

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

Erlebnismetrik. August Endells Phänomenologie der Architektur

ZEYNEP ÇELİK ALEXANDER

Im Jahre 1898 veröffentlichte die Zeitschrift *Dekorative Kunst* eine eigenartige Liste, bestehend aus in acht Spalten und acht Zeilen angeordneten Worten (Abb. 1).¹ Alle Worte waren Adjektive. Ein rechteckiger Rahmen trennte die 28 Worte am Rande von den in der Mitte befindlichen 36 Worten, welche von »übermütig« und »einfach« auf der linken Seite bis zu »wild« und »erhaben« auf der rechten Seite reichten. Schöpfer dieser Liste war der Architekt August Endell (1871–1925), der in der beigegefügtten Abhandlung erklärte, jedes der Worte korrespondiere einem Gefühl, das aus der unmittelbaren Einwirkung von Formen auf die Physiologie des Beobachters entstehe.² Veränderungen dieser Gefühlswirkungen sind, so Endell, das Resultat zweier Faktoren: der Spannung und des Tempos der Wahrnehmung, welche in der Liste jeweils auf der Horizontal- und Vertikalachse dargestellt werden.³ Auf der Folgeseite veranschaulichten

boshaft	höhnisch	hochmütig	pathetisch	kalt	unerbittlich	grausam	fürchterlich
frivol	übermütig	herausfordernd	stolz	streng	gewaltsam	wild	grässlich
kokett	chic	prächtig	kühn	rücksichtslos	wuchtig	kolossal	scheusslich
geziert	graziös	elegant	energisch	kraftvoll	derb	ungeschlacht	roh
süßlich	zierlich	geschmeidig	feurig	stark	gedrungen	gewaltig	entsetzlich
fade	zart	hingebend	gross	vornehm	machtvoll	ungeheuer	furchtbar
nüchtern	einfach	innig	warm	ernst	tief	erhaben	grausig
stumpf	kraftlos	müde	bekümmert	traurig	schwermütig	düster	finster

Abb. 1

* Die englische Originalversion dieses Artikels erscheint zuerst in *Greys Room* 40, 2 (2010), S. 50–83. Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der für diesen Band erstellten Übersetzung danken wir der MIT-Press in Cambridge/Massachusetts.

^{#1} August Endell, »Formenschönheit und dekorative Kunst«, Teil 2, in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898). Die Veröffentlichung des Aufsatzes erfolgte in drei Teilen in zwei Ausgaben der Zeitschrift: »I. Die Freude an der Form«, in: *Dekorative Kunst*, 1 (1897/1898), S. 75–77; »II. Die gerade Linie« und »III. Geradlinige Gebilde«, in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898), S. 119–125; Wiederabdruck in: August Endell: *Vom Sehen. Texte 1896–1925 über Architektur, Formkunst und »Die Schönheit der großen Stadt«*, hg. v. Helge David, Basel/Berlin/Boston (Birkhäuser) 1995. Im Folgenden zitiert nach den Originaltexten, gefolgt vom Seitenverweis im Wiederabdruck (in Klammern).

² Endell: »Formenschönheit und dekorative Kunst« (Anm. 1), Teil 2, S. 119 (154).

³ Ebd., S. 120 (155).

eine Reihe schematischer Vorderansichten von Häusern (Abb. 2), wie sich diese unmittelbare Beziehung zwischen Form und Gefühl in der Architektur zeigt. Durch einfache Änderung der Proportionen der Fassade könne, so behauptete Endell, der Architekt Gefühle im Beobachter erzeugen, und zwar in einem Spektrum, das »einfach, innig, warm«, »ernst, tief, erhaben« und »stolz, streng, gewaltsam, wild« umfasst.⁴

Die Zeitschrift *Dekorative Kunst* – im Jahre 1897 zur Beförderung einer neuen, antihistoristischen Kunsteinstellung gegründet – betrachtete das Endellsche Anliegen durchaus wohlwollend. Dennoch gestanden die Herausgeber ein, mit der Liste ihre Schwierigkeiten zu haben. So erklärten sie im Anschluss an die Abhandlung – einer Gegenerklärung ähnlich –, Endell habe mit seinen Ideen ein derart neues und abstraktes Gebiet betreten, dass man erfreut sei, diese zu publizieren; andererseits könne man sich »nicht ohne weiteres mit ihnen identifizieren«.⁵ Einige Jahre mussten vergehen, ehe die *Dekorative Kunst* Endells Abhandlung als theoretische Darstellung der neuen Ausrichtung der deutschen Ästhetik anerkannte. In einem im Jahre 1904 in der Zeitschrift veröffentlichtem Aufsatz würdigte der Kritiker Karl Scheffler (1869–1951) Endell dafür,

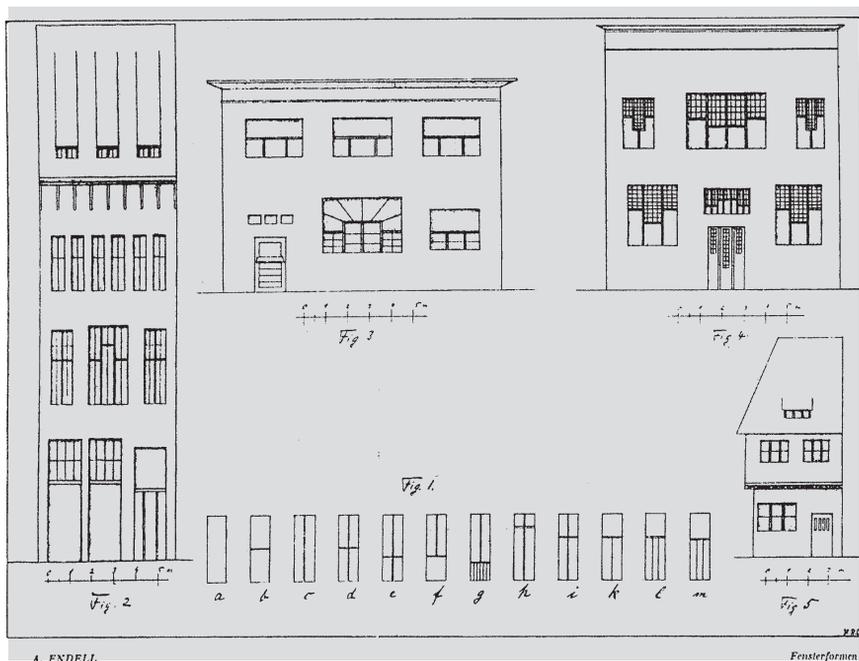


Abb. 2

⁴ Ebd.

⁵ Die Redaktion in: *Dekorative Kunst*, 2 (1898), S. 125.

sich mutig dahin vorgewagt zu haben, was er ein »dunkles Gebiet« der Theorie der Formempfindung nannte.⁶ Nachdem er ähnliche Bestrebungen seitens des Kritikers Julius Meier-Graefe (1867–1935), des Dekorationskünstlers Henry van de Velde (1863–1957) und des Malers Wilhelm von Debschitz (1871–1948) gewürdigt hatte, beklagte Scheffler, dass die genaue Beziehung zwischen Formen und deren Wirkungen noch zu enträtseln sei. Im Anschluss forderte er die Leser der *Dekorativen Kunst* auf, zur Komplettierung des Projekts beizutragen. Sie sollten ihre eigenen Beobachtungen hinsichtlich der Auswirkungen von Formen, Linien und Farben der Zeitschriftenredaktion zusenden, die nunmehr bereit sei, diese Befunde regelmäßig zu veröffentlichen.⁷

Schefflers Aufruf zur Gründung eines Kollektivbestands von Formempfindungen blieb letztlich unbeachtet. Dennoch hatte in den unmittelbar vorausliegenden Jahrzehnten ein neuentdecktes Vertrauen in die Kraft der Form – eine Idee, die Scheffler als grundlegend für die aufkommenden Kunstbewegungen betrachtete – die Bedingungen des ästhetischen Diskurses in Deutschland unterschwellig geändert. Im letzten Jahrzehnt des alten Jahrhunderts war es dann nicht mehr ungewöhnlich, Erklärungen über den Tod der philosophischen Ästhetiken Hegels, Schellings und sogar Kants zu vernehmen – einer »Ästhetik von oben«, wie der Physiker Gustav Theodor Fechner (1801–1887) dies nannte.⁸ Künstler, Architekten, Kritiker, Museumsmitarbeiter sowie Akademiker aus den Bereichen der Philosophie, Kunstwissenschaft und Psychologie haben abwechselnd behauptet, dass die deutsche Ästhetik einer grundsätzlichen Neuorientierung bedürfe. Sie müsse sich von der Metaphysik des Schönen und Erhabenen trennen und zu einer »Ästhetik von unten« kommen, die sich mit der Wirkungsweise des Erlebnisses zu beschäftigen habe. Die neue Ästhetik wurde als »wissenschaftlich«, »experimentell« oder »praktisch« und nahezu immer als »psychologisch« gefasst und sollte auf dem Fundament konkreten Erlebens errichtet werden – das heißt von Empfindungen, Eindrücken, Gefühlen und Wirkungen, die sich vor der Intervention des Bewusstseins einstellen.⁹

⁶ Karl Scheffler: »Ein Vorschlag«, in: *Dekorative Kunst*, 12 (1904), S. 378 f.

⁷ Die Redaktion in: *Dekorative Kunst*, 12 (1904), S. 379.

⁸ Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1876.

⁹ Zur Geschichte der neuen Ästhetik im Deutschen Kaiserreich vgl. Christian G. Allesch: *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien (WUV) 2006; ders.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik: Untersuchung zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen u. a. (Hogrefe) 1987; Hermann Drüe: »Die psychologische Ästhetik im deutschen Kaiserreich«, in: Ekkehard Mai/Stephan Waetzoldt/Gerd Wolandt (Hg.): *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und die bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin (Mann) 1983, S. 71–98. Im englischen Sprachraum fand dieser Diskurs eine kritisch Rezeption bei Mark Jarzombek: »The Body Ethos«,

Forderungen nach einer stärker am Erlebnis orientierten Ästhetik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhoben wurden, stützten sich häufig auf die »Psychophysik«, ein Forschungsfeld, dessen Erfindung in den 1860er Jahren man gleichfalls Fechner zurechnete.¹⁰ Die Psychophysik, welche als Vorläufer der experimentellen Psychologie gilt, suchte äußere Reize mit den internen, vom Subjekt gefühlten Empfindungen zu korrelieren – quantitativ mittels Diagrammen, Graphen und Listen ähnlich denen von Endell. Der Terminus Wirkung¹¹, der für Endells ästhetische Überlegungen von zentraler Bedeutung war, hatte im psychophysikalischen Diskurs eine besondere Bedeutung erlangt. Auf die mechanistische Sprache von Ursache und Wirkung anspielend, wurde der Terminus zum Stellvertreter für die schwer fassbare Kategorie Erlebnis. Künstler und Kritiker diskutierten um die Jahrhundertwende häufig die Gefühlswirkungen von Formen, Linien und Farben, wenige aber versuchten diese Wirkungen in so systematischer Weise zu analysieren wie Endell dies vorgeschlagen hatte. Eine methodische Analyse der Gefühlswirkungen war ihm nicht nur eine formale Übung – sie sollte erhabeneren intellektuellen Bestrebungen dienen. So machte er in einer 1904 verfassten Abhandlung einen verblüffenden Gedankensprung von der Funktionsweise der Gefühlswirkungen hin zu Fragen der Grundlagen des Wissens.

Es muß und es wird gelingen, die verwirrende Vielfältigkeit der Gefühle zu ordnen, auf ein Prinzip zurückzuführen [...], weil ohne das Geschichte als Wissenschaft gar nicht möglich ist. Denn das Gefühl ist die große und einzige Triebfeder im Leben der Menschen, es ist nicht [...] ein schwärmerischer Schein, sondern vielmehr etwas absolut Klares und Bestimmtes, das Allerrealste, das Tatsächlichste; das es überhaupt gibt. Erst das Gefühl wertet alle Dinge, gibt ihnen Bedeutung und damit Wesen; alles was wir tun, tun wir nicht um der Dinge an sich willen, sondern um des Wertes willen, den sie durch unsere Gefühle bekommen. So lange wir das Wesen des Gefühls nicht wissenschaftlich begreifen, ist weder exakte Nationalökonomie, weder Staats- noch Religionswissenschaft, weder politische noch kulturelle, weder wirtschaftliche noch künstlerische Geschichtsbeschreibung überhaupt vollendbar.¹²

in: ders.: *The Psychologizing of Modernity*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2000, S. 37–72; ders.: »De-Scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism«, in: *Assemblage*, 23 (Summer 1994), S. 28–69.

¹⁰ Fechner: *Elemente der Psychophysik*, 2 Bde., Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1860.

¹¹ Im Original deutsch, was im Folgenden mit Asterisk gekennzeichnet ist (Anm. d. Übers.).

¹² Endell: »Kunsterziehung: Geschichte oder Psychologie«, in: *Freistatt: Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 46/47, 12. November 1904/19. November 1904, S. 941.

Was Endell hier vertrat, war nichts weniger als eine Neubegründung der »Geisteswissenschaften« in ihrer Gesamtheit auf dem Fundament des Gefühls statt der Vernunft. Endell beließ es nicht bei vagen Anspielungen auf die Psychologie der Form: Er bestand auf der Klassifikation der Gefühle und deren mit mathematischer Präzision durchzuführender Analyse. In seinen Schriften begreift er Ästhetik, Ethik und Erkenntnistheorie im Sinne einer Triangulation und verweist darauf, dass nur eine systematische Gefühlslehre die am Ende des 19. Jahrhunderts drängenden Fragen der Erkenntnisbegründung beantworten könne. Somit war Endells Liste mit einem kühnen erkenntnistheoretischen Projekt verbunden, das Scheffler provokativ als »Logarithmenphantastik« und »Mathematik des lebenden Gefühls« umschrieben hat.¹³ Endells Theorie der Gefühlswirkungen könnte man als »Metrik des Erlebnisses« fassen, als eine Wissenschaft, die von sich behauptet, das Erlebnis mit einer den Naturwissenschaften vergleichbaren methodischen Strenge zu vermessen. In seinem Bestreben, das Erlebnis zur wirklichen Grundlage des Erkennens zu machen, ist Endell von seinem Lehrer Theodor Lipps (1851–1914) beeinflusst wie auch durch die Philosophien Wilhelm Diltheys (1833–1911) und Edmund Husserls (1859–1938) geprägt, die beide die Grundlagen für die Phänomenologie des 20. Jahrhunderts schufen. Aber Endells erkenntnistheoretische Grundlegung erhielt eine solidere Gestalt als die jener Philosophen: Seine Gefühlstheorie war fest verankert in der Architektur.

