Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 67 (1987)
Heft: 9

Artikel: Gropius euklidisch
Autor: Vogt, Adolf Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-164457

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Adolf Max Vogt

Gropius euklidisch

Zwei Kapitel aus dem Aufsatz «Gropius euklidisch», der sich zum Ziele setzt, «das Schwebe-Syndrom in der Architektur der zwanziger Jahre» an neun Beispielen (von Tatlin bis Frank Lloyd Wright) kritisch zu beleuchten. Vogts Aufsatz erscheint im Sammelband «Das architektonische Urteil», den Ulrike Jehle-Schulte Strathaus herausgibt im Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich (Verlag Birkhäuser, Basel).

Das «Grundthema» in der Diskussion des 19. Jahrhunderts

Der junge Heinrich Wölfflin fühlte sich — unter dem Einfluss von Robert Vischer und Joh. Emmanuel Volkelt — sicher genug, um sagen zu können, was «der Gegenstand der Architektur» sei und sogar, was «das Grundthema der Architektur» ausmache. Er tat dies in seiner Dissertation: «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur» (München 1886).

Die Sicherheit rührt daher, dass er, unter der Einwirkung der genannten Wahrnehmungspsychologen (die sich, heute missverständlich, als «Psychologen» bezeichneten), eine Brücke zwischen Wahrnehmung von Architektur und Wahrnehmung des eigenen Körpers gefunden zu haben glaubt. «Ich werde nun zeigen», schreibt er, «dass die Grundelemente der Architektur ... sich bestimmen nach den Erfahrungen, die wir *an uns gemacht* haben» — (Seite 13). Denn: *«Unsere leibliche Organisation* ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen» (Seite 13). Selbst ein «toter Stein» bleibt für uns in einigen Eigenschaften einfühlbar, denn das, was «wir mit dem toten Stein teilen ... sind die Verhältnisse der Schwere, des Gleichgewichts, der Härte usw., lauter Verhältnisse, die für uns einen Ausdruckswert besitzen» (Seite 5/6). Das «Grundthema» schliesslich wird deutlich, wenn man sich zunächst Rechenschaft zu geben sucht darüber, wie Materie überhaupt uns entgegentritt: «Die Materie ist schwer, sie drängt abwärts, will formlos am Boden sich *ausbreiten.* Wir *kennen* die Gewalt der Schwere von unserem *eigenen* Körper. Was hält uns *aufrecht,* hemmt ein formloses Zusammenfallen? Die *gegenwirkende* Kraft, die wir als Wille, Leben oder wie immer bezeichnen mögen. Ich nenne sie *Formkraft.* Der *Gegensatz* von Stoff und Formkraft, der die gesamte organische Welt bewegt, *ist das Grundthema der Architektur»* (Seite 14, Hervorhebungen von A.M.V.).

Als Präzisierung folgt eine Attacke auf Schopenhauer, der ähnliches versucht, jedoch bei dem Satze stehen bleibt, «Schwere und Starrheit sind der einzige Gegenstand der Baukunst». Wölfflin distanziert sich entschieden «von der Dürftigkeit dieses Gegensatzes» (Seite 15).

Wie gesagt, der junge Wölfflin gewinnt die Sicherheit zu seinem Vorgehen von den Wahrnehmungspsychologen Vischer und Volkelt, die «eine anthropomorphe Auffassung des räumlichen Gebildes» vertreten (Seite 6). Es scheint Robert Vischer zu sein, der Sohn des prominenten Ästhetikers Friedrich Theodor Vischer, der im Buche «Das optische Formgefühl» (1872) als erster «die Bedeutung des körperlichen Miterlebens» (Seite 8) erkannte und diesen Vorgang (den Joh. Emmanuel Volkelt später treffend als *«Selbstversetzung»* bezeichnet hat) mit dem eigenartig diffusen Begriff «Einfühlung» belegte. Die Wahl dieses Begriffs wird verständlicher, wenn man sich daran erinnert, dass Herder ihn bereits gebraucht hatte in seiner Begründung der Ethnologie. In ihr hat er das Verstehenkönnen fremder Rassen und primitiver Völker (denen er bekanntlich bereits gleiche Rechte und gleichen Wert beimass, unter Missbilligung der Kolonialpolitik der Briten in Indien) auf die Fähigkeit der Einfühlung zurückgeführt [1].

