

IMPRESSUM



Studien zur internationalen
Architektur- und Kunstgeschichte 172

Umschlagabbildung

Desiderius Lenz, „Adam und Eva als Kanonfiguren“, Zeichnung, Kunstarchiv Beuron

© 2020
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0 | Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de
info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung

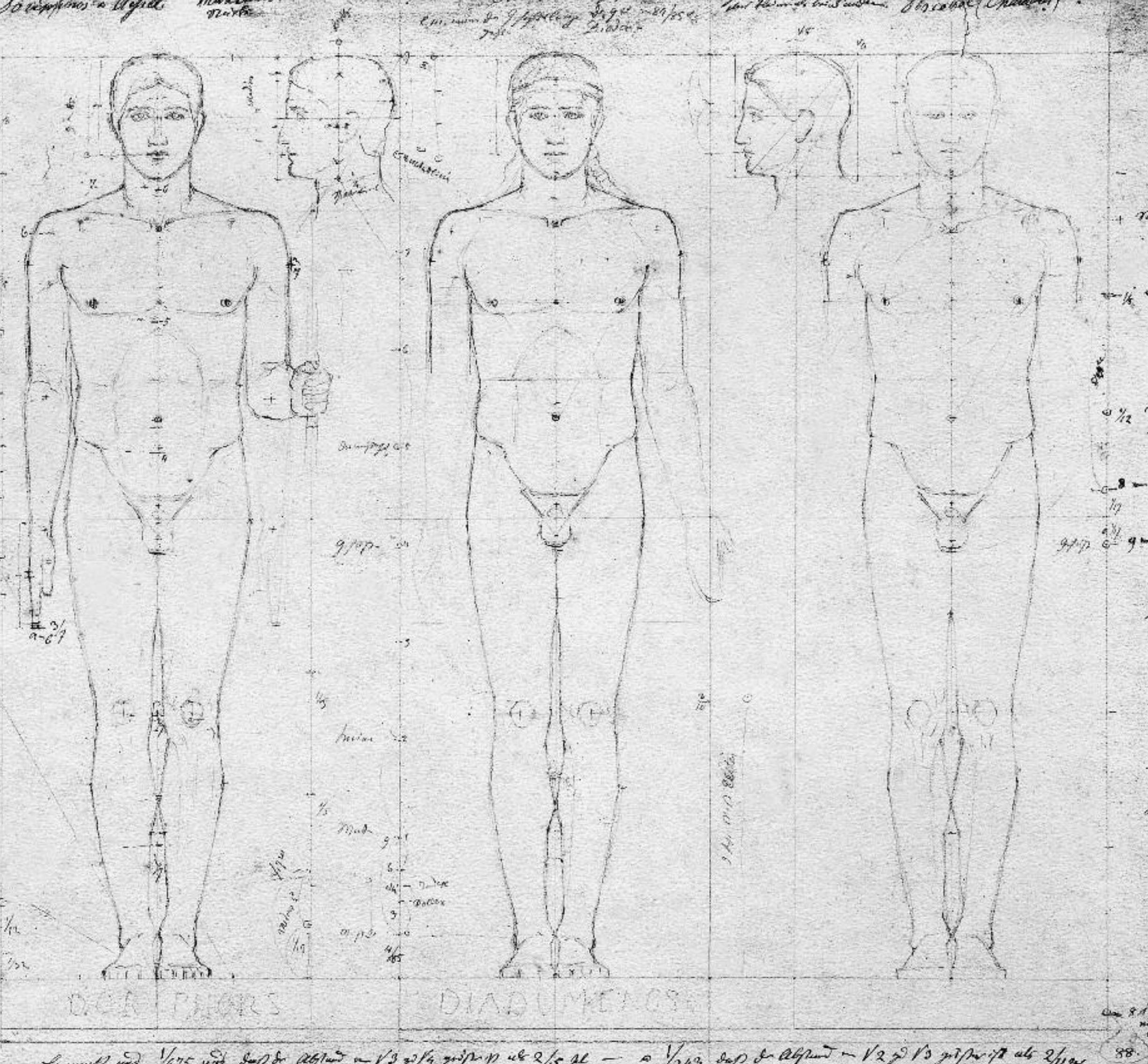
Anna Wess, Michael Imhof Verlag

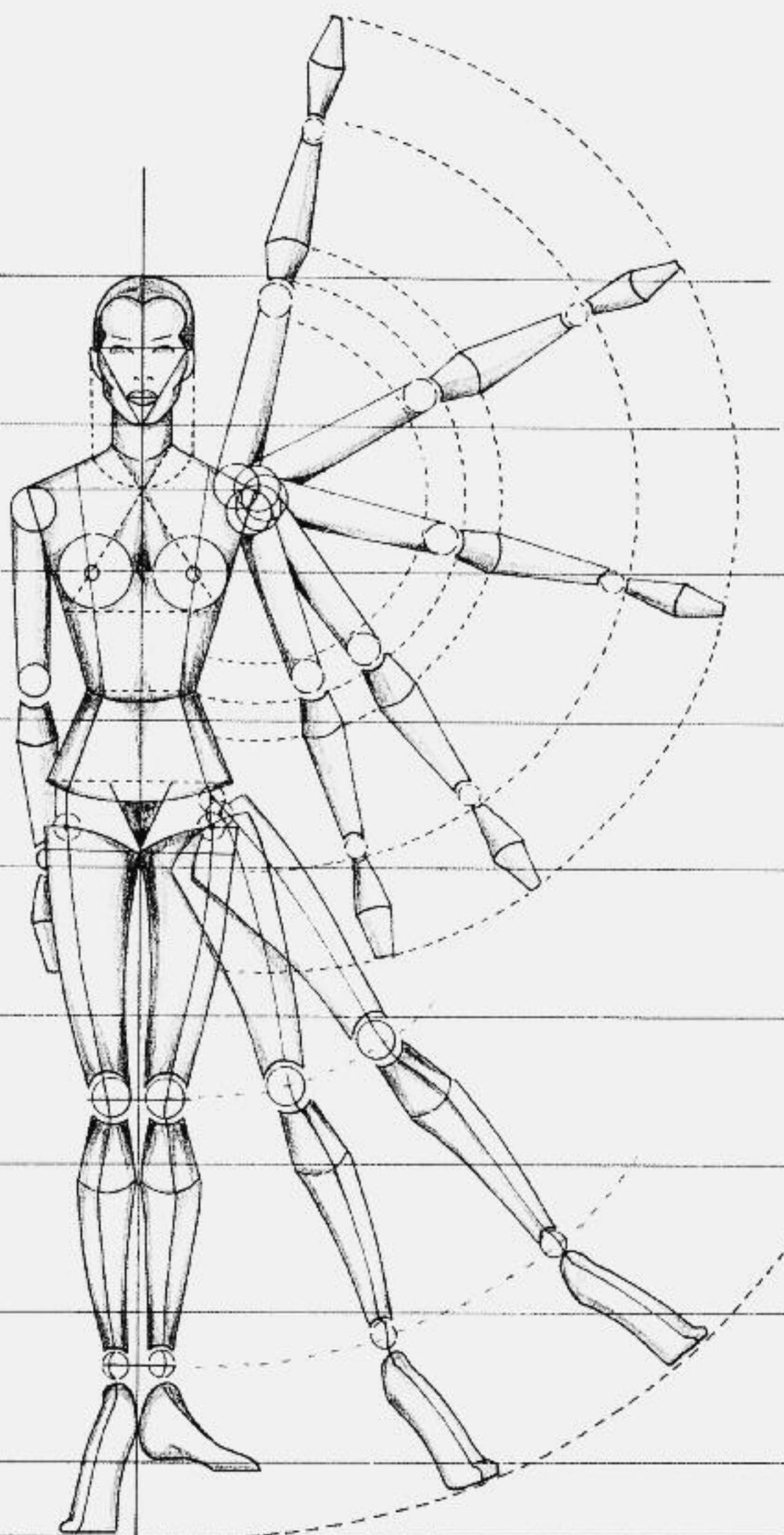
Druck

Druckerei Rindt GmbH & Co. KG, Fulda

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-0935-4

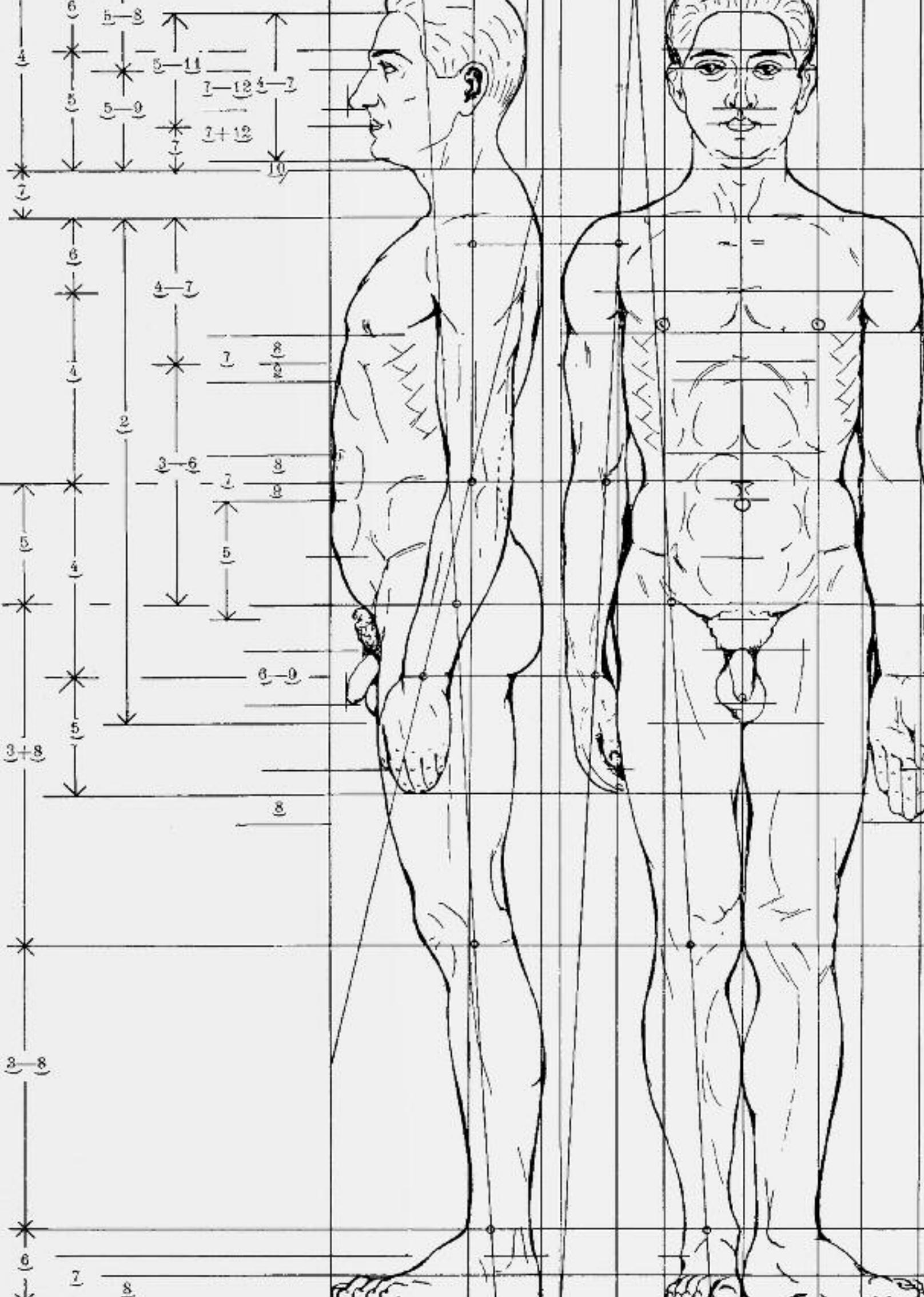




INHALT

Vorwort	11
I. Einleitung	13
II. Maßbezogene Körperkonzepte in Kunsttheorie und Kunstgeschichte von ca. 1800 bis 1900	35
1. Seit ca. 1800	35
1.a) Schadow und Goethe: Vermessung und Ideal des menschlichen Körpers	35
1.b) Gesetzlichkeiten: Von Carus bis Hildebrand	38
1.c) „Kenntnis des Normalen“ zwischen Zeichenlehre und Anthropologie: Charles Rochet, Gustav Fritsch, Carl Heinrich Stratz	42
2. Kunstgeschichte als Argument der Künstleranatomie um 1900	50
2.a) Ein „Kanon“ Michelangelos?	50
2.b) Über beide Ohren: Botticelli, Falguière, Warburg	55
III. „Maßgesetze“ der Kunst vor und nach dem Ersten Weltkrieg	69
1. Proportion ohne das „Menschliche Maß“? Die Avantgarden Europas bis 1914	69
1.a) „Es existieren keine Schönheits-Gesetze des Körpers“: Akademiekritik von Lovis Corinth bis Pablo Picasso	69
1.b) „Geometrische Theologie“: Die Kanones von Beuron und ihr Einfluss in Frankreich	71
1.c) „Das unendliche Weltall als Maßstab“: Die Kubisten, Duchamp und de Chirico	75
2. „Retour à l'ordre“: Metrologisch motivierte Nachkriegsordnungen der Kunst	78
2.a) Frankreich und Italien	78
2.b) Deutschland	81
3. Proportion als Thema in Kunsttheorie und Kunstgeschichte um 1920	83
3.a) Gino Severini	83
3.b) Erwin Panofsky	89
3.c) Severini und Panofsky im Vergleich	94

IV. Menschen nach Maß in den 1920er Jahren	103	VII. Körper und Maß als Themen in der Kunst der 1960er Jahre	179
1. Konstruktive Werte	103	1. „Was der Mensch sei, lässt sich nicht angeben“: Anthropologie und Bildende Kunst in den 1960er Jahren	179
1.a) „Der Geist der Geometrie“: René Magritte und Pablo Picasso	103	1.a) Joseph Beuys: „Infiltration Homogen“ (1966)	182
1.b) Körperextensionen, das Kleine Schwarze und die Göttliche Proportion	106	1.b) „Architektur = Definition v. Mensch“: Beuys und Vitruv	186
2. Bücher und Bilder vom Menschen	109	1.c) „Mensch sein heißt, Amerikaner sein“: Anthropologische Begründungen der Kunst um 1970	189
2.a) Die modernisierte Sachkunde der Kunstakademien: Bücher von Klaus Richter und Siegfried Mollier	109	2. Das „Menschliche Maß“ bei Robert Morris und Bruce Nauman	192
2.b) Oskar Schlemmers „Menschenlehre“	111	2.a) Robert Morris: „Footprints and Rulers“ (1964)	192
3. „Messt Euch!“: Maßfiguren in Kunst und populärer Kunstgeschichte um 1930	118	2.b) „The qualities of scale“ und die Buchstäblichkeit von Skulptur	196
		2.c) Bruce Nauman und „that classical proportion“	199
V. „Norma und Normman“: Kunst und Bildkulturen der 1930er und 40er Jahre	127		
1. Schnittige Figuren	127	VIII. Menschliche Maßfiguren in Kunst und Bildkulturen seit den 1970er Jahren	205
1.a) Körpermaße der „Höherwertigen“ und „Minderwertigen“ im Nationalsozialismus	127	1. Konzept- und Aktionskunst	205
1.b) Isamu Noguchis Menschen aus Edelstahl	129	1.a) „Actual Size“: Maßdiskurse bei Mel Bochner, Michael Heizer und Marcel Broodthaers	205
1.c) „Streamline Humans!“: Körpernormen US-amerikanischer Designer und Gesundheitslehrer	135	1.b) „Gynometrie“: Rebecca Horn, VALIE EXPORT, ORLAN	208
2. Zur Rezeptionsgeschichte von Leonards „Vitruvianischem Menschen“ vor der Publikation von Le Corbusiers <i>Modulor</i> (1950)	139	2. Postmoderne Metrologien	210
2.a) Eine Zeichnung wird berühmt – aber wann genau?	139	2.a) Jean-Paul Goude: „Allégorie de la mode“ (1998)	210
2.b) Mailand 1939: Ein „zeitlos moderner Leonardo“	141	2.b) Von Mode bis Manga: Die Beharrlichkeit der Maßfiguren in Bildkulturen der letzten Jahrzehnte	213
2.c) Giuseppe Pagano und das „Menschliche Maß“ des italienischen Faschismus	144	3. Künstlerische Rück- und Vorausblicke auf „Den“ Menschen	215
		3.a) Steve McQueen: „Once upon a Time“ (2002)	215
		3.b) „Learning to See“: Antony Gormley und die menschliche Form	218
VI. Figuren des „Menschlichen Maßes“ nach 1945: Von Le Corbusier bis Yves Klein	153		
1. „Der Zustand der Regel“: Le Corbusiers <i>Modulor</i> (1950)	153	IX. Epilog	224
1.a) Ein Buch zur rechten Zeit?	153	Bibliographie	231
1.b) Die Ästhetik der <i>Modulor</i> -Figur	156	Namensregister	250
