern Art New York, online unter: <https://www.moma.org/collection/works/85398?locale=de> zuletzt am 27.10.2020.

<sup>585</sup> Weitere Aufführungen fanden unter anderem im Jahr 2014 in der Berliner Akademie der Künste statt.

<sup>586</sup> SCHLEMMER (1927), S. 224.

<sup>587</sup> Ebd., S. 227.

Die Figurine „Grosser Rock“ (ABBILDUNG 33) zeigt sich, wie einige andere zuvor behandelte Kostüme Schlemmers, als rotationssymmetrisch.<sup>588</sup> Sie trägt zu einem enganliegenden, gelblichen Trikot einen hölzernen und somit sehr schweren, scheibenförmigen Rock, der ebenso geringelt ist wie die Ärmel und Hosenbeine des *türkischen Tänzers*. Auf dem Kopf trägt sie einen massiven, ebenfalls hölzernen Hut, der in seiner Form einer stilisierten Pudelmütze entspricht. Beide hölzernen Kostümteile sind rotationssymmetrisch angelegt. Dieses Charakteristikum wird weiter unterstützt durch die Bewegungsanweisung Schlemmers, der große Rock solle „wesentlich: rotieren“,<sup>589</sup> denn durch die aufrechte Rotation entlang der Längsachse der Tänzerin bleibt die Rotationssymmetrie auch innerhalb der Bewegung erhalten. Es ist davon auszugehen, dass der körperliche Ursprung der Figurine auf die Schlemmer'sche Vorstellung von der Genese des Raumes zurückzuführen ist, nämlich die oben beschriebene Theorie, dass Raum durch die menschliche Bewegung generiert wird.

Im Umkehrschluss wäre dann der Mensch, also in diesem Fall die erste Figurine des Triadischen Balletts, das Positiv zu diesen Abdrücken im Raum. Hieraus lässt sich schließen, dass der menschliche Körper, der mithilfe der Figurine im Triadischen Ballett untersucht wird, aus seiner Bewegung und Aktivität, also aus seiner Lebendigkeit und dem daraus resultierenden Raum heraus existiert. In Schlemmers Œuvre bedingt die Körperlichkeit eines/r Menschen/Tänzers/Figurine nicht nur die Bewegung, wie es auch Kleist und Craig proklamiert hatten, sondern umgekehrt bedingt auch Bewegung den Raum und somit die Körperlichkeit.

Die „Scheibenkostüme“ (ABBILDUNG 33) hingegen entziehen sich bewusst und vollständig einer Dreidimensionalität: Zwei nahezu vollständig, von Hals bis Fuß, in schwarze, eng anliegende Anzüge gekleidete – und somit für das Auge

---

<sup>588</sup> Ebenfalls rotationssymmetrisch sind das weiße Tüllscheibenkostüm und die Goldkugeln.

<sup>589</sup> SCHLEMMER (1927), S. 224.

des Betrachters fast unsichtbare – Tänzer tragen einen silbernen Helm, der das Gesicht maskenähnlich bedeckt, dabei allerdings die Ohrbereiche ausspart. An den Helmen sind die titelgebenden kreisrunden Scheiben befestigt, die die gesamte Höhe der Torsos umfassen. Die Scheiben bestehen aus zwei Teilen, die nahezu unabhängig voneinander erscheinen: Ein rötlicher bzw. gelber vorderer Teil, der sich in kleinem Abstand halbkreisförmig um das Gesicht und in erweiterter S-Form um Brust und Bauch legt, sowie ein rosafarbener bzw. hellblauer hinterer Teil, der sich in gleicher Art und Weise um Hinterkopf, Rücken und Gesäß legt. Den Abschluss der Scheiben zum Körper hin bilden geschwungene Einfassungen in „bronzetöne[n]“. <sup>590</sup> Die vorderen und hinteren Scheibenhälften sind an nur minimalen Punkten oberhalb des Kopfes sowie im Schritt der Tänzer miteinander verbunden. Gekrönt werden die Scheibenkostüme von einer Art bronzefarbenem <sup>591</sup> Tropfen – eventuell eine Anlehnung an die von Leonardo definierten und zuvor beschriebenen Proportionen eines sitzenden Mannes <sup>592</sup> –, der oberhalb von Kopf und Scheibe angebracht ist. Die Hände der Tänzer sind mit gelben Kugeln versehen, die im Tanz die Schreitbewegungen akzentuieren. Die namensgebenden Scheiben des Kostüms sind nur sichtbar, wenn sich der Tänzer im Profil zeigt. In der Frontalansicht sind lediglich die Kanten der Scheiben als „Linie“ <sup>593</sup> sichtbar – eine Tatsache, die Schlemmer effektiv durch abrupte Drehungen einzusetzen versucht. <sup>594</sup>

Im Gegensatz zum *Grossen Rock*, der körperliche aber auch räumliche Dreidimensionalität generiert, spielen die Scheibentänzer mit ihrer scheinbaren – doppelten – Zweidimensionalität: Schlemmer benennt den Haupteffekt der

---

<sup>590</sup> Ebd., S. 227.

<sup>591</sup> Ebd.

<sup>592</sup> Siehe S. 32 f.

<sup>593</sup> Ebd.

<sup>594</sup> Ebd.

*scheiben* im Tanz als „plötzliche expressive drehung“,<sup>595</sup> die durch ihre Übergangslosigkeit den Eindruck vermittelt, dass zwischen der schmalen Frontal- und der weiten, kreisrunden Profilansicht keinerlei Zwischenebenen vorhanden sind. Somit verneint Schlemmer hier die eigentlich der Bühnenarbeit innewohnende Räumlichkeit; er unternimmt eventuell sogar einen Versuch der Versöhnung zwischen der eigentlich dreidimensionalen Bühnenarbeit und flächiger Malerei – ein innerer Konflikt, der ihn für lange Zeit begleitet.<sup>596</sup>

Neben der Genese von Körperlichkeit aus dem Raum und der Räumlichkeit heraus sowie der Betonung des tatsächlichen körperlichen Entität, wie es Schlemmer mit dem *grossen rock* vorführt, existiert im Bühnenwerk Schlemmers also auch der durch seine äußere Form, seine Umgebung definierte Körper. Der Scheibenmensch kann also als eine Art Silhouette verstanden werden, dessen eigentlicher Körper nicht evident, aber durch den maskierten Kopf und die Aussparungen, die das Scheibenkostüm lässt, trotzdem erkennbar ist.

---

<sup>595</sup> Ebd.

<sup>596</sup> Die Frage nach den Vorteilen von Bühne oder Malerei beschäftigte Oskar Schlemmer, so bezeugen es seine Briefe und Tagebucheinträge, über weite Teile seiner Schaffenszeit; siehe hierzu unter anderem: SCHLEMMER (1925 A); SCHLEMMER (1925 B); SCHLEMMER (1931 B).

## 4.3 MASKEN

Die Maske spielt nicht nur bei den Scheibenkostümen eine wichtige Rolle – hier ist sie sogar die einzig konkret sichtbare Körperlichkeit des zugrundeliegenden Menschen; neben ihr existieren nur die von außen her durch die Aussparung der Scheiben generierten Silhouetten. Zwar ist die Maske im Triadischen Ballett abgesehen von den Scheibenkostümen durch Hüte und andere Kopfbedeckungen ersetzt, aber spätere Bauhaustänze nutzen die Maske als theatralisches Element – ohne jedoch auch auf so ausgefeilte Kostümierungen des Körpers wie beim Triadischen Ballett zurückzugreifen.<sup>597</sup>

Die nun folgenden Ausführungen möchten die Bedeutung der Maske für das Œuvre Schlemmers und seine Kunstfigur sowie die Beziehung zum Menschen des ersten Kapitels beleuchten.

### 4.3.1 NEUTRALITÄT UND TYPUS

Die Masken in Schlemmers Werk ersetzen nie den menschlichen Kontext:<sup>598</sup> Sie haben immer einen anthropomorphen Charakter und spielen mit den stilisierten Formen des menschlichen Gesichts. So finden sich verschiedene Kugel- und Eiformen als Grundformen der Maske mit unterschiedlichen, angesetzten bzw. integrierten Nasenformen, Augen und Mund. Teilweise ist auch das Kinn weitergehend akzentuiert.

Die Maske, die das Gesicht des *Abstrakten* aus dem *Triadischen Ballett* bildet, ist beispielsweise eine ebensolche Anordnung verschiedener geometrischer

---

<sup>597</sup> MAUR (2014), S. 202.

<sup>598</sup> Diese Funktion steht der Maske jedoch durchaus in verschiedenen kultischen oder auch kulturellen Ereignissen zur Verfügung (SCHMITZ-EMANS (2009), S. 7-9).

Formen: Das Gesichtsfeld ist aufgeteilt in zwei Hälften: die rote, gänzlich unveränderte geometrische Form einer Halbkugel auf der linken sowie die weiße Zapfenform mit großem, rundem Auge auf der rechten Seite. Die Nase ist angedeutet durch eine silberfarbene Scheibe, die zwischen die zwei Gesichtshälften gebracht ist. Diese kreisrunde Scheibe steht ein wenig über die Halbkugel und Zapfen hinaus, sodass sie vorne die Nase des *Abstrakten* bildet. Die Schmalseite der Scheibe bietet ebenfalls Platz für seinen Mund.

Aber auch eine starke Akzentuierung des Kinns kann in Schlemmers Entwürfen für Masken auftreten: In „Figurine und Maskenstudien“<sup>599</sup> ist das menschliche Gesicht in der Maske angedeutet durch kleine, kreisrunde Augen, aufgesetzte Lippen und eine durch eine Einkerbung zur senkrechten Front der Maske angedeutete schlemmertypische Nase sowie ein kreisförmig angelegtes Kinn, das hierdurch eine starke Prominenz erfährt. Ein weiteres Beispiel hierfür sind „Die beiden Pathetiker“,<sup>600</sup> deren linker ebenfalls durch eine kreisförmig konstruierte Kinnpartie charakterisiert ist. Das Gesicht des rechten ist allerdings dominiert von einer diagonal das Gesicht definierenden Keulenform, die einen stark dominanten Kiefer entstehen lässt.

Da es auch Masken mit prominenten Augen gibt,<sup>601</sup> scheint es Schlemmer in Anlehnung an seine Suche nach dem einfachsten Aufbau des menschlichen Körpers und des Kopfes<sup>602</sup> um die Erforschung der Frage zu gehen, welche stilisierte Form den menschlichen Kopf am eindeutigsten darstellt bzw. wiedergibt. Schlemmers Maskenstudien (ABBILDUNG 34) bekräftigen diese Theorie, da die 16 Maskenstudien, die in drei Skizzen, aber auf einer Seite des Skizzenbuches „Tanz Figurinen“ zusammengefasst sind, aus verschiedenen

---

<sup>599</sup> SCHLEMMER, Oskar: Figurine und Maskenstudien (linkes Blatt) (um 1922), Bleistift auf Papier, 29 x 21,5 cm, Nachlass Schlemmer, in: KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN ET AL. (1994), S. 127.

<sup>600</sup> SCHLEMMER, Oskar: Die beiden Pathetiker (um 1923), Tusche auf Papier, 61,7 x 39,5 cm, Privatsammlung, in: HÜNEKE (1990), S. 106.

<sup>601</sup> Z. B. zwei Graphiken mit dem Titel „Der Abstrakte“, 1916/1918, Bleistiftzeichnung auf chamoisfarbenem Papier/Feder in Tusche auf chamoisfarbenem Papier, 29,1 x 20,9 cm.

<sup>602</sup> Siehe zum Aufbau des menschlichen Körpers und Kopfes Kapitel 2 dieser Arbeit.

geometrischen Formen zusammengesetzte, aber unterschiedlich akzentuierte Gesichter sind. Alle 16 Maskenentwürfe sind direkt als menschliche Gesichter zu erkennen, zeigen jedoch unterschiedliche Grade der Wiedererkennbarkeit und Neutralität: So erweckt eine hauptsächlich aus runden und ovalen Elementen bestehende Maske, die hierdurch eine Sichelform erhält, einen eher karikierenden Eindruck, eine einzige Kugelform mit ebenfalls kreisrundem Kinn einen eher infantilen Anschein.

Die meisten Masken scheinen aber in ihrer Neutralität nach dem zuvor erläuterten Prinzip Leonardos<sup>603</sup> zu funktionieren. Die für Schlemmer so typische Kopfform bestehend aus einer runden bzw. ovalen Schädelform mit einer senkrecht verlaufenden Nase und nur angedeuteten Augen und Lippen erscheint im Vergleich zu den anderen Maskentypen als die menschenähnlichste Versuchsform Schlemmers, die gleichzeitig emotions-, geschlechts- und altersneutral wirkt. Eine real konstruierte Maske, die diesem Prinzip entspricht, ist eine der bekanntesten Masken Schlemmers: die „Hohe Kopfmaske“,<sup>604</sup> Maske zur Figurine „Kugelhände“ des Triadischen Balletts aus dem Jahr 1922, die einen extrem ins Oval gezogenen Kopf formt, auf den eine senkrechte Nasenform und eine stilisierte, kleinformatige Lippenform aufgesetzt sind.

Das figurale Kabinett Schlemmers zeigt ebenfalls eine Art Festlegung auf diesen Typus Mensch bzw. Maske oder auch Kunstfigur: Frühe Entwürfe des Kabinetts zeigen an prominenter Stelle eine sitzende Figur, die aufgrund ihrer sehr langen, spitz zulaufenden Nase stark an eine pinocchioeske Holzfigur erinnert. Diese Nasenform ist in späteren Ausführungen des Kabinetts jedoch ersetzt durch die schlemmertypische Gesichtsform. Dies spricht ebenfalls für

---

<sup>603</sup> Siehe Kapitel 2.2.1.

<sup>604</sup> SCHLEMMER, Oskar: Hohe Kopfmaske. Maske zu Figurine Kugelhände (1922), Papiermaché vergoldet, Augenbrauen, Nase und Lippen mit Deckfarbe bemalt, 48 x 20 x 23 cm, Staatsgalerie Stuttgart, abgebildet in: KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN ET AL. (1994), S. 175.

eine Versuchszeit Schlemmers, die zur Festlegung auf den oben beschriebenen Typus führte.

Es erfolgt also stets eine Stilisierung des Kopfes durch eine strenge Konstruktion mittels geometrischer Grundformen, in ähnlicher Weise wie in den an Leonardo orientierten Kopfkonstruktionen. Diese scheinen auch hier das Ergebnis der Suche nach einem entindividualisierten, allgemeingültigen Typus zu sein.

#### 4.3.2 MASKE UND MENSCH

Aber auch außerhalb der Schlemmer'schen Bühnenwerke besitzt die Maske eine gewisse Bedeutung: „Pierrot und zwei Figuren“ (ABBILDUNG 36), ein Aquarell aus dem Jahr 1923, ist unterteilt in eine linke und eine rechte Bildhälfte, deren linke belebt ist durch eine menschliche, vermutlich männliche Halbfigur. Ihr Kopf ist im Profil, ihr Oberkörper frontal dargestellt. Die Arme der Figur sind vor dem Körper überkreuzt, sodass die rechte Hand des Dargestellten nach vorn deutet, während die linke über die Schulter nach hinten weist. Die Figur trägt einen blauen Pullover, der Schädel ist kahl, die Gesichtszüge sind mittels dunklerer Schattierungen auf der recht natürlich anmutenden Hautfarbe angedeutet. Den Hintergrund der Figur bilden bräunliche Schattierungen, deren starke Kanten und ein deutlicher Farbverlauf einen gewissen räumlichen Effekt erzeugen.

Die dargestellte Person blickt in die rechte Bildhälfte hinüber und auf die etwa gleichgroße Halbfigur eines nach links blickenden Pierrots. Dieser trägt ein weißes Trikot mit einem Kragen bestehend aus rot-schwarzen Wimpeln. Seine Hautfarbe ist ebenfalls weiß, der Mund ist in rötlicher Farbe eingezeichnet, die Augen als tiefschwarze Schattierung der Augenhöhle angedeutet. Das sichtbare linke Ohr ist mit Bleistift als Umriss der Ohrmuschel eingezeichnet. Durch die weiße Hautfarbe sind die ebenfalls weiße Maske und



die Kopfbedeckung der gleichen Farbe nur sehr schwer zu erkennen: Beide sind durch ihre etwas gelblichere Einfärbung und zarte Umrisslinien in Bleistift leicht von der Haut des Pierrots abgesetzt. Den Hintergrund des Pierrots bilden Rechtecke in denselben rotbräunlichen und schwarzen Farbtönen wie sein Kragen. In den Hintergrund eingesetzt ist die im Titel erwähnte zweite Figur, die sich als weiße Ganzkörpersilhouette mit leichten Bleistiftlinien vom Hintergrund absetzt.

Auffällig ist bei beiden Halbfiguren die nahezu identische Nasenform, die typische *Schlemmer-Nase*, die fast senkrecht verläuft und kaum einen Übergang von Nasenrücken zu Stirn feststellen lässt. Wie zuvor bereits eingehend ausgeführt wurde, kann diese Nasenform auf die von Leonardo inspirierte Konstruktionsweise eines Kopfes und Gesichtes mittels Quadrat und Kreis bzw. Würfel und Kugel bezogen werden. Ebenso lässt sie auf einen positiv-neutralen Charakter im Sinne eines antiken griechischen Ideals schließen. Die nähere Betrachtung der Maske des Pierrots wirft also die nicht eindeutig zu beantwortende Frage auf, ob die für Schlemmer typische Menschendarstellung hier ihren Einfluss auf die Bühnenwerke zeigt, oder ob die Maske beispielsweise eines Pierrots gar als weiterer Schritt Schlemmers auf dem Weg zu einer typisierten Gesichtsform gelten darf:

Denn zunächst ist der Maske neben vielen anderen<sup>605</sup> auch das Charakteristikum der Typisierung eingeschrieben:<sup>606</sup> Monika Schmitz-Emans beschreibt die Maske als „einheits-, identitäts- und ordnungsstiftend“,<sup>607</sup> Richard Weihe charakterisiert die Maske wie folgt:

„Die Maske stellt sozusagen ein Gruppenbild dar, dessen Eigenschaften einem Individuum eingepägt werden. Der Typus entsteht durch die

---

<sup>605</sup> Monika Schmitz-Emans nennt unter anderem „Identität und Rolle, Selbstentwurf und soziale Interaktion, Selbstdarstellung und Verstellung“ als mögliche Konnotationen der Maske (SCHMITZ-EMANS (2009), S. 7).