Endells Verknüpfung von mathematischer Strenge und Gefühl mag einem Leser des 21. Jahrhunderts ungewöhnlich scheinen. Dieser ist eher daran gewöhnt, Human- und Naturwissenschaften im Widerspruch zu sehen, insbesondere was die menschliche Erfahrung betrifft. Die These von der Architektur als einer »Mathematik des lebenden Gefühls« würde unter heutigen Architekten mehr Kritik als Zuspruch finden. Angesichts von Endells Vorliebe für die Phänomenologie ist es ironisch, dass insbesondere aus jenen Kreisen die Unvergleichbarkeit von Erfahrung und sogenannten exakten Wissenschaften eindringlich geltend gemacht wird, die mittlerweile unter der Bezeichnung »Phänomenologie der Architektur« bekannt sind. Dieser Ansatz, der als Verteidigung der Erlebnisses gilt, gründet auf einer bestimmten These über die Geschichte des Modernismus: dass nämlich die menschliche Erfahrung durch das heimliche Einverständnis zwischen szientifischer Rationalität und moderner Architektur verarmt und die Architektur

¹³ Karl Scheffler: »August Endell«, in: *Der Lotse*, 8. März 1902, S. 705; ders.: »August Endell«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1907), S. 317.

zum »Werkzeug der technologischen Beherrschung« gemacht wurde.¹⁴ Endells Vermessung des Erlebnisses wäre somit eine Phänomenologie der Architektur, die in den Grundannahmen ihren Pendanten des 20. und 21. Jahrhunderts widerspricht. Im Folgenden werde ich das ethische, das erkenntnistheoretische und schließlich das disziplinäre Projekt vorstellen, welche sich mit Endells Liste verbinden. Damit hoffe ich, das Engagement für das Erlebnis aufklären zu können, das um die vorletzte Jahrhundertwende zu konstatieren ist. Mir geht es jedoch um mehr als eine nur historische Vergegenwärtigung: Indem man die ehrgeizigen Behauptungen nachvollzieht, die Endell vor mehr als einhundert Jahren in Hinblick auf die Grundlagen der Erkenntnis formuliert hatte, lässt sich möglicherweise auch etwas Neues über die gegenwärtige Architektur als Disziplin erfahren.

Das ethische Projekt: Architektur als Pathognomie

„»[I]ch habe da ein Gebiet angeschnitten, was so gut wie unbearbeitet ist und der Brennpunkt aller Philosophie, der Zielpunkt aller Psychologie und der Ausgangspunkt aller angewandten Psychologie also aller Ethik, Logik, Ästhetik etc. ist«, schrieb Endell im Jahre 1896, »nämlich Gefühlstheorie.«¹⁵ Endell war im Jahre 1892 von Tübingen nach München gekommen, nachdem er seine philologischen Studien aufgegeben hatte. Stattdessen wollte er nun Mathematik und Naturwissenschaften studieren – aus einem Interesse an dem, was er »neue Philosophie« nannte. Diese sollte, wie er erklärte, die Hegelsche Spekulation durch Fragen der Erkenntnistheorie ersetzen, die die Psychologie der Wahrnehmung betrafen.¹⁶ Schon bald aber begann er, das naturwissenschaftliche Insistieren auf der Kausalität in Frage zu stellen, und wandte sich Ethik

¹⁴ Alberto Pérez-Gómez: *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, MA u. a. (MIT Press) 1983, S. 31. Zur Geschichte der Rolle, welche die Phänomenologie in der Architektenausbildung gespielt hat, vgl. Jarzombek: *The Psychologizing of Modernity* (Anm. 9); Jorge Otero-Pailos: *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2010.

¹⁵ August Endell an Kurt Breysig, ohne Datum (Frühjahr 1896), in: Breysig-Nachlass, Handschriftenabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, K.5.93–94. Auszüge aus Endells Korrespondenz sind veröffentlicht in: Tilmann Buddensieg: »Zur Frühzeit von August Endell«, in: Justus Müller Hofstede/Werner Spiess (Hg.): *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin (Mann) 1981, S. 223–250. Eine erheblich gekürzte Version dieses Aufsatzes in englischer Übersetzung findet sich in: Buddensieg: »The Early Years of August Endell: Letters to Kurt Breysig from Munich«, in: *Art Journal*, 43 (1983) 1, S. 41–49.

¹⁶ August Endell an Kurt Breysig, 6. Dezember 1891, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.22–23.

und Ästhetik als dem möglichen Fundament der neuen Philosophie zu.¹⁷ Dokumentiert ist Endells intellektuelles Ringen in den Briefen an seinen Vetter, den Kulturhistoriker Kurt Breysig (1866–1940) aus den 1890er Jahren. Zu einer Zeit, als die Fachbereiche an deutschen Universitäten restrukturiert und die Grenzen zwischen den Disziplinen neu verhandelt wurden – insbesondere zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften –, offenbarten Endells beständig sich ändernde Karrierepläne mehr als eine unschlüssige Persönlichkeit. Seine Hinterfragung der Disziplinschranken war Ausdruck erkenntnistheoretischer Bedenken des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Seiner eigenen Auskunft zufolge bot die pulsierende Münchener Kunstszene einige Antworten auf diese Fragestellungen: Debatten um die *Münchener Secession*, die Kunstgewerbebewegung, die Gedichte Stefan Georges und vor allem das Werk von Hermann Obrist (1863–1927), dessen Stickereien, so Endell, auf den Beobachter, der Musik gleich, eine unmittelbar formative Wirkung ausübten.¹⁸ Obwohl er nie eine künstlerische Ausbildung genossen hatte, entschied er sich Mitte der 1890er Jahre für Architektur und Dekorationskunst als neuen Karrierepfad. Attraktiv war die Ästhetik, wie er schrieb, weil sie nicht wie andere philosophische Bereiche in höheren Regionen schwebte, sondern in Literatur und Künsten gründete.¹⁹

Nachdem Endell die Gefühlswirkungen als ertragreiches Feld theoretischer Untersuchung entdeckt hatte, stellte er sie in den Mittelpunkt seiner Unternehmungen als Architekt, Dekorationskünstler, Kritiker und Pädagoge. Er beendete sein Studium in München mit einer »Gefühlskonstruktion« betitelten Arbeit, betreut von dem für seine Einfühlungstheorie bekannten Theodor Lipps.²⁰ Beeinflusst von seinem Freund Rainer Maria Rilke (1875–1926) und dem Kreis um Stefan George, versuchte

¹⁷ August Endell an Kurt Breysig, 2. April 1892, in: ebd., K.5.24–34.

¹⁸ August Endell an Kurt Breysig, ohne Datum (1896), in: ebd., K.5.95–98. Für Endells Stellung zu Obrist siehe auch: August Endell: »Der englische Einfluss im Kunstgewerbe«, in: *Wiener Rundschau*, 2 (1898), S. 703 f.

¹⁹ August Endell an Kurt Breysig, 4. Juli 1891, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.19–21.

²⁰ Theodor Lipps lehrte Philosophie und Psychologie mit den Schwerpunkten Logik, Ethik und Ästhetik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Sein bedeutendster Beitrag zur psychologischen Ästhetik bestand in der Entwicklung einer Theorie der Einfühlung. Das Psychologische Institut, das er im Jahre 1896 in München gründete, unterschied sich erheblich von Wilhelm Wundts 1879 in Leipzig gegründetem Institut. Oft wird Lipps ein beachtlicher Einfluss auf die Münchner Phänomenologie zugeschrieben. Zu seinen Veröffentlichungen gehören *Grundtatsachen des Seelenlebens* (1883), *Ästhetische Faktoren der Raumschauung* (1891), *Raumästhetik und Geometrisch-Optische Täuschungen* (1893), *Das Selbstbewusstsein: Empfindung und Gefühl* (1901), *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903), *Leitfaden der Psychologie* (1903) und *Zur Einfühlung* (1913). Obwohl Lipps Endells Lehrer war, ist ihr Verhältnis nicht so eng gewesen, wie zuweilen angenommen. Endell ist eingeständenermaßen mehrfach von

sich Endell zuerst in der Poesie, ehe er sich für die Architektur entschied. Einen ersten Umriss seiner Gefühlstheorie bildete die Abhandlung *Um die Schönheit*, ein Bericht über die Glaspalast-Ausstellung von 1896.²¹ Seine Gefühlstheorie – die ihn bis zu seinem Tode im Jahre 1925 beschäftigen sollte – bildete auch das Rückgrat seiner pädagogischen Arbeit. An der von ihm geleiteten *Schule für Formkunst* (1904–1914) wie auch als Nachfolger von Hans Poelzig als Direktor an der *Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* in Breslau bestand er auf der Wichtigkeit einer höchsten systematischen Ansprüchen genügenden Untersuchung der Gefühlswirkungen von Formen.²²

Endells erster Versuch, seine Theorie der Gefühlswirkungen in der Architektur zu verankern, war die Gestaltung von Fassade und Innenräumen eines bereits bestehenden Gebäudes – des Ateliers Elvira in München. Dieses Gebäude gehörte dem Feministenpaar Anita Augspurg und Sophia Goudstikker und beherbergte ein Fotoatelier sowie die Wohnräume der Eigentümerinnen.²³ Schon kurz nach der Enthüllung der Fassade im Jahre 1898 wurde das Haus jedoch zum Stein des Anstoßes (Abb. 3, 4). Kontrovers war insbesondere das an der glatten Außenwand befestigte riesenhafte asymmetrische Reliefformament, das aus ineinandergreifenden Flächen verschiedener Texturen und heller Farben bestand. Es wurde mit japanischen Drucken und den Illustrationen aus den Büchern des Zoologen Ernst Haeckel in Verbindung gebracht.²⁴ Endell selbst beschrieb seine Gestaltung unter Rückgriff auf die formalistische Ausdrucksweise von »Wirkung«, womit er gezielt jede

Lipps' Lehremeinung abgewichen. Vgl. August Endell an Kurt Breysig, 16. November 1894, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.79–82.

²¹ August Endell: *Um die Schönheit: Eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896*, München (Emil Franke) 1896.

²² Zu Endells pädagogischen Aktivitäten in Berlin vgl. die Programme der *Schule für Formkunst*, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.244–245, 257–258; sowie Karl Scheffler: »Eine Schule für Formkunst«, in: *Kunst und Künstler*, 2 (1903/1904), S. 508. Für den Zeitraum seines Direktorats der Akademie in Breslau, dem heutigen Wrocław in Polen, vgl. Herta Elisabeth Killy u. a.: *Poelzig, Endell, Moll und die Breslauer Kunstakademie 1911–1932*, Ausstellungskatalog, Berlin (Akademie der Künste) 1965; Petra Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau: Wege einer Kunstschule, 1791–1932*, Kiel (Ludwig) 2003, S. 195–255.

²³ Zu der faszinierenden Geschichte dieses Gebäudes und der beiden Frauen vgl. Rudolf Herz/Brigitte Bruns (Hg.): *Hof-Atelier Elvira, 1887–1928: Ästheten, Emanzen, Aristokraten*, Ausstellungskatalog, München (Münchener Stadtmuseum) 1985.

²⁴ Eine Beschreibung der Farbgebung der Fassade findet sich in: Klaus Reichel: »Vom Jugendstil zur Sachlichkeit: August Endell (1871–1925)«, Diss., Ruhr Universität Bochum, 1974, S. 126 f.; sowie Werner Hansen (Hg.): *August Endell: der Architekt des Photoateliers Elvira 1871–1925*, Ausstellungskatalog, München (Münchener Stadtmuseum) 1977, S. 24.



Abb. 3



Abb. 4

ikonographische Anspielung vermied.²⁵ Eindringlich plädierte er für eine neue Architektur, welche die unmittelbare Wirkung der Formen auf die menschliche Psyche anerkennt. Moderne Architektur solle »Formkunst« sein, sich nicht mit der Stilisierung natürlicher Formen beschäftigen, sondern ausschließlich mit formalen Strukturen, die »nichts sind und nichts bedeuten, die direkt ohne jede intellektuelle Vermittlung auf uns wirken, wie die Töne der Musik.«²⁶ Endells Versuchen zum Trotz, seine Gestaltung als reine Form auszuweisen, wurde das Gebäude als »Polypenrokoko« und »vergrößertes Seepferdchen« verlacht.²⁷ Das von einem Kritiker als so gefährlich wie der Anarchismus bezeichnete Ornament rissen dann die Nationalsozialisten im Jahre 1937 im Zuge der »Säuberung« vor der Eröffnung des »Hauses der deutschen Kunst« ab (Abb. 5).²⁸ So schienen selbst Endells Kritiker von seiner modernistischen Rhetorik der Unmittelbarkeit überzeugt zu sein.



Abb. 5

²⁵ Endells eigene Beschreibung des Gebäudes ist nachzulesen in: August Endell: »Architektonische Erstlinge«, in: *Dekorative Kunst*, 6 (1900), S. 297–317.

²⁶ August Endell: »Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur« (1897–1898), in: Annette Ciré/Haila Ochs (Hg.): *Die Zeitschrift als Manifest*, Basel u. a. (Birkhäuser) 1991, S. 33, ursprünglich erschienen in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1 (1897/1898), S. 141–153. Häufig dient diese Äußerung als Beleg für die Behauptung, Endells Architektur sei ein Vorläufer des modernistischen Abstraktionismus des 20. Jahrhunderts gewesen.

²⁷ Karl Scheffler: *Die fetten und die mageren Jahre: Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig u. a. (List) 1946, S. 25.

²⁸ Vgl. Johannes Otzen: »Die historische Tradition in der Kunst und der Einfluss des Individualismus«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 33, 8. November 1899, S. 558.

Was machte das Atelier Elvira so bedrohlich? Kritiker spotteten über Endells epiphanische Konversion zum Künstler nach seinen Begegnungen mit Obrist und parodierten seine Prosa durch den Vergleich mit zeitgenössischer Poesie. Die pointierteste Kritik kam jedoch von jenen, die sich besorgt über das zeigten, was sie als Beliebigkeit und mangelnde Disziplin in Endells Designarbeit sahen.²⁹ Der Hochschullehrer und Architekt Johannes Otzen, der ein Jahr zuvor Endells gestalterisches Werk in die Nähe des Anarchismus gestellt hatte, streicht in einer im Jahre 1900 gehaltenen Rede das Atelier Elvira als Inbegriff moderner Kultur mit ihrem »ganz unangemessene[n] Vertrauen zu dem eigenen Ich« heraus.³⁰ Die Liebe der modernen Kunst zu Nietzsches *Übermensch* habe das geschaffen, was Otzen »Überornament« nannte – etwa das der Fassade des Ateliers Elvira: nicht länger Beispiel bautechnischer Notwendigkeit, sondern Ausdruck von Willkürlichkeit und »Koketterie«.³¹ Otzens Bemerkungen – wie auch ein erheblicher Teil der übrigen Kritik an der Gebäudegestaltung – waren durch die Debatten gefärbt, die zur Jahrhundertwende um das sogenannte dritte Geschlecht und das mit ihm verbundene Modell eines vagen Selbst geführt wurden.³² (Die Eigentümerinnen des Ateliers waren ein lesbisches und feministisches Paar. Endell wiederum wurde öfters wegen des ihm nachgesagten effeminierten Verhaltens verspottet.³³) Otzens größte Sorge galt dem scheinbaren Verlust an Wille, Intention und Wirkung in der neuen Architektur.³⁴ Endells Architektur war ihm nicht nur effeminiert, sondern darüber hinaus so unernst wie »stammelnde Laute eines Kindes«.³⁵

²⁹ Vgl. die satirische Kurzgeschichte »Wie ich ein moderner Kunstgewerbler wurde«, in: *Jugend*, 17 (1898), S. 284–286. Thomas Manns Kurzgeschichte *Gladius Dei* (1903) beginnt mit einer kurzen Beschreibung des Ateliers Elvira.

³⁰ Johannes Otzen: »Das Persönliche in Architektur und Kunstgewerbe«, in: *Deutsche Bauzeitung*, 34, März 1900, S. 146.

³¹ Ebd.

³² Zum »dritten Geschlecht« siehe den kontrovers aufgenommenen Roman von Ernst von Wolzogen: *Das dritte Geschlecht*, Berlin (Eckstein) 1899. Wolzogen war der Auftraggeber von Endells folgendem großen Projekt, dem Wolzogen-Theater in Berlin.

³³ Zur Geschichte des feministischen Vereins für Fraueninteressen vgl. Renate Lindemann: *100 Jahre Verein für Fraueninteressen*, München (Verein für Fraueninteressen) 1994. Gerüchte über Endells Sexualität wurden von seiner erster Ehefrau, Elsa Hildegard Plötz, gestreut, die nach erneuter Heirat als die dadaistische Künstlerin und Dichterin Elsa von Freytag-Loringhoven bekannt wurde.