2. Körper und Maß in nordamerikanischen Bildkulturen der Nachkriegszeit	160	Abbildungsnachweis	253
2.a) Marshall McLuhan und das proportionierte Medium	160		
2.b) „The best size a man can be“: Maßdenken bei Salvador Dalí und Mark Rothko	162		
3. Wachsende Zweifel am „Menschlichen Maß“	166		



I.

EINLEITUNG

Gegenstand der Bilder aller Zeiten: der Mensch, die menschliche Figur.
Von ihm ist gesagt, dass er das Maß aller Dinge sei. Wohl! Architektur ist
edelste Messkunst, verbündet euch!

Oskar Schlemmer¹

“ Die schwankendste aller Bestimmungen, das Maß, neigt dazu, sich in
der passivsten aller Notationen – der Behauptung – aufzulösen. Besonders
deutlich zeigt sich das, wenn das relativste aller Maße, die Proportion (3/4),
am Ende eine selbständige Art begründet (ein Dreiviertelmantel). ”

Roland Barthes²

Die Frau ist ja nie das Maß, schon gar nicht das aller Dinge.

Elfriede Jelinek³

In den letzten Jahrzehnten ist das Bewusstsein dafür gewachsen, dass die Ergebnisse einer jeden Messung abhängig sind von den gewählten Parametern, den verwendeten Instrumenten, der Person des Messenden, der Beschaffenheit des gemessenen Gegenstandes oder Lebewesens und den Mitteln, mit denen die Messergebnisse angezeigt werden. Die unbedingte, gleichsam naturgegebene Verlässlichkeit wissenschaftlicher (Mess-) Instrumente, Messverfahren und Maßangaben ist eine ebenso zeitgebundene Vorstellung wie die der „Objektivität“ (Abb. 1).⁴ Wer Maßeinheiten oder Maßstäbe definiert, will zwar die Wirklichkeit von ihren Teilen her erfassen⁵, zielt aber zugleich nach der Macht, die Dinge oder Lebewesen, die seinem metrologischen Regiment unterliegen, zu dominieren. Die Repräsentation von Messergebnissen in Schaubildern oder Infomationsgraphiken ist nicht minder problematisch, sei es, dass diese Graphiken der

Systematisierung oder Veranschaulichung vermeintlich umstößlicher „Erkenntnisse“ dienen, sei es, dass sie normative Vorgaben für künftiges Handeln geben sollen. So oder so pflegen sie reduktionistisch zu sein, und ihre Produktion ist – üblicherweise verbunden mit einer Rhetorik des Überhistorischen und Allgemeinen – von dem Interesse geleitet, mit visuellen Mitteln eine bestimmte Ordnung zu etablieren oder zu affirmieren. Frei nach Gilles Deleuze formuliert: Schaubilder erschaffen eher eine neue Realität als dass sie eine bestehende abbilden.⁶

Im Gegensatz zu solchen Informationsgraphiken, die mit Signifikanten wie Pfeilen, Kurven oder Verzweigungen Bedeutung konstruieren, stehen die in der vorliegenden Studie untersuchten Bilder hergebrachten Rituale künstlerischer Nachahmung vermeintlich näher, weil sie zum Zwecke der Vermittlung von Messdaten oder Maßrelationen bestimmte Sche-

men oder Kürzel für die menschliche Form verwenden.⁷ Allerdings ist schon in der jeweiligen Entscheidung für das, was „Die“ menschliche Form sein bzw. repräsentieren soll, ein Element der Setzung enthalten, das auch diese Art von Darstellungen als Resultate eines gezielten Ordnungsstrebens erkennen lässt. Die Entfaltungsmöglichkeiten der Willkür vermindern sich nicht etwa durch das Hinzusetzen von Zahlen, Skalen oder Rastern zum Körperfürzel – sie erhöhen sich. Es ist eine Binsenweisheit, dass malerisch, plastisch oder (photo-) graphisch generierte Körperbilder von den Entstehungsbedingungen ihrer Zeit abhängig sind. Ein „unmittelbares Sehen“⁸ gibt es ebenso wenig wie ein unmittelbares Darstellen. Dies betrifft auch die Voraussetzungen der hier diskutierten Bilder: Entweder erweisen sie sich als Neuformulierungen aufgrund aktueller technischer bzw. medialer Möglichkeiten, Werturteile oder kultureller Prozesse, die auf die Kunst- und Bildproduktion einwirken, oder sie sind Adaptationen bestimmter schon vorhandener (Körper-) Bilder, die selbstredend ebenfalls mit Werturteilen verbunden sind. Aber wie genau laufen solche Prozesse ab, und wie – wenn überhaupt – werden wir der Grundannahmen habhaft, die Körperbilder einer Epoche bedingen und in ihnen zum Ausdruck kommen? Weitere Fragen schließen sich an: Welche ästhetischen Mittel wurden in einem historischen Moment dazu genutzt, jeweils aktuelle Körperforschungen zu visualisieren? Warum wurden bestimmte Körperbilder, konkret: die hier interessierenden Maßfiguren, zeitgenössisch mit Adjektiven wie „(proto-) typisch“, „regulär“, „durchschnittlich“, „normal“, „perfekt“ oder „ideal“ versehen? Was waren die Gründe für die plötzliche Prominenz einer bestimmten metrologisch motivierten Bildform als Repräsentantin „Des“ menschlichen Körpers oder „Des“ Menschen? Und welche Bild- und Textquellen konsultieren wir überhaupt für die Rekonstruktion solcher Prozesse?