<sup>606</sup> MAUR (1979 A), S. 16.

<sup>607</sup> SCHMITZ-EMANS (2009), S. 8.

selektive Auswahl und Hervorhebung des Wesentlichen einer Erscheinung.“<sup>608</sup>

Die Maske, so Weihe, vereinfache und stilisiere die Komplexität des Gesichts physiognomisch;<sup>609</sup> eine Eigenschaft, die für Schlemmers Vorhaben der Schaffung eines menschlichen Typus<sup>610</sup> von größter Bedeutung sein muss. Denn bei der Typisierung des menschlichen Körpers hat die Typisierung des Gesichts besondere Bedeutung, ist doch das Gesicht der Teil des Körpers, der den höchsten Grad an Individualität aufweist.<sup>611</sup>

Auch die Nase eines Menschen unterliegt starken individuellen Schwankungen: Zahlreiche Nasenformen werden unterschieden und wie bereits zuvor beschrieben, gilt die Nase als besonderes Individualitätsmerkmal; Paul Topinard zum Beispiel differenzierte zwischen acht verschiedenen Nasenformen,<sup>612</sup> Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Carl Gustav Carus beschäftigten sich ebenfalls mit den unterschiedlichen äußeren Ausprägungen des Organs. Schlemmer hingegen vereinheitlichte unter anderem durch Nutzung der Maske auch die Nasenform. So ist die Maske aufgrund ihrer entindividualisierenden Eigenschaft ein idealer Ausgangspunkt für die Typisierung des Gesichts. Die spezielle, von Schlemmer genutzte Form der Maske, die den Übergang von Stirn zu Nasenspitze zur Senkrechten macht, kann hierbei als ein weiterer der Ursprünge für die gemalte Nasenform angesehen werden. Vor allem die so plakativ einander gegenübergestellten, identischen Formen von menschlichem Gesicht und Maske des Pierrots unterstützen diese These.

---

<sup>608</sup> WEIHE (2004), S. 137.

<sup>609</sup> Ebd.

<sup>610</sup> SCHLEMMER (1923 A), S. 62.

<sup>611</sup> Siehe hierzu unter anderem: BELTING (2013), S. 11; SIMMEL (1901), S. 280-284.

<sup>612</sup> TOPINARD (1885), S. 298.

#### 4.3.3 EINE „BAUHAUS-SZENE“

Die Fotografie einer „Bauhaus-Szene“ von Erich Consemüller (ABBILDUNG 37) lässt ebenfalls interessante Rückschlüsse auf eine mögliche Interpretation der Schlemmer'schen Masken zu: Sie zeigt in einer inzwischen ikonischen Bauhausszene eine weibliche Person,<sup>613</sup> die entspannt mit übereinandergeschlagenen Beinen in einem *B3 Stahlrohressel* von Marcel Breuer sitzt, sich dabei leicht nach rechts lehnt und ihren rechten Arm lässig auf der Armlehne ablegt. Ihr linker Arm liegt auf ihrem Schoß. Die Abgebildete trägt ein von Lis Beyer entworfenes und in der Weberei-Werkstatt des Bauhaus gefertigtes Kleid.<sup>614</sup> Ihre Identität ist verschleiert durch eine Maske Oskar Schlemmers, die eigentlich dem Bühnenkontext zuzuordnen ist. Die Abgebildete trägt sie dennoch mit großer Selbstverständlichkeit und Entspannung – ihr Blick, bzw. der Blick der Maske, ist direkt in die Kamera gerichtet –, sodass der Eindruck entsteht, als sei das Tragen einer Maske ein natürlicher, nicht bemerkenswerter Zustand bzw. als sei sie gar nicht maskiert.

Schlemmers Masken haben immer, wie zuvor beschrieben, einen anthropomorphen Charakter; die konkrete Person, das Individuum ist hingegen ohne Bedeutung. Und eben diesen Sachverhalt vermittelt auch die Fotografie Consemüllers: Abgebildet ist eine weibliche Person, die durch ihre Bekleidung und das Sitzmöbel eindeutig der Bauhauszeit zuzuordnen ist. Wer jedoch konkret unter der Maske befindlich ist, ist nicht abschließend geklärt. Sicher hingegen ist, dass es sich bei der Fotografie nicht um die Aufnahme eines Theaterstückes handelt, sondern um den Versuch, moderne, überindividuelle Realität, eine alltägliche *Bauhaus-Szene*, darzustellen. Die Maske ist also einerseits nicht in einen theatralischen Kontext eingebettet, kann jedoch andererseits auch nicht als realer Schnappschuss verstanden werden.

---

<sup>613</sup> Diese Person ist laut Juliet Koss entweder Ise Gropius, der das Kleid gehörte, oder Lis Beyer, die das Kleid entworfen hat (Koss (2003), S. 732).

<sup>614</sup> Koss (2003), S. 732.

Die Maske Schlemmers ist in diesem Kontext auch kein modisches Accessoire, das tatsächlich getragen werden sollte. Die Szene ist offensichtlich inszeniert und hat somit auch einen bühnenhaften Charakter, aber sie gibt einen Hinweis darauf, dass mit Schlemmers Masken tatsächlich eine Umformung und Typisierung des menschlichen Körpers vollzogen wurde und sie somit eine Verbindung zwischen der artifiziellen Kunstfigur und dem natürlichen, aber dennoch typisierten Menschen des ersten Kapitels herstellen.

#### 4.4 ZWISCHENERGEBNIS III

Oskar Schlemmers „Tänzerin“ generiert Raum und entsteht gleichzeitig durch ihn: Durch ihre Bewegungen entsteht Raum in einer imaginären, sie umgebenden erhärtenden Masse; dieser wiederum bedingt das äußere Erscheinungsbild der Kunstfigur.

Gedanklicher Ausgangspunkt Schlemmers für eine Kunstfigur wie die Tänzerin sind die theatertheoretischen und -praktischen Ideen Heinrich von Kleists und Edward Gordon Craigs, deren Ansätze aufschlussreiche Impulse für die Analyse des Bühnenwerks des Bauhaus-Meisters geben. Allerdings bleibt Schlemmer in seinen Balletten und sonstigen Bühnenwerken einen Schritt hinter Kleist und Craig zurück: Die Theoretiker fordern ein Ersetzen des menschlichen Körpers durch eine künstliche Figur, eine *Marionette* oder *Über-Marionette*. Schlemmer übernimmt zwar Überlegungen Kleists und Craigs zu den Vorzügen der idealen, künstlichen Figur, überträgt diese jedoch in einem zweiten Schritt auf die Realität, den Menschen, der seine größtmögliche Künstlichkeit mittels eines stark abstrahierenden, den Körper technisierenden Kostüms, das durch den Raum dominiert wird, erhält. Schlemmer technisiert also die Bauhaus-Bühne ebenso wie das Bauhaus alle Produktionsschritte seiner Objekte zu technisieren versuchte.

Das Kostüm der Tänzerin zeigt folglich zunächst eine wechselseitige Beziehung zum Raum und darüber hinaus eine auf der Utopie der Marionette aufbauende Realität, in der das nun bewegungseinschränkende Kostüm neue tänzerische Ausdrucksformen entstehen lässt. Es sind also zwei äußere Faktoren, die die körperliche Erscheinung der Tänzerin – der Kunstfigur im Allgemeinen – elementar bestimmen: Raum und Kostüm.

Obwohl bei der Tänzerin im Speziellen nicht eindeutig feststellbar, verfügt die Kunstfigur häufig über eine Maske, die ihre menschliche Basis betont, erforscht und gleichzeitig eine Überindividualität herstellt, die Schlemmers Überlegungen zum typisierten Menschen erweitern. Schlemmer sucht also auch in der Kunstfigur nach Typisierung – danach, „der Vielfalt der Dinge eine Einheit gegenüberzustellen“<sup>615</sup> – obwohl er im Gegensatz zum einen Typus *Mensch* mehrere Typen der *Kunstfigur* vorstellt. Zunächst wird der Körper so weit wie möglich zu einer Marionette bzw. Über-Marionette im Sinne Kleists und Craigs umgeformt – und die gängige Definition von Marionetten ist die einer typisierten Puppe ohne individuelle physiognomische und somatische Eigenschaften.

Aber auch die Tatsache, dass der Körper einer Kunstfigur durch Bewegung bedingt wird, führt zu einer Typisierung: Denn eine bestimmte Art Bewegung führt zu einer immer gleichen Kunstfigur, wodurch ein Typus im Sinne eines Vertreters einer bestimmten Gruppe entsteht. Ebenso verhält es sich mit den Scheibenmenschen: Die Negativität des Kostüms negiert die Individualität zugunsten einer immer gleichen, typischen Silhouette. Unterstützt wird die Typisierung der Kunstfigur durch Anwendung der anthropomorph-typisierten Maske.

Bei Schlemmer liegen folglich zwei Arten von Typisierung vor: zunächst die natürliche bzw. naturnahe Typisierung des Menschen des ersten Kapitels, die zu einem einzigen, weitestgehend geschlechts- und zeitlosen Typus führt; und darüber hinaus die intendiert entmenschlichte Kunstfigur, die sich in ihrer Verwandtschaft zu Puppe und Marionette, ihrer menschlichen Basis und ihrer einschränkenden Kostümierung sowie in ihrem Verhältnis zum Raum in Form verschiedener Typen äußert.

---

<sup>615</sup> SCHLEMMER (1928 A), S. 27.

## 5 „URALT, EWIG NEU“<sup>616</sup> – DER MENSCH, DER RAUM UND DIE KUNSTFIGUR

Oskar Schlemmers Œuvre wurde in der kunst- und kulturhistorischen Forschung bislang auf die beiden Pole *Mensch* und *Raum* reduziert, die Bedeutung dieser Aussage jedoch nur randständig analysiert oder hinterfragt. Die vorliegende Dissertation analysierte *Mensch* und *Raum* und ergänzte diese zwei tradierten Kategorien um eine weitere, namentlich die der *Kunstfigur*. Denn auch Oskar Schlemmer differenziert zwischen dem Menschen und der Kunstfigur, die sich in ihrem Verhältnis zum grundlegenden, realen menschlichen Körper und zur räumlichen Umgebung unterscheiden: Während sich Schlemmers Mensch typisiert, aber naturnah zeigt, entweder bekleidet oder unbekleidet – wobei die alltägliche Bekleidung den Körper nur bedeckt, nicht aber verändert –, hat die Kunstfigur artifiziellen, fiktiven Charakter, der durch das (abstrakte) Kostüm, „die stoffgewordene Idee der Veränderung“,<sup>617</sup> entsteht. Darüber hinaus bedingt der Mensch den Raum, während der Raum die Kunstfigur bedingt.

### 5.1. EIN ERWEITERTER BLICK AUF DIE DARSTELLUNG VON MENSCH, RAUM UND KUNSTFIGUR IM ŒUVRE SCHLEMMERS<sup>618</sup>

Grundlegend für die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit waren die Analysen der Werke vorangegangener und auch zeitgenössischer Künstler, Architekten und (Natur-)Wissenschaftler, die in Oskar Schlemmers künstlerischem und schriftlichen Werk Erwähnung finden. Über die im Verlauf der behandelten Referenzen und Einflüsse hinaus lassen sich ausgehend von Oskar

---

<sup>616</sup> SCHLEMMER (1923 B), S. 149.

<sup>617</sup> SCHLEMMER (1928 A), S. 28.

<sup>618</sup> Für die Hinweise auf die Beuroner Kunstschule, Piero della Francesca und den Japanischen Hausbau danke ich Prof. Dr. Kai Kappel.

Schlemmers Werk zahlreiche weitere Verknüpfungen zur Kunst- und Kulturgeschichte herstellen, die trotz ihrer großen Relevanz, ihrer Erwähnung durch Schlemmer oder ihrer offenbaren geistigen Nähe zu ihm nicht im Detail bearbeitet werden konnten.

#### 5.1.1. DIE BEURONER KUNSTSCHULE UND PETER DESIDERIUS LENZ

In direktem Bezug zu den bei Schlemmer erwähnten Ägyptern<sup>619</sup> und den „antinaturalistischen, stilisierenden Formen“<sup>620</sup> der altägyptischen Kunst, die sich als Resultat eines strengen Proportionskanons zeigen,<sup>621</sup> steht die Kunstauffassung der Beuroner Schule, vor allem von Peter Desiderius Lenz (1832-1928), einem ihrer Begründer: Lenz, Künstler und späterer Benediktinermönch im Kloster Beuron, sucht nach einem abstrahierenden „hohen Styl“<sup>622</sup> durch die Abkehr von der Naturnachahmung und Räumlichkeit hin zu einer Konzentration auf das „Wesentliche mit den Mitteln von Umrisslinie und Flächenbildung“.<sup>623</sup> Sein Ziel ist die Etablierung einer architektonisch-geometrischen Urform und einer mathematischen, göttlichen Schönheit, stets unter Berücksichtigung von Linien, Form und Farbe, von Maß und Urgesetz.<sup>624</sup> Ausgangspunkt von Lenz ist das Interesse an der Normalgestalt, in Schlemmers Worten also an einem *Typus*, und zwar in diesem Fall an der Normalgestalt des Menschen als Ebenbild Gottes.<sup>625</sup>

Für die Betrachtung des Werkes Schlemmers von besonderer Bedeutung ist jedoch nicht nur die Verwendung eines Kanons im Sinne eines Maßstabs oder einer Regel und der Rückgriff auf altägyptische Darstellungsformen, sondern

---

<sup>619</sup> SCHLEMMER (O. J. D.), S. 61.

<sup>620</sup> LANG (2007), S. 32.

<sup>621</sup> Ebd.

<sup>622</sup> SIEBENMORGEN (1983), S. 76.

<sup>623</sup> LANG (2007), S. 33.

<sup>624</sup> Ebd.

<sup>625</sup> LANG (2007), S. 41ff.



auch die Kombination mit anderen Proportionsüberlegungen und Teilungsverhältnissen, wie dem Goldenen Schnitt. Die Stellung der Beuroner Kunst als einer der Wegbereiter der Moderne <sup>626</sup> macht eine Kenntnis Schlemmers wahrscheinlich.

### 5.1.2. PIERO DELLA FRANCESCA

Blickt man in der Kunstgeschichte weiter zurück, so stößt man in der Renaissance – neben den behandelten Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer sowie den von Schlemmer darüber hinaus erwähnten Michelangelo und Botticelli – auch auf den Maler, Kunsttheoretiker und Mathematiker Piero della Francesca (ca. 1412–1492), dessen Œuvre ebenfalls aufschlussreich ist für die Bearbeitung der Werke Oskar Schlemmers.

Es liegen keine eindeutigen Belege dafür vor, dass Oskar Schlemmer tatsächlich mit den Werken Piero della Francescas vertraut war, eine Kenntnis ist aber durchaus möglich. So finden sich im deutschsprachigen Raum ab spätestens 1858 erste Abhandlungen zu Piero, die erste deutschsprachige Ausgabe seines Traktats *De prospectiva pingendi* mit einer Abhandlung zur korrekten perspektivischen Darstellung des menschlichen Kopfes wurde 1899 veröffentlicht. <sup>627</sup> Einen Höhepunkt seiner Rezeption erfährt Pieros Œuvre in den 1920er Jahren, die sich künstlerisch unter anderem in den Werken der *pittura metafisica*, der *valori plastici* sowie in Deutschland des *Magischen Realismus* und der *Neuen Sachlichkeit* manifestiert. <sup>628</sup> Vor allem Pieros „Bewegungslosigkeit, Starre, Strenge und Tektonik“ <sup>629</sup> waren für die Künstler der Zwischenkriegszeit von Bedeutung, möglicherweise auch für Oskar Schlemmer während seiner Zeit am Bauhaus.

---

<sup>626</sup> Siehe hierzu unter anderen: KAPPEL (2009), KEHRBAUM (2006), S. 28 & LANG (2007), S. 30.

<sup>627</sup> FRANCESCA (ca. 1474).

<sup>628</sup> WARNKE (1991), S. 7.

<sup>629</sup> WARNKE (1991), S. 7.

Bei der Betrachtung von Piero della Francescas Fresko „Die Königin von Saba kniet vor der Brücke über den Fluss Siloe und die Begegnung mit Salomon“ aus der Kirche San Francesco in Arezzo<sup>630</sup> fällt eine signifikante Ähnlichkeit zu Oskar Schlemmers Architekturdarstellungen „Hausbau Bauhaus“ (1923) und „Entwurf für eine moderne Wandmalerei, Vorentwurf für das Museum Folkwang“ (1929) auf: Der Bildaufbau zeigt in allen drei Fällen eine rechts ins Bild eingebrachte, zum Betrachter hin (teilweise) geöffnete Architektur, und einen in der linken Bildhälfte dargestellten Naturraum bzw. angelegten Garten mit Baumbestand. Sowohl Schlemmer als auch Piero beleben ihre Szenen mit zahlreichen Figuren, die verschiedenen Tätigkeiten nachgehen, und berittenen oder gesattelten Pferden.

Darüber hinaus zeigen die dargestellten menschlichen Gestalten in Piero della Francescas Werken auch visuelle und konzeptuelle Übereinstimmungen mit Oskar Schlemmers Darstellung des menschlichen Typus:

„Wie jede echte Monumentalität ist Pieros Stil einfach und streng. Der Bildaufbau ist von klassischer Einfachheit und von tektonischer Strenge. Tektonisch streng, statuarisch wenn man so will, sind auch die Figuren, ja sie sind es nicht selten in einem Maße, daß sie wie architektonische Glieder, gleichsam wie Pfeiler wirken.“<sup>631</sup>

Dieser Absatz aus Hans Grabers Werk über Piero della Francescas Darstellung des Menschen könnte so auch Oskar Schlemmer zum Thema haben: Während Schlemmers Klassizismus sich in seiner einfachen und strengen, statuarischen Menschendarstellung an verschiedenen kanonischen Überlegungen seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Vorreiter orientiert, greift Piero auf sein eigenes mathematisches Wissen zurück und verarbeitet dieses zum einen künstlerisch, zum anderen aber auch theoretisch in mehreren Abhandlungen, unter anderem in „De prospectiva

---

<sup>630</sup> Piero della Francesca: Die Königin von Saba kniet vor der Brücke über den Fluss Siloe und die Begegnung mit Salomon (um 1450-1465), Fresko, 336 x 747 cm, San Francesco in Arezzo.