³⁴ Dies waren die Unterscheidungsmerkmale des von Historikern so genannten »postkantianischen Selbst«. In der vorliegenden Diskussion der Geschichte des Selbstseins beziehe ich mich auf Jan Goldstein: *The Post-Revolutionary Self: Politics and Psyche in France, 1750–1850*, Cambridge, MA u. a. (Harvard University Press) 2005; ders.: »Foucault and the Post-Revolutionary Self: The Uses of Cousinian Pedagogy in Nineteenth-Century France«, in: ders. (Hg.): *Foucault and the Writing of History*, Oxford u. a. (Blackwell) 1999, S. 99–115; Lorraine Daston/Peter Galison: *Objectivity*, New York (Zone Books) 2007.

³⁵ Otzen: »Das Persönliche in Architektur und Kunstgewerbe« (Anm. 30), S. 147.

Seinem konservativen Akademismus zum Trotz war Otzens Kritik in einem Punkt stichhaltig. Die im Atelier Elvira verkörperte formalistische Konzeption markierte einen grundlegenden Wechsel der Art und Weise, Architektur bezogen auf ihren imaginierten Gegenstand zu begreifen. In der Tradition der *Beaux Arts* war diese Beziehung seit dem 18. Jahrhundert durch die Idee des »caractère« organisiert worden. Im Jahre 1668 mit Charles Le Bruns Vorlesungen über den Ausdruck der Leidenschaften beginnend, entwickelte sich diese Idee in der akademischen Architekturtheorie als eine Konzeption der durch Architektur vermittelten Stimmungen und Gefühle. Mit Einführung der Cartesischen Prinzipien des Gefühlsausdrucks wurde sie (durch Jacques-François Blondel, Nicolas Le Camus de Mézières und Étienne-Louis Boullée) zu einem konzeptionellen Mittel, das die Übereinstimmung eines Gebäudes mit Decorum und *convenance* (Schicklichkeit) sichern sollte – hauptsächlich durch Rückgriff auf die angemessenen Ordnungen und die Ornamentik.³⁶ So hatte ein militärisches Gebäude der dorischen Ordnung zu entsprechen, denn es sollte Männlichkeit und Entschlossenheit Ausdruck verleihen; die im Gegensatz dazu durch Eleganz und Leichtigkeit geprägte ionische Ordnung galt als eher angemessen für ein ländliches Lusthaus. Diese Lesart der Idee ging eine enge Verbindung mit der physiognomischen Methode ein, die nach der Publikation von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) in ganz Europa Popularität erlangt hatte (Abb. 6).³⁷ Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755–1849), dem *secrétaire perpétuel* der *École des Beaux Arts*, zufolge bestand »Charakter« in der »Kunst, jedem Gebäude solch eine prägende Beschaffenheit zu verleihen, die seiner Natur oder seiner Nutzung so angemessen ist, dass man aus seinen ins Auge springenden Eigenschaften herauszulesen vermag, was es ist und was es nicht sein kann.«³⁸ In der »architecture parlante« des Claude-Nicolas Ledoux

³⁶ Eine prägnante Darstellung des Charakterbegriffs in der Architekturtheorie bietet Harry Francis Mallgrave: *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2005, S. 36–43.

³⁷ Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur (Weidmann/Steiner) 1775–1778; Abb. 6: Tafel aus Bd. 4, 1778, vor S. 353. Im revolutionären Europa, in dem gesellschaftliche Unbeständigkeit Quelle erheblicher Ängste wurde, versprach die Physiognomie die Lücke zwischen Wesen und Erscheinung zu schließen, indem sie mehrdeutige, oberflächliche Hinweise auf einen eindeutigen, angeborenen Charakter bezog. Judith Wechsler zum Beispiel zeigt, dass das Aufkommen der Karikatur in Paris mit dem massiven Zustrom von Menschen verschiedener Herkunft zusammenhing: *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in Nineteenth-Century Paris*, Chicago/London (University of Chicago Press) 1982.

³⁸ Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy schrieb sein *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris (le Clere) 1832, in zwei Bänden von 1788 bis 1825. Vgl. auch Vittoria

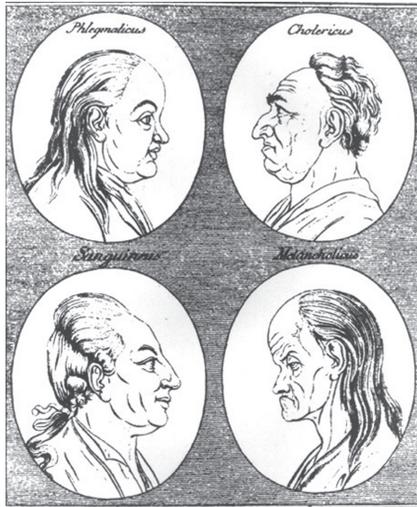


Abb. 6

(1736–1806) wurde die Charakteridee bis zum Äußersten getrieben: Das Haus des Flussinspektors sah nun aus wie eine Röhre (Abb. 7).³⁹

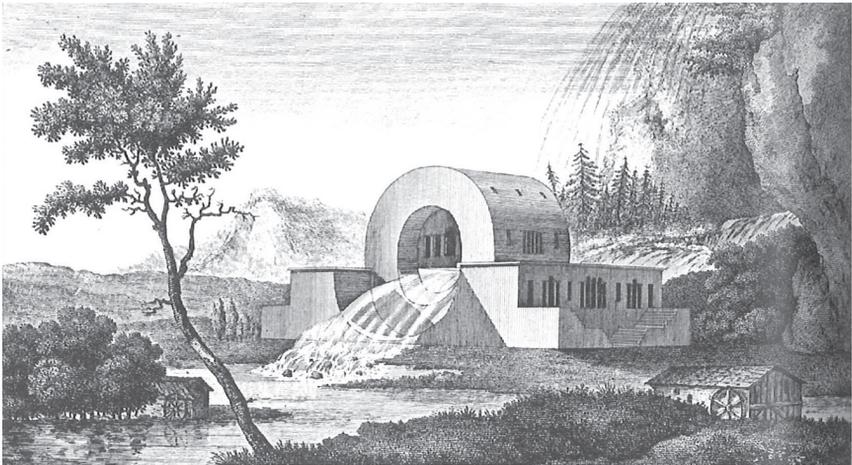


Abb. 7

Di Palma: »Architecture, Environment, and Emotion: Quatremère de Quincy and the Concept of Character«, in: *AA Files*, 47 (September 2002), S. 45–56.

³⁹ Claude-Nicolas Ledoux: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris (Perronneau) 1804. Vgl. auch Anthony Vidler: *The Writing of the Walls: Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton, NJ (Princeton Architectural Press) 1987; ders.: »The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750–1830«, in: *Oppositions*, 8 (Spring 1977), S. 95–115; ders.: *Claude-Nicolas Ledoux: Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, MA u. a. (MIT Press) 1990.

Ein solches Interesse an Tiefenstrukturen fehlte dem Atelier Elvira völlig. Endells Theorie der Gefühlswirkung hatte mit Charakter, Decorum und *convenance* im akademischen Sinne nichts im Sinn. Das Überornament der Gebäudefassade war der Programmatik des Gebäudes wie auch der Gestaltung der Innenräume gegenüber gleichgültig. Darüber hinaus fiel auf, dass das Gebäude keinen moralischen Gesamteindruck hinterließ.⁴⁰ Stattdessen sollte es fragmentarisch mittels seiner Oberflächen auf den Beobachter wirken, am offenkundigsten durch das große Fassadenornament, aber auch durch die vielen Reliefformate an Wänden, Türen und Fenstern des Hauses. Wenn man hier überhaupt von einer Prägung reden kann, dann im Sinne der der Gebäudeoberflächen auf die Psyche des Beobachters. Der Beobachter sollte durch die Wirkungen der Reliefformate so geprägt werden, wie die sprichwörtliche Wachstafel ihre Eindrücke erfährt. Im eigentlichen Sinne hatte Endells Gefühlsarchitektur weniger mit der Physiognomie gemeinsam als mit deren Verwandtem aus dem 19. Jahrhundert, der Pathognomie, die Gefühlsausdrücke als Kontraktion und Expansion von Gesichtsmuskeln unter dem Einfluss von Leidenschaften untersuchte.

Im Unterschied zur stets an Tiefe und Charakter interessierten Physiognomie beschäftigte sich die Pathognomie ausschließlich mit den Oberflächen des Körpers. Der berühmteste Pathognomist des 19. Jahrhunderts, Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne (1806–1875), entwickelte eine Technik, die Gesichtsmuskeln seiner Versuchspersonen systematisch elektrischem Strom auszusetzen, während er fotografisch ihre Reaktionen dokumentierte (Abb. 8). In seiner Abhandlung *Mécanisme de la physionomie humaine* aus dem Jahre 1862 bezeichnet er Pathognomie als »Gymnastik der Seele«.⁴¹ Lavaters Physiognomie hatte ihre Aufmerksamkeit in der Annahme auf die Körperoberflächen gerichtet, dass es unter ihnen eine Tiefenstruktur gebe. Jedem, der diese Zeichen zu lesen verstand, war die Botschaft völlig klar: Die spitze Nase war so gut ein Zeichen, das das cholerische Temperament verriet, wie die hängenden Lippen das phlegmatische entlarvten. Im Unterschied dazu hatte Duchennes Pathognomie kein Tiefeninteresse. Während Lavaters Subjekte Kaufleute, Landmänner, Aristokraten waren, gab Duchenne

⁴⁰ Zu Endells Zurückweisung von *convenance* vgl. ders.: »Architektur-Theorien«, in: *Neu-deutsche Bauzeitung*, 10 (1914), S. 53. Zu seiner Ablehnung von Tektonik und Funktionalismus: ders.: »Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur« (Anm. 26), S. 31, 36.

⁴¹ Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris (Renouard) 1862; engl. Übersetzung: *The Mechanism of Human Facial Expression*, hg. u. übers. v. R. Andrew Cuthbertson, Cambridge (Cambridge University Press) 1990, S. 29.

leeren Gefäßen den Vorzug, die er »erregbare Kadaver« nannte. Diese waren in einem Maße taub und willenlos, dass sie sich wie Schaufensterpuppen aufstellen ließen.⁴² Befreit von der Last eines singulären und wesenhaften Charakters, dessen Entschlüsselung Gegenstand der Physiognomie gewesen war, konnte das inszenierte Subjekt der Pathognomie – überall Oberfläche, keine Tiefe – eine Vielzahl an Charakteren darstellen.



Abb. 8

Ein solches In-Szene-Setzen wurde auf forcierte Weise im Kabarett- und Tanztheater praktiziert, das Endell für Ernst von Wolzogen (1855–1934) in Jahre 1901 in Berlin gestaltet hatte.⁴³ Auf kleiner Fläche im Hinterhof eines städtischen Häuserblocks gelegen, wurde das Gebäude

⁴² Duchenne de Boulogne: *The Mechanism of Human Facial Expression* (Anm. 41), S. 42.

⁴³ August Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin«, in: *Berliner Architekturwelt*, 4 (1902) 11, S. 376–395. Zur Geschichte von Wolzogens Kabarett vgl. Peter Jelavich: *Berlin Cabaret*, Cambridge 1993, S. 36–61. Vgl. auch oben Anm. 32 zu Wolzogens Buch über das »dritte Geschlecht«.

um das Zentrum eines Auditoriums herum gestaltet. Das Atelier Elvira beeindruckte seine Besucher durch Reliefformate, das Wolzogen-Theater hingegen nutze hierzu pointillistisch gemalte Flächenmuster (Abb. 9, 10): Endell erklärte, er habe sich diese Technik von belgischen

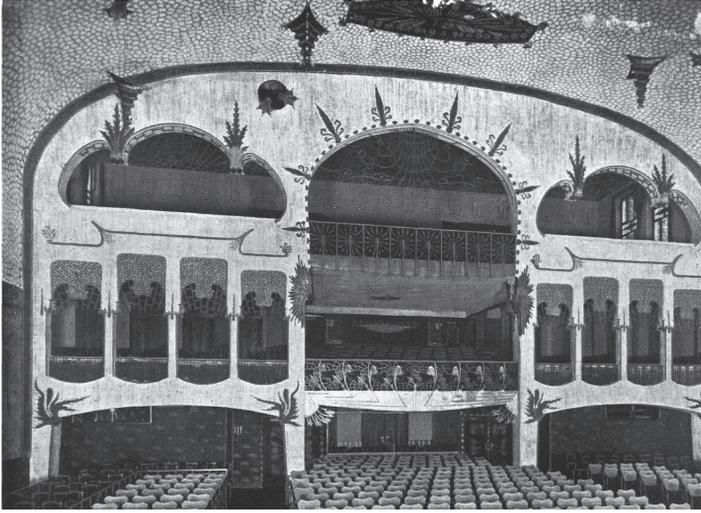


Abb. 9

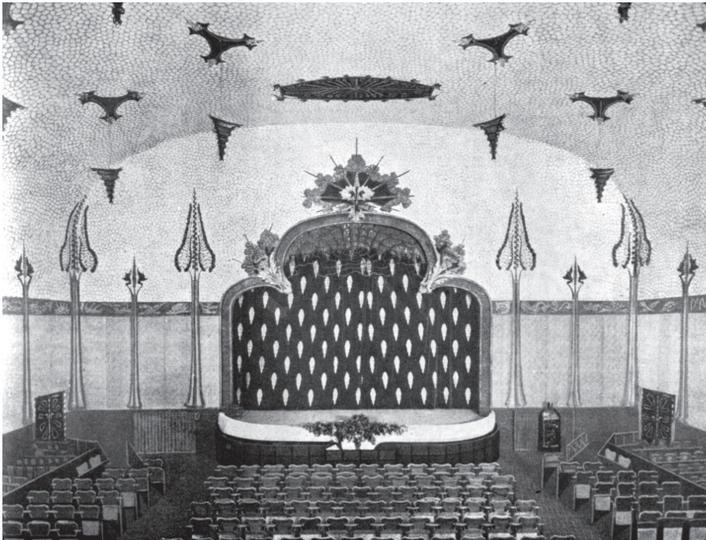


Abb. 10

pointillistischen Malern abgeschaut.⁴⁴ Auf einem braunen und grauen Hintergrund wurden Farbflecken aufgetragen, die kreisförmige Konstellationen bilden, von denen jede ein hellrotes Zentrum besaß und violett, hell- und dunkelgrün umringt war. Um den Eindruck eines den Zuschauer total umgreifenden Raumes zu steigern, entwarf Endell die Wände und die Decke des Auditoriums als Kontinuum und versah die Oberfläche mit Mustern pflanzenartiger Formen.⁴⁵ Der Raum suchte einen kraftvollen atmosphärischen Eindruck zu erzielen, eine Stimmung*: Endell hatte jedes Detail des Gebäudes mit peinlicher Genauigkeit konzipiert – von den Türornamenten zu den Teppichmustern, von der Möblierung und dem Lampeninventar bis hin zu den Wandfriesen (Abb. 11, 12).



Abb. 11



Abb. 12

In dieser Architektur waren Oberflächen dazu bestimmt, die Nerven zu elektrisieren. In seiner Einschätzung des Wolzogen-Theaters nannte ein Kritiker die Gestaltung des Gebäudes »stehend und stachelig«, während Scheffler die Reaktion des Beobachters auf Endells Formen als »Gehirnakrobatik« bezeichnete, welche die Nerven »zucken und

⁴⁴ Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin« (Anm. 43), S. 392.