Abb. 1 | „Objektivität“, Abbildung in: Otto GEYER, *Der Mensch*, 1902



Beim vorliegenden Buch handelt es sich um eine interdisziplinäre Studie, die an wichtigen Schnittstellen zwischen Kunst- und Architekturtheorie, Anthropologie, Gesundheitslehre und Philosophie angesiedelt ist. Es geht darin nicht um die Gesamtheit schematischer Darstellungen des menschlichen Körpers oder seiner Teile vom späten 19. bis zum frühen 21. Jahrhundert, sondern um solche, in denen an einer einzelnen, meist nackten Figur vermeintliche Standardmaße bzw. Maßverhältnisse des „ganzen“ Menschen anschaulich gemacht werden sollten: Figurationen von Körpermaßen als deskriptive und/oder normative Konkretionen künstlerischer, anthropologischer, ergonomischer etc. „Tatsachen“, oft mit einer hinzugesetzten Skala versehen, unter ein Raster bzw. Linienetz gesetzt oder auf einen Text mit quantifizierenden Angaben bezogen. In der Mehrzahl handelt es sich um graphische Darstellungen, die aus dem Umriss eines unbekleideten und unbewegten Menschen bestehen und die wenig oder gar keine Binnengliederung, Schattierung oder Mehrfarbigkeit aufweisen, aber gelegentlich Markierungen von körpereigenen Modulen oder Messpunkten enthalten (Abb. 2.a und b).⁹ Der Sammelbegriff der „Figur“ ist – mehr als z.B. „Modell“¹⁰ – für die hier studierten Bilder angebracht, weil schon die kürzeste Lexikondefinition den Kern der Angelegenheit trifft: „Figur: Körperform, Gestalt, äußere Erscheinung eines Menschen im Hinblick auf ihre ausgewogene Proportion“¹¹. Dazu kommt, dass „Figur“ zwar ebenso wie z.B. „Bild“ oder „Veranschaulichung“ den Hinweis auf eine beabsichtigte Ähnlichkeitsrelation enthält, aber – im Sinne des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach (1938)¹² – weitaus stärker als jene Worte auf das gewollt Autoritative und mit Bedeutung Versehene einer Formung hinweist. Denn selbstverständlich geht es hier nicht um die menschliche Figur als „Erscheinung“ im Sinne einer unvermittelten Vision oder Fata Morgana, sondern um die Figur als Ergebnis einer systematischen Reduktion, Ab-

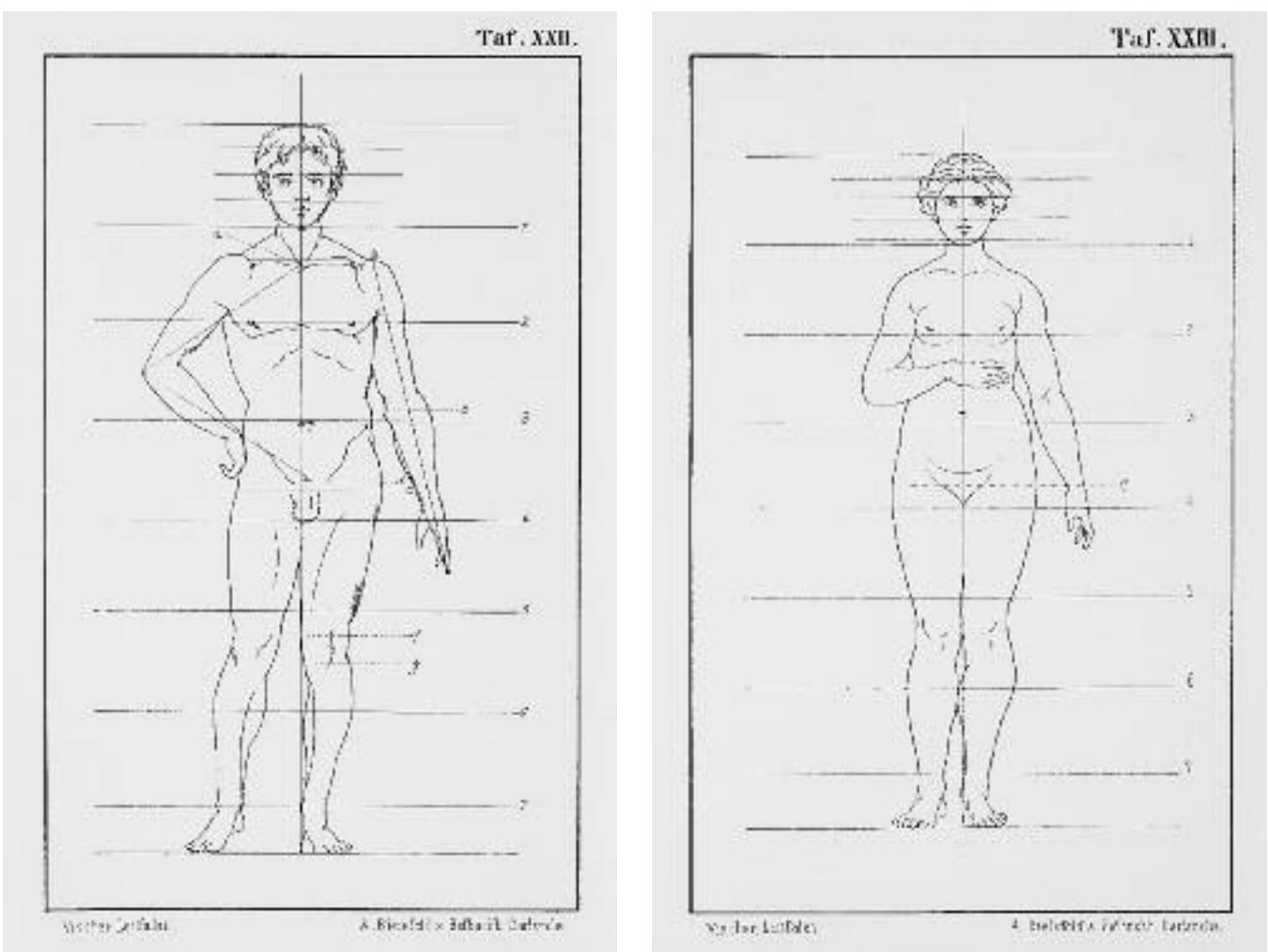


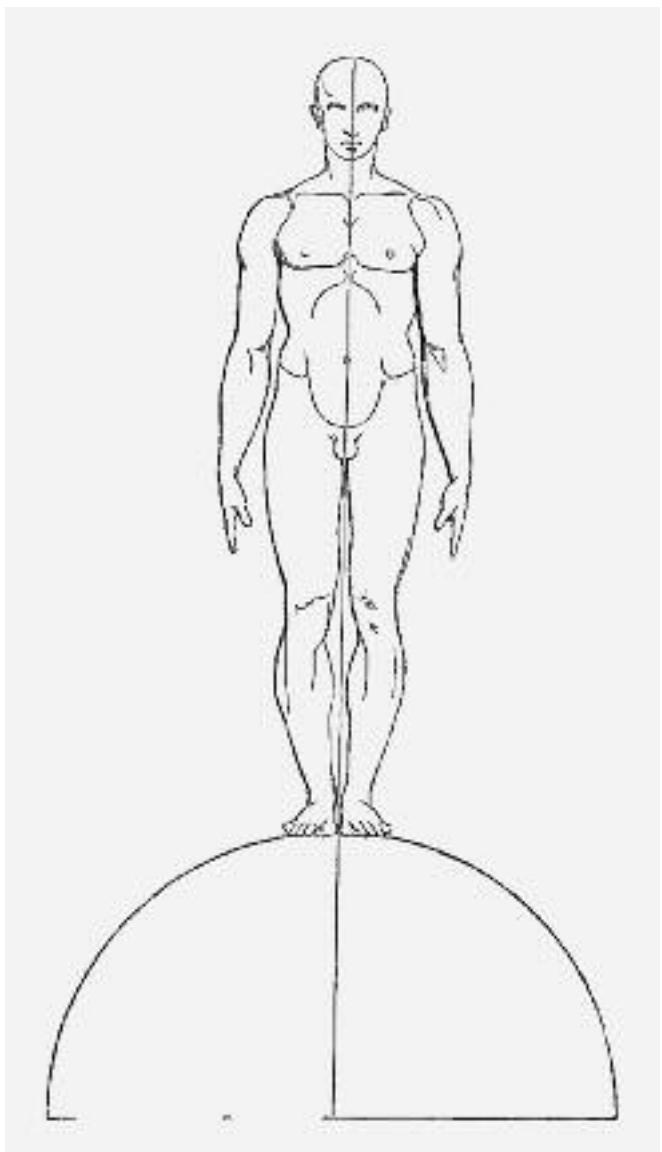
Abb. 2.a & b | Männliche und weibliche Proportionsfigur, Abbildungen in: A. VISCHER, *Leitfaden des Unterricht [sic] der Anatomie und Proportionslehre des menschlichen Körpers*, 1881

