

Abstraktion des „Lebens“.

Psychologische Ästhetik und Suggestion im
Werk von Henry van de Velde und August Endell

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Dr. phil.)
der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät
der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Flora Nieß

2018

Referent: Prof. Dr. Michael F. Zimmermann

Korreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Datum der mündlichen Prüfung: 16.07.2018

Für meine Familie

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	VII
I. Einleitung	1
II. Abstraktion des „Lebens“. Psychologische Ästhetik und Suggestion im Werk von Henry van de Velde und August Endell.	19
1. Die abstrakte Linie und Form bei van de Velde und Endell – ein „epistemisches Ding“ zwischen Kunst und Wissenschaft.....	19
1.1 Veränderte Wissenschaftslandschaft.....	22
1.2 Experimentalkunst.....	24
1.3 Reformkunst.....	53
2. „Kunst und Leben“ verbinden – Naturwissenschaft in Jugendstil und <i>Art Nouveau</i>	59
2.1 Meier-Graefe und <i>Pan</i>	60
2.2 Van de Veldes „Bund von Kunst und Leben“.....	62
2.2.1 Eine sozialreformerische „neue Kunst“.....	62
2.2.2 Rekurs auf Ruskin und Morris	65
2.2.3 Ornament und Primitivität.....	71
2.2.4 Funktion und Zweck	81
2.2.5 Endells „Zweckmäßigkeit“	89

2.3 August Endells Konzept der „Schönheit“	92
2.3.1 Lehrbare Prinzipien.....	99
2.3.2 Beeinflussung durch „Sehen“	104
2.3.3 Theodor Lipps’ gesellschaftsreformerischer Ansatz	109
2.4 Visualisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse.....	111
3. Abstraktion der Linie und Form	114
3.1 Van de Veldes Ornament als „lebendiger Organismus“ basierend auf „Vernunft und Logik“	116
3.2 Endells „Formkunst“	126
3.3 Verständnis der Natur.....	135
3.4 Architektonische Umsetzung.....	141
4. Suggestive Beeinflussung durch ästhetische Wahrnehmung.....	147
4.1 Lipps’ „Einfühlung“	152
4.1.1 Lipps’ Erweiterung der „empiristischen Theorie“ nach von Helmholtz	156
4.1.2 „Einfühlung“ durch „Kraft“	159
4.1.3 Lipps’ „genießendes Schauen“ und Endells „Sehen“	162
4.1.4 Übertragung in die Kunst	166
4.2 Gustav Theodor Fechners „psychophysischer Parallelismus“	168
4.2.1 Identitätsansicht.....	171
4.2.2 Übertragung auf die Ästhetik.....	174
4.2.3 Kritik an Fechners Psychophysik.....	175
4.3 Wilhelm Wundts Ästhetik	178
4.3.1 Von der Form zum „Gefühl“	179

4.4 Van de Velde: „Die Linie ist eine Kraft“	184
4.4.1 „Harmonie“ gelesen mit Lipps	187
4.4.2 Tanz und „Urgebärde“	191
4.4.3 Der suggestive Einfluss der „Ingenieurskunst“	196
4.4.4. Die suggestive „Kraft“ dynamogener und inhibitorischer Linien	199
4.5 Endells „Koordinatensystem“ für „Gefühle“	203
4.6 Zur „Phantasie“	210
 III. Schluss	215
 Literaturverzeichnis	217

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Endell, August: Fassade des Fotoateliers Elvira, 1898, München. Aufnahme um 1900,
In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und
Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 362..... 6

Abbildung 2:

Jules-Étienne Mareys Darstellung eines Muskelschreibers nach von Helmholtz 1868.
In: Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit.
Berlin: Merve 2009, S. 223..... 9

Abbildung 3:

Marey, Étienne-Jules: *Trajectoire du pubis de l'Homme dans la marche*.
In: Ders.: Le Mouvement. Paris: Masson 1894, S. 131..... 10

Abbildung 4:

Crane, Walter: *Linie und Form*. Leipzig: Seemann 1901, S. 224..... 14

Abbildung 5:

Van de Velde, Henry: *Blankenberghe*, Öl auf Leinwand, 1888.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 63 36

Abbildung 6:

Van de Velde, Henry: *Garten im Kalmthout*, Öl auf Leinwand, vermutlich 1892, Neue
Pinakothek, München.
In: Föhl, Thomas/Sabine Walter (Hrsg.): Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry
van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Weimar: Weimarer
Verlagsgesellschaft 2013, S. 133..... 37

Abbildung 7:

Van de Velde, Henry: *Sonne am Meer*, Material, 1888/1889.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 127 42

Abbildung 8:

Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III.
Geradlinige Gebilde. In: *Dekorative Kunst* 2 (Juni 1898) H. 9, S. 119-125, hier S. 121 48

Abbildung 9:

Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 122 49

Abbildung 10:

Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung. Hamburg/Leipzig: Voss 1891, S. 8 49

Abbildung 11:

Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 18 50

Abbildung 12:

Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 30 50

Abbildung 13:

Van de Velde, Henry: Titelholzschnitt zu *Dominical* von Max Elskamp 1892.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992, S. 126 77

Abbildung 14:

Van de Velde, Henry: *Engelswache*, Tapisserie in Applikationsstickerei, 1893, Wollstoff auf Leinen, Konturen in Seidengarn, 140 x 233 cm, Kunstgewerbemuseum Zürich.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 76 78

Abbildung 15:

Van de Velde, Henry: *Friseursalon Haby*, 1901, Berlin, Mittelstraße 7.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 195 87

Abbildung 16:

Endell, August: Skizze für ein Stehpult für Kurt Breysig, 1897.
In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 104 99

Abbildung 17:

Van de Velde, Henry: Vignette, um 1900.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 118 117

Abbildung 18:

Van de Velde, Henry: *Sezessions-Schreibtisch und Sessel*, 1899, Eiche massiv, Leder, Messing.
In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 189 120

Abbildung 19:

Endell, August: Fries im *Fotoatelier Ehira*, 1898, München.
In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 364 126

Abbildung 20:

Endell, August: Ornament Fassadengestaltung des *Nordsee-Sanatoriums* Wyk auf Föhr.

In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 135 127

Abbildung 21:

Endell, August: Formen für Schablonenmalerei im *Nordsee-Sanatorium* in Wyk auf Föhr, Graphik, 1900.