⁴⁵ Ebd.

jucken« lasse.⁴⁶ Die »Steigerung des Nervenlebens«, die der Soziologe Georg Simmel in den modernen Metropolen erkannte, fand sich nun in den Innenräumen des Wolzogen-Theaters.⁴⁷ Was Endell vorschwebte, war eine Architektur der Erregung. Seiner Verbindung zu Lipps wegen wird Endells Werk im Zusammenhang mit Theorien der Einfühlung* gesehen, die im weiteren Sinne als geistige Befähigung zu verstehen ist, die eigene körperliche Gestalt auf ein Objekt zu projizieren und in dieses zu inkorporieren. Endell aber hatte einen Prozess ästhetischer Wahrnehmung im Sinn, der in genau entgegengesetzter Richtung verläuft:

»Das ist die Macht der Form über das Gemüt, ein direkter unmittelbarer Einfluß ohne alle Zwischenglieder, durchaus nicht etwa die Folge eines Anthropomorphismus, einer Vermenschlichung«. »Nicht vom Wesen zum Schein geht der Weg, nein, umgekehrt, das Aussehn gibt uns den ersten Aufschluß über das Wesen«. »Die Form weckt unmittelbar das Gefühl, wir wissen von keinem dazwischenliegendem, psychischen Ereignis.«⁴⁸

Endells Architektur der Pathognomie gründete in der Vorstellung, dass die Formen die Physiologie des Beobachters auf so unmittelbare Weise stimulieren wie Duchennes elektrische Stromstöße die Gesichtsmuskeln. Energisch und unvermittelt drängen sich diese Formen ihrem Empfänger auf, hinterlassen ihr Kennzeichen in Gestalt von Mustern an Wänden, Böden und Decken. Statt an der geistigen Projektion eines Subjekts auf ein Objekt schien Endell an Kraftlinien interessiert zu sein, die von einem Objekt ausgehen, und daran, wie dieses Kraftfeld die Muskeln der Ausdrucksbewegung aktiviert. Otzen hatte zu Recht betont, dass sich Endells Architektur einem unüblichen Modell des Selbst verschrieben hatte. Das war nicht mehr das einheitliche, stabile und unteilbare Selbst, das dem akademischen Konzept des Charakters zugehörte, sondern eines, das man sich äußeren Reize gegenüber so anfällig vorstellen musste wie Duchennes puppenartige Subjekte. Mit der Pathognomie verband sich somit eine entscheidende Frage: Wenn Gefühle nicht aus inneren geistigen Zuständen heraus entstehen, wie Duchenne in seinen

⁴⁶ Fritz Stahl: »Ernst von Wolzogens Buntes Theater«, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 29. November 1901; Scheffler: »August Endell«, in: *Der Lotse*, 8. März 1902 (Anm. 13), S. 705.

⁴⁷ Vgl. Georg Simmel: »Großstädte und das Geistesleben«, in: *Die Großstadt: Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung, Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, 9 (1902/1903), S. 185–206; jetzt in: Georg Simmel: Gesamtausgabe Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–08, Bd. I, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, S. 116–131.“

⁴⁸ Endell: »Formenschönheit und dekorative Kunst« (Anm. 1), Teil 1, S. 149, 151 (im Wiederabdruck).

Experimenten zeigen konnte, wäre es dann möglich, diese durch äußere Reizung auszulösen?⁴⁹

Mit der Pathognomie hat sich, anders gesagt, implizit die Betonung vom internen Charakter auf die externe Umgebung als dem Akteur des Ausdrucks verschoben. Die Physiognomie beruhte auf der Annahme, dass ein innerer Charakter dem Gesicht seine Zeichen einschreibt, die Pathognomie hingegen lief darauf hinaus, den Gefühlsausdruck als Eindruck nicht von innen, sondern von außen zu verstehen. Im Physiognomie-Diskurs des 18. Jahrhunderts galt Gefühl als *Affekt* innerer, geistiger Zustände. Zum Ende des 19. Jahrhunderts sprach sich die Pathognomie dafür aus, im Gefühl einen *Effekt* äußerer Kräfte zu sehen. In Endells pathognomischem Gefühlsmodell zeichnete sich somit umrissartig ein anderes Bild des Selbst ab, eine solches, welches nicht den Interaktionen mit seiner Umgebung vorausliegend existierte – ein Selbst, dessen Bewusstsein nicht in der Sicherheit des Geistes situiert, sondern dissipativ und kontingent war.⁵⁰

Es konnte kein Zufall sein, dass das Konzept des Raumes mitsamt der Konstellation verwandter Begriffe wie Atmosphäre und Milieu in kunstgeschichtlichen und architekturtheoretischen Debatten just zu diesem geschichtlichen Zeitpunkt Bedeutung erlangte. Das obsessive Interesse des Jugendstils an Oberflächen ging einher mit einer Begeisterung für atmosphärische Effekte, die von diesen Oberflächen, wie man sich vorstellte, ausgingen. Nirgends sonst fand die Idee der Atmosphäre so umfänglichen Ausdruck wie in Endells 1908 veröffentlichtem Buch *Die Schönheit der grossen Stadt*. Hier beschrieb er ausführlich die »Schleier des Tages« und die »Schleier der Nacht« in ihrer Großartigkeit, welche die bekanntermaßen hässliche Metropole Berlin trug.⁵¹ In Endells Ber-

⁴⁹ Im amerikanischen Pragmatismus wurde diese Frage zur radikalen Konsequenz geführt. William James behauptete, Körperzustände seien nicht einfach »Ausdruck«, »Manifestation« oder die »natürliche Sprache« der Gefühle, sondern im Gegenteil für diese konstitutiv. Vgl. William James, »What is an Emotion?«, in: *Mind*, 9 (April 1884) 34, S. 188–205. Dieser Logik folgend, wird George Herbert Mead später behaupten, dass »wir keinen Beleg für eine vorgängige Existenz des Bewusstseins als etwas finden, das das Verhalten eines Organismus zustande bringt, der so gestaltet wäre, eine adaptive Antwort seitens eines anderen Organismus hervorzurufen, ohne selbst von einem solchen Verhalten abhängig zu sein. Wir sind eher zu dem Schluss genötigt, dass Bewusstsein aus einem solchen Verhalten heraus entsteht, dass Bewusstsein, statt eine Voraussetzung sozialen Handelns zu sein, soziales Handeln zur Voraussetzung hat.« George H. Mead: *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist* (1934), Chicago u. a. (University Press) 1967, S. 17.

⁵⁰ Auch hier ist der Gegenpart das post-kantianische Selbst, auf das oben in Anm. 34 verwiesen wurde.

⁵¹ Endell: *Die Schönheit der grossen Stadt*, Stuttgart (Strecker & Schröder) 1908. Zum Interesse der Zeitgenossen an der Idee der Stimmung* vgl. Julius Meier-Graefe: »Ein modernes

linbeschreibung wichen die physischen Strukturen der Großstadt ihren atmosphärischen Räumen.

Endells Architektur der Pathognomie signalisierte folglich den Beginn eines Wandels der ethischen Funktion von Architektur. In vorausliegenden Debatten um die Architektur wurden Begriffe wie Charakter, *convenance* und Decorum in der Absicht entwickelt, die Beziehung der Architektur zur Gesellschaft dadurch zu vermitteln, dass sie die Konformität der Gebäude mit den Prinzipien der gesellschaftlichen Ordnung durch diese Begriffe sichern. Im frühen 20. Jahrhundert begannen diese Begriffe zu verschwinden, während Konzepte von »Form« und »Raum« sich anschickten, die Architekturtheorie zu dominieren – Konzepte, welche das Erlebnis zum alleinigen normativen Maßstab der Architektur machen. Dies bedeutete, dass Fragen der Architektur sich nicht mehr durch Bezugnahme auf Prinzipien von Ordnung, Proportion, Charakter usw. beantworten ließen, sondern allein durch die physiologischen Vorschriften, die dem menschlichen Körper gemacht werden. Somit war eine unmittelbare Beziehung zwischen Architektur und Körper geschmiedet. Das Subjekt der Vorstellungswelt der modernen Architektur unterlag den Einflüssen von Formen derart, dass sich diese Formen der Physiologie des Subjekts in direkter Weise einprägten. Die Interaktion zwischen Architektur und ihrem Subjekt verstand man nun analog zur Funktionsweise des Reflexbogens: als unmittelbar, als physiologisch und als einen Prozess, der jenseits der für höhere kognitive Prozesse notwendigen Nervenzentren abläuft.

Das erkenntnistheoretische Projekt: Architektur als Körperwissen

Das Modell des Selbst, das Endells Kritiker in seiner Architektur erkannten, war um die Jahrhundertwende sowohl ansprechend als auch beunruhigend. Es war ansprechend, weil die Eigenheit dieses Selbst, Eindrücken und Beeinflussungen zu unterliegen, sozialreformerischen Ideen besser entsprach als konkurrierende Konzepte des Selbst. Viele miteinander verbundene Reformbewegungen – von der Kunsterziehung über die angewandte Kunst bis zu den Lebensreformbewegungen* – konzipierten das menschliche Sensorium als Forum des gesellschaftli-

Milieu«, in: *Die Kunst*, 4 (1901), S. 249–264; Alois Riegl: »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«, in: *Graphische Künste*, 22 (1899), S. 47–56.

chen Wandels im Deutschland des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts.⁵² Für die Liberalen wurde die Sozialreform zum ästhetischen Problem – buchstäblich zum Problem, den Ansturm der durch die Moderne geschaffenen Sinneseindrücke in den Griff zu bekommen. Das moderne Subjekt, das man eher in Frauen, Kindern und der ungebildeten Masse als im männlichen protestantischen Bildungsbürgertum* verkörpert sah, galt als den Einflüssen der Umgebung unterworfen, deren Kontrolle und Steuerung nunmehr zu der Aufgabe wurde, die Sozialreformer hauptsächlich beschäftigte.

Aber diese Dyade eines Eindrücken unterliegenden Subjekts und einer Umgebung, die es ihren Wirkungen aussetzte, war wiederum auch beunruhigend. Welchen Zugriff auf die Welt – im erkenntnistheoretischen Sinn – konnte dieses Subjekt noch für sich beanspruchen, wenn es doch nur ein passiver Empfänger von unterschiedslos auf seinen Körper einwirkenden Sinneseindrücken war? Das post-kantianische Modell des Selbst hatte ein willensstarkes, einheitliches und unteilbares Selbst vorausgesetzt, das die wahllos von außen kommenden Sinneseindrücke filterte und in eine strukturierte Erfahrung* überführte. Das zu Beginn des Jahrhunderts innerhalb der »Ästhetik von unten« entwickelte Modell hingegen schien das Selbst der unmittelbaren Gefahr auszusetzen, in seine einzelnen Sinneseindrücke zu zerfallen – als Preis dafür, die Fülle des Erlebnisses* erreichen zu wollen.⁵³ Als besonders gefährlich galt der Einfluss neuer Formen von Massenmedien wie dem Film, die, wie Reformer bemerkten, das Sensorium der städtischen Menschenmassen mit beispielloser Unmittelbarkeit attackierten.⁵⁴ Die Schwächung des Willens, die Erosion der Befähigung zur Aufmerksamkeit sowie der allgemeine Niedergang der kognitiven Kapazitäten der deutschen

⁵² Ein Überblick über die verschiedenen Reformbewegungen findet sich in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen: 1880–1933*, Wuppertal (Hammer) 1998.

⁵³ Die Unterscheidung zwischen Erlebnis und Erfahrung wurde u. a. von Wilhelm Dilthey, Walter Benjamin und Martin Buber ausgearbeitet. Zur Geschichte dieses Begriffspaares vgl. Martin Jay: *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley/Los Angeles (University of California Press) 2005.

⁵⁴ Eine Gruppe deutscher Intellektueller, die zur sogenannten Kinoreformbewegung gehörten, behauptete in den frühen 1920er Jahren, das Filmpublikum vor dem Einfluss bewegter Bilder durch Einführung einer Filmzensur schützen zu müssen. Beispiele für diese Argumentation bieten Albert Hellwig: *Die Filmzensur: Eine rechtsdogmatische und rechtspolitische Erörterung*, Berlin (Frankenstein) 1914; ders.: *Kind und Kino*, Langensalza (Beyer) 1914; Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart (Enke) 1920. Vgl. auch Gabriele Kilchenstein: *Frühe Filmzensur in Deutschland: Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München*, München (Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig) 1997; Corinna Müller: »Der frühe Film, das frühe Kino und seine Gegner und Befürworter«, in: Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba (Hg.): *Schund und Schönheit: Populäre Kultur um 1900*, Köln u. a. (Böhlau) 2001, S. 62–91.

Nation waren, so wurde befürchtet, die unvermeidlichen Folgen der Moderne. Nichts weniger schien auf dem Spiel zu stehen als das gesamte Gesellschaftssystem: Tätigkeit, Wille und Verantwortlichkeit wurden suspekt, wenn die Grenzen des Selbst derart fließend waren.⁵⁵ Sollte dieses wandelbare moderne Subjekt ein praktikables Modell des Selbst sein, dann müsste seine Integrität im erkenntnistheoretischen Sinne erst konstruiert werden.

Wie ließen sich diese Erlebnisfragmente unmittelbarer Sinneseindrücke zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen? Während einige im Versuch, das Modell des Selbst des 19. Jahrhunderts zu bewahren, mit allem Nachdruck die Kakophonie der Moderne unterbinden wollten, spekulierte manch eher liberal Gesinnte über die Möglichkeit, eine alternative Art Erkenntnis zu entwickeln, die unabhängig wäre von jener Matrix von Denken und Sprache, welche die neuhumanistische Bildung charakterisiert hatte.⁵⁶ In einer Debatte zwischen Endell und dem Historiker Karl Lory, der 1904 eine Polemik gegen die Kunsterziehungsbewegung verfasste, trafen beide Einstellungen aufeinander.⁵⁷ Lory zufolge irrten die Fürsprecher der Kunsterziehung in der Annahme, die modernen Menschenmassen ließen sich mittels Ästhetik erziehen. Die »Aristokratie des Geistes« (womit er paradoxerweise das Bildungsbürgertum meinte) wüsste sich an einem Gemälde, einem Musikstück oder einem Gedicht im Zustand tiefer Versenkung und Kontemplation zu erfreuen.⁵⁸ Aber kein Maß an »Bildung«* könne, so Lory, die Massen zu der »Denkarbeit« bewegen, die für das Erlangen eines solchen Zustands erforderlich wäre. Obwohl Deutschlands öffentliche Museen nunmehr voller Kunstschätze seien, mache die Arbeiterschaft um die Kunstwerke

⁵⁵ Vgl. die Beschreibung von Körperschaften und das Phänomen der »Entindividualisierung« [depersonalization] in: Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*, München (Fink) 2000.

⁵⁶ Ein Beispiel der ersteren Einstellung ist die einflussreiche Verteidigung des Reliefs durch den Bildhauer Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg (Heitz) 1893.

⁵⁷ Karl Lory: »Künstlerische Bildung«, in: *Die Zukunft*, September 1904, S. 409–412. Für kritische Untersuchungen zur Kunsterziehungsbewegung vgl. u. a. Diethart Kerbs: »Kunsterziehungsbewegung und Kulturreform«, in: Maase/Kaschuba: *Schund und Schönheit* (Anm. 54), S. 378–397; ders.: »Kunsterziehungsbewegung«, in: Kerbs/Reulecke: *Handbuch der deutschen Reformbewegungen* (Anm. 52), S. 369–378; Peter Ulrich Hein: *Transformation der Kunst: Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung*, Köln u. a. (Böhlau) 1991; Gerd Selle: *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung: Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*, Köln (DuMont) 1981; Hartwig Brandt: *Motive der Kunsterziehungs- und Kunstgewerbebewegung*, Würzburg (Königshausen u. Neumann) 1981; Peter Joerissen: *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im wilhelminischen Deutschland. 1871–1918*, Köln u. a. (Böhlau) 1979; Hermann Lorenzen: *Die Kunsterziehungsbewegung*, Bad Heilbrunn (Klinkhardt) 1966.