grenzung oder (gemäß Nietzsches¹³) des „Heraustreibens von Hauptzügen“: die Figur als Summe weithin akzeptierter künstlerischer Regeln und rationaler Bildungsgesetze in der Darstellung des menschlichen Körpers, zu deren Definition Maßkonzepte einen nicht unwichtigen Teil beitragen bzw. beitragen.¹⁴ Der Trend zur exakten metrologischen Motivierung der Figur verband sich schon in der Kunstdenkmaltheorie des 17. Jahrhunderts mit dem „Prinzip der Idealisierung“ – bis weit ins 20. Jahrhundert setzte dieses Prinzip die Suche nach „Dem“ menschlichen Maß oder „Den“ menschlichen Maßverhältnissen mit der Suche nach harmonischer körperlicher Vollkommenheit, einem zeitlos gültigen Ideal-Schönen und sogar einem offenbarten Wahren gleich.¹⁵ In menschlichen „Maßfiguren“ teilen sich nicht nur (vermeintlich) empirisch ermittelte Befunde, sondern auch die von ihren Verfertigern vertretenen Denkweisen und Wirkungsabsichten mit.¹⁶ Die „Maßfigur“, Kompositum aus den Substantiven „Maß“ und „Figur“, wurde deswegen zum Obertitel dieses Buches, weil sie die erörterten Theorien und Darstellungen am klars-

ten zusammenfasst, sich eingängig mit dem (in den untersuchten Texten entweder deskriptiv oder normativ verstandenen¹⁷) Schlagwort vom „Menschlichen Maß“ verbindet und just am Beginn des uns betreffenden Zeitraums mit dem hier interessierenden Sinn in der Kunsliteratur auftrat. Entsprechende menschliche Umrisssschemata neben einer Skala oder unter einem Raster wurden zuvor als „schematische Figur“ (z.B. von Carus¹⁸), als „Proportionsfigur“ (z.B. ebenfalls von Carus¹⁹) und erstaunlich selten als „Idealfigur“²⁰ oder „Kanonfigur“²¹ benannt. Zwar starb keiner dieser Begriffe aus, doch kam im frühen 20. Jahrhundert die dafür noch weitgehend unverbrauchte Bezeichnung „Maßfigur“ – zuweilen auch „Maßgestalt“²² – hinzu. Das vermehrte Erscheinen des Wortes war Ergebnis der Übertragung eines Begriffes aus der Architektur- und Entwurfstheorie auf die menschliche Form: „Maßfigur“ und „Maßgestalt“ bezeichneten ursprünglich, und zwar spätestens seit dem 18. Jahrhundert, eine geometrische Flächenform (Quadrat, Oktogon, Kreis etc.), die einem zu errichtenden Gebäude oder anzufertigenden

Paris 1867.⁷⁰ Im Kapitel „De la figure humaine“ wird der Umriss eines frontal aufrecht stehend auf einem Halbkreis positionierten Mannes mit angelegten Armen abgebildet (Abb. 13), und Blanc präsentierte die eingezeichnete Mittelachse der Figur als Verlängerung des Erdradius Richtung Himmel. Diese senkrechte Achse sei körperlicher Ausdruck der Prinzipien von Vertikale und Horizontale sowie Ausweis der perfekten Symmetrie des menschlichen Körpers und der bevorzugten Stellung des Menschen im Kosmos.⁷¹ Damit zusammenhängend bekundete Blanc, dass der Mensch das einzige Lebewesen sei, für das die aufrecht stehende Haltung naturgemäß ist.⁷² Die gegenüber der Buntheit von Mineralien, Pflanzen und Tieren vergleichsweise ausgeprägte Farblosigkeit der Außenseite des menschlichen (sc. weißen) Körpers sah Blanc als höchste Entwicklungsstufe und Summe der Schöpfung,

Abb. 13 | „Le corps de l’homme, debout sur le sol.“ Abbildung in: Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, 1867



fung, als Ergebnis der Arbeit eines „göttlichen Zeichners“ (un dessinateur suprême).⁷³ Gemäß seiner Auffassung musste die stehende (Umriss-) Figur als die der menschlichen Natur am meisten gemäße Darstellungsform gelten. Wir befinden uns hier im Kontext der uralten Ableitungen der privilegierten Stellung des Menschen in der Welt aus dessen aufrechter Haltung bzw. dessen aufrechtem Gang.⁷⁴ Von der menschlichen Figur schrieb 1912 der Künstler und Proportionstheoretiker Samuel Colman in seinem Buch *Nature’s Harmonic Unity*, sie sei nur dann symmetrisch, wenn sie (sc. aufrecht stehend) exakt in Vorder- und Seitenansicht gesehen werde (Abb. 14). Bei Wahl dieser Ansicht, so Colman, erwiesen sich die Progressionen aus Kreisen und gleichseitigen Dreiecken dann aber als genauso stark wie in Kristallen und symmetrischen Pflanzen.⁷⁵ Sprachgeschichtlich ist in der Form des aufrecht – also in der Senkrechten – stehenden gezeigten Menschen ein Übergang vom Figur- zum Normalitätsdiskurs markiert: Wie schon Georges Canguilhem betonte⁷⁶, hat das lateinische Adjektiv „normalis“ die Grundbedeutung „senkrecht“

Was den Einsatz von Proportionsfiguren im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert angeht, waren es von der kunstdidaktisch orientierten Visualisierung „typischer“, „idealer“ oder „normaler“ menschlicher Körpermaße über das esoterische Raunen von universellen Maßgesetzen der Natur und *Urformen des Seins*⁷⁷ bis hin zu mathematisch-metrologisch begründeten Wesensbildern „Des“ Menschen oft nur wenige Schritte. Kaum zufällig traten letztgenannte Verwendungsweisen von Maßfiguren zu einer Zeit auf, als u.a. durch die Schriften von Charles Darwin die privilegierte Stellung des Menschen in der Welt und zur übrigen Natur zweifelhaft wurde – gar nicht zu reden davon, dass die Ergebnisse anthropometrischer Reihenuntersuchungen z.B. in Frankreich zeigten, dass die Durchschnittsmaße der Bevölkerung erheblich von denjenigen Körpermaßen abwichen, die in den Proportionskanones der Kunstakademien konserviert waren.⁷⁸ Im Vergleich mit den hoch- oder übercodierten „Wesensbildern“ harmlos mögen dagegen solche menschlichen Maßfiguren erscheinen, die teils schon in der Frühen Neuzeit außerhalb der bildenden Kunst oder Kunstdidaktik in Funktion waren, z.B. im Schneiderhandwerk und der Konfektionsmode (Abb. 15.a und b).⁷⁹ Doch ist gerade in diesem Bereich das rigide Regiment der Geometrie ähnlich früh auf den menschlichen Körper übergegangen⁸⁰ wie in dem heute schwer erträglichen „menschen-“ oder „rassenkundlichen“ Einsatz metrologisch definierter Durchschnittsfiguren der Physischen Anthropologie und „Völkerkunde“ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wo postulierte Normalmaße übrigens auch durch bestimmte, in ihren Dimensionen oder Proportionen „vorbildliche“ Körperbilder der Kunst illustriert wurden, die man zu einem „europäischen Kanon“ erhob und

für die Begründung weißer Superiorität nutzte (Abb. 16.a und b). Die von der Daumenregel „Science Seeks the Average – Art Seeks the Ideal“ (John Shreeve Barrington 1953)⁸¹ implizierte strikte Trennung zweier kultureller Sphären entsprach historisch nie den Tatsachen, schon gar nicht im 20. Jahrhundert.

Den Anstoß zu den hier versammelten Studien gab nicht zuletzt die Beobachtung gewisser Defizite in der jüngeren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Körperbildern des 20. Jahrhunderts: Kunst- und bildhistorische Untersuchungen von Körperdarstellungen dieses Zeitraums oder bestimmter Phasen desselben legen den Akzent meist auf die kulturelle Praxis technischer Bilder⁸², während künstlerische Visualisierungen „Des“ menschlichen Körpers oder gar „Des“ Menschen vergleichsweise wenige Untersuchungen hervorgebracht haben. Selbst das Spannungsfeld zwischen künstlerischen bzw. (kunst-) akademischen Konventionen und vorgenannten „anderen“ Bildkulturen der Körperdarstellung ist wenig erforscht. Dies mag daran liegen, dass schon zeitgenössisch vielen Künstlern und Theoretikern der „Körper in Stücken“⁸³, der „cadavre exquis“⁸⁴, das „Formlose“⁸⁵ oder

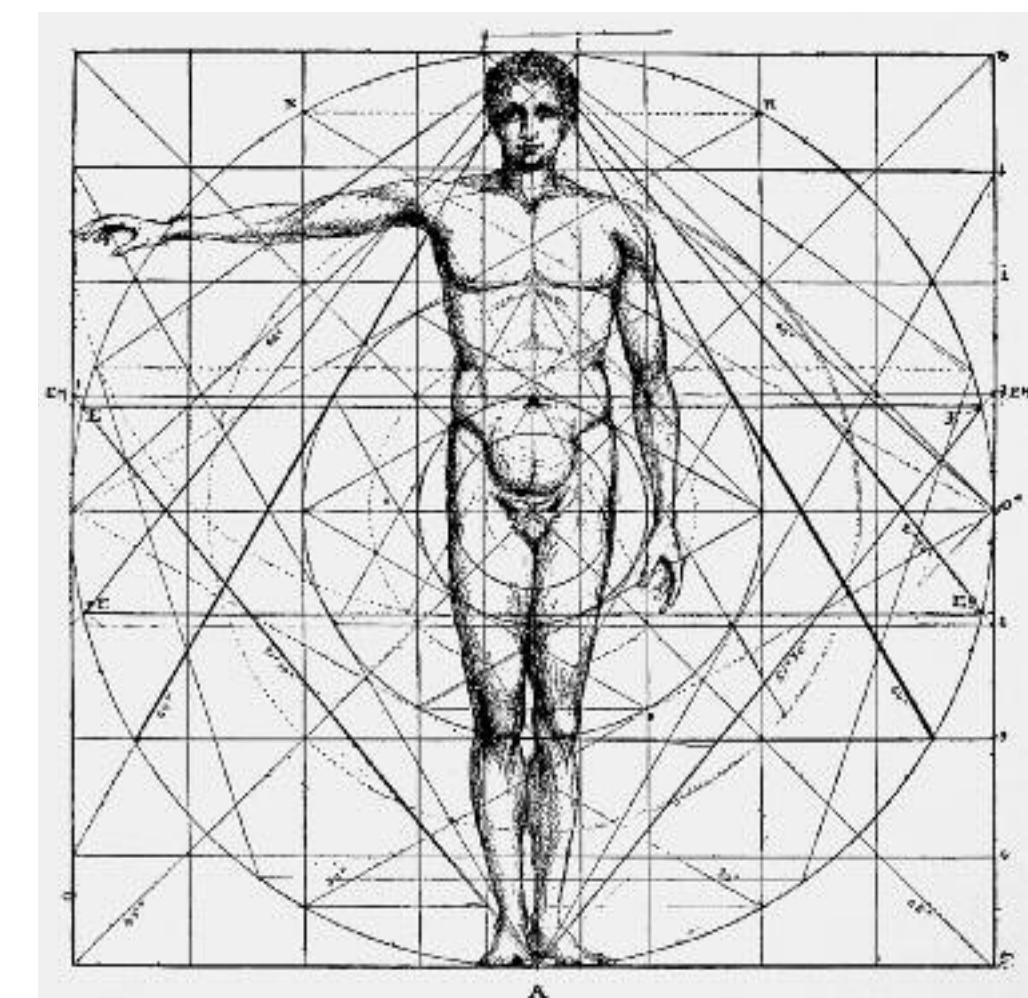


Abb. 14 | „Figure of a Young Man“
Abbildung in: Samuel COLMAN,
Nature’s Harmonic Unity, 1912