In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 111. 135

Abbildung 22:

Endell, August: Heizungsgitter im *Fotoatelier Elvira*, um 1900.

In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 363. 138

Abbildung 23:

Endell, August: *Nordsee-Sanatorium* Wyk auf Föhr, Ostansicht, Zeichnung, 1898.

In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 137. 141

Abbildung 24:

Endell, August: *Nordsee-Sanatorium* Wyk auf Föhr, Nordostansicht.

In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 134. 142

Abbildung 25:

Van de Velde, Henry: Gürtelschließe für Gertrud Osthaus, vor 1900, Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen.

In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 142 189

Abbildung 26:

Van de Velde, Henry: Kandelaber, 1898/1899, Bröhan-Museum, Berlin.

In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 143 191

Abbildung 27:

Taber, Isaiah W.: *Loïe Fuller: La Danse de l'ys*, Photographie um 1900.

In: Didi-Huberman, Georges u. a.: *Mouvements de l'air*. Étienne-Jules Marey, photographie des fluides. Paris: Gallimard u. a. 2004, S. 294 191

Abbildung 28:

Larche, Raoul: *Loïe Fuller*, Tischlampe aus Bronze, 1900, Paris.

Copyright: Bayerisches Nationalmuseum München, URL: www.bayerisches-nationalmuseum.de (zuletzt aufgerufen am 01.03.2018) 193

Abbildung 29:

Van de Velde, Henry: Stuhl aus dem Haus *Bloemenwerf*, 1895/96, Henry van de Velde-Gesellschaft, Hagen.

In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 145 197

Für die Abbildungen 5, 6, 7, 13, 14, 15, 17, 18, 25, 26, 29 gilt: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Wir begreifen uns also als beseelte Wesen, die an einer immateriellen, geistigen Sphäre teilhaben, deren Erscheinungen nur der subjektiven Erfahrung zugänglich sind. Zugleich aber, und hier tritt der Konflikt auf, wissen wir uns mit der gleichen Gewißheit als der materiellen Welt zugehörig. Wir rechnen uns zu den Organismen, die ihr In-der-Welt-Sein einem kontinuierlichen evolutionären Prozeß verdanken.¹

I. Einleitung

Vielschichtige Ansätze, die Lebensweise des Menschen zu erneuern, verdichten sich in den 1880er Jahren im Überbegriff der „Lebensreform“.² Begünstigt wird diese Entwicklung vor allem durch die Industrialisierung, die den Alltag in all seinen Facetten veränderte. So kamen neue ökonomische, soziale und politische Lebensgewohnheiten auf, woraus zum einen große Unsicherheit resultierte, zum anderen aber auch ein Bewusstsein für die eigene Gestaltungsfreiheit erwuchs. In diesen Zustand hinein agieren die Lebensreformer, die sich erklärtermaßen allen Bereichen des Lebens widmeten.³ Die Kunst diente dabei in ganz unterschiedlicher Ausformung als Austragungsort. Künstlerkolonien wie die Mathildenhöhe in Darmstadt, die Sezessionen in München, Berlin und Wien, der *Monte Verità* in Ascona sowie zahlreiche weitere Gruppierungen, Zeitschriften, Zirkel und Künstlerzusammenschlüsse zeugen von dem Willen zur revolutionären Neugestaltung mit den Mitteln der Kunst.

Weimar wurde in diesem Rahmen zum gewählten Zentrum einer Gruppe, die sich ebenfalls der Mission verschrieben hatte, das gesellschaftliche Leben zu reformieren. Harry Graf Kessler war dabei der charismatische Organisator, der Weimar wieder zu einem kulturellen Zentrum in Deutschland werden lassen wollte. Daher bemühte er sich, jene Persönlichkeiten dorthin zu holen, von denen er der Meinung war, dass sie

¹ Singer, Wolf: Verschaltungen legen uns fest: Wir sollten aufhören, von Freiheit zu sprechen. In: Geyer, Christian (Hrsg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 30-65, hier S. 34.

² Vgl. Buchholz, Kai/Rita Latocha (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1. Darmstadt: Häuser 2001, S. 25.

³ Vgl. ebd.

maßgeblich eine neue Kultur begründeten. Henry van de Velde hatte sich zu dieser Zeit bereits mit seinem in Brüssel erbauten „Manifest“, dem Haus *Bloemenwerf* (1895/96), einen Namen gemacht und firmierte auch in Berlin, wo er bedeutende Projekte umsetzte, als Innenarchitekt und Künstler der Avantgarde. In diesen Jahren legte er die wichtigsten Grundpfeiler seiner kunsttheoretischen und gestalterischen Arbeit fest. Nach Weimar kam er schließlich als Visionär. Die Verbreitung seiner Ideen war ihm ein besonderes Anliegen, deshalb gründete er zunächst aus eigenen Mitteln das „Kunstgewerbliche Seminar“ und wurde schließlich 1907 Direktor der Kunstgewerbeschule.⁴ Ideelle Zentren der Gruppe um van de Velde waren unter anderem sowohl die Philosophie Friedrich Nietzsches als auch die Kunsttheorie, die van de Velde durch die Neoimpressionisten kennengelernt hatte.⁵ Die Zusammenstellung aus philosophischen Überlegungen zur Ästhetik und zur grammatikalisch-mathematischen Systematik der Kunst konstituiert die Kunsttheorie, wie sie auch in den Texten van de Veldes Gestalt annahm. Französische Theoretiker, die sich an einer experimentellen Kunst versuchten, erhielten besonderes Gewicht in van de Veldes Gedankengebäude, in dem der abstrakten Linie und Ornamentik eine Schlüsselrolle zukam. Er nimmt dabei eine festlegbare Wirkung von Form auf den Körper des Wahrnehmenden an. Diese „neue Kunst“ nun gesellschaftsreformerisch einzusetzen, war das erklärte Ziel. Zusammen mit dem Kunstkritiker Julius Meier-Graefe und Kessler zog van de Velde bis zum Erste Weltkrieg durch Europa, um ihr Netzwerk Gleichgesinnter zu vergrößern und mit ihm die Idee einer „neuen Kunst“ Durchbruch zu verhelfen. Das übergeordnete Ziel war dabei, eine neue Schönheit zu etablieren, die einer Einheit von Kunst und Leben verpflichtet ist.⁶ Dabei agieren die Reformer im Sinne der Lebensreformbewegung.⁷

⁴ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992, S. 32ff.