Durch die englische Übersetzung, wie sie Edward Titchener vorschlug [2]: *«Empathy»* für Einfühlung, *«emphatic understanding»* für Nacherleben, gelang es immerhin, den Verdacht des unbestimmt Gefühlshaften einigermassen einzudämmen. Obwohl Empathie von Wilhelm Dilthey und von Max Weber als Erkenntniswerkzeug des Geisteswissenschafters bewertet wurde, bleiben kritische Bedenken bis heute bestehen [3].

Insgesamt scheint «Empathie» sich ähnlich zu verhalten wie ein pharmazeutischer Stoff. Wenn begrenzt und im richtigen Bereich angewendet, ist ihre Wirkung evident; wenn allgemein und ungezielt angewendet, entwikkelt sie die entgrenzenden Eigenschaften einer Droge [4]. Sicher scheint mir, dass die von Vischer und Volkelt beschriebene *Körper-Empathie* zum verlässlichen und überzeugenden Bereich gehört. Die «Selbstversetzung» in fremde Körper aufgrund der eigenen Körpererfahrung gehört bereits für das Kind offensichtlich zu den unwillkürlichen Reaktionen gegenüber anderen Menschen und Tieren. Der junge Wölfflin war deshalb nicht schlecht beraten, bei Vischer und Volkelt in die Lehre zu gehen und für seine Auffassung von kunstgeschichtlicher Arbeit einen Gewinn zu erwarten: ein bedeutender Bereich der Bildenden Künste, von der Keramik über die Produktegestaltung zur Skulptur und Architektur, bringt dreidimensionale Artefakte hervor, und diese werden von «unserer leiblichen Organisation» sogleich als Körper wahrgenommen und so «verstanden» [5].

Es ist aufschlussreich, dass in den selben Jahren von Vischers und Volkelts Empathie-Diskussion in der Medizin eine Diskussion über die Ein-

teilung der Sinnesorgane geführt wird, die schliesslich mündet in einem neuen Schema der Sinnes-Klassifikation. An Stelle des alten Schemas der fünf Sinne (Aristoteles) tritt die funktionelle Klassifikation in vier Klassen (Sir Charles S. Sherrington, 1906): Propriozeptoren; Interzeptoren (innere Häute, z.B. Geschmack); Exterozeptoren (äussere Häute, z.B. Tastsinn); Fernrezeptoren (Auge, Ohr). Für die Körper-Empathie sind die *Propriozeptoren,* zusammen mit dem *Gleichgewichtssinn* (Labyrinth im Ohr) die massgebende Informationsquelle. Die Propriozeptoren verarbeiten die im Körper entstehenden Reize, sie kontrollieren Bewegung, Druck oder Spannung der internen Organe und ermöglichen auf diese Weise ein Bewusstsein der eigenen körperlichen Existenz sowie der Körperlage im Raum. Sie liefern damit jene Information, die Voraussetzung ist zur Möglichkeit der «Selbstversetzung», die in der Körper-Empathie vonstatten geht[6].

Wölfflins Fassung des «Grundthemas» begünstigt eine Lektüre der Architektur, die physikalische Kräfte *aktiv walten* sieht. Der Drang abwärts, das Entgegenwirken, aufrecht Stehen — sie werden alle *prozesshaft* verstanden. Kein Wunder, dass die Architektursprache in dieser Generation beginnt, *substantivierte* Verben zu bevorzugen. Man spricht insistierend vom Liegen, Stehen, Hängen usf., und Jakob Burckhardt, der Wölfflins wichtigster Lehrer war, findet eine neue Formel für den griechischen Tempel: dieser verkörpere das «Tragen und Lasten»[7].

Mit diesem Hinweis auf Burckhardt wenden wir uns dem Nachkriegsjahrzehnt 1918—1928 zu, um ein erstes Beispiel mit Schwebe-Tendenz zu mustern. Die Frage lautet dabei, ob sich (für Burckhardt und Wölfflin) Tragen zu Lasten so verhalten wie (für die Avantgarde-Architekten) Abheben zu Schweben?

Gropius euklidisch: ein erster Schwebetypus

Verkörperungen des Abhebens und der Schwebewirkung, die erstmals so etwas wie Merkmalcharakter erreichen und einen Typus zu begründen vermögen, erscheinen in der gläsernen Ecke des Bauhausgebäudes von Walter Gropius *(Abb. 1).* Die Auskragung der Glasecke über dem Kellergeschoss erreicht nicht einmal die Länge eines gestreckten Arms, aber sie spricht eine neue Sprache, teilt etwas Neues mit. Um dies klar zu artikulieren, wird die Farbe kontrastierend eingesetzt (dunkles Kellergeschoss, weisse Auskragungsbasis) und die grossen Glaswände selber, gehalten von einem möglichst grazilen Eisenskelett, bieten jene «Kristalloptik», d.h. den Durchblick *quer durch,* der eigentlich schon seit Paxtons «Kristallpalast» 1851 ein Desideratum geworden war. Das Querdurchsehen, als ein gleich-