das „Zerrissene“⁸⁶ als angemessenste Ausdrucksweisen für diese von gesellschaftlichen Konflikten, technischen Umbrüchen und verheerenden Kriegen gezeichnete Epoche galten, angemessener jedenfalls als Bilder oder Fiktionen körperlicher Ganzheit und Konstanz. Die Kunstgeschichtsschreibung ist solchen „dekonstruierenden“ Ansätzen oft mit Sympathie gefolgt.⁸⁷ Für den deutschsprachigen Kontext kommt erschwerend hinzu, dass jedes Fragen nach Bildern „Des“ Menschen in der neueren Kunst und Kunsttheorie mit Hans Sedlmays Buch *Verlust der Mitte* (zuerst 1948) umzugehen hat, in dem die Geschichte der modernen Kunst als Kranken- und Schwundgeschichte des „Menschen als Mitte und Maß“ inszeniert wird und für die gesamte Moderne unausgesprochen das Nazi-Wort der „Entartung“ im Raum steht: „Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Maß.“⁸⁸

Während also künstlerische Visualisierungen „Des“ Menschen, die im 20. Jahrhundert in Auseinandersetzung mit der Tradition der Figur entstanden, von der kunsthistorischen Forschung – sei es aufgrund politischen Unbehagens, Desinteresses oder der methodischen Enge bestimmter „bildwissen-

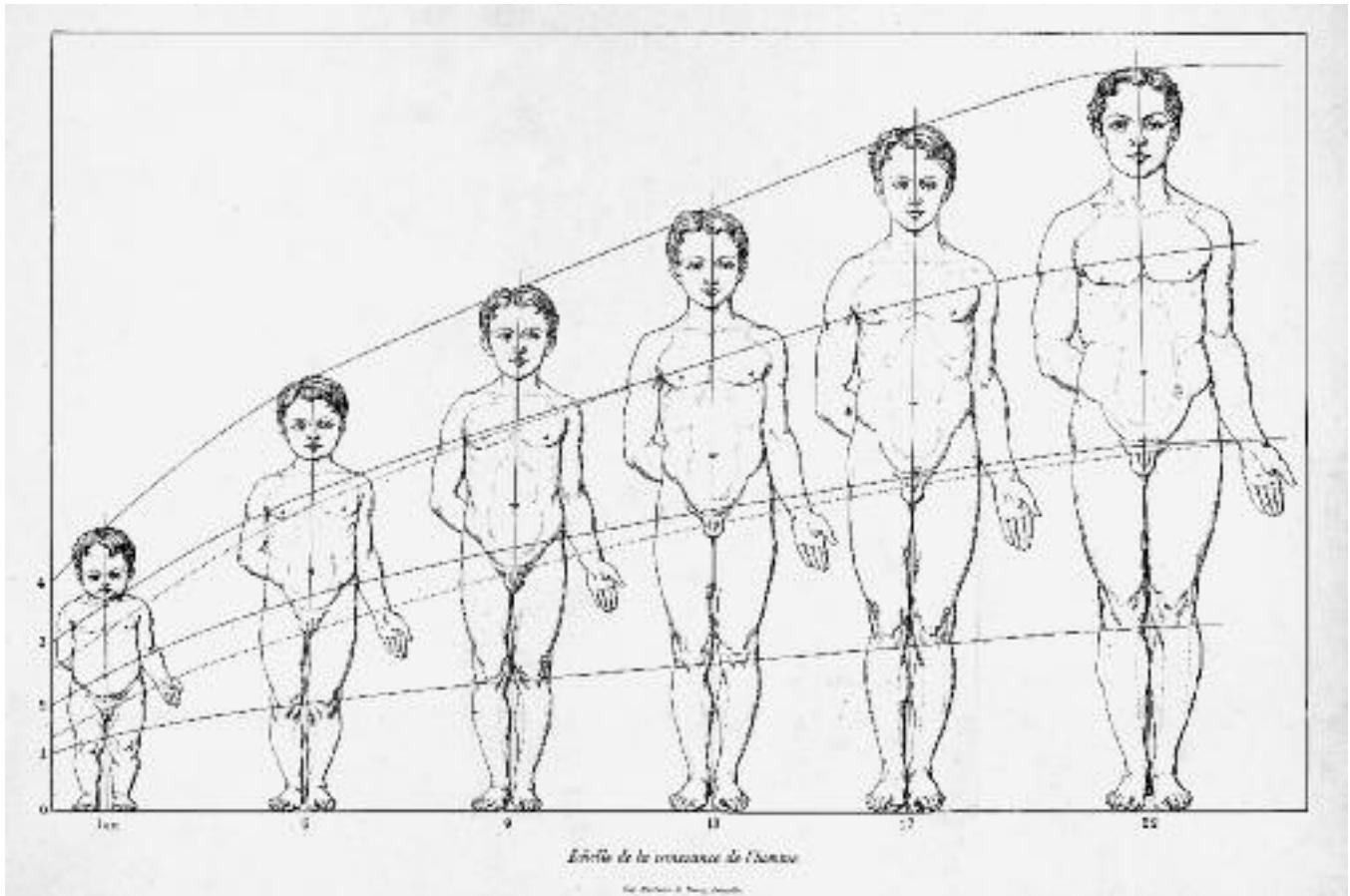


Abb. 4 | „Echelle de la croissance de l'homme“, Abbildung in: Adolphe QUÉTELET, *Anthropométrie*, 1871

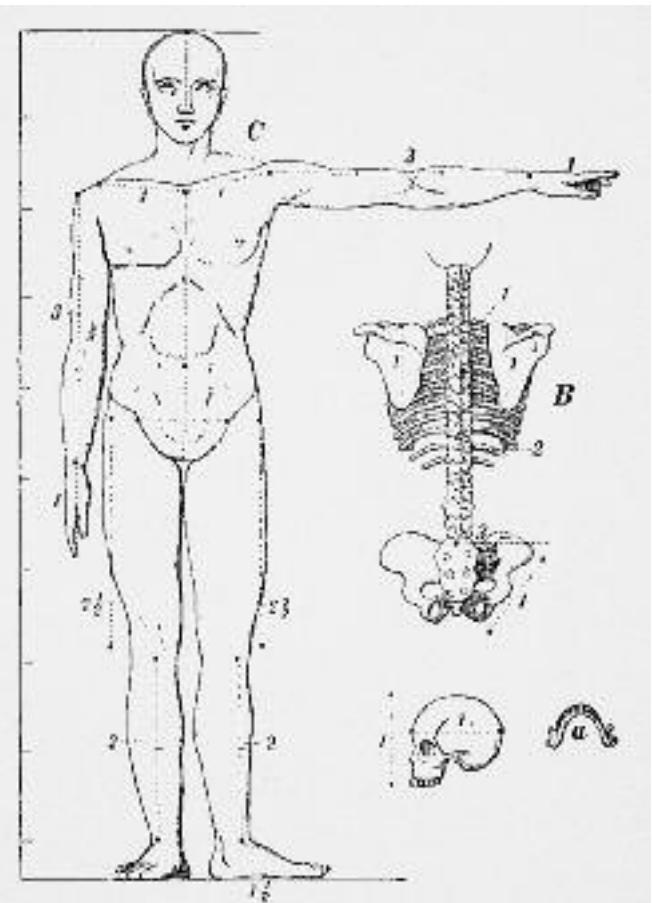


Abb. 5 | „Die reine Mitte der menschlichen Gestalt“, Abbildung in:
Carl Gustav CARUS, *Symbolik der menschlichen Gestalt*, 2. Aufl. 1858

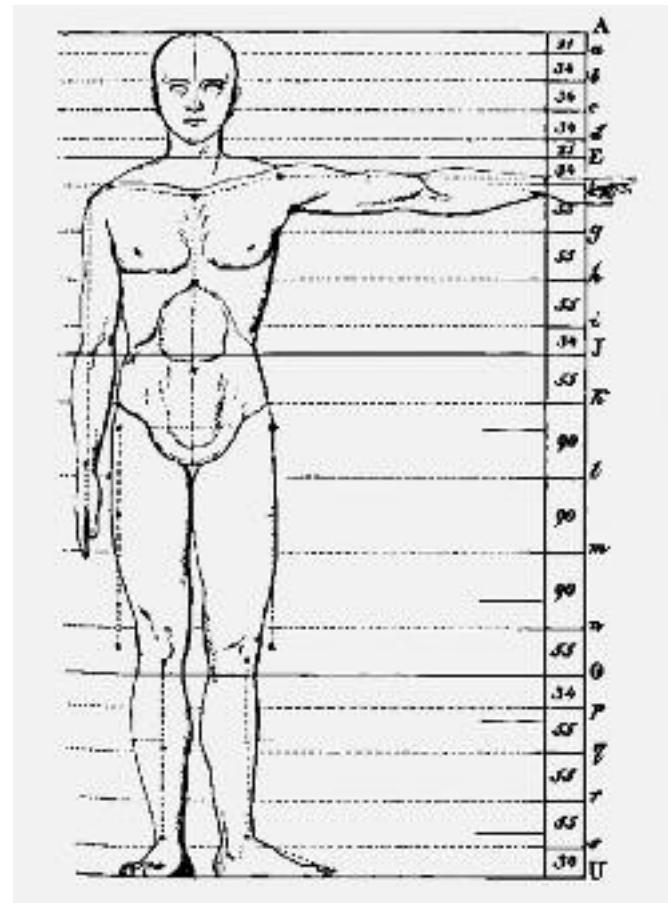


Abb. 5.a | „Totalfigur“ nach C.G. Carus, Abbildung in: Adolf Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854

gen“ und „Unnatürlichkeit“. Die weitgehend auf dem Kontrast basierten Visualisierungen der Ergebnisse von Schadows Messkampagnen im Tafelteil („Atlas“) des *Policlet* (Abb. 2) sind jeweils mit einem Maßstab in den Einheiten Zoll und Meter versehen, womit, wie Schadow schreibt, „Jedem der Schlüssel gegeben [ist], wonach die Bemerkungen zu kontrollieren und mit der Natur zu vergleichen sind.“¹⁹ Allerdings muss entgegen dieser Natur- und Natürlichkeits-Rhetorik – wie schon Gerlach herausstreich²⁰ – aus Gender-Perspektive beispielsweise auffallen, dass Schadow die Verzeitlichung seiner Proportionstheorie, also den Nachvollzug des menschlichen Wachstums, auf den Mann beschränkte: Er integrierte konsekutive Tafeln mit den Körpermaßen des zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, achtjährigen etc. Knaben und des 15- und 17-jährigen Jünglings, doch für die Maße der Frau verblieb er in einem verräumlichten selektiven Nebeneinander (Abb. 3) nach Art des antiken Malers Zeuxis, welcher gemäß der Künstlerlegende im süditalienischen Kroton lokale Schönheiten vor seiner Staffelei versammelt, von diesen einzelne körperliche Merkmale ausgewählt und im Bild zu einer weiblichen Idealschönheit kombiniert hatte.²¹ Schadows Ansatz kurz gefasst: Der Mann wird, die Frau ist.