⁵ Muscheler, Ursula: Möbel, Kunst und feine Nerven. Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895-1914. Berlin: Berenberg 2012, S. 87f.

⁶ Ebd., S. 10.

⁷ Vgl. Buchholz, Kai/Rita Latocha (Hrsg.): Die Lebensreform. Bd. 1 und 2.

Etwa zur gleichen Zeit befasst sich August Endell in München mit ähnlichen Anliegen. Er orientiert sich dabei an der Kunst und den reformerischen Überlegungen der Münchner Sezessionisten. Hermann Obrist, Richard Riemerschmid, Bernhard Pankok und Otto Eckmann waren dort schon etablierte Maler und Kunsthandwerker, die zunehmend Form und Linien zum vorrangigen Stilelement machten. Vor allem Obrist weist jedoch über eine floral-organische Gestaltung hinaus und sucht vielmehr nach dynamischen Formen und Linien, die er der Natur nur entlehnen kann. Mit Blick auf das *Arts and Crafts Movement* in England strebt auch er eine lebensreformerische neue Einheit von „Kunst und Leben“ an. Endell studierte zu der Zeit bei dem Begründer der Psychologie in München, Theodor Lipps. Dieser brachte im Rahmen seiner „Einfühlungstheorie“ Form und Linie in einen direkten Zusammenhang mit einer Wirkung auf die Empfindungen. So gibt er in seinen weit verbreiteten Schriften bereits Anweisungen für die Gestaltung von Kunstwerken und wird damit nicht nur für Endell wegweisend.⁸

Im Rahmen der Lebensreform wurden der Körper und dessen Gesunderhaltung zu einem vielgestaltig umgesetzten Thema. Der ideale (nackte) Körper, die Gestaltung des Körpers durch Sport und Ernährung sind dabei ganz praktische Aspekte, die innerhalb dieses Diskurses verhandelt werden.⁹ In diesem Rahmen wird der Körper auch naturwissenschaftlich beleuchtet und auf seine biophysikalische und chemische Funktionalität hin erschlossen. Die Physiologie, die sich an der traditionellen und etablierten Naturwissenschaft der Physik orientiert, ebenso wie die junge Psychologie und schließlich die Psychophysik als der Versuch, Psychologie auf Basis der Physik zu praktizieren, werden zur Erklärung des Körpers herangezogen und zum Bezugspunkt für eine Kunst, die sich diesem Körper widmet. Die Theoretiker der Neoimpressionisten, allen voran der Psychophysiker Charles Henry, erarbeiteten bereits ganz konkrete Methoden, wie Farbe und Form auf den Körper wirken können. Damit hatten auch sie einen großen Einfluss auf den Diskurs, der in Deutschland zu diesem Thema geführt wurde.¹⁰ Dort war Gustav Theodor Fechners Psychophysik ein früher, aber nachhaltig

⁸ Vgl. Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Bönen: Kettler 2007, S. 112f.

⁹ Vgl. Buchholz, Kai/Rita Latocha (Hrsg.): Die Lebensreform. Bd. 2, S. 339ff.

¹⁰ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. In: Bothe, Rolf (Hrsg.): Curt Herrmann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin [Ausstellung im Berlin-Museum, 11. Mai bis 16. Juli 1989], S. 264-283, hier S. 264.

einflussreicher Anlauf, psychische Prozesse mit Blick auf physischen Stimuli, auf die sie reagierten, messbar zu machen, und bot damit eine theoretische Grundlage für die weitere Entwicklung der experimentellen Psychologie auf Basis der Physiologie. Nicht nur Theodor Lipps, sondern auch der Experimentalpsychologe Wilhelm Wundt in Leipzig verhandeln in ihren Schriften zur psychologischen Ästhetik, wie der Zusammenhang von Farbe und Form in einem mathematischen Zusammenhang gebracht werden könnten.¹¹ In deren Abhandlungen klingt bereits an, dass mit Mitteln der Kunst eine Möglichkeit gegeben sei, den Menschen zu formen. Diese Ansätze einer experimentelle Reformkunst wurden auch befeuert durch den von Charles Darwin und Herbert Spencer angestoßenen Gedanken, die Gesellschaft befinde sich in einem steten Kampf der Individuen, Nationen und Generationen, in dem allein der Stärkste als Sieger hervorgehen könne.¹² Der Anspruch, über die Gestaltung des Körpers und der Psyche nun eine gesamte Gesellschaft zu formen, findet sich auch in der Lebensreformbewegung. Die Lösung sahen deren Vertreter vielfach darin, Körper und Geist wieder in Einklang mit der Natur zu bringen. „Natur“ wird dabei jedoch vielschichtig ausgelegt. Ganz konkret zeigt sich die „Rückkehr zur Natur“ in zahlreichen utopischen und radikalen Lebensentwürfen, wie beispielsweise in jenem, den die Gruppe um Karl Diefenbach in München vorlebte. Aber auch die Bewegungen der Reformpädagogik, Ansätze alternativer Medizin ebenso wie der Vegetarismus sind unter diesem Anspruch zu betrachten. Dabei tragen die Lebensreformer ihre Vorstellungen oft mit missionarischem Anspruch vor.

In diesem Sinne wird auch die „neue Kunst“ für das „Leben“ des Jugendstils und des *Art Nouveau* theoretisiert. In bewusster Abgrenzung zur akademischen Ausrichtung des Historismus und dessen historischen Stoffen soll Kunst zunächst das „Leben“ abbilden und weiter zu ihrem vorrangigen Sujet machen. Hierbei steht sie noch ganz in der Tradition des Naturalismus und des Sozialen Realismus. Darüber hinaus jedoch wird es dann ihre Aufgabe, das „Leben“ zu gestalten, das heißt, eine konkrete Beeinflussung vorzunehmen. In diesen vielgestaltig geführten Diskurs hinein theoretisieren die Jugendstilkünstler Henry van de Velde und August Endell die Abstraktion von Linie

¹¹ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1 und 2. Leipzig: Engelmann 1874; vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit. Weinheim: VCH, Acta Humaniora u. a. 1991, S. 241.