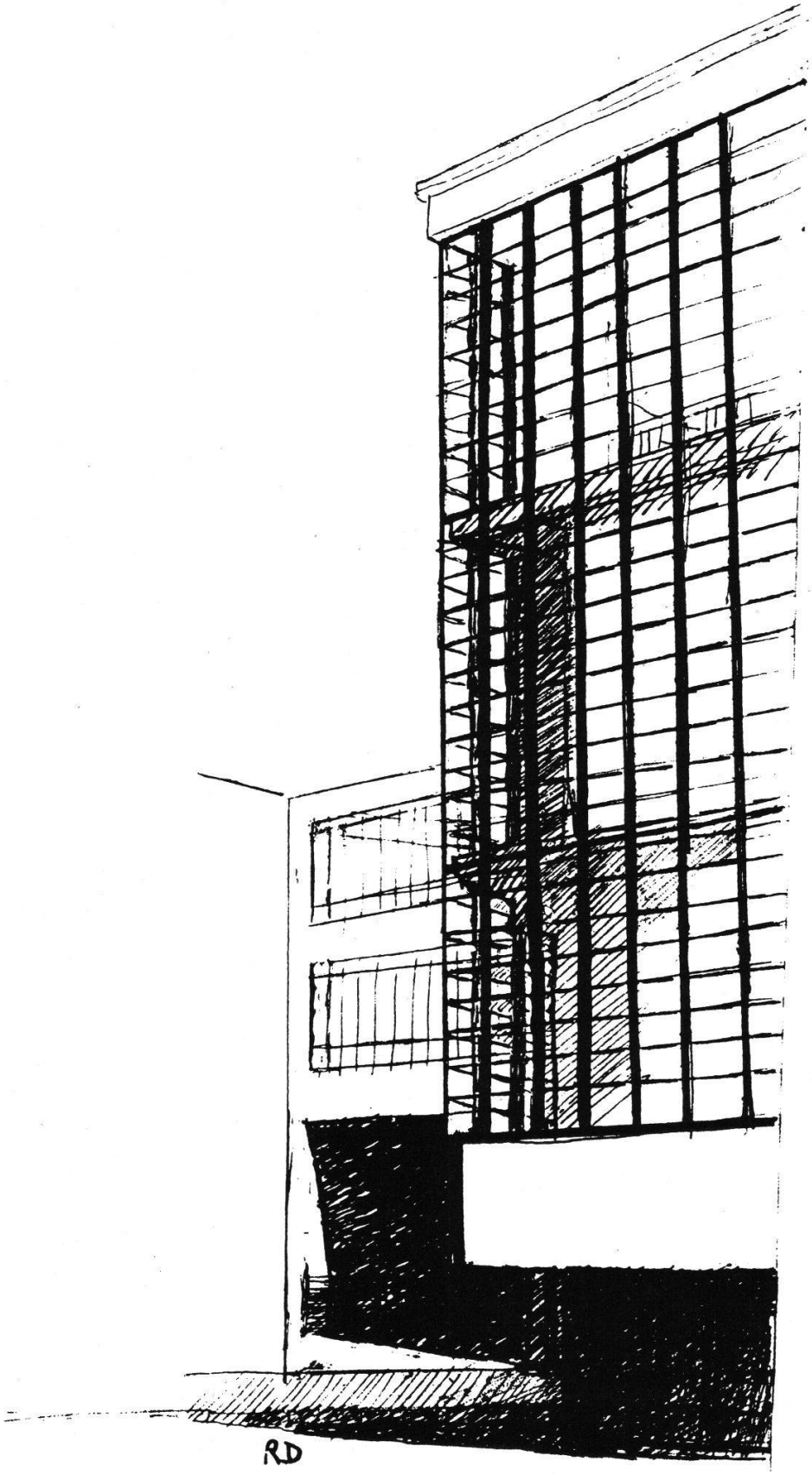

Abbildung 1 Walter Gropius: Bauhaus Dessau, 1926.