<sup>631</sup> GRABER (1922), S. 35.

pingendi“, „Libellus de quinque corporibus regularibus“<sup>632</sup> und „Trattato d'Abacco“.<sup>633</sup> Ersteres Buch widmet sich auch der perspektivisch korrekten Darstellung des Menschen. Und auch die Beobachtung, die Figuren Pieros wirken wie Pfeiler, lässt sich auf Oskar Schlemmers Werk übertragen, stattdessen er doch seine „Hausbau Bauhaus“-Architektur mit einer ionischen Säule aus, die nicht nur als Verweis auf Klassizismus und klassizistisches Gedankengut verstanden werden kann, sondern auch als Verknüpfung von Architektur und menschlichem Körper.<sup>634</sup>

In seiner der Schlemmer'schen Arbeit am Typus ähnlichen Suche nach der idealen Form des Menschen<sup>635</sup> greift Piero zurück auf ein „carefully calculated system“,<sup>636</sup> das er jedoch ergänzt durch Licht- und Farbeffekte. So entstehen geometrisierende,<sup>637</sup> vertikal ausbalancierte Darstellungen von Männern und Frauen in häufig neutraler Pose, welche die natürlichen Abweichungen von der Norm außer Acht lassen<sup>638</sup> und somit als ein weiterer Einflussfaktor auf Oskar Schlemmers Menschendarstellung verhandelt werden können.

### 5.1.3. DAS JAPANISCHE HAUS

Aber nicht nur im Bereich der Menschendarstellung erlaubt Schlemmers Werk einen erweiterten Blick. Auch seine Vorstellungen von architektonischer Räumlichkeit spiegeln Schlemmers Interesse am nationalen und internationalen Geschehen wider. Ein konkretes Beispiel hierfür ist seine mögliche Reflexion über das Japanische Haus.

---

<sup>632</sup> FIELD (2005), S. 130.

<sup>633</sup> KEIZER (2018), S. 31.

<sup>634</sup> Siehe hierzu Kapitel 3, Ausgangspunkt II.

<sup>635</sup> LAVIN (1994), S. 12.

<sup>636</sup> Ebd.

<sup>637</sup> LIGHTBOWN (1992), S. 134, ANGELINI (1985), S. 32.

<sup>638</sup> Ebd., S. 11.

Der deutsche Ingenieur Franz Baltzer ging im Jahr 1898 als Berater der japanischen Regierung nach Japan, seine Aufgabe war die Unterstützung der Modernisierung der japanischen Eisenbahn. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland veröffentlichte er Studien zu japanischen Kult- und Profanbauten, von denen im Kontext der Werke Schlemmers vor allem der Text „Das japanische Haus“, veröffentlicht in der *Zeitschrift für Bauwesen* im Jahr 1903, erhellend ist.

Trotz des Mangels an konkreten Belegen, dass Schlemmer mit den Schriften Baltzers vertraut war oder sich im Allgemeinen mit der Architektur Japans beschäftigt hat, legen die starken Übereinstimmungen der Überlegungen und Ideen Schlemmers mit den Beobachtungen Baltzers und die weite Verbreitung der *Zeitschrift für Bauwesen* im beginnenden 20. Jahrhundert eine Kenntnis Schlemmers jedoch nahe:

Baltzer berichtet vom traditionellen japanischen Haus als Holzkonstruktion mit vorwiegend beweglichen Außen- und Zwischenwänden, die entweder mit lichtdurchlässigem Papier bespannt oder gläsern sind:

„Man kann also das Haus jederzeit leicht in einen einzigen zusammenhängenden Raum, in eine völlig offene, luftige Halle verwandeln, in der man den erfrischenden Luftzug unvermindert genießt, wie auch immer die herrschende Windrichtung sein möge. Es ist nicht zu leugnen, daß für den Sommer in Japan der Aufenthalt im japanischen Hause auch für den Europäer wesentlich erträglicher und angenehmer ist, als in dem nach europäischer Bauweise hergestellten Gebäude, das sich nicht in gleichem Maße durch Beseitigung der Wände nach Bedarf in einen großen luftigen Raum verwandeln läßt.“<sup>639</sup>

Vor allem auf Blickhöhe sind die Außenwände des japanischen Hauses in Glas gehalten, um auch bei geschlossenen Wänden eine Verbindung von Innen und Außen zu gewährleisten. Durch Glas und Papier entsteht zudem eine harmonische Beleuchtung des Innenraums.<sup>640</sup>

---

<sup>639</sup> BALTZER (1903), Sp. 19-20.

<sup>640</sup> BALTZER (1903), Sp. 29.

Schlemmers Vorstellung der Wand aus Glas, Emaille und Metall, die sich verschieben und nach außen öffnen lässt, entspricht ebenso den Beschreibungen des japanischen Hauses durch Baltzer wie auch die indirekte Beleuchtung und die Verbindung von Innenraum und Außenraum. Ebenso spielt in beiden Konzepten die menschliche Hygiene eine überaus bedeutende Rolle.<sup>641</sup>

Von besonderem Interesse ist auch die Vorfertigung von Bauteilen, die sowohl in der traditionellen japanischen Architektur als auch bei Schlemmer und am Bauhaus von großer Bedeutung ist. Im japanischen Haus steht diese in Bezug zur Nutzung von normierten Bodenmatten, die auf vorgegebene Arten angeordnet werden können und somit eine kleine Anzahl möglicher Grundrisse ermöglichen. Diese Grundrisse bieten dann eine Basis für die Vorfertigung von benötigten Bauteilen.<sup>642</sup>

In diesen Faktoren zeigt sich zumindest eine erhebliche geistige Verwandtschaft zwischen Oskar Schlemmer und der Tradition der japanischen Wohnarchitektur, wenngleich auch direkte Kenntnis an dieser Stelle nicht belegt werden kann.

---

<sup>641</sup> BALTZER (1903), Sp. 20

<sup>642</sup> BALTZER (1903), Sp. 39.

## 5.2 FAZIT

Die vorliegende Arbeit argumentierte, dass Mensch und Kunstfigur im Œuvre Schlemmers in direkter Beziehung zum sie umgebenden theoretischen und/oder architektonischen Raum stehen. Ausgangspunkt dieser Überlegung war das Bauhaus-Signet, von Oskar Schlemmer im Jahr 1922 entworfen, das in einzigartiger Weise die Verbindung des menschlichen Gesichts mit moderner „Bauhaus-Architektur“ visualisiert: Das dargestellte Gesicht im Profil bestehend aus Hals, Kinn, Mund, Nase und Auge ist gleichzeitig eine (Wohn-)Architektur zusammengesetzt aus Sockelgeschoss, zwei weiteren Geschossen und einem Fenster.

### 5.2.1 MENSCH

Zunächst analysierte die vorliegende Arbeit den Menschen, für Schlemmer *das Maß aller Dinge*, und suchte nach der Vorgehensweise des Bauhaus-Meisters, die anvisierte Typisierung des menschlichen Körpers zu erreichen. Gegenstand der Analyse waren der menschliche Körper im Allgemeinen, der Kopf im Spezielleren und im Detail die Nase als eindeutigstes aber gleichzeitig auch widersprüchlichstes Charakteristikum der Schlemmer'schen Menschendarstellung.

Die vorliegende Arbeit konnte belegen, dass Oskar Schlemmer auf zweierlei Basis eine typisierte Darstellung des Menschen anstrebt: Zunächst bedient er sich der Analyse des menschlichen Körpers mittels verschiedener Proportionsstudien und seiner Geometrisierung; aus verschiedenen Gründen wurden Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer und Adolf Zeising für das Kapitel herangezogen. Hierdurch generiert Schlemmer einen auf zumindest scheinbar berechenbare, empirische Daten und Methoden zurückgehenden Typus des menschlichen Körpers, der sich aus geometrischen Körpern vorbestimmter

Größenverhältnisse zusammensetzt. Die hierdurch entstandene Reproduzierbarkeit unterstreicht den Charakter des Typus nochmals. Auch die Kopfform des Schlemmer'schen Menschen entspricht den Prinzipien des zuvor bestimmten Typus – Geometrisierung, Proportion und Reproduzierbarkeit mittels Kreis und Quadrat – und verliert somit ihre Widersprüchlichkeit aufgrund der auf den ersten Blick scheinbaren individuellen, griechischen Nase.

Aber auch innerhalb der ebenfalls von Schlemmer herangezogenen Physiognomik kommuniziert die griechische Nase Neutralität und Typisierung: Carl Gustav Carus, der mehrfach in Oskar Schlemmers Unterrichtsmaterialien Erwähnung findet, beschreibt die griechische Nase als Visualisierung eines griechischen Ideals. Das Ideal der Kalokagathia, das die vorliegende Arbeit für Carus und Schlemmer vorschlägt, ist definiert durch Perfektion und zeigt sich somit befreit von persönlichen Eigenarten, die einer Typisierung widersprechen.

Und auch Ricarda Huch, der Schlemmer eine Skizze seiner Unterrichtsmaterialien widmet, charakterisiert die griechische Nase als entindividualisiert, indem sie sie als Merkmal eines republikanischen Volkes vorstellte, in dem sich der Einzelne der Gruppe unterordnet. Sie spezifiziert die griechische Nase weiter als Zeichen für einen in Charakter und Geschlecht neutralen Menschen mit ausgeglichener Vorstellungs-, Willens- und Tatkraft.

Die auf den ersten Blick für Schlemmers Streben nach Typisierung unpassende, weil scheinbar Individualität ausdrückende griechische Nasenform ist also – wie auch Körper und Kopf im Allgemeinen – nach ausführlicher Betrachtung sowohl in ihrer Konstruktion als auch in ihrer charakterlichen Bedeutung als weiterer Schritt der Typisierung in Oskar Schlemmers Œuvre zu verstehen.

### 5.2.2 RAUM

In welcher konkreten Beziehung steht dieser durch Geometrisierung und Vermessung typisierte und gleichzeitig reproduzierbar gemachte Mensch nun aber zum Raum? Dieser Frage ging das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit nach.

Oskar Schlemmer selbst nennt in seinem Aufsatz „Über meine Bilder“ drei Herangehensweisen an das Räumliche, die seinen eigenen *Vorstoß* prägen: Albert Einstein und seine Relativitätstheorie, die auch am Bauhaus im Allgemeinen große Beachtung finden, Franz Krauses Raum- und Architekturverständnis sowie Joris-Karl Huysmans Beschreibung von Raum und Architektur in „À Rebours“.

Spätestens über Theo van Doesburg und seine privaten Kurse für Mitglieder des Bauhauses werden die Relativitätstheorie Einsteins und ihre Bedeutung für die bildende Kunst an der Architekturschule verbreitet und kamen somit auch zu Schlemmer. Aber auch in den zeitgenössischen Massenmedien besaß die revolutionäre Theorie eine große Präsenz. Da durch sie erstmals zu belegen ist, dass der Raum kein absolutes Behältnis, sondern eine relatives, von verschiedenen Faktoren abhängiges Konstrukt ist, war eine Jahrhunderte andauernde Diskussion über die Beschaffenheit des Raumes zumindest vorerst beendet.

Für Schlemmer, ebenso wie für andere Mitglieder des Bauhauses, ist der Raum aufbauend auf Albert Einsteins bahnbrechender Theorie also ein wandelbares Konstrukt, beeinflussbar durch verschiedene Faktoren. Und diese Faktoren lassen sich durch die Analyse von Franz Krause und Joris-Karl Huysmans festmachen: Franz Krauses Architekturen zeichnen sich aus durch eine Wandelbarkeit aufgrund des Menschen; Raum entsteht erst durch die Bedürfnisse, Bewegungen und Blicke des Menschen. Und auch Joris-Karl Huysmans beschreibt einen Raum, der vom Menschen abhängt. Der Geist des



Menschen, seine Ideen und psychischen und physischen Bedürfnisse, bedingen den Raum, der aktiv und bewusst wandelbar und gestaltbar ist. Krause und Huysmans stehen in ihrem schriftstellerischen bzw. architektonischen Schaffen also für eine Wandelbarkeit des Raumes, die ausgelöst wird durch den Einfluss des Menschen – einerseits als Spiegelung seiner Bedürfnisse und Psyche, andererseits durch seine Bewegungen und Blickachsen.

Einen weiteren bedeutenden Einfluss bilden das architektonische Schaffen sowie die raum- und architekturtheoretischen Schriften des Bauhauses, die ebenfalls eine Wandelbarkeit sowie eine Abhängigkeit vom Menschen und seinen Bedürfnissen propagieren. Und auch Schlemmers eigene Architektur- und Raumvorstellungen, die er in seiner Skizze „Hausbau Bauhaus“ und in seinen theoretischen Schriften „Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine? – Eine Annahme“, „Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie“ und „Mensch und Kunstfigur“ artikuliert, zeigt sich der Raum als abhängig von den menschlichen Bedürfnissen physischer und psychischer Natur: von den rein praktischen, medizinischen und hygienischen Anforderungen an eine Wohnstätte bis hin zum Einfluss der inneren Körperfunktionen eines Menschen auf seinen theoretischen Umraum.

### 5.2.3 KUNSTFIGUR

Die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass und inwiefern der menschliche Körper und Geist sowohl den realen als auch den theoretischen Raum bedingt. Dem einleitend behandelten Bauhaus-Signet folgend formt der Raum jedoch auch den Menschen. Der Verlauf der vorliegenden Arbeit wandelte diese Aussage ab zu folgender These: Der Raum formt die Kunstfigur, einen weitestgehend unabhängigen Ableger der menschlichen Figur, nicht aber den Menschen selbst.

Der erste Schritt in der Formung der Kunstfigur geht folglich vom Raum und seiner Dominanz aus, was den Hauptunterschied zum Menschen ausmacht: Während der Mensch den Raum bedingt, entsteht die Kunstfigur erst durch den Einfluss des Raumes.

Für sein weiteres Vorgehen zieht Schlemmer Heinrich von Kleist sowie Edward Gordon Craig heran und manifestiert deren Vorstellung einer vom menschlichen Körper befreiten (Über-) Marionette als Ideal einer Kunstfigur: Kleist und Craig propagieren eine Unabhängigkeit des Schauspielers bzw. Tänzers von physikalischen und physischen Gesetzen sowie der menschlichen Psyche und des Willens und schaffen somit Raum für die Idee einer (Über-) Marionette. Da Schlemmer in seinen Bühnenwerken jedoch immer mit menschlichen Akteuren arbeitet, sind die von Kleist und Craig propagierten Unabhängigkeiten hypothetischer Natur: Schlemmers Kunstfigur muss sich mit den physikalischen, physischen und psychischen Gegebenheiten eines Menschen auseinandersetzen.

Also formt Schlemmer aus dem Ideal der leblosen, unabhängigen (Über-) Marionette auf der realen Grundlage des abhängigen Menschen eine Kunstfigur, die mittels Kostüm und Maske einerseits die Gesetzmäßigkeiten der Realität anerkennt, sich andererseits jedoch physikalisch, physisch und psychisch so weit wie möglich von ihnen entfernt. Dies geschieht auf mehreren Ebenen: Zunächst bestimmt neben dem Raum das Kostüm als zweiter äußerer Faktor die Bewegungen der Kunstfigur; durch die bewegungseinschränkende Charakteristika entstehen neue tänzerische Ausdrucksformen, die mit Heinrich von Kleists Forderung nach mehr Grazie übereinstimmen. Gleichzeitig generiert die kostümierte (Kunst-) Figur durch ihre zum Beispiel rotierenden Bewegungen jedoch auch Raum, der wiederum die Kunstfigur bedingt.

Die Kunstfigur entsteht folglich durch den Raum, die Abwandlung der menschlichen Grundlagen durch das Kostüm sowie die eigene Bewegung, die wiederum Raum und somit die Kunstfigur selbst generiert.

Während das Kostüm als reales Äquivalent der idealen Marionette Kleists und Craigs also dem künstlichen Charakter der Kunstfigur Tribut zollt, agiert die Maske mit ihrer stets anthropomorphen Form als Verbindungsglied zwischen der Kunstfigur und dem Menschen. Denn sie erforscht die typische menschliche Erscheinungsform in zahlreichen Studien. Ob die typische Schlemmer'sche Nasenform, die auch der Maske häufig zu eigen ist, seine Darstellung des Menschen beeinflusst oder ob die Kunstfigur hier ihre Beeinflussung durch den oder ihre Basis im Menschen zeigt, kann nicht abschließend geklärt werden. Als sicher kann jedoch angenommen werden, dass die entindividualisierenden Eigenschaften, die der Maske zumeist eingeschrieben sind, für die Suche Schlemmers nach einer größtmöglichen Typisierung von Interesse gewesen sein müssen.

Die Maske schließt folglich einen Kreis in der Untersuchung des *uralten* und dennoch *ewig neuen*, der Untersuchung des Bildes von Mensch, Raum und Kunstfigur während der Tätigkeit Oskar Schlemmers am Bauhaus: Der Mensch bedingt durch seine Körperlichkeit und Körperfunktionen, seine Bewegungen und seine Blicke den Raum, der wiederum grundlegenden Einfluss auf die Genese der menscbasierten, aber dennoch weitestgehend unabhängigen Kunstfigur hat. Die von ihr häufig getragene Maske mit ihren anthropomorphen Eigenschaften verweist zurück auf den eingangs behandelten Menschen und seine intendierte Typisierung.

Die vom Signet suggerierte, wechselseitige Bedingung von Mensch und Raum muss also differenziert werden: Der Mensch bedingt in seiner Körperlichkeit und Bewegung den Raum, dieser jedoch nicht unmittelbar den Menschen; Raum und Kunstfigur hingegen bedingen sich gegenseitig. Ferner zeigt sich eine Korrelation zwischen Mensch und Kunstfigur, die in Form der Maske auftritt.

## QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

### PRIMÄRQUELLEN

CARUS (1858):

Carus, Carl Gustav: Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis, Leipzig 1858.

CARUS (1863):

Carus, Carl Gustav: Verzeichniss der Cranioskopischen und Chirognomischen Sammlung des Geheimen Rath Dr. C. G. Carus, Dresden 1863.

CRAIG (1908):

Craig, Edward Gordon: The Actor and the Über-Marionette, in: THE MASK (1908), S. 3-15.

DER HOLZBAU (1920):

Der Holzbau. Mitteilungen des „Deutschen Holzbau-Vereins“, Nr. 20, 1920.