⁵⁸ Lory: »Künstlerische Bildung« (Anm. 57), S. 409.

eine großen Bogen – unfähig, das überwältigende Durcheinander ihrer Eindrücke zu verarbeiten.⁵⁹ Lory nannte die Fürsprecher der Kunsterziehungsbewegung »Neuromantiker«: Wie die ersten Romantiker sich der Aufklärung in den Weg gestellt hatten, würden ihre Nachfahren um die Wende zum 20. Jahrhundert, wie er schrieb, einen »Nebel brauen, der die klaren Pfade der Wissenschaft überdeckt«.⁶⁰

Endell konterte mit der Zielrichtung, den propagierten Zusammenhang von Vernunft, Wissenschaft und Aufklärung zu demontieren.⁶¹ Er offenbarte hierbei seine sozialdemokratische Gesinnung und behauptete, die Arbeiterschaft sei dem ästhetischen Vergnügen gerade aus dem Grunde zugänglicher, weil diese Menschen ihren Lebensunterhalt mit den eigenen Körpern bestreiten.⁶² Die Freude eines Arbeiters an der Musik z. B. würde nicht dadurch aufgehoben, dass er den Namen des Komponisten kennt.⁶³ Ästhetische Erfahrung sei keine Sache des Wissens, sondern eine der Gewohnheit. Ebenso wie neuhumanistische Bildung Kenntnisse kultiviert, d. h. durch den Intellekt erreichtes Wissen*, so ließe sich eine Erziehung vorstellen, die das Können* schult, d. h. körperliche Fertigkeiten von der Art, über welche die Arbeiterschaft verfügt. Endell profitiert hier von der Doppeldeutigkeit des Begriffs Bildung* – einerseits Kennzeichen bürgerlicher Abgrenzung zu sein, andererseits ein Begriff, der die Perfektibilität eines jeden Einzelnen anzeigt. Endell spekulierte somit über körperliche Empfindungen als eine unkonventionelle, dem neuen Subjekt der Moderne angemessene Form von Wissen. Das Beharren der Kunsterziehungsbewegung auf dem Primat präreflexiver Erfahrung war somit kein Verrat an den Idealen der Aufklärung, sondern deren Wiederinkraftsetzung. Auf diese Weise präsentierte Endell Gefühle (im Unterschied zum Verstand) als Quelle dieser alternativen Wissensform, die als propädeutische, zur Grundlage aller Kenntnisse, d. h. als Vorwissenschaft* dienende, Wissenschaft zu begreifen sei.⁶⁴

⁵⁹ Ebd., S. 411.

⁶⁰ Ebd., S. 412.

⁶¹ Endell: »Kunsterziehung« (Anm. 12), S. 919–921, 940–942.

⁶² Analoge Gedanken finden sich in August Endell: »Kunst und Volk«, in: *Neue Gesellschaft*, 1 (April 1905), S. 8–9. *Neue Gesellschaft* war eine linke Zeitschrift, die von Heinrich und Lily Brau herausgegeben wurde. Beide gehörten zu einer Strömung innerhalb der Sozialdemokratie, die, vom radikalen Klassenkampf nicht überzeugt, vielen liberalen Reformern gleich danach strebte, gesellschaftlichen Wandel durch Kultur zu erreichen.

⁶³ Endell: »Kunsterziehung« (Anm. 12), S. 920.

⁶⁴ Ebd., S. 941.

Der speziell klassenkämpferische Unterton der Debatte mag der Situation um die Jahrhundertwende geschuldet sein, die Thematisierung der Möglichkeit eines körperlichen Wissens war mitnichten eine neue Idee. Besonderen Einfluss hatte die bereits weit früher im 19. Jahrhundert von dem renommierten Physiologen Hermann von Helmholtz (1821–1894) getroffene Unterscheidung zwischen Wissen* und Kennen*: Wissen ist die intellektuelle, von Begriffen, Logik und Sprache abhängige Erkenntnis, Kennen hingegen eine körperbezogene Vertrautheit mit den Erscheinungen, die durch Muskeltätigkeit erreicht wird, »wie beim Stelzgehen oder Schlittschuhlaufen, oder wie der Sänger mit der Stimme, der Violinspieler mit dem aufgesetzten Finger einen Ton zu treffen weiß, dessen Schwingungsdauer nicht um ein halbes Prozent variieren darf.«⁶⁵ Helmholtz betrachtete Wissen* und Kennen* als den »Naturwissenschaften« respektive den »Geisteswissenschaften« angemessen, womit er einen Keil zwischen die akademischen Disziplinen trieb.⁶⁶ Er prophezeite, dass Kennen* ein hohes Maß an Präzision und Verlässlichkeit durch Verfeinerung seiner Operationen vermöge dessen, was er »künstlerische Induction« nannte, erlangen könne. Diese sei in ihrer Genauigkeit den »logischen Inductionen« gleich, aber abhängig von rohen Sinnesdaten statt der Logik. Kennen* habe, so Helmholtz, diesen Präzisionsgrad bisher auf einem Gebiet erreicht – dem der Ästhetik.⁶⁷ Er deutete an, dass dem Beispiel der Ästhetik folgend Kennen* als disziplinübergreifendes erkenntnistheoretisches Prinzip der Geisteswissenschaften verstanden werden könne.

Obwohl diese Helmholtzsche Idee körperlichen Wissens schwer verständlich blieb, wurde sie doch zu Ende des Jahrhunderts von vielen Sozialreformern begierig aufgegriffen. Zeichen- und Werkunterricht an höheren Schulen, Bildungsprogramme an den neuerrichteten öffentlichen Museen und die formalistische Kunstgeschichte an den Universitäten gehörten zu den vielen Reformaktivitäten, die an jenen Wilhelminischen Institutionen eingerichtet wurden, die auf die Idee des Kennens* setzten.⁶⁸ Man berief sich auf die Unterscheidung von Wissen* und Kennen*, um eine Reihe anderer Begriffsoptionen zu untermauern – Verstand versus Gefühl, verbaler versus nonverbaler Ausdruck,

⁶⁵ Hermann von Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens«, in: ders.: *Vorträge und Reden*, Bd. 1, Braunschweig (Vieweg) 1896, S. 359.

⁶⁶ Hermann von Helmholtz: *Ueber das Verhältniss der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften*, Heidelberg (Mohr) 1862, S. 15–17.

⁶⁷ Helmholtz: »Die neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens« (Anm. 65), S. 361.

⁶⁸ Zu denen, die diese Reformbestrebungen verwirklichten, gehörten der Leipziger Lehrer Rudolf Schulze, der Museumsdirektor Alfred Lichtwark sowie die Kunsthistoriker Hermann Grimm und Heinrich Wölfflin.

Wort* versus Anschauung* usw. Aber in nahezu jedem Fall wurde die Opposition auf die vorgebliche Differenz zwischen vermittelter und unvermittelter Wahrnehmung gegründet. Fürsprecher des Kennens* hatten die Idee, dass präreflexive Erfahrung einen vom verschulten Lernen unterschiedenen Wissensmodus begründen könnte – Wissen etwa, das Schulkinder beim Museumsbesuch durch die Betrachtung eines Gemäldes erwerben, anstatt im Klassenzimmer Latein zu pauken.⁶⁹ Sollte die Moderne die moralische und intellektuelle Integrität der Massen durch den Angriff auf deren Sensorium bedrohen, dann müssten, so dachten die Reformen, in Reaktion Strategien erdacht werden, um diese planlosen Empfindungen in ein systematisches Wissen zu überführen. Das war es, was Scheffler zufolge, Endells Architektur zu erzielen behauptete.

[Endells] Ornamente sind Hieroglyphen und muten an wie Formeln für ganze Komplexe von gebundenen Architekturempfindungen. Die Ursächlichkeit der plastisch formenden Lebenskräfte mit ornamental spielendem Griffel zu umschreiben, das Müssen der formal motivierenden Energien arabeskenhaft aufzuzeichnen und den ewigen Bautrieb der Natur mit sensiblen Temperament nachschaltend zu begreifen: das war von je dieses Künstlers ganze Lust. Darin aber ist eine architektonisch gerichtete Tendenz schon erhalten [...]. Um aus Ornamenten Bauglieder zu entwickeln, dazu gehört freilich eine mühsame Erziehung des Willens; es müssen aus Empfindungen Erkenntnisse gemacht werden.⁷⁰

Scheffler begriff den erkenntnistheoretischen Anspruch, der Endells Formen zugrunde lag: der Gebrauch von Architektur als Mittel, um körperliche Empfindungen in Wissen – allerdings unkonventioneller Art – überzuleiten. Obwohl die Einzelheiten dieser Umsetzung noch der Klärung harren, fand Endell in der modernen Großstadt und ihrer Architektur einen der Schauplätze, auf dem der Angriff der Moderne auf die Sinne als ästhetische Belehrung des modernen Subjekts gedeutet werden konnte. Dies erforderte allerdings, die den Metropolitendiskurs um die Jahrhundertwende dominierende großstadtfeindliche Rhetorik aufzuheben.⁷¹ Die Tatsache, so Endell in *Die Schönheit der grossen Stadt*,

⁶⁹ Vgl. z. B. die Museumsbildungsprogramme von Alfred Lichtwark: *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Hamburg (Gebr. b. Lütcke & Wulff) 1897.

⁷⁰ Scheffler: »August Endell«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1907) (Anm. 13), S. 316 f.

⁷¹ Einige Jahre vor der Veröffentlichung von Endells Text hatte Walther Rathenau behauptet, Berlin mangle es nicht nur an natürlichen und menschengemachten Sehenswürdigkeiten, sondern auch am übergreifenden Image einer Metropole. Schinkels Spreeathen erklärte er für tot. Stattdessen entstehe, geleitet allein durch die Gier nach materiellem Gewinn, ein Chicago an der Spree. Bald darauf erklärte Karl Scheffler Berlin nicht nur zur hässlichsten Stadt Deutschlands sondern zur »Hauptstadt aller modernen Häßlichkeit«. Vgl. Walther Rathenau, »Die schönste Stadt der Welt«, in: ders.: *Impressionen*, Leipzig (Hirzel) 1902, S. 137–163; Karl Scheffler: *Berlin: Ein Stadtschicksal*, Berlin (Reiss) 1910, S. 200. Für eine Untersuchung des Antiurbanismus im Kaiserdeutschland vgl. Andrew

dass Berlin banal und berüchtigt dafür sei, »keine Form« zu haben, mache sie eigentlich zum besten Milieu für die städtischen Massen, sich am »Sehen als solche[m]« zu beteiligen.⁷² Lehrreich an der Metropole waren nicht ihre natürlichen Sehenswürdigkeiten, lehrreich war auch nicht ihre menschengemachte Architektur, sondern waren ihm die prosaisch leeren Räume, die Stimmungen* schufen – kraftvolle und theatralische, mit den Wetterverhältnissen wechselnde atmosphärische Effekte.⁷³

Endell nahm das Projekt der Überführung von Kennen* in systematisches Wissen ernst, wie sein enzyklopädischer Zugang zum Ornament zeigt: Die kleinsten Formabweichungen auf den Oberflächen des Ateliers Elvira (Abb. 13) und denen des Wolzogen-Theaters waren so genau bemessen wie die Einträge in Endells Listen. In Fortführung des Helmholtz'schen Gedankens von der »künstlerischen Induction« behauptete Endell, ein aus Gefühlen geschlossenes Urteil könne so präzise sein wie ein solches aus Gedanken:

Nun wird gewöhnlich aus der Unbeschreiblichkeit der Gefühlserlebnisse der Schluß gezogen, daß das Gefühl etwas Vages, etwas Unklares sei; das ist aber gar nicht der Fall, die Gefühle sind durchaus bestimmt, klar und deutlich, sie lassen sich nur nicht in Worten, Zahlen und Maßen ausdrücken, das beweist aber nicht das mindeste für ihre Verschwommenheit. Im Gegenteil wird das gefühlsmäßige Empfinden sehr oft benutzt, um das zählende und messende Beurteilen zu ersetzen, etwa beim Halbieren einer Linie, beim Beurteilen der Parallelität zweier Graden und ähnlicher Dinge. Dieses sogenannte Augenmaß ermöglicht ein Beurteilen von Maßverhältnissen durch das Gefühl, und man weiß, wie außerordentlich genau dieses Augenmaß werden kann. [...] Und wer unter Malern und Musikern gelebt hat, weiß, wie gut sie sich durch Tonfall, Handbewegung und ähnliches verständigen können, trotzdem ihnen jede Möglichkeit einer exakten Beschreibung abgeht.⁷⁴

Lees: »Critics of Urban Society in Germany, 1854–1914«, in: *Journal of the History of Ideas*, 40 (1979) 1, S. 61–83.

⁷² Endell: *Die Schönheit der grossen Stadt* (Anm. 51), S. 23, 36.

⁷³ Endells Verbundenheit mit dem Impressionismus ist in exzellenter Weise dargestellt in: Lothar Müller: »The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin«, in: Charles W. Haxthausen/Heidrun Suhr (Hg.): *Berlin: Culture and Metropolis*, Minneapolis u. a. (University of Minnesota Press) 1990, S. 37–57. Vgl. auch Alexander Eisenschmidt: »Visual Discoveries of an Urban Wanderer: August Endell's Perception of a Beautiful Metropolis«, in: *Architectural Research Quarterly*, 11 (2007), S. 71–80.

⁷⁴ Endell: »Architektur-Theorien« (Anm. 40), S. 54. Zur Frage des »Augenmaßes« oder des »optischen Unterscheidungsvermögens« vgl. Theodor Lipps: »Die empirischen Täuschungen des Augenmasses«, in: ders.: *Zur Einfühlung*, Leipzig (Engelmann) 1913, S. 359–379.

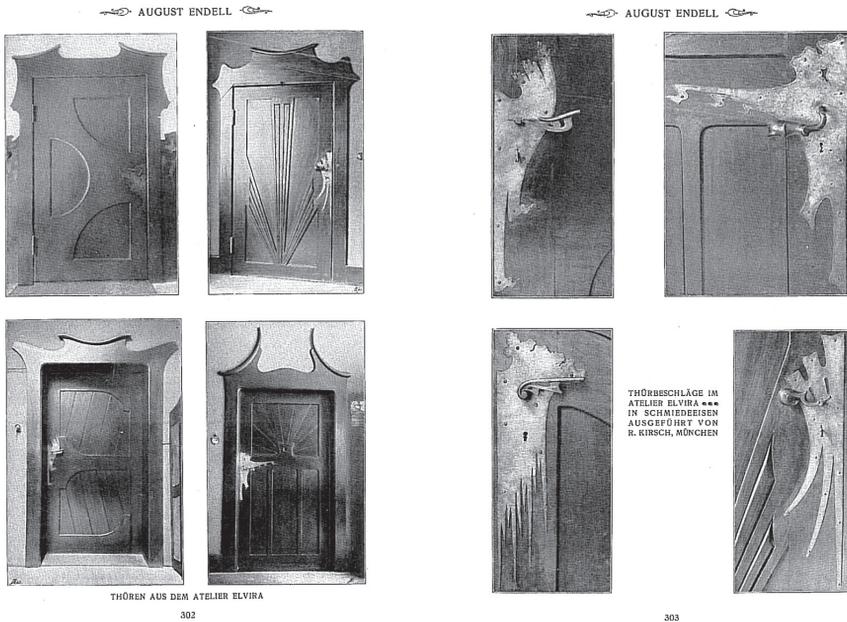


Abb. 13

Einerseits beseitigte Endell aus dem Reich der ästhetischen Erfahrung alles, was verstandesmäßigen Charakter hatte; womit die Beziehung zwischen Form und Affekt so unmittelbar wurde, wie bei Duchennes elektrischer Muskelreizung. Andererseits behauptete er, Gefühle ließen sich als Kennen* verwenden, als Ersatz*-Folgerung. Denkt man z. B. an die Idee architektonischer Proportionen, so blendete Endell Jahrhunderte der Architekturtheorie aus, wenn er seinen Studenten lehrte, Proportionen seien durch nichts als das unvermittelte Gefühl bestimmbar.⁷⁵ Sollte sich mittels Körperempfindungen so effizient messen und zählen lassen, wie durch den Verstand, dann müsste die Annahme der Aufklärung von der Dominanz der Vernunft über das Gefühl neu durchdacht werden. In diesem Falle würden Gefühle mit der Vernunft wetteifern und gleichfalls gültige Wahrheits- und Erkenntnisansprüche erheben. Die gewöhnlich mit der Arbeit des Geistes in Verbindung gebrachte Präzision ließe sich folglich auch durch expressive, wenngleich nonverbale Vermögen des Körpers erreichen – durch Geste, Tonfall, Affektion, Körperhaltung usw. Sicherlich lassen sich solche Ausdrucksbewegungen als Sprache verstehen, nur nimmt Endell hier an, der Körper sei zur logischen

⁷⁵ Vgl. die Aufzeichnungen des Studenten Hanns Jacob: »August Endells Schule für Formkunst. Formwirkungen« (o. J.), in: End-01-40, Baukunst Abteilung, Akademie der Künste Archive, Berlin.