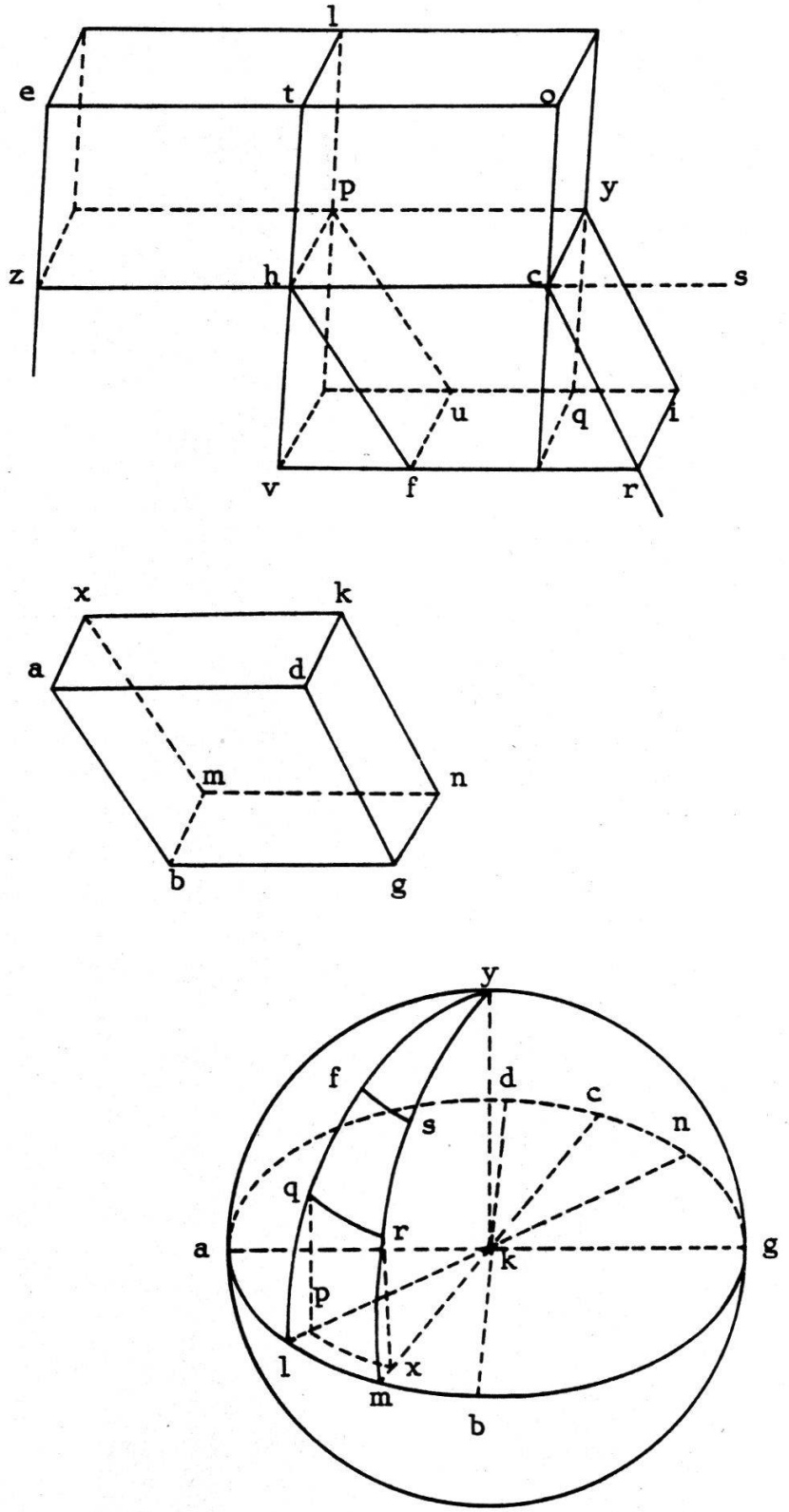

Abbildung 2 Die Darstellung von dreidimensionalen Körpern in der Euklid-Tradition (aus: H.L.L. Busard: The Translation of the Elements of Euclid from the Arabic into Latin, Amsterdam 1977).

zeitiges Drinnen- und Draussensein, hat Sigfried Giedion bald einmal mit den beiden Etiketten «Transparenz» und «Simultaneität» belegt.

Nicht nur durchschaue ich buchstäblich, was sonst verhüllende Wand war, ich stehe auch vor einem derart gitterhaft offenen Raumgebilde, dass ich es von meiner «leiblichen Organisation her» — um Wölfflin zu zitieren — als nahezu gewichtsfrei einschätze (in jener Sekunde der Empathie nämlich, bevor mein Verstand und mein vergleichendes Gedächtnis mit Korrekturen aufrücken).