DER VERKEHR (1914):

Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914, Jena 1914, S. 28-31.

DÜRER (1528):

Dürer, Albrecht: Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528), herausgegeben, kommentiert und in heutiges Deutsch übertragen von Berthold Hinz, Berlin 2011.

FRANCESCA (CA. 1474):

Francesca, Piero della: Petrus Pictor Burgensis. De prospectiva pingendi (ca. 1474). Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Übersetzung, Strassburg, 1899.

FRITSCH (1905):

Fritsch, Gustav: Die Gestalt des Menschen. Mit Benutzung der Werke von E. Harless und C. Schmidt. Für Künstler und Anthropologen dargestellt, 2. Auflage, Stuttgart 1905.

GROPIUS (1910):

Gropius, Walter: Programm zur Gründung einer Allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitliche Grundlage m.b.H., März 1920 (mit handschriftlichen Korrekturen), Bauhaus Archiv Berlin.

GROPIUS (1911):

Gropius, Walter: Monumentale Kunst und Industriebau, in: WILHELM (1983), S. 116-120.

GROPIUS (1914):

Gropius, Walter: Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in: DER VERKEHR (1914), S. 28-31.

GROPIUS (1919):

Gropius, Walter: Bauhaus Manifest (1919), in: WÜRTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN (1968), S. 13.

GROPIUS (1920):

Gropius, Walter: Neues Bauen, in: DER HOLZBAU (1920), S. 5.

GROPIUS (1921/22):

Gropius, Walter: Raumkunde, unveröffentlichtes, undatiertes Manuskript (ca. 1921/1922), übertragen von Thomas Heil, Juni 1989, Bauhaus-Archiv Berlin.

GROPIUS (1922):

Gropius, Walter: Wohnmaschinen (1922), in: SCHEIFFELE (2003), S. 236-237.

GROPIUS (1925):

Gropius, Walter: Wohnhaus-Industrie, in: MEYER, A. (1925), S. 5-14.

GROPIUS (1926):

Gropius, Walter: Glasbau (1926), in: RÜBEL ET AL. (2005), S. 76.

GROPIUS (1965):

Gropius, Walter: Die neue Architektur und das Bauhaus, Mainz 1965.

GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925):

Gropius, Walter, László Moholy-Nagy (Hg.): Die Bühne im Bauhaus (Bauhausbücher 3), München 1925.

GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1930):

Gropius, Walter, László Moholy-Nagy (Hg.): Bauhausbauten Dessau (Bauhausbücher 12), München 1930.

HEGEL (1835-38):

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik 1 (Georg Friedrich Wilhelm Hegel Werke Bd. 13), 3. Auflage, Frankfurt/Main 1992.

HUCH (1922):

Huch, Ricarda: Vom Wesen des Menschen. Natur und Geist, Priem am Chiemsee, 1922.

HUYSMANS (1884):

Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich (1884), ins Deutsche übertragen von Hans Jacob, Leipzig, Weimar 1978.

KANDINSKY (1911):

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei (1911), Bern 2009.

KLEIST (1810):

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater (1810), in: SEMBDNER (1996), S. 802-807.

KRAUSE (1951):

Krause, Franz: Vortrag im Osthausmuseum Hagen (1951), in: EDITION MARZONA (1980), S. 132-133.

KRAUSE (1973):

Krause, Franz: Zur Ausstellung 1973 im DWB Düsseldorf, in: EDITION MARZONA (1980), S. 133.

KRAUSE (o. J. A):

Krause, Franz: Anfänge (Sonnenwinkel und Maßpuppe) (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 9.

KRAUSE (o. J. B):

Krause, Franz: o. T. (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 57.

KRAUSE (o. J. C):

Krause, Franz: Raumwürfel (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 126.

KRAUSE (o. J. D):

Krause, Franz: Sonnenwinkel (o. J.) , in: EDITION MARZONA (1980), S. 18-24.

KRAUSE (o. J. E):

Krause, Franz: Typoskript (o. J.), vermutlich von „Haus Waldfrieden“ Wuppertal, erbaut 1948-50, Architekt Franz Krause, DAM FFM, Nachlass Krause, zitiert nach: BREUER (2014 A), S. 23.

KRAUSE (O. J. F):

Krause, Franz: VEPADA (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 125.

KRAUSE (O. J. G):

Krause, Franz: Wohngebäude für beliebig einteilbare Wohnungen (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 40.

KRAUSE (O. J. G):

Krause, Franz: 2. Teil. Wuppertal ab 1937 (Die 64 Grundunterscheidungen und das Konvexkonkave Prinzip) (o. J.), in: EDITION MARZONA (1980), S. 71.

MEYER, A. (1925):

Meyer, Adolf (Hg.): Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar (Bauhausbücher 3), München 1925, S. 5-14.

MEYER (1926):

Meyer, Hannes: Die neue Welt (1926), in: SCHNAIDT (1965), S. 90-93.

MEYER (1928):

Meyer, Hannes: bauen (1928), in SCHNAIDT (1965), S. 94-97.

MEYER (1929):

Meyer, Hannes (Hg.): Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung, 4, 1929.

MEYER (1930):

Meyer, Hannes: Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus. Offener Brief an den Herrn Oberbürgermeister Hesse, Dessau (1930), in: SCHNAIDT (1965), S. 100-105.

MOHOLY-NAGY (1922):

Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur (1922) (Bauhausbücher 14), Faksimile der Originalausgabe, Mainz 1968.



MUTHESIUS (1904):

Muthesius, Hermann: Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart, Jena 1904.

MUTHESIUS (1914 A):

Muthesius, Hermann: Die Werkbundarbeit der Zukunft, Jena 1914.

MUTHESIUS (1914 B):

Muthesius, Hermann: Leitsätze zum Vortrag von Hermann Muthesius (1914), in: FUNK (1978), ohne Paginierung.

NEWTON (1872):

Newton, Isaac: Mathematische Prinzipien der Naturlehre, Berlin 1872.

SCHEFFLER (1907):

Scheffler, Karl: Der Architekt (Die Gesellschaft. Sammlung sozialpsychologischer Monographien 10), Frankfurt/Main 1907.

SCHLEMMER (1913):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, April 1913, in: HÜNEKE (1990), S. 8-9.

SCHLEMMER (1915 A):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, Oktober 1915, in: Schlemmer (1958), S. 43.

SCHLEMMER (1915 B):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, September 1915, in: HÜNEKE (1990), S. 22-23.

SCHLEMMER (1915 C):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, 2. September 1915, in: HÜNEKE (1990), S. 21-22.

SCHLEMMER (1916):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, 4. April 1916, in: HÜNEKE (1990), S. 26-27.

SCHLEMMER (1920 A):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 4. November 1920, in: HÜNEKE (1990), S. 66-67.

SCHLEMMER (1920 B):

Schlemmer, Oskar: Brief an Tut, Weimar, 24. November 1920, in: HÜNEKE (1990), S. 67-68.

SCHLEMMER (1920 C):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, Dezember 1920, in: HÜNEKE (1990), S. 68.

SCHLEMMER (1920 D):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Cannstatt, 21. Dezember 1920, in: HÜNEKE (1990), S. 69-70.

SCHLEMMER (1921 A):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Weimar, 23. Juni 1921, in: Beilfuß (2014), S. 32-33.

SCHLEMMER (1921 B):

Schlemmer, Oskar: Council of Masters on 9 December 1921, in: WHITFORD (1992), S. 85.

SCHLEMMER (1922 A):

Schlemmer, Oskar: Brief an Hans Hildebrandt, Weimar, 04. Oktober 1922, in: HÜNEKE (1990), S. 97-98.

SCHLEMMER (1922 B):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Weimar, 11. November 1922, in: HÜNEKE (1990), S. 102.

SCHLEMMER (1922 C):

Schlemmer, Oskar: Des Bauhaus Schicksalsstunde oder meine? – Eine Annahme (1922), Manuskript, Oskar Schlemmer Archiv Stuttgart, ohne Paginierung.

SCHLEMMER (1922 D):

Schlemmer, Oskar: Hausbau und Bauhaus! – Eine reale Utopie (1922), in: MAUR (1979 A), S. 335-337.

SCHLEMMER (1922 E):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, Anfang November 1922, in: HÜNEKE (1990), S. 102.

SCHLEMMER (1922 F):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, Mitte November 1922, in: HÜNEKE (1990), S. 103.

SCHLEMMER (1922 G):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, September 1922, in: BEILFUß (2014), S. 46-48.

SCHLEMMER (1923 A):

Schlemmer, Oskar: Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatlichen Bauhauses (1923), in: BEILFUß (2014), S. 62.

SCHLEMMER (1923 B):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, Juli/August 1923, in: SCHLEMMER (1958), S. 149-150.

SCHLEMMER (1924):

Schlemmer, Oskar: Tagebucheintrag, wohl Frühjahr 1924, in: HERZOGENRATH (1973), FN 578, S. 295.

SCHLEMMER (1925 A):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Dessau, Mitte Dezember 1925, in: HÜNEKE (1990), S. 157.

SCHLEMMER (1925 B):

Oskar Schlemmer: Brief an Tut, Weimar, 14. Juli 1925, in: HÜNEKE (1990), S. 134.

SCHLEMMER (1925 C):

Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstfigur (1925), in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 7-20.

SCHLEMMER (1926 A):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, April 1926, in: HÜNEKE (1990), S. 163.

SCHLEMMER (1926 B):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, 05. Juli 1926, in: HÜNEKE (1990), S. 165-166.

SCHLEMMER (1926 C):

Schlemmer, Oskar: Tänzerische Mathematik, in: Vivos Voco (1926), S. 33-35.

SCHLEMMER (1927):

Schlemmer, Oskar: Das Triadische Ballett. Regieheft für Hermann Scherchen (1927), Inv. Nr. 1222, Bauhaus Archiv Berlin, auch veröffentlicht in: AUSST.-KAT. CONZEN (2014), S. 222-227.

SCHLEMMER (1928 A):

Schlemmer, Oskar: Abstraktion in Tanz und Kostüm (1928), in: AUSST.-KAT. KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH (1961), S. 27-29.

SCHLEMMER (1928 B):

Schlemmer, Oskar: Brief an Tut, Dessau, 01.03.1928, in: HÜNEKE (1990), S. 196.

SCHLEMMER (1928 c):

Schlemmer, Oskar: Tagebucheintrag, Ende Mai 1928, in: HÜNEKE (1990), S. 198.

SCHLEMMER (1929 A):

Schlemmer, Oskar: analyse eines bildes und anderer dinge, in: MEYER (1929), S. 6-12.

SCHLEMMER (1929 B):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Groß-Dirschkeim, 17. Juli 1929, in: HÜNEKE (1990), S. 211-212.

SCHLEMMER (1929 c):

Schlemmer, Oskar: „der schöne mensch in der neuen kunst“ (1929), in: HÜNEKE (1990), S. 206-208.

SCHLEMMER (1929 d):

Schlemmer, Oskar: Bühnenelemente. Vortrag, Dessau 1929, in: AUSST.-KAT. STAATLICHE KUNSTHALLE BADEN-BADEN (1965), ohne Paginierung.

SCHLEMMER (1930):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, 23. August 1930, in: HÜNEKE (1990), S. 222.

SCHLEMMER (1931 A):

Schlemmer, Oskar: Manuskript einer Beilage zu einem Brief an Jan Ulatowski vom 9. März 1931, in: HERZOGENRATH (1973), S. 185-186.

SCHLEMMER (1931 B):

Schlemmer, Oskar: Tagebuch, 07. September 1931, in: HÜNEKE (1990), S. 238.

SCHLEMMER (1932):

Schlemmer, Oskar: Brief an Otto Meyer-Amden, Breslau, 7. Mai 1932, in: HÜNEKE (1990), S. 244-245.

SCHLEMMER (1937):

Schlemmer, Oskar: Brief an Fritz Nemitz, Eichberg, 27. Februar 1937, in: HÜNEKE (1990), S. 310-313.

SCHLEMMER (1942):

Schlemmer, Oskar: Über meine Bilder (ca. 1942), in: AUSST.-KAT. SVESTKA (1987), S. 112-117.

SCHLEMMER (o. J. A):

Schlemmer, Oskar: Bedürfnis, den Kopf besonders zu fixieren, in: WINGLER (1969), S. 99.

SCHLEMMER (o. J. B):

Schlemmer, Oskar: Die Fläche im absoluten Raum (o. J.), Zusammenarbeit mit Willi Baumeister und Franz Krause, in: HERZOGENRATH (1973), S. 190-193.

SCHLEMMER (o. J. C):

Schlemmer, Oskar: Einige wesentliche Punkte, die der „Goldene Schnitt“ ergibt, in: WINGLER (1969), S. 63.

SCHLEMMER (o. J. D):

Schlemmer, Oskar: Menschlicher Kanon (o. J.), in: WINGLER (1969), S. 61.

SCHLEMMER (o. J. E):

Schlemmer, Oskar: unterrichtsgebiet: der mensch, in: WINGLER (1969), S. 28-29.

THE MASK (1908):

The Mask. A monthly Journal of the Art of the Theater, 2, 1908.

VELDE (1914):

Velde, Henry van de: Gegenleitsätze (1914), in: FUNK (1978), ohne Paginierung.

VITRUV (1. JH. V. CHR.):

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur. De architectura libri decem (1. Jh. v. Chr.). Übersetzt und durch Anmerkungen und Zeichnungen erläutert von Franz Reber, 2. Auflage, Wiesbaden 2012.

WINCKELMANN (1756):

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Baukunst (1756), in: Uhling, Ludwig (Hg.): J.J. Winckelmann. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Stuttgart 2007, S. 3-39.

ZEISING (1854):

Zeising, Adolf: Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur und Kunst durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Uebersicht der bisherigen Systeme, Leipzig 1854.

## SEKUNDÄRLITERATUR

ACKERMANN (2007):

Ackermann, Marion: Ereignis/Bild. Einblicke in das Laboratorium der Wuppertaler Arbeitsgemeinschaft, in: KUNSTMUSEUM STUTTGART (2007), S. 17-34.

ACKERMANN, BESTGEN (2009):

Ackermann, Ulrike und Ute Bestgen (Hg.): Das Bauhaus kommt aus Weimar, München 2009.

AHMEND-SÖCHTING (2001):

Ahmend-Söchting, Anne: Ichkulte. Formen gebündelter Subjektivität im französischen Fin-de-siècle-Roman, Heidelberg 2001.

ANGELINI (1985):

Angelini, Alessandro: Piero della Francesca, Florenz 1985.

BALTZER (1903):

Baltzer, Franz: Das japanische Haus. Eine Bautechnische Studie, in: Zeitschrift für Bauwesen, 1903, Sp. 5 – 56.

BARLÖSIUS (1997):

Barlösius, Eva: Naturgemässe Lebensführung. Zur Geschichte der Lebensreform um die Jahrhundertwende, Frankfurt/Main 1997.

BEILFUß (2014):

Beilfuß, Elke (Hg.): Oskar Schlemmer. Briefe, Texte, Schriften aus der Zeit am Bauhaus, Weimar 2014.



BEILFUß (2016):

Beilfuß, Elke: Oskar Schlemmer. Meister der Tanzenden Form, Wiesbaden 2016.

BELTING (2013):

Belting, Hans: Faces. Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

BERNHARD (2017 A):

Bernhard, Peter (Hg.): Bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925, Berlin 2017.

BERNHARD (2017 B):

Bernhard, Peter: Carl Gustav Emge. Ein philosophischer Propagandist des Bauhauses, in: BERNHARD (2017 A), S. 311-316.

BERNHARD (2017 C):

Bernhard, Peter: Nietzsche am Bauhaus, in: BERNHARD (2017 A), S. 37-47.

BILDENDE KUNST (1983):

Bildende Kunst. Zeitschrift für Malerei, Plastik, Grafik, Kunsthandwerk und Industrieformgestaltung, 1983.

BOLT ET AL. (1985):

Bolt, Thomas, Benno Schubiger, Kasper Zollkofer: Grenzbereiche der Architektur. Festschrift für Adolf Reinle, Basel 1985.

BORRIES (1960):

Borries, Johann Eckart von: Oskar Schlemmer. Die Wandbilder für den Brunnenraum im Museum Folkwang in Essen (Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek Herausgeber Carl Georg Heise, 60), Stuttgart 1960.

BRAUNFELS ESCHE (O. J.):

Braunfels Esche, Sigrid: Human Proportion, in: Oxford Dictionary of Art, online unter:

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039401?print=true>, zuletzt am 02.05.2020.

BREUER (2014 A):

Breuer, Gerda: „Der Raum ist man selbst“. Franz Krauses anthropozentrische Gegenentwürfe zur funktionalistischen Moderne am Beispiel der Villa Waldfrieden, in: BREUER, MINGELS (2014), S. 17-59.

BREUER (2014 B):

Breuer, Gerda: Einleitung, in: BREUER, MINGELS (2014), S. 7-13.

BREUER, MINGELS (2014):

Breuer, Gerda, Pia Mingels (Hg.): Franz Krause. 1897-1979. Architekt, Künstler, Poet, Köln 2014.

BUDERER, BENDER (1988):

Buderer, Hans-Jürgen, Beate Bender (Hg.): Oskar Schlemmer. Wand – Bild, Bild – Wand, Elztal 1988.

CAMPBELL (1981):

Campbell, Joan: Der Deutsche Werkbund 1907-1934, Stuttgart 1981.

CAMPE (1996):

Campe, Rüdiger: Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, Freiburg 1996.

CLAYTON, PHILO (2014):

Clayton, Martin, Ron Philo: Leonardo da Vinci. Anatomist, London 2014.

CONZEN (2014):

Conzen, Ina: Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt, in: AUSST.-KAT. CONZEN (2014), S. 15-155.

DANCE RESEARCH (1986):

Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research, 4, 1986.

DEAMER (2014):

Deamer, Peggy: Architecture and Capitalism. 1845 to the Present, London 2014.

DER ARCHITEKT (2001):

Der Architekt, 6, 2001.

DER LOTSE (1901):

Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur, 35, 1901, S. 280-284.

DODDS, TAVERNOR (2002):

Dodds, George, Robert Tavernor (Hg.): Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture, Cambridge, MA, London 2002.

DOMBROWSKI (2009):

Dombrowski, Daniel A.: Contemporary athletics and ancient Greek ideals, Chicago, London 2009.

DROSTE (1990)

Droste, Magdalena: Bauhaus 1919-1933, Köln 1990.