¹² Herbert Spencer prägte den Begriff des „Survival of the Fittest“, der bei Charles Darwin dann zur „Natural Selection“ werden sollte. Vgl. Darwin, Charles/Heinrich G. Bronn: Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn. Stuttgart: Schweizerbart 1860.

und Form mit Blick auf einen positivistisch erschlossenen, naturwissenschaftlich gedachten Körper. Die Abstraktion des Jugendstilornaments folgt so zumindest theoretisch mitnichten dekorativen Ansprüchen. Es sind vielmehr die Erkenntnisse der Physik, der Physiologie, der Psychologie und der Psychophysik, die zu einem vollständig abstrakten Ornament führen. Dies zeigen die kunsttheoretischen Schriften Henry van de Velde und August Endells.

Dabei kann auch deren Forderung nach einer Kunst für das „Leben“ nur auf den ersten Blick im Sinne des *Arts and Crafts Movements* als eine Demokratisierung der Kunst verstanden werden. „Kunst“ erhält zwar noch einen Fokus auf das Kunsthandwerk, wie das Werk vieler Künstler der Jahrhundertwende zeigt. Auch offenbart sich eine breit verhandelte Auseinandersetzung mit den auch sozialistisch orientierten Gedanken, wie sie die Engländer John Ruskin und William Morris zu Beginn und Mitte des 19. Jahrhunderts verbreiten. „Leben“ wird in deren Ansatz im Rahmen einer gesellschaftspolitischen Kritik vor allem an den Arbeitsumständen der Industrialisierung verhandelt. *Aesthetic Discontent* und *Aesthetic Movement* sind wegweisende Ansätze, mithilfe der Kunst die Gesellschaft zu revolutionieren. Der Belgier van de Velde stellt sich als einer der prominentesten Jugendstilkünstler auch zunächst ganz in die Tradition Ruskins und Morris'. So schreibt er:

Ich gestand, dass ich entschlossen war, Ruskin und Morris auf ihren Wegen zu folgen bis zur Verwirklichung ihrer Prophezeiung: der Wiederkehr der Schönheit auf Erden und dem Anbruch einer Ära sozialer Gerechtigkeit und menschlicher Würde.¹³

Van de Veldes Hinwendung zum Kunsthandwerk darf durchaus in dieser Tradition gelesen werden. Allerdings erfährt die Deutung des „Lebens“ in seinen Schriften eine ganz andere Ausformung. Er meint nicht vorrangig das soziale Leben. Vielmehr wird der Lebensbegriff physikalisch und physiologisch gedacht. Die Verbindung von „Kunst und Leben“ erfolgt über die Bildung der abstrakten Linie, Ornament und Form unter Berücksichtigung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse zur ästhetischen Wahrnehmung. So sind die Diskurse, die die Theoretisierung der abstrakten Linie bei van de Velde bestimmen, in den Naturwissenschaften zu suchen. Der in anderen Kontexten metaphysisch aufgeladene Begriff des „Lebens“ wird unter Berücksichtigung von

¹³ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil. München: Piper 1955. Zit. nach: Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Königswinter: Könemann 2004, S. 25.

Naturgesetzen behandelt, die die Physik, Chemie, Physiologie und schließlich die Psychologie beschreiben. Damit ist van de Veldes Kunst nicht von einer vitalistisch orientierten „Lebenskraft“ bestimmt.

Endells abstrakte Ornamente und Objekte waren zu seiner Zeit Unverständnis und Kritik ausgesetzt. Seine abstrakte „Formkunst“ ist explizit von der „Einfühlungstheorie“ seines Lehrers, des Psychologen Theodor Lipps, beeinflusst. Er schafft mit der Fassade des *Fotoateliers Elvira* ein besonderes Beispiel der Linienkunst des Jugendstils (Abb. 1).



Abbildung 1: Endell, August: Fassade des *Fotoateliers Elvira*, 1898, München, Aufnahme um 1900.

Endell orientiert sich dabei an den „natürlichen Kräften“, die er in Bewegungsabläufen linear dargestellt übersetzt. Er studierte bei Lipps Philosophie, wendet sich aber nach einer Begegnung mit dem bedeutenden Münchner Jugendstilkünstler Hermann Obrist einer künstlerischen Laufbahn zu. Dabei bleiben Lipps’ Theorien ausschlaggebend. Endell setzt sich intensiv mit dem „Vorgang des Sehens und mit der psychologischen Wirkung von Farben und Formen auf den Betrachter auseinander“¹⁴. In diesem Sinn soll Kunst gegenstandslos sein, um auf den Betrachter zu wirken. Die Linie oder Form fungiert nicht als gestalterisches Mittel im Sinne eines Umrisses oder einer Darstellung, sondern wird zum Repräsentanten „natürlicher Kräfte“, die durch die Naturwissenschaften bestimmt werden können. Van de Velde und Endell weisen sich dadurch aus, dass sie die

¹⁴ Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 86.

Abstraktion der Linie und Form in ihrem Werk in zahlreichen kunsttheoretischen Texten ausführen. Sie formulieren als Künstler, die mit den Ideen der Lebensreformer sympatisieren, ein naturwissenschaftlich orientiertes Konzept von „Kunst und Leben“.

Kunst, die den Betrachter beeinflusst, könne demnach geschaffen werden durch das Einhalten von Regeln, deren Gültigkeit man durch die experimentellen Naturwissenschaften bestätigt sieht. Im Rahmen der Industrialisierung entsteht ein starker Glaube an die Beherrschung der Welt oder des „Lebens“ durch die Entschlüsselung ihrer bzw. seiner Funktion. Das Verstehen des „Lebens“ durch seine Festlegung in physikalisch-chemische Gesetzmäßigkeiten erlaubt demnach auch seine Steuerung. So wie die Naturwissenschaften sukzessive die Bedeutung der Lebensphilosophie und im gleichen Maße die Religion in Frage stellt, orientiert sich auch die „neue Kunst“ daran. Das zeigt sich in den Texten van de Veldes und Endells, die vielfach einen missionarisch und religiös aufgeladenen Ton aufweisen, dabei jedoch die Deutungshoheit der Naturwissenschaften betonen. Kunst soll nun ebenso durch Gesetzmäßigkeiten erklärt und anwendbar werden. Mithilfe von festgelegten Regeln und damit „objektiv“ soll Kunst gestaltet, betrachtet und kritisch eingeordnet werden können. Die Abstraktion, die das theoretische und praktische Werk van de Veldes und Endells bestimmt, basiert darauf, „Gesetze“ für eine „neue Kunst“ aufstellen und diese anwenden zu wollen, sowohl in ihrem Schaffen, als auch als Maßstab für die Kunstkritik. Sie greifen damit eine weit verbreitete Stimmung ihrer Zeit auf. So fordert beispielsweise auch der Kunsthistoriker Ernst Grosse:

Es ist unter Umständen sicher sehr angenehm und nützlich, die subjectiven Meinungen eines geistreichen Mannes über die Kunst kennen zu lernen; – allein wenn man sie uns als wissenschaftlich begründete und allgemein gültige Erkenntnisse aufdrängen will, so müssen wir eine solche Zumuthung entschieden zurückweisen. Das wesentliche Princip der Forschung ist immer und überall dasselbe. Gleichviel ob sich die Untersuchung auf eine Pflanze oder auf ein Kunstwerk richtet; sie muss in jedem Falle objektiv sein. Es ist ohne Zweifel weit leichter, die erforderliche kühle Ruhe vor einer Pflanze zu bewahren als vor dem Kunstwerke, welches sich unmittelbar an unser Gefühl wendet; aber wenn man eine Kunstwissenschaft haben will, so muss man sie bewahren. In der Wissenschaft herrscht die Objektivität. In der Kunstkritik herrscht die Subjektivität. Die Kunstkritik masst sich an, Gesetze zu geben; die Wissenschaft begnügt sich damit, Gesetze zu finden. Das Princip und das Ziel der Beiden sind grundverschieden; und man darf sich über ihren Gegensatz nicht hinwegtäuschen. Die Existenzberechtigung der Kunstkritik soll durchaus nicht angetastet werden;

aber das wissenschaftliche Löwenfell, mit dem sie sich zu schmücken pflegt, muss man ihr über die Ohren ziehen.¹⁵

Die Idee einer naturwissenschaftlichen Kunst steht auch in direktem Zusammenhang mit einer allgemeinen Popularisierung der Naturwissenschaften um die Jahrhundertwende. Damit einher geht auch eine Veränderung des Selbstverständnisses des Menschen. Zunehmend wird der Mensch als Körper und damit als funktionierender Organismus verstanden, dessen Mechanismen, so hoffte man, physikalisch-chemisch entschlüsselt und schließlich gesteuert werden könnten. Das zeigt sich beispielsweise auch darin, dass die Erforschung einer modernisierten Version der antiken *sex res non naturales* im Rahmen des Hygienediskurses im 19. Jahrhundert im Wesentlichen davon geprägt war, die physischen Mechanismen zu verstehen, um sie dann zu manipulieren, wie Philipp Sarasin in *Reizbare Maschinen* deutlich macht.¹⁶ Sarasin weist darin weiter die Physiologie als „Leitwissenschaft der Mediziner des 19. Jahrhunderts“¹⁷ aus. Dabei bleibt dies jedoch kein rein fachlicher Diskurs. Nach 1850 hält der Hygienediskurs vor allem in der populärwissenschaftlichen Ratgeberliteratur Einzug und ist damit Teil des Wissens eines breiten Publikums. Aber auch die medizinischen Erkenntnisse über den Aufbau und die Funktionsweisen des Körpers werden zunehmend thematisiert und als gegeben anerkannt. Dabei war der Anspruch derartiger Publikationen auch, sie der gesamten Bevölkerung, „Dörfler[n] und Städter[n], Handwerker[n] und Bürger[n], Reiche[n] und Arme[n], Junge[n] und Alte[n], Frauen und Männer[n]“¹⁸ näherzubringen. So hat sich der Hygienediskurs ab etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in der Populärwissenschaft abgespielt. Der physiologisch bestimmte Körper wird dabei zum allgemeinen Bild des Menschen.

Was der Mensch als Körper und was das „Leben“ ist, wird darüber hinaus mithilfe der „graphischen Methode“ in der Physiologie visualisiert.¹⁹ Das führt bereits zu einer Verknüpfung mit der Kunst und insbesondere der Linie. Durch die „graphische

¹⁵ Grosse, Ernst: Die Anfänge der Kunst. Freiburg im Breisgau: Mohr 1894, S. 4f.

¹⁶ Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen*. Die Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 103.

¹⁷ Ebd., S. 115; vgl. dazu auch Sarasin, Philipp/Jakob Tanner (Hrsg.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft*. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

¹⁸ Zit. nach: Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen*, S. 120f.

¹⁹ Vgl. dazu Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: *Experimentalisierung des Lebens*. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850-1950. Berlin: Akademie-Verlag 1993; Schmidgen, Henning: *Die Helmholtz-Kurven*. Auf der Spur der verlorenen Zeit. Berlin: Merve 2009.

Methode“, wie sie Jules-Étienne Marey nannte, können kleinste Bewegungen, wie die der Muskeln oder des Pulsschlags, durch einen dafür konstruierten Apparat direkt in einer Linie sichtbar gemacht werden (Abb. 2).

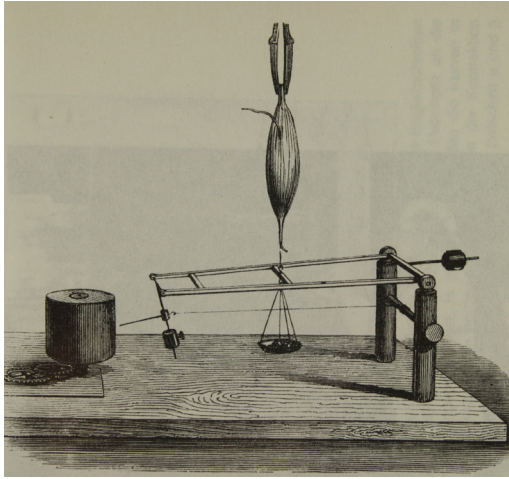


Abbildung 2: Jules-Étienne Mareys Darstellung eines Muskelschreibers nach von Helmholtz 1868.