Das Neue an Gropius' Glasecke wurde, wie gesagt, von Kritikerseite mit durchaus nicht beschwingten, sondern schwerfälligen Latinismen (Transparenz, Simultaneität) begründet oder doch wenigstens zu einem Namen gebracht, und von Architektenseite wurde mit Stichworten wie «Lichtzufuhr», «Hygiene» usw. argumentiert. Doch der Normalbesucher, der das übliche Schulpensum hinter sich gebracht hat, braucht eigentlich weder die eine noch die andere Argumentation — er weiss, worum es geht. Er weiss es, weil er früh schon in der euklidischen Geometrie *(Abb. 2)* unterrichtet wurde und dort gelernt hat, dass Geometrie das Fach ist, das die Körper *durchsichtig denkt* und sie zudem als *gewichtslos vorstellt.* Diese zwei Ausklammerungen oder Abstraktionen vom realen Körper werden dem Schüler zwar kaum je verbal erläutert, aber er hat damit zurechtzukommen und sich in seinem Vorstellen an das Durchsichtige und Gewichtslose zu halten.

Gropius wusste also, dass jedermann, der einst bis zu stereometrischen Kapiteln des Euklid geführt worden ist, sein Vorhaben spontan verstehen wird — als das Vorhaben nämlich, die uralte Wahl-Verwandtschaft zwischen Architektur und Geometrie auf einen Schlag enger zu gestalten, ja, zu einer Art von Kongruenz zu bringen, wenigstens an einer hiezu geeigneten Stelle eines Gebäudes: der Glasecke.

[1] Vgl. hiezu: Fritz W. Kramer: Empathy — Reflections on the History of Ethnology in Pre-Fascist Germany: Herder, Creuzer, Bastian, Bachofen und Frobenius, in: Dialectical Anthropology No. 9 (1985), S. 337—347. — [2] Charles Edward Gauss: Empathy, in: Dictionary of the History of Ideas, vol. 2, 1972. — [3] Wilhelm Dilthey: Ideen zu einer beschreibenden und zergliedernden Psychologie, 1894; Max Weber: Ges. Aufsätze zur Wissenschaftslehre, 1920. — [4] Darum spreche ich in diesem Aufsatz nicht von allgemeiner Empathie (mit ihren unbestimmten Umrissen), sondern immer nur von *Körper-Empathie,* so wie sie Wölfflin in die Kunstgeschichte eingeführt, als Wechselwirkung zwischen dem Artefakt und der eigenen Körpererfahrung. — [5] Der Fall jenes Typus von Kunsthistoriker oder Kritiker, der hervorragend sensibel ist für Malerei, jedoch überraschend «ausfällt» für Skulptur und noch deutlicher für Architektur, scheint in diese Fragestellung zu gehören. Dieser Typus scheint «ganz Auge» zu sein und völlig distanziert von jener Nähe zwischen Auge und Haptischem, die Lucretius (De. rer. nat.) einst dazu geführt hatte, das Sehen als eine Form von Berühren (Tastsinn) zu beschreiben. Dieser einseitige Betrachter-Typus scheint seine taktilen und seine propriozeptiven Reflexe soweit verharmlost, verdrängt oder ver-

deckt zu haben, dass eine Körper-Empathie nur gegenüber lebendigen Wesen, nicht aber mehr gegenüber Artefakten zustande kommt. — [6] Die Propriozeptoren, da sie zum Teil unbewusst und automatisch im Leibe ihre Reizverarbeitung und Kontrolle vollziehen, erkennt man in manchen Fällen nur, wenn sie ihre Arbeit verweigern und der Ausfall Folgen zeigt. Der Neuropathologe Oliver Sacks hat deshalb mit seinen «Clinical Tales» (New York 1970 ff.) eine beträchtliche Leserschaft anzusprechen vermocht, da er fast ausschliesslich die Folgen des Ausfalls von unbewusst wirkenden Propriozeptoren und des ebenfalls unbewusst wirkenden Gleichgewichtsorgans im Ohr beschreibt und mögliche Therapien erörtert. — [7] Die Vorstufe zur Formel «Tragen und Lasten» findet sich in Jacob Burckhardts «Cicerone» (1855), anlässlich der Erörterung der Tempel von Paestum (S. 2): «In wunderbarer Ausgleichung wirken *strebende Kräfte* und *getragene Lasten* zu einem organischen Ganzen zusammen.»

Die ATAG-Gruppe

Wirtschaftsprüfung
Wirtschaftsberatung
Wirtschaftsinformation

ATAG
Allgemeine Treuhand AG
MITGLIED VON ARTHUR YOUNG INTERNATIONAL