1.b) Gesetzlichkeiten: Von Carus bis Hildebrand

Mit seinem vielfach wiederaufgelegten und ins Französische und Englische übersetzten *Policlet* hat Schadow weit über Deutschland hinaus die akademischen Konventionen der menschlichen Figur bis ins 20. Jahrhundert geprägt. Und doch lassen sich schon in Kunst und Bildkulturen des fortschreitenden 19. Jahrhunderts Absetzbewegungen von Schadows theoretischen Prämissen feststellen, u.a. bezüglich der unbedingten Notwendigkeit einer Synthese von Antikenvor- bild und Empirie. Dazu kamen neue mediale Tendenzen, die für das Körperbild nicht ohne Folgen blieben: Neben der bildenden Kunst verfeinerten auch Medizin, Physiognomik, Physische Anthropologie, Völkerkunde und Kriminologie teils bereits zuvor, im 18. und frühen 19. Jahrhundert, entwickelte Visualisierungsverfahren zu festen Standards.²² Der Aufstieg dieser „Fächer“ in der gesamtgesellschaftlichen Wahrnehmung drückte die künstlerische Metrologie zunehmend in den Hintergrund. Schon Goethes Reaktion auf Schadows Messversuch dürfte weniger Ausdruck der Missbilligung künstlerischer Anthropometrie als seiner Aversion gegen die Schädelvermessungen des von ihm als wissen-

schaftlich unsolide eingeschätzten „Phrenologen“ Franz Joseph Gall gewesen sein.²³ Abgesehen davon begann auch im Bereich von Darstellungen „Des“ Menschen der Siegeszug der Photographie – davon weiter unten mehr.

Die Künstlerausbildung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, soweit sie Kunst als lehr- und lernbare Disziplin verstand, bediente sich zum Zweck der Figurendarstellung weiter der etablierten Praktiken der Körpervermessung und größtenteils auch einer schematisierten Lehre der Proportionen des menschlichen Körpers. Das Erlernen der idealen und/oder typischen Maße blieb Voraussetzung für die Fähigkeit zur künstlerischen Repräsentation der menschlichen Form; selbst für einen „Realisten“ wie Adolph von Menzel diente Schadows *Policlet* als eine Art Sparring-Partner.²⁴ Die Figur geriet allerdings verstärkt unter den Eindruck von Konzepten des „mittleren Menschen“²⁵ Zwar hatten schon antike Denker den Kanon Polyklets als „meson“, d.h. als gesunde Mitte zwischen extremen Körpern, und das Eben- mit dem Mittelmaß identifiziert²⁶, doch kamen nun neue Entwicklungen hinzu: Einerseits schufen Statistiker wie Lambert Adolphe Quêtelet den Durchschnitts-Menschen als Produkt systematischer Messreihen, d.h. als Figuration arithmeti-

scher Mittelwerte der Statistik²⁷ (Abb. 4). Andererseits versuchten Autoren wie der – u.a. auch durch die Frühschriften Quêtelets angeregte²⁸ – Mediziner und Kunstdilettant Carl Gustav Carus einen mittleren Menschen auf physiologischer Basis zu definieren, nämlich als denjenigen, dessen Körper einem von der Natur selbst in der Skelettbildung aller höheren Lebensformen – und so vor allem des Menschen – in der senkrechten Länge des Rückgrats (Rückenwirbelsäule) gegebenen „Urmaß“ oder „organischen Modul“ am meisten entspreche. De facto ging Carus also vom „entwicklungs geschichtlichen Tatbestand eines säulenartigen Beginns aller höheren Lebensformen“²⁹ aus, wobei er die Rückenwirbelsäule mit anderen Grundmaßen des Körpers in Beziehung setzte; z.B. sei die Länge des Schädels vom unteren Oberkieferrand bis zur Scheitelhöhe im menschlichen Rückgrat dreimal enthalten.

Carus propagierte sein „organisches Modul“ („1/3 des freien Rückgraths“) nicht nur als Grundlage aller künstlerischen Proportionslehre, sondern – auf dem Weg über die Ermittlung der Abweichungen von dieser „reinen Mitte der menschlichen Gestalt“ – auch als Richtmaß einer Physiognomik, die er *Symbolik der menschlichen Gestalt* nannte. Die von ihm

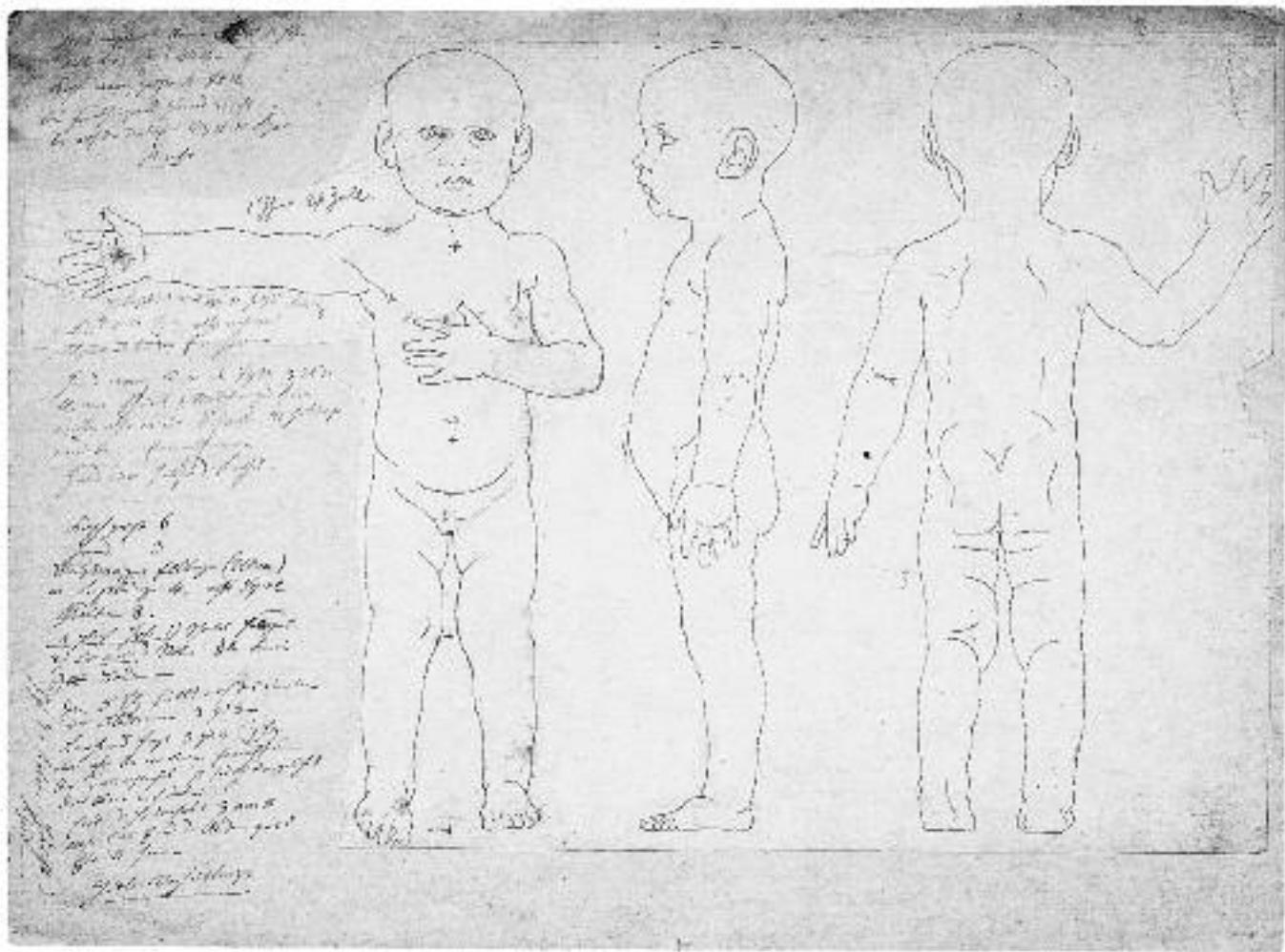


Abb. 3.a | Desiderius Lenz (?), Annotierte Kopie einer Tafel in Schadows *Policlet*, Zeichnung, Kunstabchiv Beuron

der Goldene Schnitt als universelles Bildungsgesetz von Natur und Kunst propagiert worden war.²⁰ Aber auch nach Tafeln im *Policlet* des Johann Gottfried Schadow kopierten er oder ein Mitarbeiter (Abb. 3.a). Wohl angeregt von den mit Maßband und Senklei vollzogenen „Skulpturenanalysen“ Schadows und aktuellen archäologischen Publikationen stellte man in Beuron zeichnerisch den „Doryphoros“, den „Diadumenos“ und den „Diskobolos“ als Umrissfiguren – aufgerichtet mit geschlossenen Beinen – nebeneinander, markierte Messpunkte und legte ein Raster darüber (Abb. 4).²¹ Die in der Mitte stehende Figur, der „Diadumenos“, ist oben in Tinte mit dem Wort „Durchschnittsfigur“ markiert. Lenz ging es aber – anders als den meisten Kunsthistorikern der Akademien – nicht primär um eine anwendungsorientierte Analyse der körperlichen Maßverhältnisse „Des“ Menschen (oder auch nur derjenigen der berühmtesten Statuen der griechischen Klassik), sondern um den Aufweis der von Gott gegebenen Schöpfungsstrukturen und ein Verständnis ihres metaphysisch-moralischen Offenbarungscharakters. Sein Rekurs auf die Ästhetik der Ägypter geschah aufgrund der Überzeugung, diese seien, weil sie in der Menschheits-

geschichte der Schöpfung zeitlich näherstanden, mit Gottes Willen besser vertraut gewesen. Die Ägypter (und die antiken Griechen) hätten noch das eigentliche Wesen des Ideal-Schönen, Zahl und Maß, gekannt.²² Konsequenterweise dehnten er und seine Werkstattgenossen ihre von Schadow und Zeising inspirierten zeichnerischen Proportionsanalysen auch auf Beispiele der antiken ägyptischen Skulptur aus (Abb. 4.a).²³ Den aus solchen Studien generierten „Kanon“ bezeichnete Lenz auch als „geometrische Theologie“.²⁴ Über den „Beuroner Kanon“ im Sinne einer exakten „Bauanleitung“ der menschlichen Figur ist eher wenig bekannt, was daran liegt, dass der Künstler zu Lebzeiten nur knappe Resümmes dieses Kerns seiner Methode oder Andeutungen in Schriften umfassenderen Inhalts publizierte, allen voran in der „Ästhetik der Beuroner Schule“ (1865), die Séruzier und Denis 1904 in der Zeitschrift *L'Occident* und im folgenden Jahr separat als *Esthétique de Beuron* in Paris herausbrachten.²⁵ Von der kunstgeschichtlichen Forschung wurden einzelne „Kanonfiguren“ von Lenz publiziert, darunter die beiden menschlichen Prototypen schlechthin, Adam und Eva, die Lenz darstellte, weil er der Auffassung war, im ersten Men-