Der erste entsprechende Apparat wurde bereits 1734 entwickelt. Marey nutzte diese Technik zunächst, um das Flugschema von Vögeln oder Insekten zu visualisieren, indem er den Bewegungsablauf auf eine Linie reduzierte. Später übertrug er diese Vorgehensweise auch in seine Chronofotographien. Schon zu seiner Zeit sehr bekannt waren darüber hinaus die Rauchbilder, die Bewegungsmuster eines Körpers abbilden, indem dieser in den Strom einer raucherzeugenden Maschine gestellt wurde. Durch die Verdrängung der Luft wurde so der Prozess der Bewegung sichtbar.²⁰ Der Fokus liegt darauf, der Bewegung von lebendigen Körpern und damit der Prozesshaftigkeit des Ablaufes an sich ein Bild zu geben. Für die Physik wurde die „graphische Methode“ von Carl Ludwig, Hermann Ludwig von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond in Berlin weiterentwickelt. Daraus ging 1855 beispielsweise der Seismograph hervor. Mareys Beschäftigung mit der Bewegung wurde geleitet von dem naturwissenschaftlichen Interesse, das Verhalten des Lebendigen und damit das „Leben“ beschreiben und visualisieren zu können. So schreibt er in seinem 1873 veröffentlichten Werk *La Machine animale*: „[L]e mouvement est le plus apparent des caractères de la vie; il se manifeste dans

²⁰ Vgl. Didi-Huberman, Georges u. a.: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris: Gallimard u. a. 2004.

toutes le fonctions; il est l'essence même de plusieurs d'entre elles.“²¹ Marey beschäftigte sich in diesem Sinne als Physiker in vielfältiger Weise mit dem Phänomen der Bewegung und war dabei in Europa nicht allein.²² Die Bewegung als zentrales Merkmal des „Lebens“ machte aus der Linie, die Bewegung visualisiert, nun das direkte Bild des „Lebens“. Die Methode, Bewegtes oder als „Strömung“ Gedachtes zu messen, aufzuzeichnen und damit sichtbar zu machen, wurde durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch vielfach angewandt, um Tönen, Wellen bis hin zu Angst ein Bild zu geben. Der Stil dieser Aufzeichnungen, weiße Kurven auf schwarzem Grund, beeinflusste und befeuerte die gesamte Graphik.²³ So wurde die Linie ein Repräsentant von Bewegung und damit des „Lebens“ selbst. In diesem Sinne wurde auch der Mensch mithilfe der „graphischen Methode“ zur Kurve abstrahiert. 1894 zeigt Marey in *Le Mouvement* eine abstrakte Linie, deren Betitelung sie als Abstraktion des Bewegungsablaufes eines gehenden Menschen ausweist (Abb. 3).

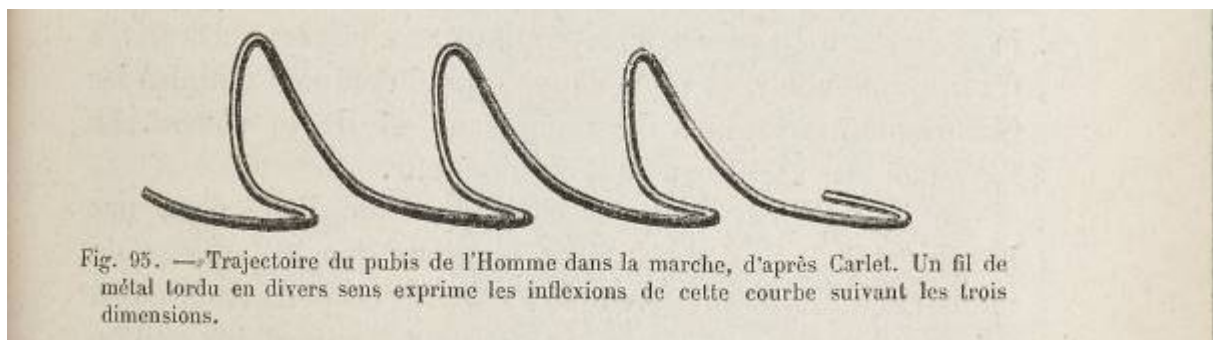


Abbildung 3: Marey, Étienne-Jules: *Trajectoire du pubis de l'Homme dans la marche*, 1894.

Auch der Münchner Psychologe Theodor Lipps sah die Linien als „Träger von Bewegung“²⁴. In seinem Umfeld bewegte sich um 1900 der Schwabinger Kreis um Hermann Obrist und August Endell sowie später Wassily Kandinsky, Paul Klee und Adolf Hölzel. Obrist hat mit seinen „einfühlenden“ Linien, die sich explizit an Lipps’ Einfühlungstheorie orientieren, starken Einfluss auf Kandinsky und die Künstler des Blauen Reiters.²⁵ Endells „Formkunst“ ist ebenfalls in der Nähe dieses theoretischen Umfelds zu verorten. Dabei entwarf er seine Methode des „Sehens“, die der

²¹ Marey, Étienne-Jules: *La Machine animale, locomotion terrestre et aérienne*. Paris: Baillière 1873, S. 5. Zit. nach: Didi-Huberman, Georges: *Mouvements de l'air*, S. 185.

²² Vgl. dazu auch Didi-Huberman, Georges: *Der Strich, die Strähne*. In: Bach, Friedrich Teja u. a.: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009, S. 285-299.

²³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Mouvements de l'air*.; Schmidgen, Henning: *Die Helmholtz-Kurven*.

²⁴ Franz, Erich/Bernd Apke: *Freiheit der Linie*, S. 11.

²⁵ Vgl. ebd.

Wahrnehmungsprozess und daraus resultierende Empfindungen in der Kunst zugrunde liegen. Obrist war nicht nur für Endell einflussreich, sondern übertrug die autonome Linie, als Repräsentant einer Bewegung, auch in die Skulptur und damit in die dritte Dimension. Er blieb dabei jedoch wesentlich stärker dem Naturvorbild verhaftet, als dies Endells oder auch van de Veldes Arbeiten zeigen.²⁶ Obrists Entwicklung kann dabei ebenfalls in Bezug auf die englische *Arts and Crafts*-Bewegung, das französische *Art Nouveau* und die belgische Künstlergruppe der *Vingt*, darunter van de Velde und Jan Toorop, verstanden werden.²⁷ Die Linie als Visualisierung von Bewegung fungierte dabei zum einen darin, Zeitlichkeit und den Organismus in der Zeit darzustellen und zu thematisieren. Zum anderen aber wurde sie so schließlich auch vor diesem Hintergrund abstrahiert zum Ausdruck des „Lebens“ selbst. Was bei Marey so noch die Abstraktion einer physiologisch bestimmbaren Bewegung war, wurde bei Lipps und den Künstlern, die sich auf dessen Forschungen beriefen, vielmehr zur Linie, die das „Wesentliche“ eines naturalistisch bestimmten „Lebens“ darstellt. Eine Abstraktion hin zum „Wesentlichen“ finden die Künstler in der japanische Kunst, insbesondere der Holzdrucke. Darin lag für sie auch Wegweisende der dieser Kunst. Sie konzentrierte sich auf die „wesentlichen Züge der Dinge“²⁸. Der Fokus läge in der japanischen Kunst auf Linie und Fläche; Schattierungen und Ausdifferenzierungen seien nicht mehr notwendig.²⁹