DROSTE (2009):

Droste, Magdalena: The head as a successfull design. Oskar Schlemmer's Bauhaus head, in: JAEGGI, AKBAR (2009), S. 127-130.

DÜNNE, GÜNZEL (2012):

Dünne, Jörg, Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, 7. Auflage, Frankfurt/Main 2012.

DURTH (2014):

Durth, Werner: Rading trifft Schlemmer. Bau Haus Kunst. Das Haus Dr. Rabe in Zwenkau 1928-1931, Köln 2014.

EBERLE (1989 A):

Eberle, Mathias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart, Zürich 1989.

EBERLE (1989 B):

Eberle, Mathias: Oskar Schlemmer. Die Wandlung Adams zu Prometheus durch Geometrie. Die transzendente Anatomie, in: EBERLE (1989 A), S. 111-137.

ECO (2009):

Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit, München 2009.

EDITION MARZONA (1980):

Edition Marzona (Hg.): Franz Krause. 1897-1979, o. O. um 1980.

ELLENBERGER (1994):

Ellenberger, Henri F.: The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Psychiatry, London 1994.

ERB (1978):

Erb, Roland: Nachwort, in: HUYSMANS (1978), S. 283-296.

FEUERSTEIN (1998):

Feuerstein, Marcia F.: Oskar Schlemmer's Vordruck. The making of an architectural body for the Bauhaus (Hochschulschrift: University of Pennsylvania, Univ., Diss., 1998) Mikrofiche, 1998.

FEUERSTEIN (2002):

Feuerstein, Marcia F.: Body and Building inside the Bauhaus Darker Side: On Oskar Schlemmer, in: DODDS, TAVERNOR (2002), S. 226-236.

FIELD (2005):

Field, J. V.: Piero della Francesca. A Mathematician's Art, New Haven, London 2005.

FISCHER (2001):

Fischer, Ernst Peter: Die andere Bildung. Was man von den Naturwissenschaften wissen sollte, 3. Auflage, München 2001.

FLECKNER (2007):

Fleckner, Uwe (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007.

FLECKNER (2009):

Fleckner, Uwe (Hg.): Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“, Berlin 2009.

FORM+ZWECK (1983):

form+zweck, 2, 1983.

FREUNDKREIS DER BAUHAUS-UNIVERSITÄT WEIMAR E. V. (2000):

Freundeskreis der Bauhaus-Universität Weimar e. V. (Hg.): Haus am Horn. Rekonstruktion einer Utopie, Weimar 2000.

FRIEDEL (2007):

Friedell, Egon: Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2007.

FRIEDMAN, DONLEY (1985 A):

Friedman, Alan J., Carol C. Donley: The popularization of the new physical ideas, in: FRIEDMAN, DONLEY (1985 B), S. 7-25.

FRIEDMAN, DONLEY (1985 B):

Friedman, Alan J., Carol C. Donley (Hg.): Einstein as Myth and Muse, Cambridge, London, New York 1985.

FRINGS (2002):

Frings, Marcus: The Golden Section in Architectural Theory, in: NEXUS NETWORK JOURNAL (2002), S. 9-32.

FUNK (1978):

Funk, Anna-Christa: Karl Ernst Osthaus gegen Hermann Muthesius. Der Werkbundstreit 1914 im Spiegel der im Karl Ernst Osthaus Archiv erhaltenen Briefe, Hagen 1978.

FURTWÄNGLER (1893):

Furtwängler, Adolf: Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunsthistorische Untersuchungen, Leipzig, Berlin 1893.

GESCHICHTE DER MALEREI (1904):

Geschichte der Malerei. Neudruck. 2 Bändchen. Mit Künstlerverzeichnis in jedem Buch, Leipzig 1904.

GIESEN (1930):

Giesen, Josef: Dürers Proportionsstudien im Rahmen der allgemeinen Proportions-Entwicklung, Bonn 1930.

GINZBURG (1991):

Ginzburg, Carlo: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance, Frankfurt/Main 1991.

GOMBRICH (1983):

Gombrich, Ernst: Ideal und Typus in der italienischen Renaissancemalerei, Opladen 1983.

GOSZTONYI (1976):

Gosztonyi, Alexander: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften, 2 Bände, München 1976.

GRABER (1922):

Graber, Hans: Piero della Francesca, Basel 1922.

GRAEVENITZ (1988):

Graevenitz, Antje von: Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch, in: BUDERER, BENDER (1988), S. 9-17.

GRÖNWALD (1983):

Grönwald, Marlis & Bernd: Haus am Horn. Experiment für die Serie, in: FORM+ZWECK (1983), S. 18-23.

GRÖNWALD (1992):

Grönwald, Marlis: Das Haus am Horn, in: WEIMAR KULTUR JOURNAL (1992), ohne Paginierung.

GRONAU (1918):

Gronau, Georg: Piero della Francesca, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 6, 1918, S. 213-230.

GROßMANN (2009):

Großmann, G. Ulrich (Hg.): Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik. Neues aus der Dürerforschung (Dürer-Forschungen Bd. 2), Nürnberg 2009.

GÜNZEL (2012):

Günzel, Stephan: Einleitung (zu Teil 1 Physik und Metaphysik des Raums), in: DÜNNE, GÜNZEL (2012), S. 19-43.

HAMMERSCHMIED (1997):

Hammerschmied, Ilse: Albrecht Dürers kunsttheoretische Schriften, Egelsbach u.a. 1997.

HECHT (2009):

Hecht, Christian (Hg.): Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag, Berlin 2009.

HERZOGENRATH (1973):

Herzogenrath, Wulf: Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, (Hochschulschrift: Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1970), München 1973.

HERZOGENRATH (1988 A):

Herzogenrath, Wulf: Signete – Typographie in der Reklamewerkstatt, in: AUSST.-KAT. HERZOGENRATH (1988), S. 102-116.

HERZOGENRATH (1988 B):

Herzogenrath, Wulf: Wandgestaltung, in: AUSST.-KAT. HERZOGENRATH (1988), S. 169-188.

HERZOGENRATH (2009):

Herzogenrath, Wulf: Fanal einer neuen Zeit. Die Zerstörung von Oskar Schlemmers „Bauhaus-Fresken“, in: FLECKNER (2009), S. 245-257.



HILDEBRANDT (1952 A):

Hildebrandt, Hans (Hg.): Oskar Schlemmer, München 1952.

HILDEBRANDT (1952 B):

Hildebrandt, Hans: Oskar Schlemmer. Leben und Werk, in: HILDEBRANDT (1952 A), S. 5-13.

HIMMELREICH (2004):

Himmelreich, Jørg: Informel 3D. Einflüsse der Kunsttheorie auf den Architekten Franz Krause, in: TRANSLATE 04 (2004), ohne Paginierung.

HINZ (2009):

Hinz, Berthold: „Maß und Messen“. Dürers Zahlenwerk zur menschlichen Proportion, in: GROßMANN (2009), S. 125-138.

HISTOIRE DE L'ART (2012):

Histoire de l'Art, 71, 2012.

HOFSTAETTER (2007):

Hofstaetter, Constanze: Karl-Peter Röhl und die Moderne. Auf der Suche nach dem "Neuen Menschen". Zwischen Nachkriegsexpressionismus, frühem Bauhaus und internationalem Konstruktivismus (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 41), Petersberg 2007.

HUBRICH (1981):

Hubrich, Hans-Joachim: Hermann Muthesius. Die Schriften zu Architektur, Kunstgewerbe, Industrie in der „Neuen Bewegung“, Berlin 1981.

HÜNEKE (1990):

Hüneke, Andreas (Hg.): Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, Leipzig 1990.

HÜNEKE (1997):

Hüneke, Andreas: Oskar Schlemmer. Last und Lust seiner vielseitigen Begabung, in: LOUIS, STOOSS (1997), S. 44-69.

JAEGER (1947):

Jaeger, Werner: Paideia. The Ideals of Greek Culture 2, Oxford 1947.

JANITSCHKE (1878):

Janitschke, Hubert: Des Piero della Francesca drei Bücher über die Perspective, in Kunstchronik, 1878, S. 670-674.

JORDAN (1880):

Jordan, M: Der vermisste Traktat des Piero della Francesca über die fünf Regelmäßigen Körper, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 1, 1880, S. 112-118.

KAPPEL (2009):

Kappel, Kai: Sakrale Gesamtkunstwerke im Sinne Altägyptens. Desiderius Lenz' Idealkirchen-Entwürfe und die Moderne, in: Siebenmorgen, Harald, Anna zu Stolberg (Hrsg.): Ägypten, die Moderne, die „Beuroner Kunstschule“, Tagungsakten Karlsruhe 2007, Karlsruhe 2009, S. 182-195.

KEHRBAUM (2006):

Kehrbaum, Annegret: Die Nabis und die Beuroner Kunst, Hildesheim 2006.

KEIZER (2018):

Keizer, Joost: The Realism of Piero della Francesca, London, New York 2018.

KIEFER (2004):

Kiefer, Jochen: Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes, Berlin 2004.

KOELLA (1985):

Koella, Rudolf: Ein Engel geht durch den Raum. Zum Bild ‚Fünf Figuren im Raum‘ von Oskar Schlemmer, in: BOLT ET AL. (1985), S. 125-142.

KOSS (2003):

Koss, Juliet: Bauhaus Theater of Human Dolls, in: THE ART BULLETIN (2003), S. 724-745.

KRABBE (1974):

Krabbe, Wolfgang R.: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode, Göttingen 1974.

KRUFT (1994 A):

Kruft, Hanno-Walter: A history of architectural theory, London, New York 1994.

KRUFT (1994 B):

Kruft, Hanno-Walter: Germany and its neighbors. 1890s-1945, in: KRUFT (1994 A), S. 364-392.

KRÜGER (1985):

Krüger, Jochen: Abstrakter Raum und Kunstfigur. Die bühnentheoretische Konzeption Oskar Schlemmers im Kontext der Theaterreformbewegung von 1900-1930. Eine vergleichende Analyse (Hochschulschrift: Berlin, Mag., Art., 1985), Berlin 1985.

KUCHLING (1969 A):

Kuchling, Heimo: Oskar Schlemmers Begriff vom Menschen, in: WINGLER (1969), S. 25-26.

KUCHLING (1969 B):

Kuchling, Heimo: Vorbemerkung, in: WINGLER (1969), S. 9-10.

KUHLMANN-HODICK ET AL. (2009):

Kuhlmann-Hodick, Petra, Gerd Spitzer, Bernhard Maaz (Hg.): Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays, Berlin 2009.

LAHUSEN (1986):

Lahusen, Susanne: Oskar Schlemmer. Mechanical Ballets?, in: DANCE RESEARCH (1986), S. 65-77.

LANG (2007):

Lang, Claudia: Die Goldschmiedekunst der Beuroner Schule. Das Kunstschaffen des Benediktinerordens unter Rückgriff auf archaische Stilelemente und gleichzeitigem Aufbruch in die Moderne, Regensburg 2007.

LAUZEMIS (2007):

Lauzemis, Laura: Die nationalsozialistische Ideologie und der „neue Mensch“. Oskar Schlemmers Folkwang-Zyklus und sein Briefwechsel mit Klaus Graf Baudissin aus dem Jahr 1934, in: FLECKNER (2007), S. 5-88.

LAVIN (1994):

Lavin, Marilyn A.: Piero della Francesca. San Francesco, Arezzo, New York 1994.

LESTER (2012):

Lester, Toby: Da Vinci's ghost. Genius, obsession and how Leonardo created the world in his own image, New York 2012.

LEUSCHNER (2009):

Leuschner, Eckhard: Wie die Faschisten sich Leonardo unter den Nagel rissen. Eine architekturgeschichtliche Station auf dem Weg des „Vitruvianischen Menschen“ zum populären Bild, in: HECHT (2009), S. 425-440.

LIDTKE (1986):

Lidtke, Vernon L.: Twentieth-Century Germany. The Cultural, Social, and Political Context of the Work of Oskar Schlemmer, in: AUSST.-KAT. LEHMAN, RICHARDSON (1986), S. 21-38.

LIGHTBOWN (1992):

Lightbown, Ronald W.: Piero della Francesca, New York, London 1992.

LOUIS, STOOSS (2007):

Louis, Eleonora, Toni Stooss (Hg.): Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne. Vortragsreihe zur Ausstellung (Schriftenreihe der Kunsthalle Wien), Wien 1997.

MARTÍNKOVÁ (2010):

Martínková, Irena: Three Interpretations of *Kalokagathia*, in: Mauritsch (2010), S. 17-28.

MATZ (2001):

Matz, Stefan: (Un)geliebtes Muster. Neue Einsichten zum Haus Am Horn, Weimar 2001.

MAUR (1977):

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Der Maler. Der Wandgestalter. Der Plastiker. Der Zeichner. Der Graphiker. Der Bühnengestalter. Der Lehrer, München 1977.

MAUR (1979 A):

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Monographie, München 1979.

MAUR (1979 B):

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, München 1979.

MAUR (1986):

Maur, Karin von: The Art of Oskar Schlemmer, in: AUSST.-KAT. LEHMAN, RICHARDSON (1986), S. 39-126.

MAUR (1993):

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer. Der Folkwang-Zyklus. Malerei um 1930, Stuttgart 1993.

MAUR (2009):

Maur, Karin von: Von der Fläche zum Raum. Oskar Schlemmers Beitrag zum Weimarer Bauhaus, in: SEEMANN, FALK (2009), S. 145-168.

MAUR (2014):

Maur, Karin von: Oskar Schlemmer als Tanzgestalter und Bühnenbildner, in: CONZEN (2014), S. 191-208.

MAURITSCH (2010):

Mauritsch, Peter (Hg.): Körper im Kopf. Antike Diskurse zum Körper, Graz 2010.

MCCALL (1985):

McCall, Debra: Documentation of the reconstructed 1920's Bauhaus Dances of Oskar Schlemmer, unveröffentlichtes Manuskript, New York Public Library, 1985.

MELZER (2009):

Melzer, Kathleen: Die Cranioskopische und Chirognomische Sammlung des Geheimen Rath Dr. C. G. Carus, in: KUHLMANN-HODICK ET AL. (2009), S. 253-260.

MEYER, ENGELS (2001):

Meyer, Ulf, Hans Engels: Bauhaus-Architektur 1919-1933, München u.a. 2001.

MINGELS (2014):

Mingels, Pia: „Tisch oder Bank nach Wunsch mit dem Krause TloBA.“  
Möbelentwürfe und Entwürfe für Ausstellungen von Franz Krause, in: BREUER,  
MINGELS (2014), S. 239-259.

MÖLLER, THÖNER (2000):

Möller, Werner, Wolfgang Thöner: Das Bauhaus – Eine Balance in mehreren  
Akten, in: AUSST.-KAT. KÖLTZSCH, TUPITSYN (2000), S. 28-33.

MONATSCHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (1921):

Monatshefte für Kunstwissenschaft, 14, 1921.

MOTOC ET AL. (2005):

Motoc, Andrei, Marilena Motoc, S. Bolintineanu, Corina Muşuroi, M. Munteanu:  
The construction of human body – from model to reality, in: ROMANIAN JOURNAL  
OF MORPHOLOGY AND EMBRYOLOGY (2005), S. 63-66.

MOYNIHAN, ODOM (1984):

Moynihan, D. S., Leigh George Odom: Oskar Schlemmer's „Bauhaus Dances“.  
Debra McCall's Reconstructions, in: THE DRAMA REVIEW (1984), S. 46-58.

MÜLLER (2004):

Müller, Ulrich: Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und  
Ludwig Mies van der Rohe (Hochschulschrift: Zugl.: Jena, Univ., Habil.-Schr.,  
2002), Berlin 2004.

NERDINGER (2007):

Nerdinger, Winfried (Hg.): 100 Jahre Deutscher Werkbund. 1907-2007,  
München 2007.

NEXUS NETWORK JOURNAL (2002):

Nexus Network Journal, 1, 2002.

PANOFSKY (1921):

Panofsky, Erwin: Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: MONATSSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (1921), S. 188-219.

PANOFSKY (1977):

Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977.

PREUßNER (2003):

Preußner, Andreas: Kalokagathie, in: Rehfus (2003), S. 415.

REHFUS (2003):

Rehfus, Wulff D. (Hg.): Handwörterbuch Philosophie, Göttingen 2003, S. 415.

ROMANIAN JOURNAL OF MORPHOLOGY AND EMBRYOLOGY (2005):

Romanian Journal of Morphology and Embryology, 46, 2005, S. 63-66.

RÖSSLER (2009):

Rössler, Patrick: Die visuelle Identität des Weimarer Bauhauses. Strategien und Maßnahmen im Corporate Design, in: SEEMANN, VALK (2009), S. 367-384.

RÖTHKE (2017):

Röthke, Ulrich: Adolf Hölzel und das Bauhaus, in: Bernhard (2017 A), S. 243-254.

RÖTTGERS, SCHMITZ-EMANS (2009):

Röttgers, Kurt, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Masken (Philosophisch-literarische Reflexionen, 11), Essen 2009.

ROUSIER (2001):

Rousier, Claire (Hg.): Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art, Pantin 2001.



RÜBEL ET AL. (2005):

Rübel, Dietmar, Monika Wagner, Vera Wolff (Hg.): Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2005.

SCHEIFFELE (2003):

Scheiffele, Walter: Bauhaus Junkers Soziodemokratie. Ein Kraftfeld der Moderne, Berlin 2003.

SCHEPER (1988):

Scheper, Dirk: Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 20), Berlin 1988.

SCHLEMMER (1958):

Schlemmer, Tut (Hg.): Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher, München 1958, S. 43.

SCHMITZ-EMANS (2009):

Schmitz-Emans, Monika: Maske – Verhüllung oder Offenbarung?, in: RÖTTGERS, SCHMITZ-EMANS (2009): Masken, S. 7-9.

SCHNAIDT (1965):

Schnaidt, Claude (Hg.): Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften, Teufen 1965.

SCHRÖER, IRLE (1998):

Schröer, Klaus, Klaus Irle: „Ich aber quadrierte den Kreis...“. Leonardo da Vincis Proportionsstudie, Münster u.a. 1998.

SCHULDENFREI (2014):

Schuldenfrei, Robin: Capital dwelling: industrial capitalism, financial crisis, and the Bauhaus's Haus am Horn, in: DEAMER (2014), S. 71-95.

SCHULTHEIß (1983):

Schultheiß, Arnd: Das Haus Dr. Rabe. Eine Würdigung – 50 Jahre später, in: BILDENDE KUNST (1983), S. 369-372.