Schlussfolgerung aus seinen Bewegungen heraus fähig, und zwar ohne Rückgriff auf die Verbalsprache.

Warum hat sich Endell in seiner Liste der Gefühle letztendlich allein auf Worte gestützt? Wenn doch die Körpermuskulatur so viel präziser die Komplexität des Fühlens registrieren kann, als die Abstraktionen des Geistes dies vermögen, warum wurde dann jede Gefühlsnuance in der Liste mit einem Wort fixiert? Theoretisch könnte das Erleben den gleichen erkenntnistheoretischen Anspruch erheben wie Gedanken und Sprache. Aber als Kennen* um die Jahrhundertwende den Anspruch auf einen legitimen Platz in den Institutionen der Wissensproduktion erhob, trat das durch Endells Liste offenbar gewordene Problem der Zirkularität noch deutlicher hervor.

Das disziplinäre Projekt: Design als propädeutisches Wissen

Auch die zahllosen Gelehrten-dispute, die sich zur Zeit der Jahrhundertwende um das Problem der Klassifikation von Gefühlen drehten, wurden von diesem Zirkularitätsproblem heimgesucht. Für Wilhelm Wundt (1832–1920) und die Anhänger seiner experimentellen Psychologie ließ sich jedes Gefühl mittels einer Kurzformel fassen, die aus drei Variablen besteht, von denen jede einen exakten Wert zwischen den Gegensätzen Lust – Unlust, Erregung – Hemmung und Spannung – Lösung hat.⁷⁶ Anderen, wie dem Theoretiker der Einfühlung Theodor Lipps, widersetzte sich das lebendige Gefühl entschieden jeder Rubrizierung: Was das eine Gefühl vom anderen unterschied war – jenseits der Vermittlung durch Denken oder Sprache – reine Erfahrung.⁷⁷ In diesen Debatten ging es um mehr als die Bestimmung der Funktionsweise des Gefühlsausdrucks. Der Unterschied der Positionen der beiden Psychologen – in einigen Kreisen als der zwischen einer »zergliedernden« und einer (die Phänomenologie vorwegnehmenden) »beschreibenden« Psychologie gefasst –

⁷⁶ Wilhelm Wundt: »Über das Verhältnis der Gefühle zu den Vorstellungen«, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 3 (1879), S. 129–151; ders.: »Über den Ausdruck der Gemütsbewegungen«, in: *Deutsche Rundschau*, April 1877, S. 120–133; ders.: »Bemerkungen zur Theorie der Gefühle«, in: *Philosophische Studien*, 15 (1900), S. 449–482.

⁷⁷ Lipps' Position findet ihren klarsten Ausdruck in: Theodor Lipps: »Gefühlsqualitäten«, in: ders. (Hg.): *Psychologische Untersuchungen*, Bd. 2/1, Leipzig (Engelmann) 1912, S. 81–110. Endell wollte »von der jetzt modernen Richtung in der Psychologie ausgehen, [...] diejenige, die gegen Wundt Front macht und ihren Mittelpunkt in der Zeitschrift *Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* hat. Ich brauche Lipps gegenüber also nicht zu heucheln. Ich stehe teilweise auf einem anderen Standpunkt. Im übrige kann ich sehr viel von ihm lernen.« Endell an Breysig, 16. November 1894, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.79–82.

betrifft wesentlich eine Meinungsverschiedenheit über die Psychologie als Disziplin.⁷⁸ Sollte die Psychologie, von vielen als die dem geschichtlichen Zeitpunkt angemessene propädeutische Geisteswissenschaft betrachtet, kausaltheoretisch Tiefenstrukturen und Gesetzmäßigkeiten zu *erklären* suchen? Oder sollte sie sich dem Beschreiben und Verstehen* von Oberflächenformationen widmen? Die verschiedenen Gruppierungen waren hinsichtlich der legitimen Methoden, der Erklärungsweisen und sogar dahingehend uneins, was eigentlich als Gegenstand dieser immer noch proteischen Disziplin gelten sollte.⁷⁹

Als Ende des 19. Jahrhunderts die Universitäten in Deutschland ausgebaut wurden, war die Psychologie in der Tat der Präzedenzfall in der Debatte um die Festlegung von Disziplinergrenzen.⁸⁰ Viel ist geschrieben worden über die Spannung zwischen den Geisteswissenschaften – mit denen man die vermeintlichen Errungenschaften der klassischen Sprachen, von Geschichte und neuhumanistischer Bildung assoziierte – und den Naturwissenschaften – denen man oft das Verdienst des technologischen Fortschritts zuschrieb, der Deutschland auf die Weltbühne der Moderne gebracht hatte.⁸¹ Einige Historiker haben die philosophischen

⁷⁸ Diese Unterscheidung hatte im späten 19. Jahrhundert der österreichische Philosoph Franz Brentano (1838–1917) geprägt; sie fand Eingang in das Werk vieler Theoretiker, die zu dieser Zeit über die Psychologie nachdachten. Brentano diskutierte die »beschreibende Psychologie« (beziehungsweise »Phänomenologie«) als einen notwendigen Vorläufer ihres ursachorientierten Gegenspielers, der »genetischen Psychologie«. Vgl. Franz Brentano: *Deskriptive Psychologie*, hg. v. Roderick M. Chisholm/Wilhelm Baumgartner, Hamburg (Meiner) 1982. Der gleiche Gegensatz wurde von Wilhelm Dilthey in *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* erörtert, in: *Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften* vom 20. Dezember 1894 (1895), S. 1308–1407; vgl. auch: Hermann Ebbinghaus: »Über erklärende und beschreibende Psychologie«, in: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, 9 (1896), S. 161–205; Edward Bradford Titchener: »Brentano and Wundt: Empirical and Experimental Psychology«, in: *American Journal of Psychology*, 32 (1921), S. 108–120.

⁷⁹ Zur Geschichte des psychologischen Wissens vgl. das in manchem überholte, aber immer noch nützliche Werk von Edwin G. Boring: *A History of Experimental Psychology*, New York (Appleton-Century) 1950. Eine kritische Darstellung jüngerer Datums bieten Kurt Danziger: *Constructing the Subject: Historical Origins of Psychological Research*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1990; ders.: *Naming the Mind: How Psychology Found Its Language*, London u. a. (Sage) 1997; Mitchell G. Ash: *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967: Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1995; Martin Kusch: *Psychological Knowledge: A Social History and Philosophy*, London (Routledge) 1999; ders.: *Psychologism: A Case Study in the Sociology of Philosophical Knowledge*, London (Routledge) 1995.

⁸⁰ Vgl. Fritz K. Ringer: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890 – 1933*, München (dtv) 1987; Charles E. McClelland: *State, Society and University in Germany, 1700–1914*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1980; Detlef K. Müller/Fritz Ringer/Brian Simon (Hg.): *The Rise of the Modern Educational System: Structural Change and Social Reproduction, 1870–1920*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 1987.

⁸¹ Die Literatur zur Debatte um die Geisteswissenschaften ist umfangreich. Eine gute Zusammenfassung findet sich jedoch bei R. Lanier Anderson: »The Debate over the

Ursprünge dieser Spannung – die oft als Gegensatz von Erklären* und Verstehen* rekapituliert wurde – bei Kant und Goethe ausgemacht. Generelles Einverständnis herrscht jedoch darüber, dass der Disput Mitte des Jahrhunderts seine Eigendynamik erhielt, als Helmholtz Kennen* als einen vom Wissen* unterschiedenen Erkenntnismodus beschrieb.⁸² Die Bestimmung der Aufgabe der Psychologie – bei Vermeidung des Positivismus – wurde eine für diese Debatte um die Organisation der Fachdisziplinen zentrale Frage: Gehört die Psychologie zu den Naturwissenschaften oder zu den Geisteswissenschaften? Wundt betrachtete die Psychologie als Brücke zwischen beiden. Neukantianern zufolge waren Natur- und Geisteswissenschaften so voneinander verschieden, dass die Psychologie besser daran täte, sich den ersteren einzugliedern.⁸³

Eine spezifische Antwort auf dieses erkenntnistheoretische Dilemma der disziplinären Organisation um die Jahrhundertwende stellt Endells Liste dar. In dieser wird das lebendige Gefühl mit einer aus den Naturwissenschaften vertrauten mathematischen Präzision klassifiziert. Dennoch versprach Endell in seinen Schriften, diese rigorose Wissenschaft der Gefühlswirkungen werde das zukünftige Fundament der Geisteswissenschaften bilden. Seine Lösung war weder an Wundt noch am Neukantianismus orientiert, auch pflichtete er nicht der positivistischen Rezeptur bei, in den Naturwissenschaften das Muster aller Disziplinen zu sehen. Im Hinblick auf ihre Ambitionen stand die Liste dem disziplinären Unternehmen an nächsten, das der Philosoph Dilthey für die Geisteswissenschaften entwickelt hatte. Wenn die Naturwissenschaften auf Mathematik und Experiment gründen, müssten, so Dilthey, die Geisteswissenschaften auf das Fundament der lebendigen menschlichen Erfahrung gestellt werden.⁸⁴ Indem sie die Intentionalität berücksichtigt, d. h. die Fähigkeit des Geistes, sich auf Dinge zu richten, ist diese deskriptive und protophänomenologische Lesart von Psycho-

Geisteswissenschaften in German Philosophy«, in: Thomas Baldwin (Hg.): *The Cambridge History of Philosophy, 1870–1945*, Bd. 1, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2003, S. 221–234.

⁸² M. Norton Wise: »On the Relation of Physical Science to History in Late Nineteenth-Century Germany«, in: Loren Graham/Wolf Lepenies/Peter Weingart (Hg.): *Functions and Uses of Disciplinary Histories*, Bd. 7, Dordrecht u. a. (Reidel) 1983, S. 3–34.

⁸³ Anderson: »The Debate over the Geisteswissenschaften in German Philosophy« (Anm. 81), S. 223–225.

⁸⁴ Dilthey hat seine Vorstellungen über die Geisteswissenschaften* umrissen in der *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1893), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Stuttgart (Teubner) 1959; sowie in den *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (Anm. 78). Eine verlässliche Erläuterung von Diltheys schwierigen Ideen findet sich bei Rudolf A. Makkreel: *Dilthey: Philosopher of Human Studies*, Princeton (Princeton University Press) 1975, S. 35–73.

logie genötigt, die Welt als werthalt aus sich heraus zu begreifen (statt als abstrakt und gefühlsleer) und die abstrakte Methodologie der Naturwissenschaften durch ihr analytisches Pendant zu ersetzen. Obwohl Diltheys Ideen – insbesondere die in den späteren Schriften entwickelte hermeneutische Methode – in die philosophische Phänomenologie des 20. Jahrhunderts Eingang fanden, hatte seine Antwort auf die Frage der fachdisziplinären Organisation letztlich das Nachsehen gegenüber der neukantianischen Forderung nach methodologischer Autonomie.⁸⁵

Es ist nun kein Zufall, dass in dieser Zeit fachdisziplinärer Gewissensforschung die auf psychophysischer Grundlage errichtete moderne Gestaltungserziehung als ein neues Arbeitsfeld in Erscheinung trat. Mit Ausnahme weniger Disziplinen, wie der Formalistischen Kunstgeschichte, war es dem Kennen* nicht vergönnt, in der akademischen Fächerstruktur eine so bedeutende Stellung zu erwerben, wie seine Theoretiker erhofften. Es entwickelte sich unterdessen andernorts, so in höheren Schulen und den neu geschaffenen und erweiterten öffentlichen Museen, welche sich gemeinsam der liberalen Idee verpflichtet sahen, das moderne Subjekt zu bilden. Kennen* war insbesondere in einer neuen Art Bildungseinrichtung erfolgreich, die am Ende des Jahrhunderts überall in Deutschland in Erscheinung trat: in den unabhängigen Kunstschulen, die von Künstlern wie van de Velde, Peter Behrens (1868–1940) und Wassily Kandinsky (1866–1944) geleitet wurden.⁸⁶ Diese Schulen distanzieren sich von traditionellen Formen der Kunst- und Architektureraziehung – die an Kunstakademien, Schulen für angewandte Kunst und Technischen Hochschulen angeboten wurden – und entwickelten sich zu Forschungsstätten für das andernorts nicht zu verwirklichende Projekt der Überführung von Kennen* in systematische Erkenntnis. Ein ungewöhnlich hoher Anteil an weiblichen Studenten (Frauen war bis

⁸⁵ Zur Geschichte der Phänomenologie vgl. Herbert Spiegelberg: *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction*, Den Haag 1971; ders.: *The Context of the Phenomenological Movement*, Den Haag (Nijhoff) 1982. Zum Neukantianismus vgl. Klaus Christian Köhnke: *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986; Thomas E. Willey: *Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860–1914*, Detroit (Wayne State University Press) 1978.

⁸⁶ Zu diesen gehörte Neu-Dachau, gegründet im Jahre 1888 von Adolf Hölzel, Ludwig Dill, Fritz von Uhde und Arthur Langhammer, die von Anton Azbè gegründete Azbè-Schule, Wassily Kandinskys Phalanx-Schule (1901), Henry van de Veldes Kunstgewerbliches Seminar (1902), und die Lothar-von-Kunowski-Schule (1902). Einen zeitgenössischen Überblick über diese Schulen bietet Peter Behrens/Lothar von Kunowski/Hermann Obrist/Paul Schultze-Naumburg/August Endell: »Kunstschulen«, in: *Kunst und Künstler*, 5 (1906/1907), S. 206–210. Vgl. auch Hans M. Wingler (Hg.): *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin (Mann) 1977; John V. Maciuika: *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890–1920*, New York (Norton) 2005.

zur Weimarer Zeit der unbeschränkte Zugang zur akademischen Welt verwehrt) charakterisierte diese neuen Kunstschulen, was ihre Vorstellung als experimentell orientierte Unternehmungen – zur Erlangung alternativen Wissens für alternative Subjekte – plausibel machte.⁸⁷ Nahezu immer von zentraler Bedeutung für die Lehrpläne dieser Schulen war eine spontane Art des Zeichnens, von der man annahm, sie sei weniger durch die Intellektualität geistiger Vorgänge als durch unmittelbare Körperbewegungen geprägt. So begann Adolf Hölzel jeden Unterrichtstag mit der Aufforderung, seine Studenten sollten geistesabwesend 1000 Bleistiftstriche ziehen, Lothar von Kunowski erdachte Zeichenübungen, um den Rhythmus der Handbewegungen zu trainieren, Johannes Itten wiederum führte zu Beginn jeder Unterrichtsstunde Atemübungen durch und experimentierte mit beidhändigem Zeichnen (Abb. 14), um die Beeinflussung des schöpferischen Prozesses durch den Geist zu überwinden.⁸⁸



Abb. 14

⁸⁷ Welche Rolle Gender an diesen Schulen spielte, wird ersichtlich in meiner Abhandlung »Jugendstil Visions: Occultism, Gender, and Modern Design Pedagogy«, in: *Journal of Design History*, 22 (2009) 3, S. 203–226.