Das „Wesen“ der Natur erkenne der Mensch wieder, weil er selbst als Körper und „lebendiger Organismus“ den gleichen Naturgesetzen unterworfen sei. Erkennen geschehe dabei jedoch entsubjektiviert, frei von einer interpretativen Leistung - durch „Einfühlung“. Subjekt und Objekt verschmelzen, was den direkten Einfluss auf die Emotionen erkläre. Der Einfluss von Theodor Lipps' Theorie bestand so vor allem darin, dass er diese emotionale Wirkung von Linie und Form in Gesetzen beschrieb. Kunst hatte damit einen bestimmbaren Effekt auf die Empfindungen. Damit kommt Lipps einem Bedürfnis seiner Zeit entgegen. So schreibt auch der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt auf Lipps verweisend: „Da erscheint sie [die Linie] nicht als Willkür, sondern als innerlich bedingt, als gesetzmäßig.“³⁰ Und weiter:

²⁶ Vgl. Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 11.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Gustave Geoffrey. Zit. nach: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 49.

²⁹ Vgl. ebd., S. 50ff.

³⁰ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. Berlin: G. Bondi 1907, S. 641.

Die eine Linie ist hart, die andere weich; eine baucht aus, die andere quillt hervor; sie wecken in uns Erinnerungen an naturbekannte Vorgänge, Beobachtungen und Gefühle. Wir empfinden uns hinein in die Linien, wir erwarten ihre Führung als den Ausdruck eines innerlich notwendigen Zweckes.³¹

So werden im *Fin de Siècle* insbesondere die ästhetischen Auswirkungen von Form auf die Empfindungen zu einem wichtigen Thema, wie auch Debora Silverman gezeigt hat.³²

Unter der Annahme, über die bestimmbare emotionale Wirkung von Linie und Form könne der Mensch und damit die ganze Gesellschaft geformt werden, konzipierten van de Velde und Endell ihre abstrakte Linie und ihr Ornament. Sie waren damit Teil eines breit und über die Landesgrenzen hinweg geführten naturwissenschaftlichen Diskurses zur ästhetischen Wahrnehmung.

Dabei wird der Liniendiskurs selbst nicht nur in Verbindung mit den Naturwissenschaften interdisziplinär getragen. Um die Jahrhundertwende kann geradezu von einem „Linienkult“ gesprochen werden.³³ Gerade in der Kunst wird sie zu einem bedeutenden Gegenstand theoretischer Überlegungen. Das gilt nicht nur für das Werk der kunsthandwerklich arbeitenden Künstler wie van de Velde und Endell. Oskar Bätschmann zeigt die Gewichtung der Umrisslinie und schließlich deren Abstraktion im Ornament am Beispiel Ferdinand Hodlers.³⁴ Er stützt sich insbesondere auf die vielfach rezipierten Theoretiker der Abstraktion und des Ornaments Wilhelm Worringer und Alois Riegl. Dabei wird die Linie in enger Verbindung zur Anthropologie und ihrer Möglichkeit einer Beeinflussung des Menschen thematisiert. So sucht auch Hodler nach der „angenehmsten Linie“ und geht damit von deren Wirkung auf die Empfindungen aus.³⁵ Dieses Beispiel soll hier nicht weiter bearbeitet werden, zeigt jedoch, dass die Verbindung von Linie und Emotion weit verbreitet in der Kunst behandelt und angewendet wurde. Sabine Mainberger zeigt darüber hinaus in ihrer Monographie *Experiment Linie*, dass die abstrakte Linie um 1900 nicht allein in der Kunst und Kunstwissenschaft, sondern in einem breiten disziplinenübergreifenden diskursiven Feld behandelt wird. Dabei verwischt auch ein klares Verständnis, was eine Linie sei und

³¹ Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts, S. 641.

³² Zur Verknüpfung von *Art Nouveau* und Psychologie vgl. Silverman, Debora L.: *Art nouveau in fin de siècle France. Politics, Psychology and Style*. Berkeley: University of California Press 1992.

³³ Vgl. Mainberger, Sabine: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin: Kadmos 2010.

³⁴ Vgl. Bätschmann, Oskar u. a. (Hrsg.): *Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext*. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2009.

³⁵ Vgl. ebd.

könne. Der Begriff der „Linie“ wird diffus und findet sich in zahlreichen Umschreibungen wieder.³⁶ Die Linie wurde um die Jahrhundertwende in vielfacher Weise neu gedacht, gesehen und künstlerisch umgesetzt. Sie wird zu einem omnipräsenten Element in der Kunst und deren Theorie.

Von Turner über Cézanne zu den Impressionisten, von Thermodynamik und Stochastik zur Fotografie wurden unterschiedliche Transformationen in Wissenschaft, Kunst und Technik ausgemacht, welche eine fundamentale Krise der Kunst der Linie provoziert haben.³⁷

Die Linie wird in ihrer Abstraktion nicht autonom, vielmehr ist sie gebunden an physiologische und psychische Abläufe. In jedem Fall jedoch verliert sie dabei Funktion als Umrisslinie. In der Kunst und Kunsttheorie wird die abstrakte Linie dabei in unterschiedlich hergeleiteten Ansätzen in Verbindung gebracht mit dem Prozess der ästhetischen Wahrnehmung. Dabei erfährt sie eine neue Herleitung und Deutung als Repräsentanz und Verbildlichung physikalisch fundierter Naturkräfte, die auf die psychologisch-mentalenen Abläufe übertragen werden. Dazu trägt die „Einfühlung“ nach Robert Vischer³⁸ und Theodor Lipps ebenso bei wie Wilhelms Worringers „Abstraktionsdrang“³⁹. So erklärt Konrad Fiedler in seiner Kunstphilosophie, dass sich der Prozess des Sehens mit der Bewegung des Zeichnens und damit Sehen und Sichtbarmachen verbinde.⁴⁰ Linie und Körper werden damit in eine Art Analogie gebracht. Die Linie ist so zunächst wieder Ausdruck einer Bewegung und wird dann zur Visualisierung der „Urbewegungen“ des Menschen. Sie ist nicht nur die Repräsentanz einer Bewegung und damit Ausdruck des „Lebens“, sondern wird zudem anthropologisch fundiert.