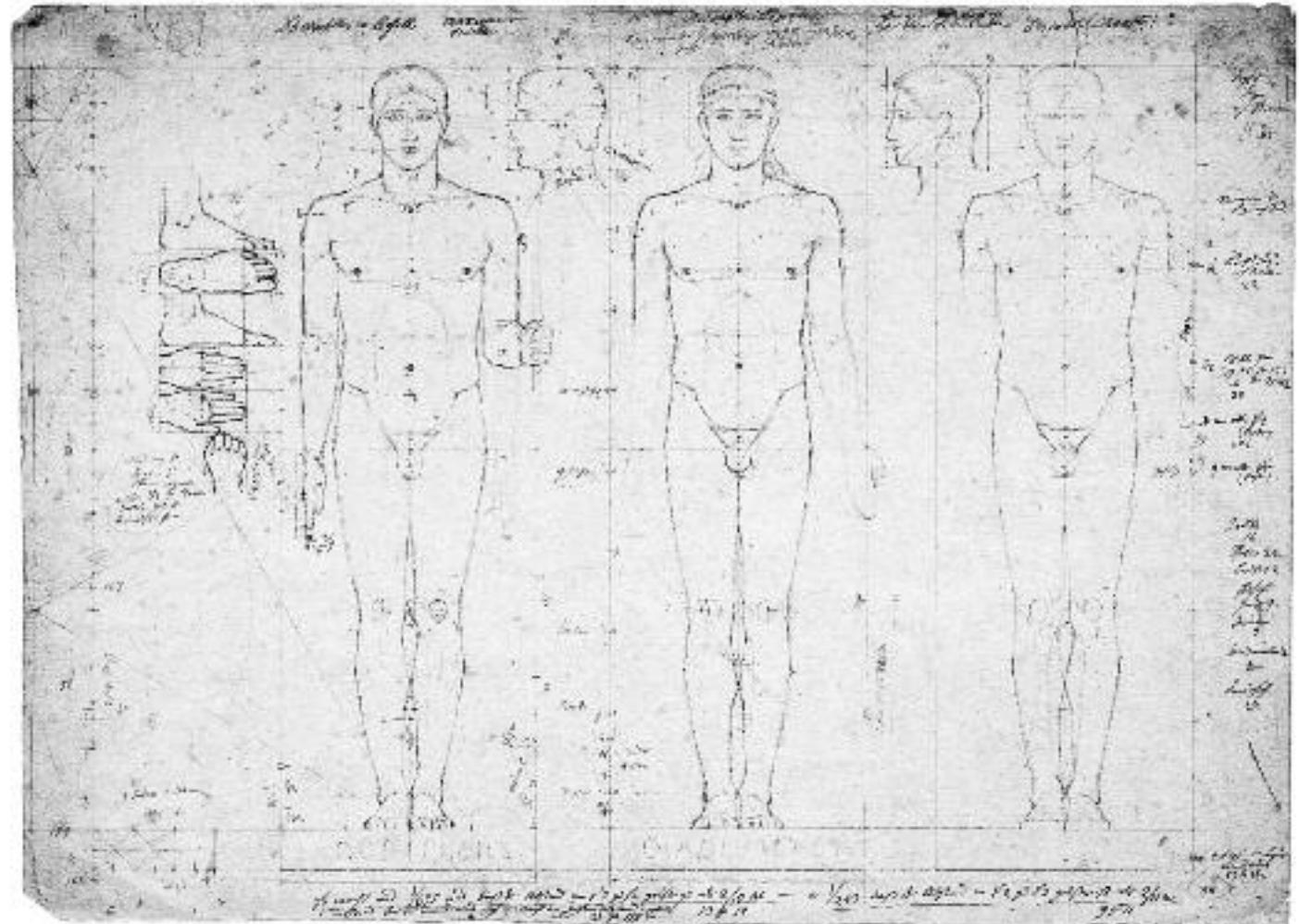


Abb. 4 | Desiderius Lenz (?), Vergleich von „Doryphoros“, „Diadumenos“ und „Diskobolos“, Zeichnung, Kunstabchiv Beuron

schenpaar seien die Gottesebenbildlichkeit und die Form gewordene göttliche Idee am deutlichsten gewesen (Abb. 5).²⁶ Außerdem stellte Hubert Krins ein im Beuroner Archiv entdecktes Manuskript von Verkade aus dem Jahr 1938 vor, in dem das Konstruktionsprinzip des Kanons von Lenz dargelegt ist.²⁷ An dieser Stelle interessieren weniger die Details des darin beschriebenen Verfahrens der zeichnerischen Figurenkonstruktion durch Kombination der Symbolformen Kreis, Quadrat und reguläres Dreieck, die für Lenz die Heilige Dreifaltigkeit verkörperten²⁸, sondern die Modalitäten der Umsetzung dieser Schemata in öffentlich sichtbare Gemälde, Fresken und Statuen. Wie verbindlich waren die aufgrund der behaupteten Einsicht in einen göttlichen Kanon formulierten (Maß-)Vorgaben für das künstlerische Tun? Tatsächlich zeigt, wie Kehrbaum betont, die inzwischen wohl bekannteste Kanonstudie von Lenz ein mehrstufiges Verfahren, das im endgültigen Übergang von der geometrischen Bauform zum Körperkontur des Menschen „freihändig“ erfolgte. Das Kanon-Schema ist in der Praxis daher – auch wenn Lenz seinen Modus operandi anders präsentierte haben mag – nur ein Orientierungs raster gewesen, das Ausgangspunkt einer vom subjektiven Gefühl des Künstlers gesteuerten Linienziehung war. Insofern stand der Beuroner „Kanon“ den künstlerischen Verfahren und selbst manchem Zeichenlehrbuch der Epoche näher als man zuerst denken würde. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass nach der Vorstellung von Lenz der Figurenaufbau im Bild von der geometrischen Grundstruktur auszugehen hatte, während die mit ähnlichen Rastern überdeckten Proportionsmodelle in den Kunstlehrbüchern (etwa demjenigen von Otto Geyer²⁹) der Verdeutlichung proportionaler Phänomene vor oder im Zusammenhang mit dem Modellstudium dienen sollten. Ein solches Modell- oder gar Aktstudium war von Lenz ausdrücklich nicht vorgesehen.³⁰

Eine buchstabengetreue Orientierung an den Normen des Lenzschen Kanons, soweit er auf der reinen Geometrie basierte, war in der zeitgenössischen Tafel- und Wandmalerei erst recht nicht zu verwirklichen. Diese konnte selbst bei äußerster Beschränkung der Themenwahl nicht ausschließlich auf hieratisch stehende, streng frontal oder im reinen Profil gezeigte Figuren reduziert werden. Jan Verkade, wichtigster



Abb. 14 | VALIE EXPORT, „Körperkonfiguration“ (Theseus-Tempel), Photo, 1982

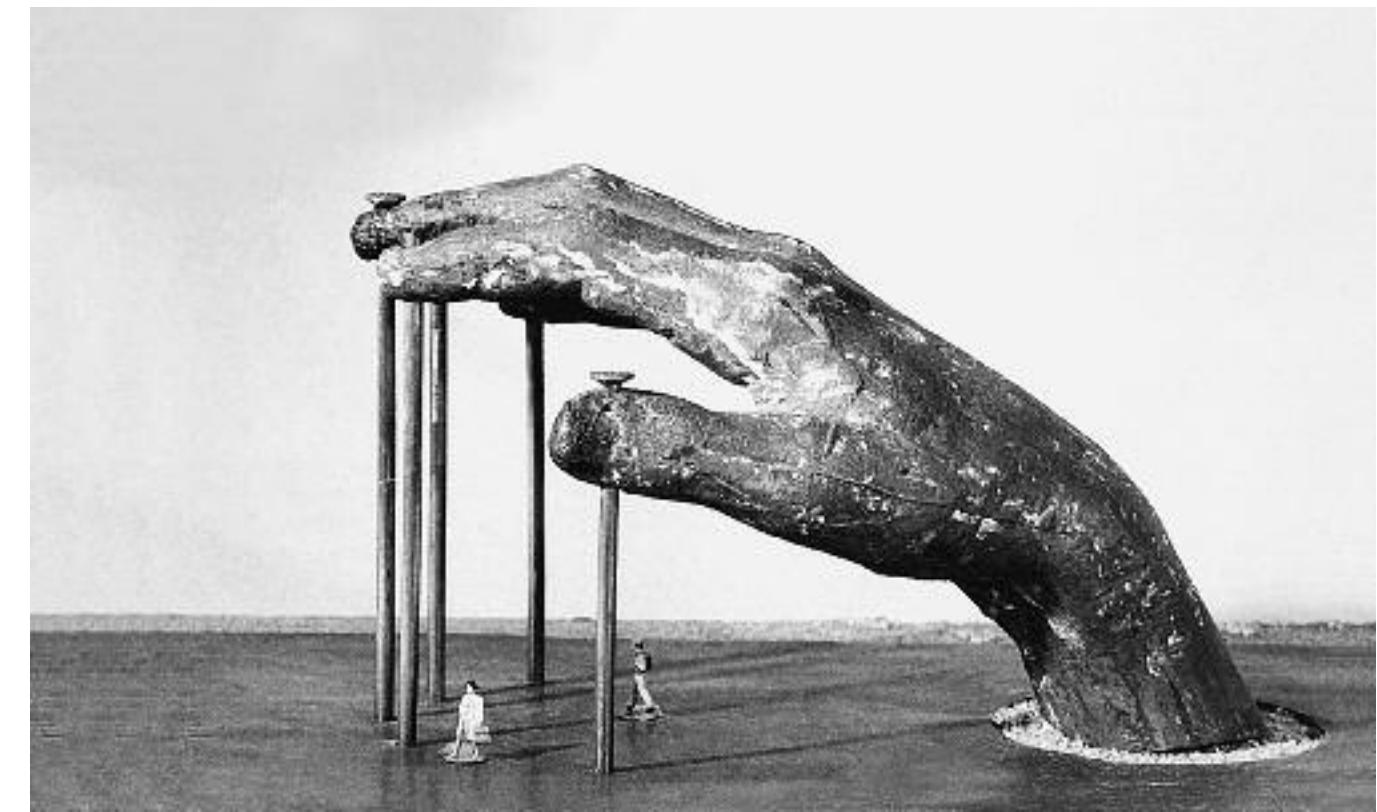


Abb. 15 | VALIE EXPORT, „Ort des Menschen“, Modell für ein Denkmal, 1974, Museum Belvedere, Wien