SCHÜNKE (2014):

Schünke, Michael: Topografie und Funktion des Bewegungssystems. Funktionelle Anatomie, 2. Auflage, Stuttgart 2014.

SEEMANN, VALK (2009):

Seemann, Hellmut Th., Thorsten Valk (Hg.): Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919-1925, Göttingen 2009.

SEMBDNER (1996):

Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleist. Werke in einem Band, 6. Auflage, München 1996, S. 802-807.

SIEBENBRODT (2000):

Siebenbrodt, Michael (Hg.): Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern 2000.

SIEBENBRODT (2009):

Siebenbrodt, Michael: Architektur am Bauhaus in Weimar. Ideen und Pläne für eine Bauhaussiedlung, in: ACKERMANN, BESTGEN (2009), S. 237-253.

SIEBENMORGEN (1983):

Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne, Sigmaringen 1983.

SIMMEL (1901):

Simmel, Georg: Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, in: DER LOTSE (1901), S. 280-284.

SLAVKOVA (2012):

Slavkova, Iveta: L'homme entre alpha et oméga. Vertus et périls de l'unité absolue. Le logo de Schlemmer pour le Bauhaus, in: HISTOIRE DE L'ART (2012), S. 75-84.

SONNA (1992) :

Sonna, Birgit: Oskar Schlemmer. Der neue Mensch. Körperkultur und Lebensreform (Hochschulschrift: Regensburg, Univ., Diss., 1992), Mikrofiche 1992.

STANNARD (2008):

Stannard, Russell: Relativity. A very short introduction, Oxford 2008.

SUH (2005):

Suh, H. Anna (Hg.): Leonardo da Vinci. Skizzenbücher, Köln 2005.

SÜNDERHAUF (2004):

Sünderhauf, Esther Sophia: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840 – 1945, Berlin 2004.

THE ART BULLETIN (2003):

The Art Bulletin, 85, 2003.

THE DRAMA REVIEW (1984):

The Drama Review, 28, 3, 1984.

THESIS (1999):

Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar, 4/5, 1999.

TOPINARD (1885):

Topinard, Paul: Éléments d'anthropologie générale, Paris, 1885.

TRANSLATE 04 (2004):

translate 04, 2004, ohne Paginierung.

TRIMINGHAM (2011):

Trimingham, Melissa: The Theatre of the Bauhaus. The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer, New York 2011.

TUAN (2001):

Tuan, Yi-Fu: Space and Place. The Perspective of Experience, 8. Auflage, Minneapolis 2001.

UHLMANN (1980):

Uhlmann, Ernst: Leonardo da Vinci, Leipzig 1980.

VIVOS VOCO (1926),

Vivos Voco, 8/9, 1926, S. 33-35.

WARNKE (1991):

Warnke, Martin: Vorwort, in: Ginzburg (1991), S. 7-14.

WEIHE (2004):

Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004.

WEILER (2010):

Weiler, Ingomar: Das Kalokagathia-Ideal und der ‚hässliche‘ Athletenkörper, in: MAURITSCH (2010), S. 95-119.

WEIMAR KULTUR JOURNAL (1992):

Weimar Kultur Journal, 3, 1992.

WHITFORD (1992):

Whitford, Frank (Hg.): The Bauhaus. Masters and Students by themselves, London 1992.

WILHELM (1983):

Wilhelm, Karin: Walter Gropius. Industriearchitekt (Schriften zur Architekturgeschichte und Architekturtheorie, herausgegeben vom deutschen Architekturmuseum), (Hochschulschrift: Teilw. zugl.: Marburg, Univ. Diss.) Wiesbaden 1983, S. 116-120.

WINGLER (1969):

Wingler, Hans M. (Hg.): Oskar Schlemmer. Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen, Mainz, Berlin 1969.

WINKLER (1999):

Winkler, Klaus-Jürgen: Der Direktorenwechsel von 1928 und die Rolle Hannes Meyers am Bauhaus. Bemerkungen aus heutiger Sicht, in: THESIS (1999), S. 79-88.

WITTENBERG (2001):

Wittenberg, Thomas: Georg Muche. Haus am Horn in Weimar, in: Der Architekt (2001), S. 26-29.

WOLF, MILLEN (1968):

Wolf, Robert E., Roland Millen: Geburt der Neuzeit, Baden-Baden 1968.

ZIMMERMANN (2007):

Zimmermann, Friederike: Mensch und Kunstfigur. Oskar Schlemmers intermediale Programmatik (Cultura, 44), Freiburg, Berlin, Wien 2007.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE

AUSST.-KAT. BLUME ET AL. (2014):

Blume, Torsten, Christian Hiller, Stiftung Bauhaus Dessau (Hg.): Mensch – Raum – Maschine. Bühnenexperimente am Bauhaus (Edition Bauhaus 38), Ausst.-Kat., Dessau, Bauhaus Dessau, 05. Dezember 2013 - 17. April 2014, Leipzig 2014.

AUSST.-KAT. CONZEN (2014):

Conzen, Ina (Hg.): Oskar Schlemmer. Visionen einer neuen Welt, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 21. November 2014 - 19. April 2015, München 2014.

AUSST.-KAT. HERZOGENRATH (1988):

Herzogenrath, Wulf (Hg.): bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier, Ausst. Kat., Budapest, Nationalgalerie Budapest, 9. März - 20. April 1988, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia, 7. Mai - 26. Juni 1988, Köln, Kölnischer Kunstverein, 15. Juli - 4. September 1988, Stuttgart 1988.

AUSST.-KAT. JAEGGIE, AKBAR (2009):

Jaeggi, Annemarie, Omar Akbar (Hg.): Bauhaus. A Conceptual Model, Ausst. Kat., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 22. Juli - 4. Oktober 2009, Ostfildern 2009.

AUSST.-KAT. KESTNER-GESELLSCHAFT (1960):

Kestner-Gesellschaft (Hg.): Oskar Schlemmer. Handzeichnungen, Aquarelle. Katalog Nummer 4 des Ausstellungsjahres 1959/1960, Ausst. Kat., Hannover, Kestner-Gesellschaft, 24. Februar - 27. März 1960, Hannover 1960.

AUSST.-KAT. KÖLTZSCH, TUPITSYN (2000):

Költzsch, Georg-W., Margarita Tupitsyn (Hg.): Bauhaus – Dessau, Chicago, New York, Ausst. Kat., Essen, Museum Folkwang, 12. August - 12. November 2000, Köln 2000.

AUSST.-KAT. KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH (1961):

Kunstgewerbemuseum Zürich (Hg.): Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, Ausst.-Kat., Zürich, Kunstgewerbemuseum, 18. Juni - 27. August, Zürich 1961.

AUSST.-KAT. KUNSTMUSEUM STUTTGART (2007):

Kunstmuseum Stuttgart (Hg.): Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause. 1937-1944, Ausst.-Kat., Stuttgart, Kunstmuseum, 28. April - 22. Juli 2007, Tübingen 2007.

AUSST.-KAT. KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN ET AL. (1994):

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Kunsthalle Wien, Sprengel Museum Hannover, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer (Hg.): Oskar Schlemmer. Tanz Theater Bühne, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30. Juli - 16. Oktober 1994, Wien, Kunsthalle 11. November 1994 - 29. Januar 1995, Hannover, Sprengel Museum, 19. Februar - 21. Mai 1995, Ostfildern-Ruit 1994.

AUSST.-KAT. LEHMAN, RICHARDSON (1986):

Lehman, Arnold L, Brenda Richardson (Hg.): Oskar Schlemmer, Ausst.-Kat., Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 9. Februar - 6. April 1986, New York, IBM Gallery of Science and Art, 13. Mai - 5. Juli 1986, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 7. August - 5. Oktober 1986, Minneapolis, Walker Art Center, 9. November 1986 - 4. Januar 1987, Baltimore 1986.

AUSST.-KAT. STAATLICHE KUNSTHALLE BADEN-BADEN (1965):

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.): Bild und Bühne. Bühnenbilder der Gegenwart und Retrospektive, Ausst.-Kat., Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 30. Januar - 9. Mai 1965, Baden-Baden 1965.

AUSST.-KAT. SVESTKA (1987):

Svestka, Jiri (Hg.): Oskar Schlemmer. Das Lackkabinett, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 22. Oktober - 6. Dezember 1987, Düsseldorf 1987.

AUSST.-KAT. WÜRTTEMBERGISCHER KUNSTVEREIN (1968):

Württembergischer Kunstverein (Hg.): 50 Jahre Bauhaus, Ausst.-Kat., Stuttgart, Kunstgebäude am Schloßplatz, 5. Mai - 28. Juli 1968, Stuttgart 1968.



## ANHANG

### ABBILDUNGSNACHWEISE

ABBILDUNG 1:

Oskar Schlemmer: Fünf Männer im Raum (1928), Öl auf Leinwand, 150,5 x 91 cm, Staatsgalerie Stuttgart, in: CONZEN (2014), S. 96.

ABBILDUNG 2:

Leonardo da Vinci: Der Vitruvianische Mensch (um 1492), Feder, braune Tinte und Silberstift auf Papier, 33,4 x 24,5 cm, Galleria dell' Accademia, Venedig, in: CLAYTON, PHILO (2014), S. 13.

ABBILDUNG 3:

Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 74.

ABBILDUNG 4:

Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 106.

ABBILDUNG 5:

Leonardo da Vinci: The leg sectioned (ca. 1485-90), Bleistift und Tinte auf Papier, 22,2 x 29,0 cm, The Royal Library at Windsor Castle, in: CLAYTON, PHILO (2014), S. 43.

ABBILDUNG 6:

Oskar Schlemmer: vordruck. unterricht schlemmer. bauhaus dessau. blatt 1. din a 2 (o. J.), Tinte auf Papier, ca. 42 x 59 cm, Inv. Nr. 12354, Bauhaus-Archiv Berlin.

ABBILDUNG 7:

Leonardo da Vinci: The proportions of a standing, kneeling and sitting man (um 1490), Bleistift und Tinte auf Papier, 16,1 x 21,8 cm, Royal Library at Windsor Castle, in: CLAYTON, PHILO (2014), S. 63.

ABBILDUNG 8:

Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht des Mannes von 8 Kopflängen, rechtes Bein seitwärts gestellt (Typ a), Arm in Seitenansicht, fol. B4r (Nr. 277.8), Druckgrafik, ohne weitere Daten, in: DÜRER (1528), S. 37.

ABBILDUNG 9:

Oskar Schlemmer: Aus Dürer's Buch der Messung (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 58.

ABBILDUNG 10:

Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht eines ca. achtköpfigen Mannes mit seitwärts ausgestreckter Rechten, von stereometrischen Körpern umzeichnet, fol. Y3r (Nr. 277.136), Druckgrafik, 21,8 x 15,3 cm, ohne weitere Daten, in: DÜRER (1528), S. 256.

ABBILDUNG 11:

Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 59.

ABBILDUNG 12:

Albrecht Dürer: fol. Y3r (Nr. 277.137), Druckgrafik, ohne weitere Daten, in: DÜRER (1528), S. 258.

ABBILDUNG 13:

Albrecht Dürer: fol. Y4r (Nr. 277.138), Druckgrafik, ohne weitere Daten, in: DÜRER (1528), S. 259.

ABBILDUNG 14:

Oskar Schlemmer: O.S.: Viereck-Teilung (horizontal-vertikal) oder Schachtelmensch (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 57.

ABBILDUNG 15:

Oskar Schlemmer: Einige wesentliche Punkte, die der „Goldene Schnitt“ ergibt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 63.

ABBILDUNG 16:

Adolf Zeising: Mathematische Figur, durch welche das Grundgesetz dieses Systems d. i. der sogenannte goldne Schnitt oder die Theilung einer gegebenen Linie im äussern und mittlern Verhältnisse erläutert wird, ohne weitere Daten, in: ZEISING (1854), S. 160.

ABBILDUNG 17:

Oskar Schlemmer: Einfachste Kopfkonstruktion von vorn (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 65.

ABBILDUNG 18:

Oskar Schlemmer: Einfachste Kopfkonstruktion (Profil) (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 67.

ABBILDUNG 19:

Leonardo da Vinci: unbenannt, ohne weitere Daten, in: SUH (2005), S. 48.

ABBILDUNG 20:

Leonardo da Vinci: Kopf eines Mannes im Profil (1490/1495), Rohrfederkreide auf Papier, 28 x 22,4 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig, in: SUH (2005), S. 49.

ABBILDUNG 21:

Oskar Schlemmer: R Huch (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten, in: WINGLER (1969), S. 31.

ABBILDUNG 22:

Oskar Schlemmer: Fünf Figuren im Raum (1925), Öl auf Leinwand, 97,1 x 62,2 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, in: CONZEN (2014), S. 160.

ABBILDUNG 23:

Oskar Schlemmer: Hausbau Bauhaus (1923), ohne weitere Daten, Privatbesitz, in: FEUERSTEIN (2002), S. 235.

ABBILDUNG 24:

Oskar Schlemmer: Entwurf für eine moderne Wandmalerei, Vorentwurf für das Museum Folkwang (1929), Bleistift und Aquarell auf gelbem Zeichenpapier, 79,7 x 56 cm, Museum Folkwang Essen, in: CONZEN (2014), S. 166.

ABBILDUNG 25:

Oskar Schlemmer: Egozentrische Raumlineatur (1924), Tusche auf Papier, 20,8 x 27,0 cm, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 14.

ABBILDUNG 26:

Oskar Schlemmer: Tänzerin (Die Geste) (1923), Öl und Tempera auf Leinwand, 200 x 130 cm, Pinakothek der Moderne München, in: CONZEN (2014), S. 28.

ABBILDUNG 27:

Oskar Schlemmer: Figur und Raumlineatur (1924), Tusche auf Papier, 20,9 x 27,1 cm, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 13.

ABBILDUNG 28:

Oskar Schlemmer: Der Abstrakte (1922), Formteile (kaschiert), Stoff (wattiert) & Holz, 202 x 126 x 65 cm, Staatsgalerie Stuttgart, in: CONZEN (2014), S. 220, © Staatsgalerie Stuttgart, Foto: Franziska Adriani, Dirk Kittelberger, Volker Naumann, Gerhard Ziller.

ABBILDUNG 29:

Oskar Schlemmer: Wandelnde Architektur (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 16.

ABBILDUNG 30:

Oskar Schlemmer: Die Gliederpuppe (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 16.

ABBILDUNG 31:

Oskar Schlemmer: Ein technischer Organismus (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 17.

ABBILDUNG 32:

Oskar Schlemmer: Metaphysische Ausdrucksformen (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten, in: GROPIUS, MOHOLY-NAGY (1925), S. 17.

ABBILDUNG 33:

Oskar Schlemmer: Figurinenplan des Triadischen Balletts, Tusche und Aquarellfarbe auf Büttenpapier, 44 x 60 cm, Theatermuseum Köln, Schloss Wahn, in: MAUR (1977), S. 219.

ABBILDUNG 34:

Oskar Schlemmer: Sieben Maskenstudien (1914), Bleistift und Aquarell auf dünnem, chamoisfarbenem Papier, 15,3/15,8 x 20,8/20,3 cm, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer & Maskenstudien (1914), 2 Blätter, Bleistift auf Transparentpapier, 13,0/13,1 x 16,5 cm / 8,0 x 16,6/16,5 cm), Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, in: KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN ET AL. (1994), S. 138.

ABBILDUNG 35:

Oskar Schlemmer: Pierrot und zwei Figuren (um 1923), Aquarell über Bleistift auf Seidenpapier, 22 x 27,6 cm, Inv. Nr. 24, Bauhaus-Archiv Berlin, auch in: AUSST.-KAT. CONZEN (2014), S. 209.

ABBILDUNG 36:

Erich Consemüller: Bauhaus-Szene, 1926, Silber-Gelatine-Druck, 12,9 x 15,1 cm, Sammlung Wulf Herzogenrath, in: JAEGGI, AKBAR (2009), S. 253.

## ABBILDUNGEN

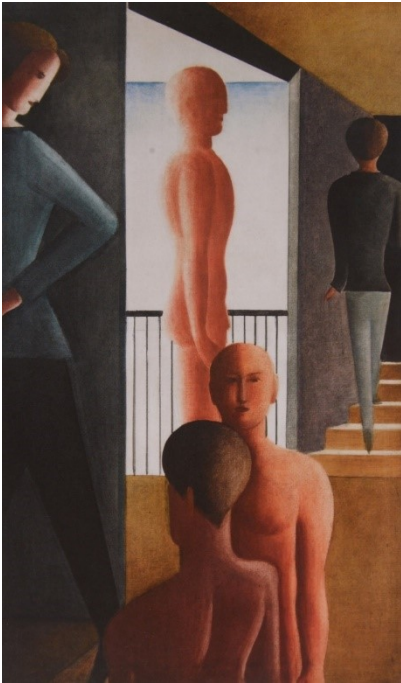


ABBILDUNG 1: Oskar Schlemmer: Fünf Männer im Raum (1928), Öl auf Leinwand, 150,5 x 91 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

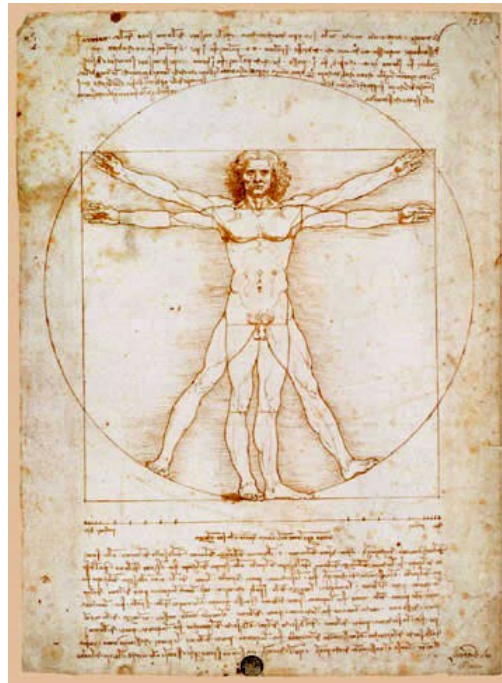


ABBILDUNG 2: Leonardo da Vinci: Der Vitruvianische Mensch (um 1492), Feder, braune Tinte und Silberstift auf Papier, 33,4 x 24,5 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig.