⁸⁸ Adolf Hölzel: »Die Schule des Künstlers«, in: *Der Pelikan*, 11 (1921), S. 8; Lothar und Gertrud von Kunowski: *Unsere Kunstschule*, Liegnitz (Kunowski) 1910; Johannes Itten: *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg (Maier) 1963. Johannes Itten hatte in Stuttgart bei Adolf Hölzel studiert, ehe er seine eigene Schule und den Vorkurs am Bauhaus leitete.

Im Jahre 1904 gründete Endell seine eigene *Schule für Formkunst* und folgte damit dem Beispiel der weit bekannteren, 1902 in München von Obrist und Debschitz gegründeten Debschitz-Schule. Ein Prospekt aus dem Jahre 1906 verkündet, die Schule liefere eine »systematische Anleitung zu selbständigem Entwerfen für Kunstgewerbe und Architektur«. ⁸⁹ Obwohl Kunsterziehung scheinbar ein Widerspruch in sich sei, ließe sich Schülern dennoch, so Endell, ein Gefühl für Form und Farbe ohne Rückgriff auf die Praktiken akademischer Erziehung lehren. Das erste Ausbildungsjahr bestand in einer »allgemeinen Formenlehre«, die sich aus drei aufeinander folgenden Kursen zusammensetzte: Naturstudium, Übungen zu zweidimensionalen und abschließend zu Raumformen. Im zweiten und dritten Jahr beschäftigten sich die Studenten mit angewandter statt mit reiner Form, wobei es bei der Dreiteilung der Kurse wie im ersten Jahr blieb. Als Endell im Jahre 1918 Direktor der *Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* in Breslau wurde, änderte er den bestehenden Lehrplan zu einer gleichfalls dreigliedrigen Struktur – in diesem Fall bestehend aus Vorklasse, Grundunterricht und Fachunterricht. ⁹⁰ Die Formschule blieb ihrem Namen treu: In der dreijährigen Ausbildung ging es nicht darum, anspruchsvolle Darstellungstechniken auszubilden, sondern, so erklärte Endell, darum, die Befähigung der Schüler zu entwickeln, Formen zu verstehen und zu gestalten.

Nirgendwo sonst kam Endells Bestreben nach Errichtung eines soliden, auf Gefühlswirkungen aufbauenden Propädeutikums seiner Verwirklichung so nahe wie in den Grundkursen zur Formlehre, die an den neuen Kunstschulen eingeführt wurden und deren berühmtester der des Bauhauses war. Unter verschiedenen Bezeichnungen (z. B. Elementarunterricht, Vorklasse, Vorkurs und Vorlehre) sollten im Grundkurs zur Formlehre körperliche Empfindungen in systematisches Wissen überführt werden, wie Helmholtz dies vorhergesagt hatte. ⁹¹ Der Unterschied zwischen moderner Form- und Gestaltungserziehung und ihren akademischen Vorgängern war erkenntnistheoretischer Art: Die erstere gründete im Erlebnis, die letztere auf dem Prinzip kumu-

⁸⁹ »Schule für Formkunst«, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.244–245, 257–258.

⁹⁰ Vgl. Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau* (Anm. 22), S. 195–255.

⁹¹ Die Literatur zum Vorkurs ist umfangreich. Zur Geschichte der Elementarkurse zur Formlehre vor dem Bauhaus vgl. insbesondere Nina G. Parris: *Adolf Hoelzel's Structural and Color Theory and Its Relationship to the Development of the Basic Course at the Bauhaus*, Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1979; dies.: »Van de Velde, Obrist, Hoelzel: The Development of the Basic Course«, in: Gerald Chapple/Hans H. Schulte (Hg.): *The Turn of the Century: German Literature and Art, 1890–1915*, Bonn (Bouvier) 1981, S. 327–346; Wingler: *Kunstschulreform* (Anm. 86).

lativen Wissenserwerbs. Bei der Künstler- oder Architekturausbildung an den neuen Schulen ging es nicht mehr darum, vergangene Kunst oder Techniken zu erlernen, die für ein spezielles Medium spezifisch waren. Die neuen Schulen lehnten dieses Wissen als veraltet ab, beförderten stattdessen die Idee einer Kreativität, die das Verständnis und die Beherrschung der Körperreaktionen auf Formen erforderte.⁹² Die Gestaltungserziehung des frühen 20. Jahrhunderts war analog zur Psychologie des späten 19. Jahrhunderts transdisziplinär. Konventionelle Grenzen zwischen angewandten und schönen Künsten wie auch jene zwischen Medien, Materialien und Techniken wurden abgelehnt. Eine universelle Formsprache war auszubilden, von der man behauptete, sie werde die Kreativität des modernen Subjekts freisetzen. Somit bestärkte der Grundkurs zu Formlehre eine Experimentierfreudigkeit, die mit den Vorstellungen von Sachkompetenz und Spezialisierung im Widerspruch stand. Daher die Forderungen nach Verschmelzung der verschiedenen Künste, die am Bauhaus, das viele seiner Erziehungsmethoden den unabhängigen Kunstschulen der Jahrhundertwende verdankte, erhoben wurden.⁹³ Man könnte folgenden Vergleich anstellen: Wie die neuhumanistische Bildung* des 19. Jahrhunderts die Idealform der Erziehung des post-kantianischen Subjekts war, so stellte die Form- und Gestaltungserziehung die dem beeinflussbaren Subjekt des 20. Jahrhunderts angemessene Schulung dar.

Wenn der Grundkurs zur Formenlehre den transdisziplinären ersten Schritt der Gestaltungserziehung bildete, so wurde die Architektur oftmals als deren höchste Erfüllung gedacht. In Berlin behielt Endell die besten Ateliers der Bauklasse vor, während er in Breslau dem Ministerium das Recht abringen wollte, Studenten den Besuch der Bauklasse mit einer staatlich anerkannten Prüfung abschließen zu lassen.⁹⁴ Die Vorstellung, dass Architektur unter den Künsten einen Sonderstatus genießt, war bereits früher geäußert worden, erhielt aber um die Jahrhundertwende neuen Nachdruck. Der neuerlangte Stellenwert von Architektur stand sowohl im Zusammenhang mit den früheren Ideen

⁹² Vgl. z. B. diesbezügliche Äußerungen von Wilhelm von Debschitz: »Eine Methode des Kunstunterrichts«, in: *Dekorative Kunst*, 7 (März 1904), S. 209–227; ders.: »Lehren und Lernen in der bildenden Kunst«, in: *Süddeutsche Monatshefte*, März 1907, S. 266–279; Hermann Obrist: »Ein künstlerischer Kunstunterricht«, in: *Der Lotse: Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur*, 1, Nr. 23 (23. Februar 1901), S. 679–688; Lothar von Kunowski: *Rhythmus und Bilderbogen: Grundsätze meiner Zeichenschule, Durch Kunst zum Leben-Serie*, Leipzig (Diederichs) 1903.

⁹³ Diese Genealogie ist eindringlich herausgearbeitet bei Wingler: *Kunstschulreform* (Anm. 86).

⁹⁴ »Schule für Formkunst«, in: Breysig-Nachlass (Anm. 15), K.5.257–258; Hölscher: *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau* (Anm. 22), S. 209.

vom Gesamtkunstwerk* wie auch mit der zentralen Bedeutung, welche der Außenwelt für die Konstitution des modernen Subjekts zugemessen wurde.⁹⁵ Architektur wurde zum Versuchsfeld nicht allein für die Ausbildung dieses Subjekts sondern auch, so Endell, für die Entwicklung einer allumfassenden Erlebniswissenschaft. Dem Formalismus war Raum das Thema der entscheidenden, abschließenden Phase der Designausbildung sowohl an den Schulen um die Jahrhundertwende, am Bauhaus wie auch an jenen Schulen, welche später der Bauhauspädagogik folgen sollten. Obwohl das *Bauhaus-Manifest* mit der Erklärung anhob, das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit sei Bauen und Baukunst, besaß das Bauhaus doch bis ins Jahr 1927 keine offizielle Bauklasse. Die Mitte des Kreisschemas, das bildlich den Studienplan der Schule vorstellte, war anders gesagt ursprünglich leer (Abb. 15). Architektur erschien in diesem Abschnitt der modernen Gestaltungserziehung nicht als ein Fach unter anderen, sondern als eine Metadisziplin – war kein Feld zur Ausbildung von Kompetenz im eigentlichen Sinne, sondern ein zu erstrebendes Ideal.

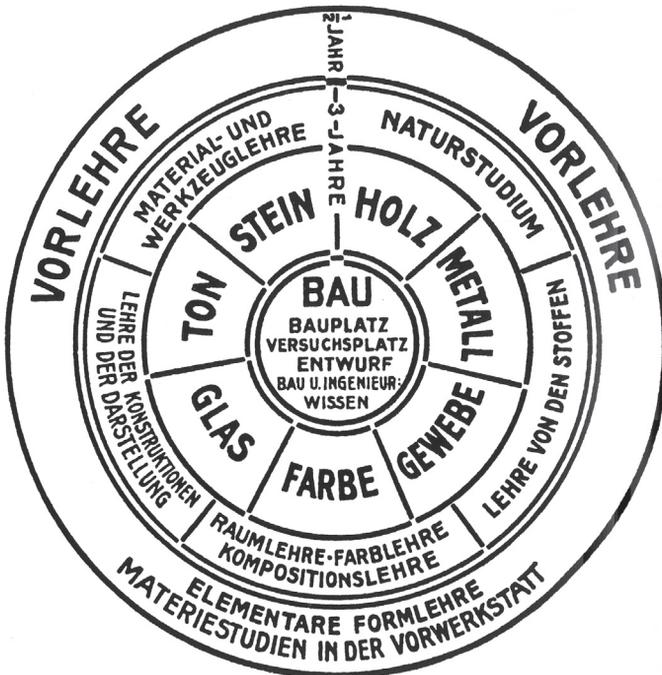


Abb. 15

⁹⁵ Vgl. Juliet Koss: *Modernism after Wagner*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2010.

Kennen* blieb, auch nach seiner erfolgreichen Eingliederung in die neuen Institutionen, eine wenig verlässliche Form des Wissens. Besonders deutlich trat diese inhärente Unsicherheit in der Architekturtheorie, dem erkenntnistheoretischen Funktionsbereich von Architektur, zutage.⁹⁶ Indem sie dem Erlebnis den Vorzug vor dem theoretischen Wissen gab, brachte die neue Gestaltungspädagogik die Architekturtheorie in eine prekäre Lage. Das Problem der Zirkularität, welches von den am Ende des 19. Jahrhunderts geführten Diskussionen um das Gefühl her bekannt war, verfolgte nunmehr auch die Architekturtheorie: Wie wäre so etwas Vages wie das Erlebnis theoretisch zu konzipieren? Ließen sich die wahllos den menschlichen Körper affizierenden Empfindungen ohne Begriffskonstrukte als systematisches Wissen interpretieren? Wenn der Architekturdiskurs, wozu Endell aufrief, von all den Begriffen gereinigt werden sollte, die ihn seit Alberti geprägt hatten – Begriffe wie Charakter und *convenance* sowie Konzepte von Ordnungen und Proportion –, dann müsste die Architekturtheorie in selbstreferentieller Weise operieren. Letztlich war dem Kennen* innerhalb der Gestaltungspädagogik nicht, wie seine ersten Theoretiker mutmaßten, als Form theoretischen Wissens, sondern als praktischem Wissen Erfolg beschieden. Endells Darstellung zufolge bestand Gestaltung in Anwendung, Gewohnheit und Übung:

[...] ich nehme eine Lippenblüte, ich verändere die Verhältnisse und achte, wie die Wirkung sich ändert, mache die Lippe rau oder glatt, lasse die Staubfäden im Rachen verschwinden oder lang hervorwachsen, mache sie stark oder ganz dünn mit schweren Staubbeutel. Ich löse sie vom Stengel und fasse sie als frei fliegendes Gebilde auf, verändere die Staubbeutel in netzförmige Gebilde, bedecke den Körper mit dunkeln Flecken oder verziere ihn mit parallel laufenden Streifen, löse die Streifen wieder in Flecken auf u.s.w. u.s.w.⁹⁷

Die Gestaltungserziehung setzte sich, so erläuterte Endell, aus einer Reihe methodischer Übungen zusammen, die darin bestanden, Formen systematisch in ihre Elemente zu zerlegen, neu zusammenzufügen und umzugestalten. Diese Übungen gründeten in dem, was Helmholtz »künstlerische Induction« genannt hatte: Der Körper lernt Schlüsse aus seinen Bewegungen zu ziehen, ohne dass er Rückgriff auf den Geist nähme. Auf diese Weise verschwanden normative Begriffe wie Charakter und *convenance* aus dem Architekturdiskurs, und die physiologische Reaktion des Körpers auf Formen etablierte sich stillschweigend als neue Norm. In der Gestaltungserziehung wurde den Studenten abverlangt,

⁹⁶ Endells Ansichten zur Architekturtheorie lassen sich nachlesen in: ders.: »Architektur-Theorien« (Anm. 40), S. 37–39, 53–56.

⁹⁷ Endell: »Das Wolzogen-Theater in Berlin« (Anm. 43), S. 386.

ihre Körper in einem Kreisprozess von Reiz und Reaktion zu betätigen. Gleich den früheren Vertretern der experimentellen Psychologie, die an sich selbst Versuche durchführten, sollten sie lernen, die reflexartigen Reaktionen ihrer Körper auf Linien, Formen und Farben in einem endlosen Kreislauf formaler Manipulation zu beobachten und zu registrieren. Von den Skizzenübungen an Endells Formschule* über den Vorkurs* am Bauhaus bis zum Nine-Square-Grid-Problem, das man an amerikanischen Architekturschulen behandelte, die ein halbes Jahrhundert später existierten – jedem Studenten, der sich im 20. Jahrhundert der Gestaltungserziehung unterzog, wurde die Logik des Formalismus zur zweiten Natur.

Die Zirkularität einer auf Psychophysik gegründeten Ästhetik war bereits 1892 von niemand anderem als Dilthey erkannt worden. Dieser betonte, im ästhetischen Eindruck, den eine Person habe, seien »die Folgen langer denkender Sinneserfahrung enthalten. Sein ursprünglicher einfacher Charakter ist psychologischer Schein.«⁹⁸ Ohne geschichtliche und soziologische Überlegungen, so schrieb er in dieser vorausweisenden Abhandlung, würde jede Analyse ästhetischer Wirkungen notgedrungen in einem Zirkel befangen sein, denn die Analyse müsse dann »einen gewissen Begriff des ästhetisch Wirksamen schon voraussetzen.«⁹⁹ Gegen Ende des Ersten Weltkriegs gaben jene, die sich zwei Jahrzehnte früher der experimentellen Ästhetik verschrieben hatten, Dilthey recht.¹⁰⁰ Selbst die leidenschaftlichsten Anhänger der psychologischen Ästhetik behaupteten jetzt, die Zukunft der Ästhetik in Deutschland sei von deren Fähigkeit abhängig, sich von der Last der Psychologie zu befreien.¹⁰¹

Als Hannes Meyer im Jahre 1928 sein aus bautechnischen Vokabeln bestehendes Gedicht veröffentlicht (Abb. 16), scheint Endells Erlebnismetrik völlig obsolet. Wie die von Endell 30 Jahre zuvor angefertigte Liste bestand diejenige Meyers aus nichts als anschaulich und ohne syntaktischen Zusammenhang auf einer Seite angeordneten Worten. Im Unterschied zu Endell jedoch verwarf Meyer ausdrücklich jede mögliche Rolle psychologischer Wirkungen in der Architektur. Statt

⁹⁸ Wilhelm Dilthey: »Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, Leipzig/Berlin (Teubner) 1924, S. 264.