Angesichts der über politische Lagergrenzen hinweg – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – bestehenden Vorbehalte gegenüber anthropologischen Ansätzen hießen die in Kunst und Kunsththeorie seit den 1970er und 80er Jahren weitaus häufiger als „Mensch“ (im hier interessierenden prägnanten Sinn) verwendeten Vokabeln kaum überraschend „Körper“, „Kultur“ und „Geschlecht“ – dies auch und gerade in Zusammenhang mit der Kritik an „hegemonialen“ Architektur- und Raumkonzepten. Allerdings vollzog sich dieser Paradigmenwechsel nach Ausweis der Quellen selbst bei KünstlerInnen der 1970er Jahre nicht ausschließlich oder gradlinig in Richtung auf radikalfeministische Positionen. Dies gilt zum Beispiel für die aus Photos und Photomontagen bestehende Werkgruppe der „Körperkonfigurationen“ von VALIE EXPORT (1972–82), in denen Frauen gezeigt sind, die sich Gebäuden oder Bauteilen des Wiener Stadtraums „anlagern“, wobei mindestens in einem Fall, in der sich am Theseus-Tempel um eine dorische Säule windenden Frau (Abb. 14), die traditionelle Säule-Körper-Analogie aufgerufen wird.⁷² Die Künstlerin selbst hat dazu in ihrem Text „Corpus more geometrico“⁷³ auf Maurice Merleau-Ponty als Inspiration verwiesen, der den menschlichen Körper „aus dem Horizont des Gegenstandes in das Reich der Zeichen geschoben“ habe. Schon Leonardo habe mit seinem berühmten Bild vom menschlichen Leib in einem Kreis und einem Qua-

drat eine „Affinität von Geometrie und Körper“ zur Schau gestellt: „Denn wie kann der menschliche Körper als Maßstab dienen, als Maßinstrument, wenn nicht Geometrie und Körper, Welt und Erfahrung, ein geheimes Verhältnis auszeichnete, eine geheimnisvolle Verhältniszahl, eben das menschliche Maß.“⁷⁴

Dass es EXPORT dennoch keineswegs um Zahlenmystik ging, verdeutlicht der folgende Absatz ihres Textes, in dem sie schreibt: „Als plastische Posen, als lebende Bilder und Skulpturen signifizieren meine fotografischen Körperkonfigurationen nicht nur die Doppelbilder der (geometrischen und menschlichen) Körper, sondern die Körperschrift ist immer Soziografie und Kulturgeschichte.“⁷⁵ Wenn Mechthild Widrich⁷⁶ die Photos der „Körperkonfigurationen“ als Konfrontationen „männlicher“ Steinbauten und „weiblicher“ Adaptionsbereitschaft/-fähigkeit interpretiert, scheint sie allerdings das Bedeutungsspektrum der „Körperkonfigurationen“ auf den feministischen Aspekt zu verkleinern. EXPORT selbst wurde 2011 in einem Interview von Yilmaz Dziewior gefragt: „Man könnte es auch als deprimierend empfinden, dass es ausgerechnet Frauen- und nicht Männerkörper sind, die sich an den Stadtraum schmiegen, sich einfügen bzw. diesem unterordnen?“⁷⁷ EXPORT akzeptierte diese Deutung aber ausdrücklich nicht: „Nein, das sehe ich überhaupt nicht so, das ist sicher keine Einordnung oder Anschmiegung. Es sind his-

torische Gebäude ausgewählt, die zwar eine gewisse Bedeutung besitzen, aber nicht so dominant sind, dass der Mensch nur als hinzugefügt erscheint.“⁷⁸ Die Tatsache, dass EXPORT ausschließlich Frauen im Kontext der Wiener Architektur abgelichtet hat, ist zwar kaum als Zufall zu bezeichnen. Doch liefern, so ist zu fragen, die „Körperkonfigurationen“ in ihrer Entstehungszeit, also v.a. in den 1970er Jahren, tatsächlich auf Bekundungen hinaus wie „Die Frau ist ja nie das Maß, schon gar nicht das aller Dinge“ (Elfriede Jelinek 2010 in einer EXPORT gewidmeten Hommage)⁷⁹? Die Auswertung der Quellen spricht dagegen, dass die Künstlerin in dieser Werkgruppe eine solche programmatiche Zusitzung anstrebte. Auch die Interpretation eines anderen Werks von VALIE EXPORT aus den 1970er Jahren wird durch die Art erschwert, wie manche KunsthistorikerIn ihre heutigen Anforderungen an gesellschaftlich engagierte Kunst historischen Werken überstülpt. Die Rede ist von EXPORTs 1974 geschaffenen, unrealisierten Entwurf für das „Krieger“-Denkmal „Ort des Menschen“ (Abb. 15), den Widrich u.a. deswegen als „vage“ kritisiert, weil darin der Aspekt des Holocaust nicht ausdrücklich adressiert worden sei.⁸⁰ Der Entwurf zeigt eine Hand – nicht explizit eine weibliche Hand –, deren abgestreckte Finger von Nägeln durchbohrt und doch durch diese Nägel gestützt werden.⁸¹ Zum Maßstabsvergleich sind unter die Hand kleine Figuren gesetzt. „Diese Skulptur ist zugleich

eine Architektur“, schreibt die Künstlerin selbst. Und: „Die Nägel erwecken auch den Eindruck von Säulen.“ – „Die Hand selbst krümmt sich schützend über den unter ihr stehenden Menschen.“⁸²

Es ist hervorzuheben, dass in dieser anthropomorphen Komposition, ähnlich wie bei Beuys, Leiden und Tod als Teile der menschlichen Existenz thematisiert und doch auch im Sinne einer Botschaft an die Weiterlebenden präsentiert werden: als „Erinnerung an Schmerz und Schutz vor Schmerz gleichermaßen“⁸³ – und das alles ohne Opferpathos, ohne Lehre vom „Menschlichen Wesen“, aber auch ohne rechthaberische Direktiven an Männer, die in das von einer Frau geschaffene Denkmal ein- und untertreten. Hat EXPORT womöglich schon 1974, im „Ort des Menschen“, die Erkenntnis visualisiert, dass eine Berufung auf Menschenrechte oder Menschenwürde, auch wenn sie dezidiert von einer KünstlerIn kommt, das Problem einer Begründung allgemein akzeptierter Begriffe vom Menschen jenseits der Kategorie „Geschlecht“ nicht vermeiden kann? Abgesehen von dieser unbeantworteten Frage darf – bei aller Anerkennung für das in anderen Werken von VALIE EXPORT so fundamentale feministische Engagement – bezweifelt werden, dass „Ort des Menschen“ ohne das Beispiel der in jenen Jahren so präsenten anthropologischen Komponente im Schaffen von Joseph Beuys entstanden wäre.⁸⁴

IX.

EPILOG

W.J.T. Mitchell stellte 2005 an den Beginn seines Aufsatzes über Antony Gormley die bereits oben zitierte Weigerung von Rosalind Kraus in *Passages in Modern Sculpture* (1977), sich mit dem „traditional treatment of the human figure“ zu beschäftigen.¹ Er wollte damit offenbar schon eingangs die Opposition des von ihm vorgestellten Künstlers gegenüber der modernistischen Position charakterisieren, dass Bilder vom „ganzen“ Menschen nur einer veralteten, ideologisch befrachteten Rhetorik entsprechen: „Gormley hat gesagt, dass er die Idee mag, dass der Körper eine Einheit ist (that the body is an integrity), dass man ihn als integriertes System akzeptiere – eine Bemerkung, die gegen die Vorstellung vom Körper als willkürliche Konstruktion oder heterogene Assemblage gerichtet scheint.“²

Mitchell hatte Recht damit, dass manche Denkverbote des orthodoxen Modernismus noch immer einer kritischen Überprüfung harren. Im Lichte der in den vorherigen Kapiteln dargelegten Geschichte der Menschenvermessung und Maßfiguren in Kunst- und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts (Abb. 1) wäre es allerdings voreilig, zusammen mit der These

eines ebenso integren wie integrierten menschlichen Körpers auch wieder die unauflösliche Einheit von Körper und Geist (Seele), ein unveränderliches menschliches Wesen und – gleichsam im Huckepack desselben – ein „unveräußerliches Naturrecht der Kunst“ (Hans Sedlmayr³) zu postulieren. Teile der heutigen Kunstwelt scheinen dies gelernt zu haben. Dennoch sind auch in jüngster Zeit Versuche nicht ausgestorben, das Wesen der Kunst aus angeblich invariablen „Naturgesetzen“ zu begründen und daraus anthropologische Lehrsätze abzuleiten: Anlässlich der von einem opulenten Katalog

begleiteten Ausstellung „PROPORTIO“ in Venedig und Gent 2015, einem selbstdeklarierten „Tribute to Luca Pacioli“, wurden als Belege für konstante „Kunstgesetze“ nicht nur Werke gezeigt, die nach Dauerbrennern wie dem Goldenen Schnitt, der Fibonacci-Folge oder den musikalischen Harmonien gestaltet worden seien, sondern auch entsprechend proportionierte Vertreter der menschlichen Form vom Kykladenidol über Albrecht Dürer und Antonio Canova bis zu Marina Abramovic.⁴ Speziell die starke Präsenz asiatischer Objekte in dieser Ausstellung legt nahe, dass die Veranstalter – womöglich

Abb. 1 | Allegorie der künstlerischen Menschenvermessung, Abbildung in: Otto GEYER, *Der Mensch*, 1902