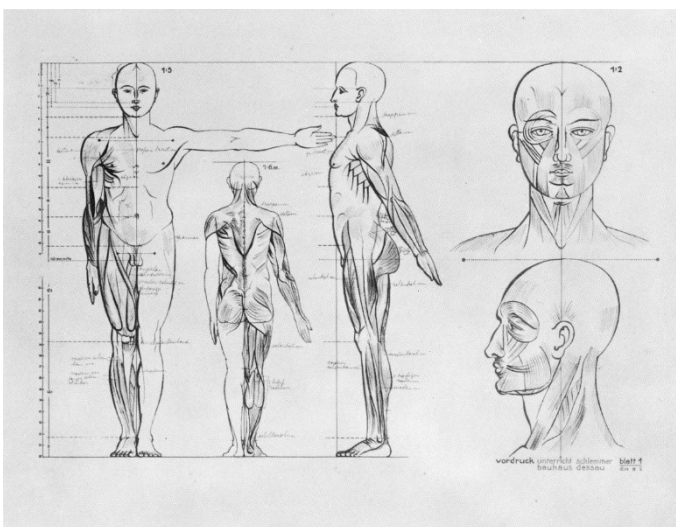


ABBILDUNG 3: Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch), (um 1928) ohne weitere Daten.

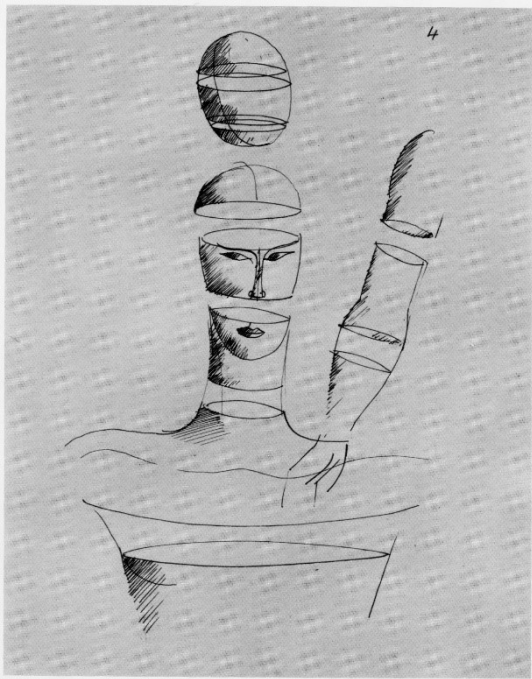


ABBILDUNG 4: Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

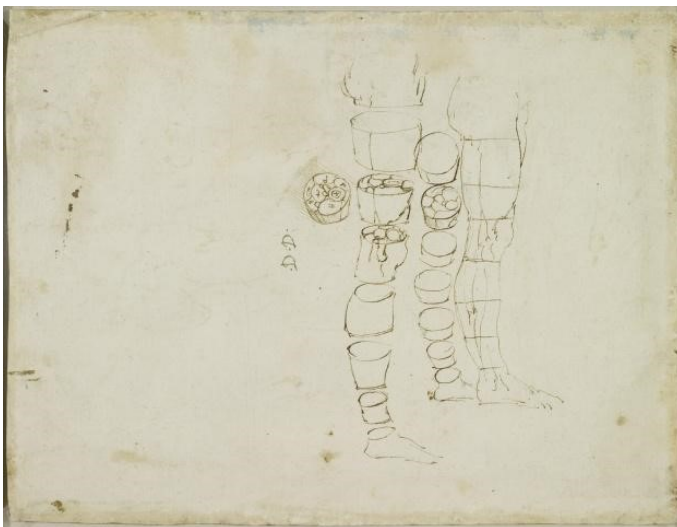


ABBILDUNG 5: Leonardo da Vinci: The leg sectioned (ca. 1485-90), Bleistift und Tinte auf Papier, 22,2 x 29,0 cm, The Royal Library at Windsor Castle.



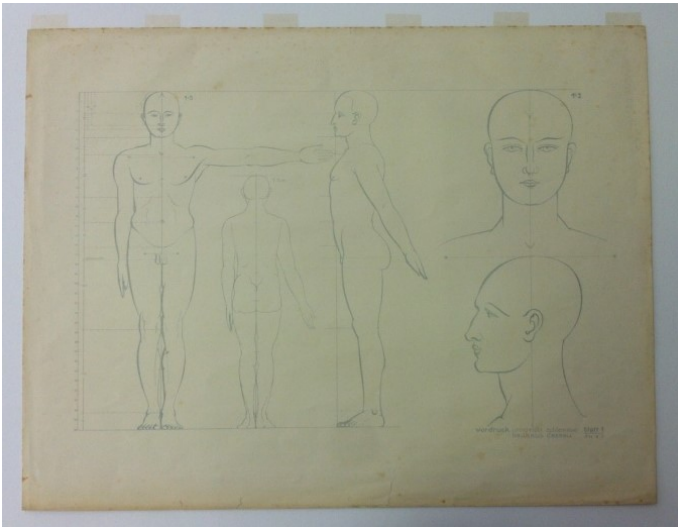


ABBILDUNG 6: Oskar Schlemmer: vordruck. unterricht schlemmer. bauhaus dessau. blatt 1. din a 2 (o. J.), Tinte auf Papier, ca. 42 x 59 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.

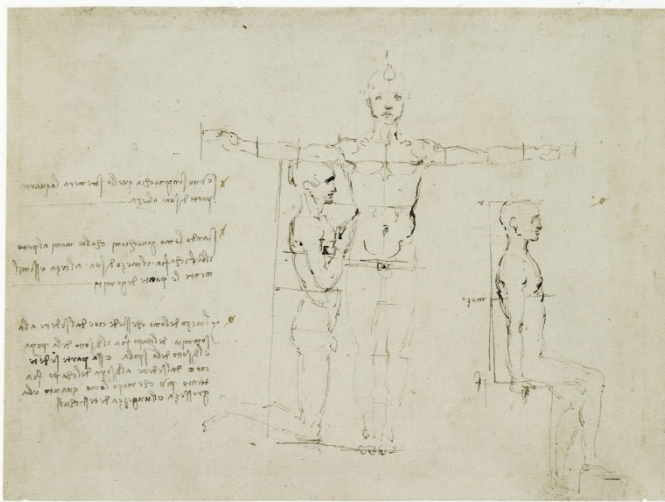


ABBILDUNG 7: Leonardo da Vinci: The proportions of a standing, kneeling and sitting man (um 1490), Bleistift und Tinte auf Papier, 16,1 x 21,8 cm, Royal Library at Windsor Castle.

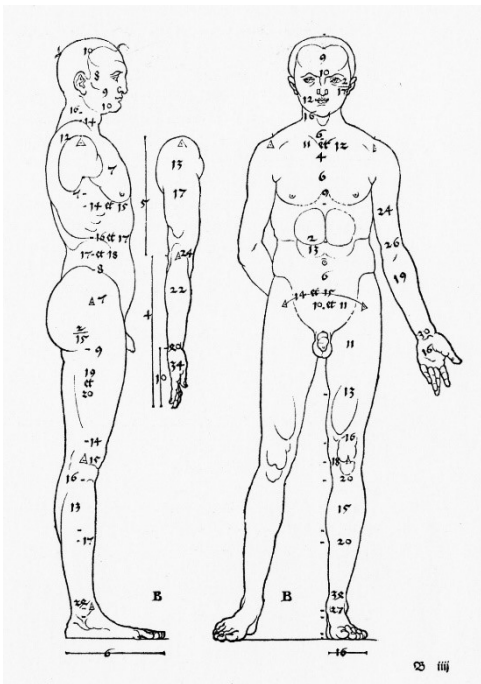


ABBILDUNG 8: Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht des Mannes von 8 Kopflängen, rechtes Bein seitwärts gestellt (Typ a), Arm in Seitenansicht, fol. B4r (Nr. 277.8), Druckgrafik, ohne weitere Daten.

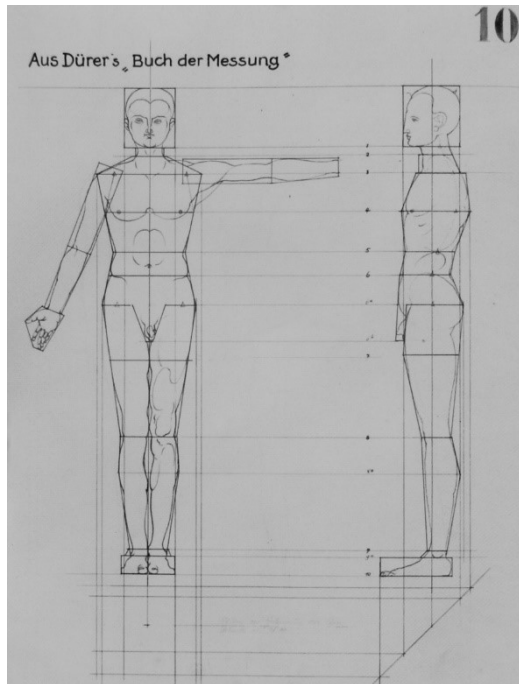


ABBILDUNG 9: Oskar Schlemmer: Aus Dürer's Buch der Messung (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

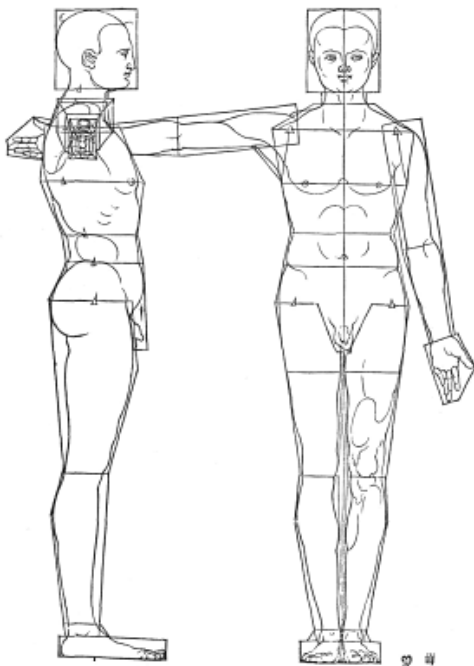


ABBILDUNG 10: Albrecht Dürer: Seiten- und Vorderansicht eines ca. achtköpfigen Mannes mit seitwärts ausgestreckter Rechten, von stereometrischen Körpern umzeichnet, fol. Y3r (Nr. 277.136), Druckgrafik, 21,8 x 15,3 cm, ohne weitere Daten.

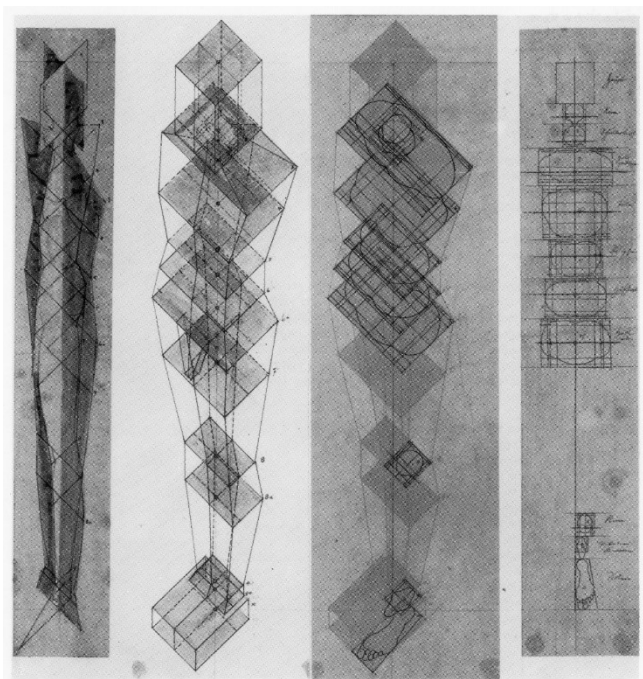


ABBILDUNG 11: Oskar Schlemmer: unbenannt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

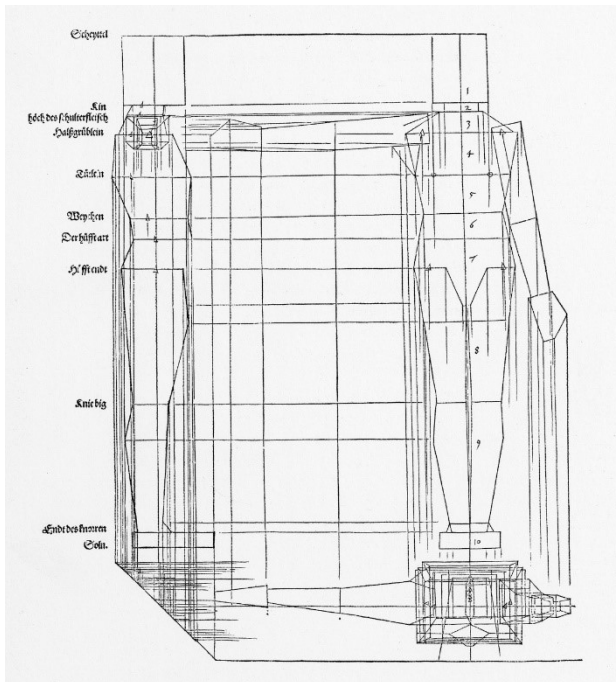


ABBILDUNG 12: Albrecht Dürer: fol. Y3r (Nr. 277.137), Druckgrafik, ohne weitere Daten.

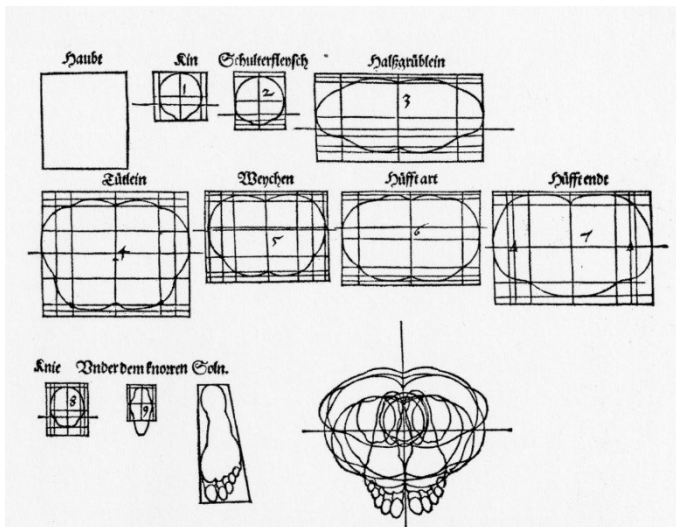


ABBILDUNG 13: Albrecht Dürer: fol. Y4r (Nr. 277.138), Druckgrafik, ohne weitere Daten.

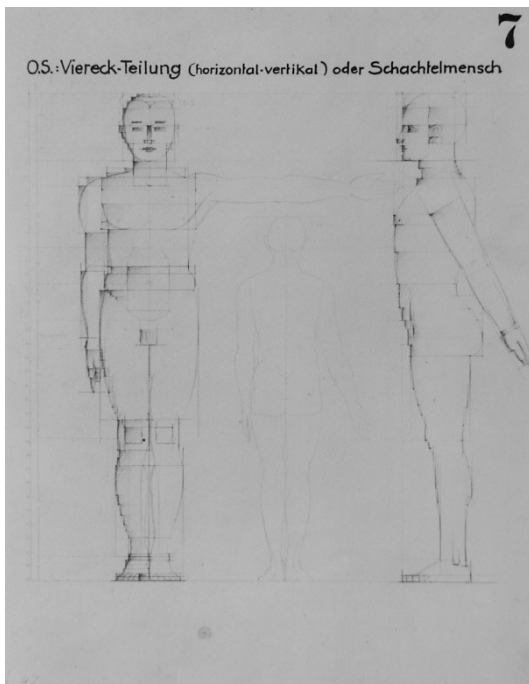


ABBILDUNG 14: Oskar Schlemmer: O.S.: Viereck-Teilung (horizontal-vertikal) oder Schachtelmensch (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

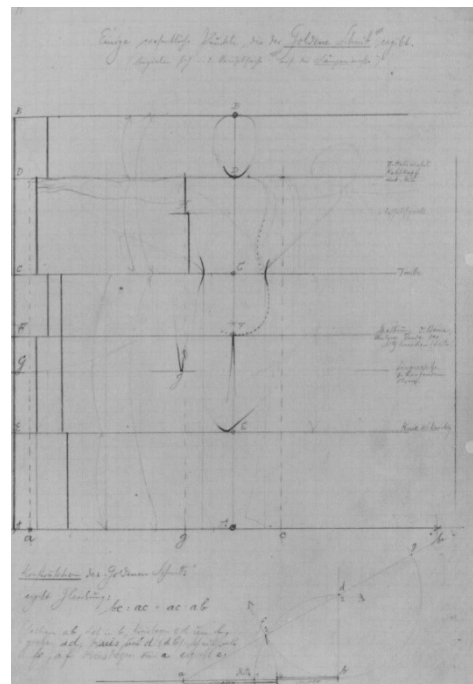


ABBILDUNG 15: Oskar Schlemmer: Einige wesentliche Punkte, die der „Goldene Schnitt“ ergibt (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

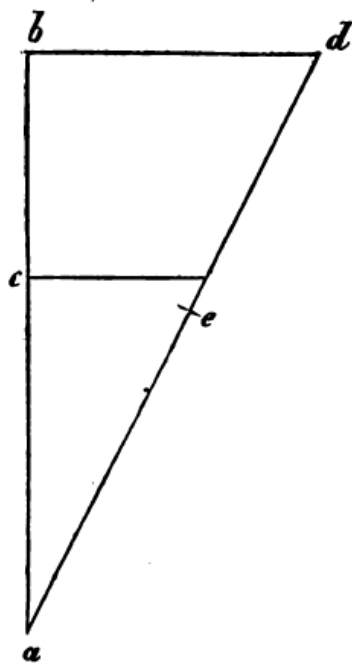


ABBILDUNG 16: Adolf Zeising: Mathematische Figur, durch welche das Grundgesetz dieses Systems d. i. der sogenannte goldne Schnitt oder die Theilung einer gegebenen Linie im äussern und mittlern Verhältnisse erläutert wird, ohne weitere Daten.