⁹⁹ Ebd., S. 263.

¹⁰⁰ Theodor Ziehen: »Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 9 (1914) 1, S. 16–46; Paul Moos: *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Berlin (Schuster & Loeffler) 1919, S. 478; Edward Bullough: »Recent Work in Experimental Aesthetics«, in: *British Journal of Psychology*, 12 (1921), S. 76.

¹⁰¹ Vgl. z. B. Moos: *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart* (Anm. 100), S. 478.

stahlbeton	drahtglas	aluminium	si-stahl	ripolin	asbest
kunstgummi	preßkork	euböolith	kaltleim	viscose	azeton
kunstleder	kunstharz	sperholz	gasbeton	eternit	casein
zell-beton	kunstthorn	kautschuk	rollglas	goudron	trolit
woodmetall	kunstholz	torfoleum	xelotekt	kanevas	tombak

Abb. 16

»subjektiver« Gefühle listete seine Aufstellung »objektive« Baumaterialien. Veröffentlicht wurde sie in der Bauhauszeitschrift im ersten Jahr seines Direktorats. Sie war Teil eines »Bauen« betitelten Bildessays, in welchem Meyer polemisch erklärte, Architektur sei Produkt der Formel Funktion mal Ökonomie (Abb. 17).¹⁰² Im Unterschied zu Endells aus Substantiven: Von Stahlbeton bis Kunstgummi listete diese Version einer architekturtheoretischen Tabelle künstlich hergestellte Stoffe auf, die der technologische Fortschritt der Architektur jüngst zugänglich gemacht hatte. Endells Tafel war zu einer Zeit erschienen, als das formalistische Vokabular von Form und Raum begann, die normativen Bezeichnungen der akademischen Architekturtheorie zu verdrängen. Was jetzt aber Meyer vorschlug, waren die von deutschen Technokraten als neue bautechnische Normen entwickelten DIN-Standards, war die *Deutsche Industrienorm*. Modernes Bauen bestehe im Zusammenfügen von Baumaterialien gemäß den biologischen Erfordernissen des Lebens, die Meyer in einer weiteren Liste zusammengestellt hatte.

bauen

alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: funktion mal ökonomie!
 alle diese dinge sind daher keine kunstwerke:
 alle kunst ist komposition und mithin zweckwidrig.
 alles leben ist funktion und daher kunstfeindlich.
 die idee der „komposition eines sechshaus“ scheint zweckfeindlicher!
 jedoch wie ersticht der aufwurf eines sechshauses? oder eines wohnhauses? komposition oder funktion?
 kunst oder leben? ??? ?
 bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein architektonischer produkt. elementar gestaltet wird das neue wohnhaus nicht nur eine wohnmaschine, sondern ein biologischer apparat für seelische und körperliche bedürfnisse. — die neue zeit stellt dem neuen hausbau ihre neuen baustoffe zur verfügung:
 stahlbeton drahtglas aluminium si-stahl ripolin asbest
 kunstgummi preßkork euböolith kaltleim viscose azeton
 kunstleder kunstharz sperholz gasbeton eternit casein
 zell-beton kunstthorn kautschuk rollglas goudron trolit
 woodmetall kunstholz torfoleum xelotekt kanevas tombak

diese baustoffe organisieren wir nach ökonomischen grundsätzen zu einer konstruktiven einheit. so erstellen selbsttätig und vom leben bedingt die einzelelemente, der gebäudekörper, die materialfarbe und die oberflächenstruktur. (genüßlichkeit und repräsentation sind keine leitmotive des wohnungsbaues.) (die erste hängt am menschenherzen und nicht an der stimmungswand. . .)
 (die zweite ergibt die haltung des ganggehers und nicht sein perspektivbild)
 architektur als „abstraktion des künstlerischen ist ohne daseinsbeziehung.
 architektur als „fortführung der baustoffe“ ist baugeschichtlich treuend.

diese funktionell-biologische auffassung des bauens als einer gestaltung des lebensprozesses führt mit folgerichtigkeit zur reinen konstruktion: diese konstruktive formenwelt kennt keine wasserwand. sie ist der ausdruck internationaler baugestaltung. internationalität ist ein vorgang der epoche. die reise konstruktion ist grundlage und kernsache der neuen formenwelt.

- | | | | |
|-------------------|-----------------|------------------|---------------|
| 1. geschichtsbild | 4. gartenkultur | 7. wohnhygiene | 10. erwärmung |
| 2. schlafwohnhalt | 5. küchenpflege | 8. aufwartung | 11. besonnung |
| 3. küchenhaltung | 6. wettenschutz | 9. küchenbetrieb | 12. bedienung |
- solche forderungen sind die ausschließlichen motive des wohnungsbaues. wir untersuchen den ablauf des tagelabens jedes hausbewohners, und dieses ergibt das funktionendiagramm für vater, mutter, kind, kleinkind und wohnmaschine. wir erforschen die beziehungen des hauses und seiner insassen zum fremden: postbote, passant, besucher, nachbar, einbrecher, kaminfeger, wäscherin, polizist, arzt, aufwartefrau, spielkammer, gastzimmer, handwerker, krankenküchler, heiler. wir erforschen die menschenlichen und die tierelichen beziehungen zum garten, und die wechselseitigen zwischen menschen, kassierten und hausinsekten. wir ermitteln die jahreswankungen der bodentemperatur, und wir berechnen danach den wärmeverlust der füllhöhlen und die tiefe der fundamenteinsätze. — der geologische befund des haus-

gartenuntergrundes bestimmt die kapillarfähigkeit und entscheidet, ob untergrundbeseelung oder schwammkalkulation. wir errechnen die sonnenfallwinkel im jahreslauf und basieren auf den breitengrad des baugeländes, und wir konstruieren danach den schattenerfasser des hauses im garten und den sonnenfallreflektor des fensters im schlafzimmer. wir errechnen die tagelichtleistung der arbeitsfläche im lüftungszug, und wir vergleichen die wärmeleitfähigkeit der außenwände mit dem feuchtigkeitsgehalt der außenluft; die luftbewegung im erwärmten raum ist uns nicht mehr fremd. die optischen und die akustischen beziehungen zum nachbarhaus werden sorgfältig gesteuert. wir kennen die stauweisen neigungen der kindtügen bewohner zu unsern bauchhöhlen und wählen je nachdem als innenverkleidung des getornen montagelases die flammige kiefer, das fremde okunde oder den seidenen ahorn. — die farbe ist uns nur mittel der bewohnen seelischen einwirkung oder ein ordnungsmittel. die farbe ist niemals mittel für allerlei baustoffe. buntheit ist uns ein greuel. ausstrich ist uns ein schutzmittel. wir uns farbe psychisch unentbehrlich erachtet, mitberechnen wir deren lichtreflexionswert. wir vermeiden reinweißen hausausschnitt: der baukörper ist bei uns ein akkumulator der sonnenwärme. . . .

das neue haus ist als trockenmontagebau ein industrieprodukt, und als solches ist es ein werk der spezialisten: volkwirte, statiker, hygieniker, klimatologen, betriebswissenschaftler, normengelehrte, wärmetechniker. . . der architekt? . . . war künstler und wird ein spezialist der organisation!

das neue haus ist ein soziales werk. es erfüllt das baugewerbe von der partienen arbeitslosigkeit eines salonberufes, und es bewahrt vor dem odium der notstandsarbeit. durch eine rationelle hauswirtschaft schließt es die hausfrau vor verkrüppelung im haushalt, und durch eine rationelle gartenwirtschaft schließt es den städler vor dem dilettantismus des kleingärtlers. es ist vornehmlich ein soziales werk, weil es (wie jede DIN-norm) das industrie-normen-produkt einer ungenutzten erfindungsgeistigkeit ist.

die neue städung vollends ist als ein endeziel der volkswohlfahrt ein bewußt organisiertes gemeinschaftliches werk, in welchem auf einer integral-genossenschaftlichen grundlage die kooperativkräfte und individualkräfte zum gemeinschaftlichen ausgleich kommen. die modernität dieser städung besteht nicht aus flach- und vertikal-horizontaler fassadenanordnung. — sondern in ihrer direkten beziehung zum menschlischen dasein. in ihr sind die spannungen des individuum, der geschlechter, der nachbarschaft und der gemeinschaft und die gesowählten beziehungen überliefert gestaltet.

bauen heißt die überlegte organisation von lebensvorgängen.

bauen als technischer vorgang ist daher nur ein teilprozess. das funktionelle diagramm und das ökonomische programm sind die ausschlaggebenden richtlinien des bauverfahrens.

bauen ist keine einseitige arbeit des architekten-eingeltes mehr. bauen ist gemeinschaftsarbeit von werktätigen mit erforscher. nur wer als mitarbeiter in der arbeitgemeinschaft anderer den lebensprozess selbst meistert, . . . ist baumeister.

bauen ist so einer einseitigkeit von einzelnen gefördert durch arbeitslosigkeit und wohnungsnot, zu einer kollektiv angelegentlich der volksgenossen.

bauen ist nur organisation!
 soziale, technische, ökonomische, psychische organisation.

Abb. 17

¹⁰² Hannes Meyer: »Bauen«, in: *Bauhaus: Zeitschrift für Gestaltung*, 2 (1928) 4, S. 12 f. Wiederabgedruckt in: Hans M. Wingler (Hg.): *Das Bauhaus 1919–1933: Weimar-Dessau-Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln (DuMont) ⁴2002, S. 160 f.

Sollte Meyers Liste dann im Gegensatz zu jener Endells gelesen werden? Meyers bei aller Kürze umstrittenes Direktorat am Bauhaus stand am Ende einer bedeutenden Umstellung der formgestalterischen Ausbildung. Viel ist geschrieben worden über diese Wendung in der Geschichte der Schule: vom frühen, mystischen Ideen anhängenden Bauhaus zum späteren, das sich strategisch an technologischer Neuerung und Massenproduktion orientierte.¹⁰³ Überdies war die Schule, unter einem enormen politischen Druck in zunehmend zugespitzter politischer Lage, 1925 von Weimar nach Dessau gezogen und ein Jahr darauf als *Hochschule für Gestaltung* dem deutschen Universitätssystem eingegliedert worden. Die disziplinäre Struktur, die sich an den deutschen Universitäten herausbildete, wurde auch am Bauhaus offensichtlich. Obwohl der transdisziplinäre *Vorkurs* für weitere Jahre seine zentrale Stellung behaupten sollte, stellte sich die Architektur mit der Einrichtung einer eigenständigen Bauklasse im Jahre 1927 nicht mehr als ideelles Zentrum des Lehrplans der Schule dar, sondern wurde zu einer Klasse unter anderen (Abb. 18).¹⁰⁴ Zunehmend fand disziplinäres Fachwissen Verbreitung, während die

semesterplan		1. semester	2. semester	3. semester	4. semester	5. semester u. folg.
1	architektur a. bau b. inneneinrichtung	vermittlung der grundbegriffe der gestaltung allgemeine einföhrung: a) abstrakte formelemente b) wesentliche zeichnungen allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift- u. mündliche arbeit c) gymnastik oder tanz (fakultativ)	einföhrung in die spezialausbildung praktische arbeit in einer bauhauswerkstatt vorträge und übungen: a) primäre gestaltung der fläche b) raumvermittlung allgemeine fächer: a) darstellende geometrie b) schrift- u. mündliche arbeit c) gymnastik oder tanz (fakultativ)	spezialausbildung prakt. arbeit in einer werkst. 18 std. baukonstr. 4 „ statik 4 „ entwurf 2 „ veranschlag. baustofflehre 2 „ b. inneneinrichtg. praktische arbeit in einer werkstatt, mit entwerfen, detaillieren, kalkulieren 36 std. fachzeichnen 2 „	entwurfstatiker mit anschließender baupraxis einstufige über bautechnik, baubetrieb, bau- statik, bautechnik, bautechnik, bautechnik entwurfstatiker mit anschließender baupraxis einstufige über bautechnik, baubetrieb, bau- statik, bautechnik, bautechnik entwurfstatiker mit anschließender baupraxis einstufige über bautechnik, baubetrieb, bau- statik, bautechnik, bautechnik	wie im 4. semester
2	reklame					
3	bühne					
4	seminar für freie plastische und malarische gestaltung					
				korrektur eigener arbeiten nach vereinbarung selbstwahl der meiste praktische arbeit in einer werkstatt 18 std.	wie im 3. semester ohne werkstatt	wie im 4. semester

Abb. 18

¹⁰³ Vgl. Peter Galison: »Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism«, in: *Critical Inquiry*, 16 (1990) 4, S. 709–752.
¹⁰⁴ Für Materialien zu diesen Entwicklungen vgl. Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933* (Anm. 102).

Grenzen zwischen den einzelnen Klassen deutlicher hervortraten. Die Transdisziplinarität wich der Interdisziplinarität: Regelmäßig wurden Fachleute anderer Bereiche von Meyer eingeladen, um der Schule ihr Expertenwissen anzubieten. Mit der Änderung des Bauhausprogramms durch den nächsten Direktor Mies van der Rohe war der *Vorkurs* nicht mehr obligatorisch, wurde im Lehrplan stattdessen größerer Nachdruck auf die Architekturausbildung gelegt.¹⁰⁵

Dennoch widerlegte Meyers Tabelle nicht eigentlich diejenige von Endell, sondern gestaltete sie unter dem neuen disziplinären Regime um. Letzten Endes bedeuteten weder Meyers technokratischer Funktionalismus noch van der Rohes Beförderung speziell der Architektenausbildung das Ende des Körperwissens im architekturwissenschaftlichen Diskurs. Die moderne Designausbildung entstand im frühen 20. Jahrhundert im protophänomenologischen Vertrauen auf die erkenntnistheoretische Beweiskraft des Erlebens. Auch nachdem Kennen* seine Glaubwürdigkeit andernorts eingebüßt hatte, überlebte es innerhalb der Architekturausbildung. Es überlebte hier nicht allein in solchen Begriffen wie etwa Raum, von denen anzunehmen ist, dass sie die ethische Funktion von Architektur im 20. Jahrhundert geformt haben, sondern auch in den alltäglich in der professionellen Formgestaltung ausgeübten Praktiken. So wird noch Jahrzehnte nach dem Verschwinden der Psychophysik Architekturstudenten weltweit die Befähigung zu formaler Manipulation vermittelt, von der angenommen wird, sie sei die beste Vorbereitung dafür, Räume und deren Wirkungen auf ihre Bewohner zu gestalten. Indem sie Formen neben- und übereinanderstellen, drehen, gegensinnig positionieren und umformen, erzeugen sie eine ungewöhnliche Art Wissen, verschieden von dem der Geistes-, Sozial- oder Naturwissenschaften. Das Fortbestehen dieser Praktiken mag den eigenartigen Charakter von Architektur als Disziplin zu erklären helfen: einerseits Außenseiter auf dem ansonsten streng fachbereichsgegliederten akademischen Feld zu sein, andererseits ein selten freier Raum, offen für unorthodoxe Erkundungen, die anderswo im universitären Bereich unmöglich sind.

Aus dem Englischen von Veit Friemert

¹⁰⁵ Im Umriss dargestellt werden diese Entwicklungen bei Wallis Miller: »Architecture, Building, and the Bauhaus«, in: Kathleen James-Chakraborty (Hg.): *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Minneapolis (University of Minnesota Press) 2006, S. 63–89; Klaus-Jürgen Winkler: *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919–1933*, Weimar (Univ.-Verl.) 2003; Rainer K. Wick: *Bauhaus-Pädagogik*, Köln (DuMont) 1982.