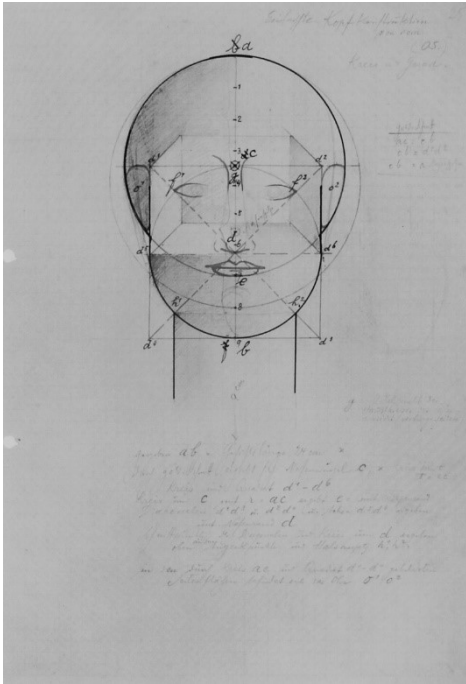


ABBILDUNG 17: Oskar Schlemmer: Einfachste Kopfkonstruktion von vorn (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

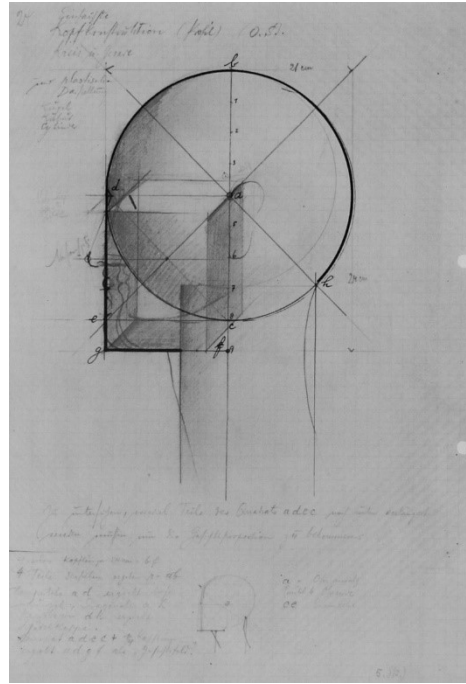


ABBILDUNG 18: Oskar Schlemmer: Einfachste Kopfkonstruktion (Profil) (aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.

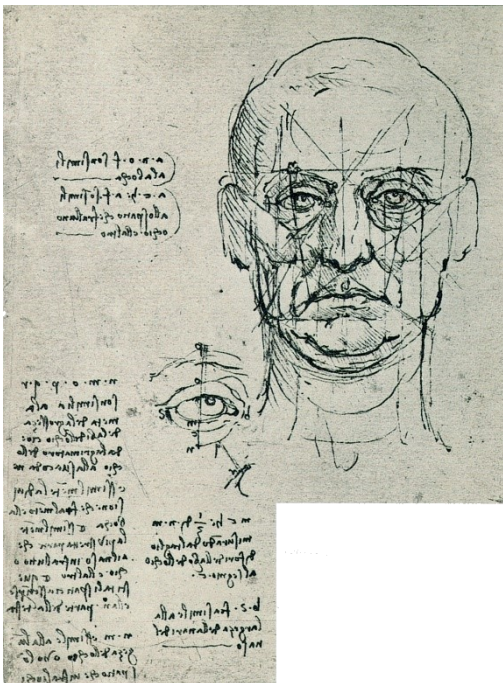


ABBILDUNG 19: Leonardo da Vinci: unbenannt, ohne weitere Daten.



ABBILDUNG 20: Leonardo da Vinci: Kopf eines Mannes im Profil (1490/1495), Rohrfederkreide auf Papier, 28 x 22,4 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig.

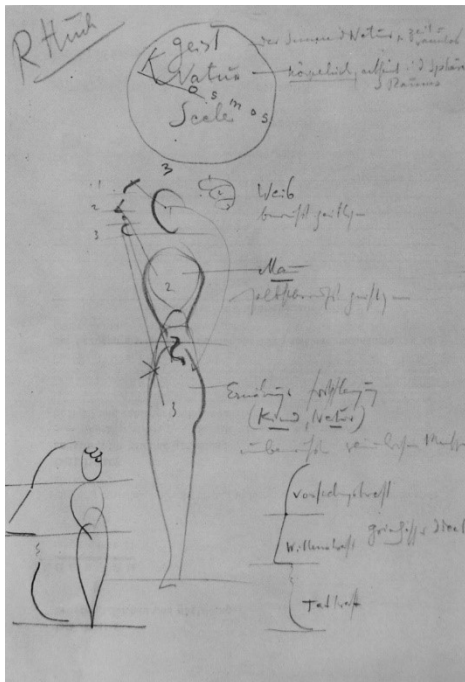


ABBILDUNG 21: Oskar Schlemmer: R Huch (Aus dem Unterricht: Der Mensch) (um 1928), ohne weitere Daten.



ABBILDUNG 22: Oskar Schlemmer: Fünf Figuren im Raum (1925), Öl auf Leinwand, 97,1 x 62,2 cm, Kunstmuseum Basel.

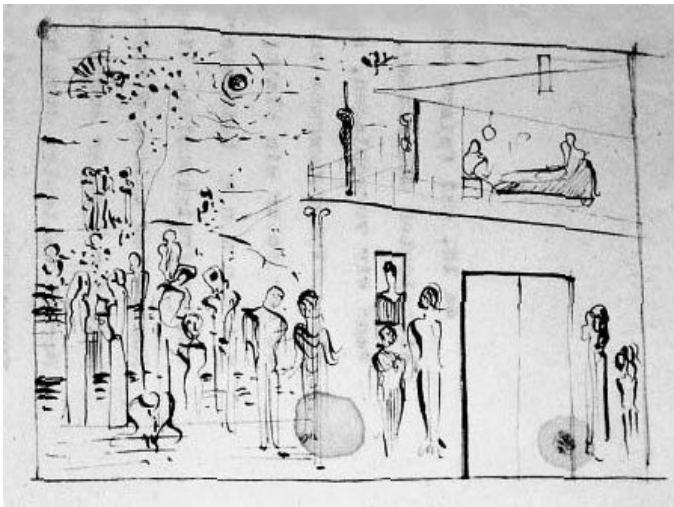


ABBILDUNG 23: Oskar Schlemmer: Hausbau Bauhaus (1923), ohne weitere Daten, Privatbesitz.



ABBILDUNG 24: Oskar Schlemmer: Entwurf für eine moderne Wandmalerei, Vorentwurf für das Museum Folkwang (1929), Bleistift und Aquarell auf gelbem Zeichenpapier, 79,7 x 56 cm, Museum Folkwang Essen.

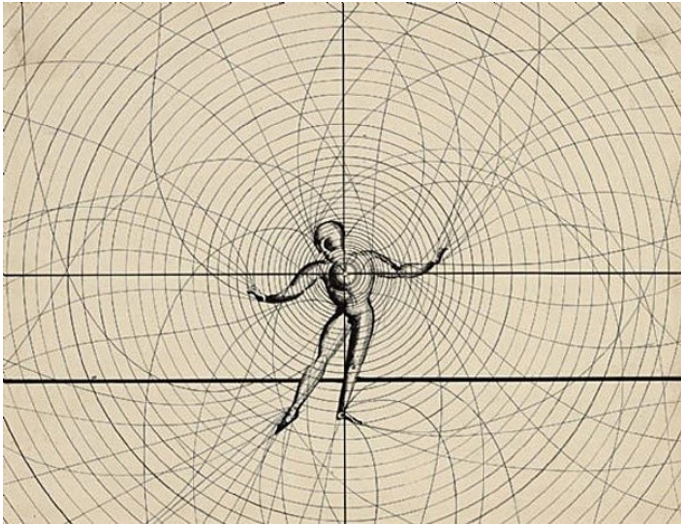


ABBILDUNG 25: Oskar Schlemmer: Egozentrische Raumlineatur (1924), Tusche auf Papier, 20,8 x 27,0 cm, ohne weitere Daten.



ABBILDUNG 26: Oskar Schlemmer: Tänzerin (Die Geste) (1923), Öl und Tempera auf Leinwand, 200 x 130 cm, Pinakothek der Moderne München.

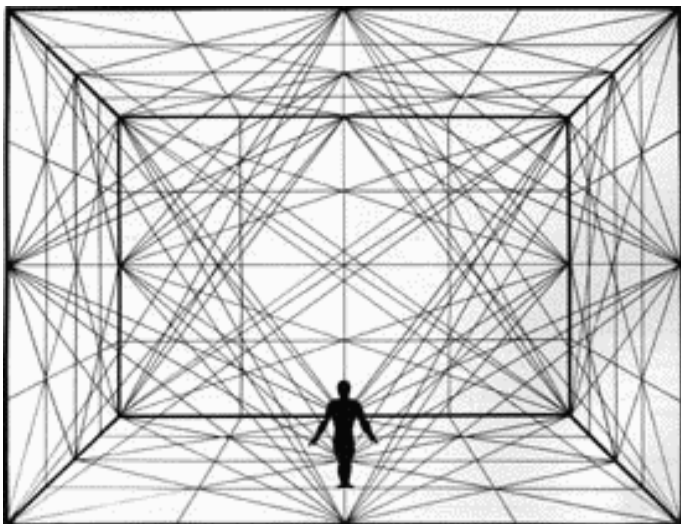


ABBILDUNG 27: Oskar Schlemmer: Figur und Raumlineatur (1924), Tusche auf Papier, 20,9 x 27,1 cm, ohne weitere Daten.



ABBILDUNG 28: Oskar Schlemmer: Der Abstrakte (1922), Formteile (kaschiert), Stoff (wattiert) & Holz, 202 x 126 x 65 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



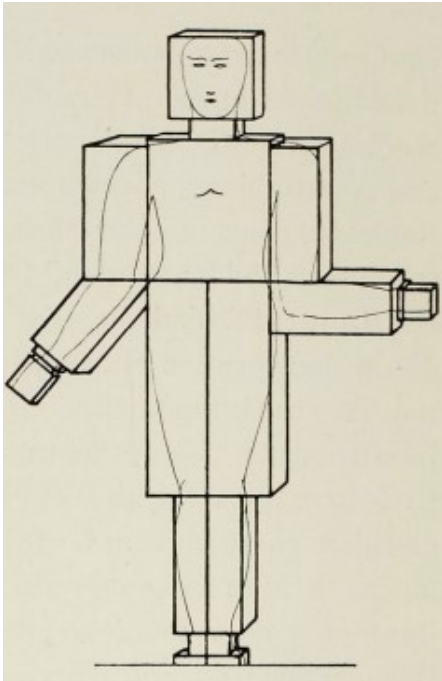


ABBILDUNG 29: Oskar Schlemmer: Wandelnde Architektur (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten.

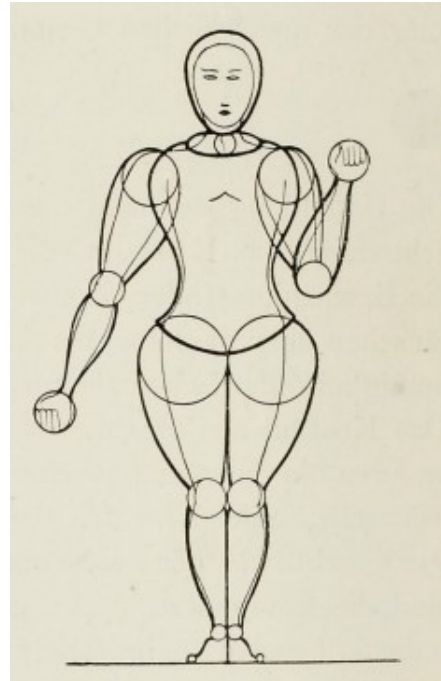


ABBILDUNG 30: Oskar Schlemmer: Die Gliederpuppe (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten.

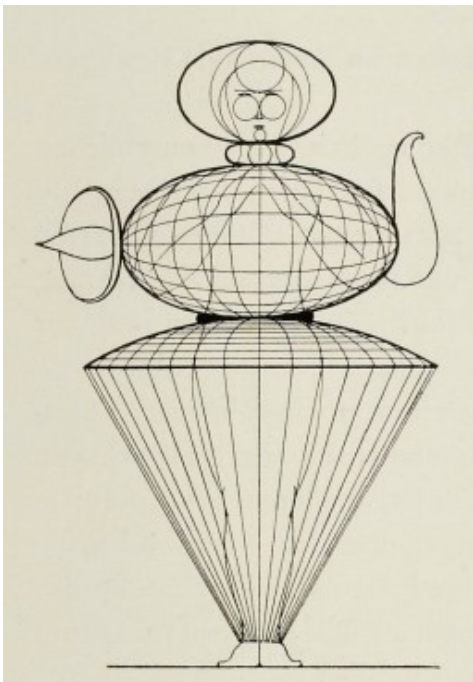


ABBILDUNG 31: Oskar Schlemmer: Ein technischer Organismus (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten.

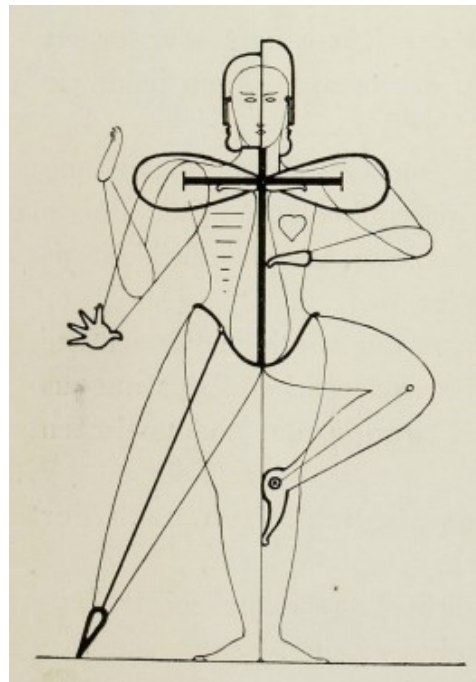


ABBILDUNG 32: Oskar Schlemmer: Metaphysische Ausdrucksformen (1924), Tusche auf Papier, ohne weitere Daten.

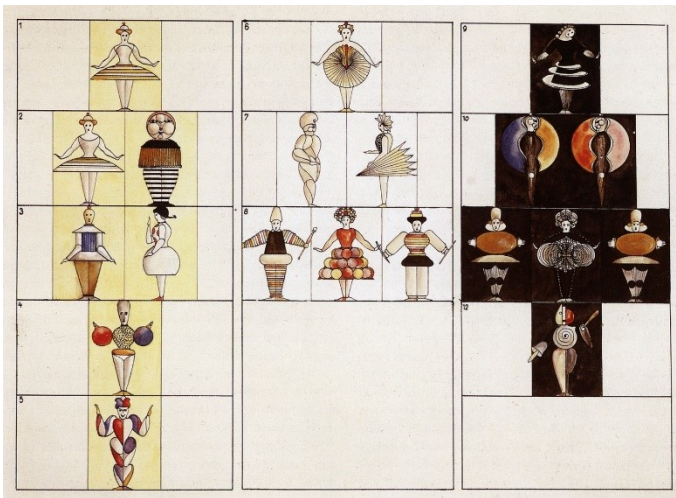


ABBILDUNG 33: Oskar Schlemmer: Figürinenplan des Triadischen Balletts, Tusche und Aquarellfarbe auf Büttenpapier, 44 x 60 cm, Theatermuseum Köln, Schloss Wahn.

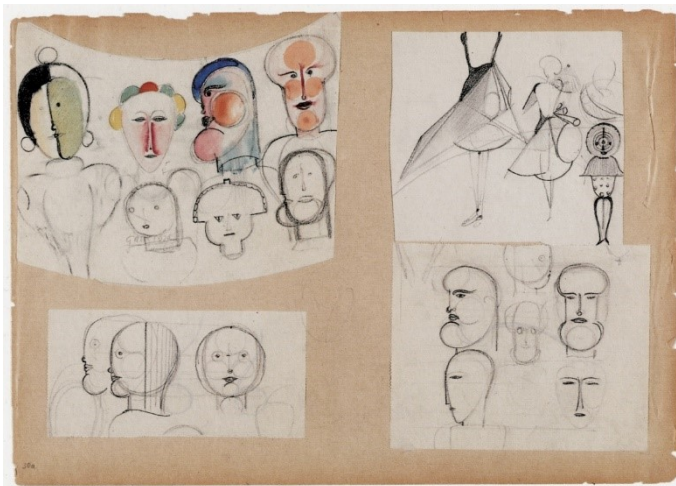


ABBILDUNG 34: Oskar Schlemmer: Sieben Maskenstudien, 1914, Bleistift und Aquarell auf dünnem, chamoisfarbenem Papier, 15,3/15,8 x 20,8/20,3 cm & Maskenstudien, 1914, 2 Blätter, Bleistift auf Transparentpapier, 13,0/13,1 x 16,5 cm / 8,0 x 16,6/16,5 cm), ohne weitere Daten.

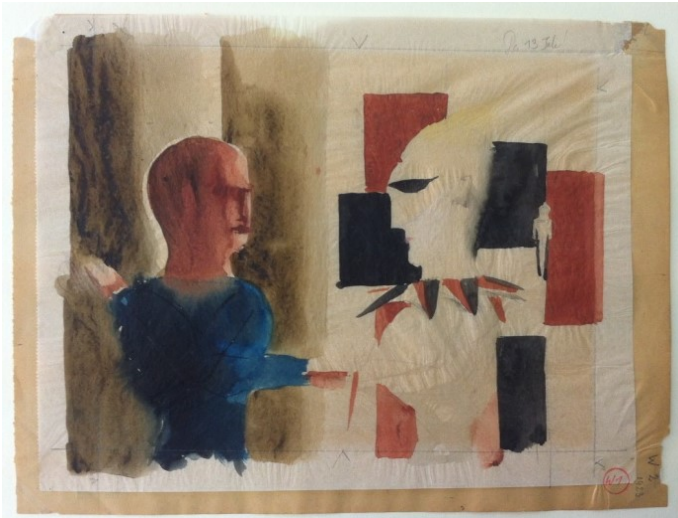


ABBILDUNG 35: Oskar Schlemmer: Pierrot und zwei Figuren (um 1923), Aquarell über Bleistift auf Seidenpapier, 22 x 27,6 cm, Bauhaus-Archiv Berlin.



ABBILDUNG 36: Erich Consemüller: Bauhaus-Szene (1926), Silber-Gelatine-Druck, 12,9 x 15,1 cm, Sammlung Wulf Herzogenrath.