Dabei ist in der Idee von der Linie als Spur von Bewegung und Gebärde als deren Ausdruck schon angelegt, was in der Linie der Jahrhundertwende, auch tänzerisch visualisiert durch Loie Fuller, Ausgangspunkt für die theoretische und praktische künstlerische Konzeption war.⁴¹ In dieser Weise wurde der Tanz um 1900 relevant für die

³⁶ Vgl. Mainberger, Sabine: Experiment Linie.

³⁷ Busch, Werner/Carolin Meister u. a. (Hrsg.): Randgänge der Zeichnung, S. 7.

³⁸ Vgl. Vischer, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig: Credner 1873.

³⁹ Vgl. Worringer, Wilhelm/Claudia Öhlschläger: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte. München: Fink 2007 (1907).

⁴⁰ Vgl. Mainberger, Sabine: Experiment Linie.

⁴¹ Vgl. Pierre, Arnaud: Tanz der Augen. Kinästhetische Empathie und Ästhetik der „modernen Arabeske“. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 32-37; Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes. Köln: Dumont Schauberg 1967, S. 127.

Theorie zur abstrakten Linie. Gabriele Brandstetter hat in *Tanz-Lektüren* vor allem die literarische Verknüpfung von „getanzten Bildern“ untersucht.⁴² Jo-Anne Birnie Danzker geht auf Loïe Fullers spezifischen Einfluss auf den Jugendstil ein.⁴³ Der Tanz als metaphorische Analogie für die Gestalt der abstrakten Linie nahm einen prominenten Platz in den zeitgenössischen Texten ein und wird so auch häufig in der kunsthistorischen Jugendstilforschung erwähnt, es fehlt jedoch eine entsprechende Studie, die die Verbindung von Tanz und abstrakter Linie in das Zentrum des Interesses stellt. Bereits im 18. Jahrhundert tun sich einige Beispiele einer ästhetischen Theorie der Linie auf, die dann im Diskurs des 19. Jahrhunderts wieder auftauchten.⁴⁴ Dabei wurde bereits die enge Verknüpfung von Linie und Physis sowie Psyche bearbeitet. Walter Crane beispielsweise abstrahierte 1901 die tänzerische menschliche Bewegung zur Linie in seinem Werk *Linie und Form* (Abb. 4).



Abbildung 4: Crane, Walter: *Linie und Form*. Leipzig: Seemann 1901, S. 224.

Die Linie und die Gebärde oder der Tanz wurden in der Kunsttheorie des *Art Nouveau* vielfach zueinander in Beziehung gesetzt. So spricht auch van de Velde vom „Tanz der

⁴² Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach 2013.

⁴³ Vgl. Danzker, Jo-Anne Birnie: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. München u. a.: Prestel 1995.

⁴⁴ Vgl. Rosenberg, Raphael: *Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts*. In: Franz, Erich/Bernd Apke: *Freiheit der Linie*, S. 28-31.

Augen“⁴⁵. Ein Standardwerk der Zeit verfasste der französische Musikkritiker und Synästhesie-Theoretiker Jean d’Udine mit dem Titel *L’Art et le geste*.⁴⁶ Auch Carolin Meister kommt zu dem Schluss: „Von ihrer Einschreibung her verstanden, wurde die Linie primär zur Registratur einer Gebärde und zur Spur einer physis.“⁴⁷ Die Schriften van de Veldes und Julius Meier-Graefes verhandeln diesen Aspekt der Linientheorie ausführlich. Neben van de Velde und Endell ging auch der Pariser Architekt Hector Guimard in der Gestaltung des *Castel Béanger* den Weg der absoluten Negation natürlicher Vorbilder. Die Linie war nicht mehr allein abstrahierend, sondern abstrakt.⁴⁸ Dabei bezog er sich für den Formfindungsprozess auf Bewegungsabläufe und die Bewegung des Zeichnens im Entwurfstadium.⁴⁹ Die Abstraktion wurde dabei zurückgeführt auf ganz konkrete Abläufe des Physischen und Psychischen. Van de Velde und Endell nahmen dabei insofern noch eine Sonderstellung ein, als sie in besonderer Weise auf vollständige Abstraktion und damit auf Verweigerung des Naturvorbildes pochten. In ihrem Werk wird die Linie amimetisch-abstrakt und orientiert sich dennoch an der „Natur“.⁵⁰ Zunächst abstrahiert die Linie zwar Bewegung und Gebärde, um diese dann jedoch nur noch als geleitet von „Kraft“ zu sehen, die im Kosmos der „Naturkräfte“ angesiedelt ist. Die Bewegung eines Körpers ist beschreibbar durch physikalische und physiologische Grundsätze. So konzipiert van de Velde seine abstrakte Linie, die er zum einen als Übertragung der „Urgebärden“ ausgibt, zum anderen jedoch als „Kraft“ versteht. Diese ist bei ihm, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, physikalisch-„mechanisch“ gedacht. Die Linie steht also im Spannungsfeld von Bewegung und Gebärde, physikalischer „Kraft“ und schließlich psychischen Abläufen.

Endell konzipiert seine Formen aus einzelnen Linien, ebenso wie dies van de Velde das abstrakte Ornament denkt. Auch dieses besteht aus einer Zusammenstellung von Linien. Beide Künstler denken dabei Linien als Visualisierung einer „Kraft“ oder Energie, die Masse in eine Richtung befördert. In der Betrachtung der Linien werde die Bewegung eines Körpers in diese Richtung imaginativ nachempfunden, was unmittelbar in einer Empfindungsreaktion resultiere. Beide stellen damit Linie und „Gefühl“ in ein

⁴⁵ Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 127.

⁴⁶ Vgl. D’Udine, Jean: *L’art et le geste*. Paris: Alcan 1910.

⁴⁷ Busch, Werner/Carolin Meister u. a. (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*. München: Fink 2007, S. 10.

⁴⁸ Franz, Erich/Bernd Apke: *Freiheit der Linie*, S. 54.

⁴⁹ Siehe dazu: Brunhammer, Yvonne/Klaus Bußmann u. a.: *Hector Guimard. Architektur in Paris um 1900*. München 1972, S. 21.

⁵⁰ Vgl. Franz, Erich/Bernd Apke: *Freiheit der Linie*.

direktes Kausalverhältnis, auch wenn die genaue Vorstellung dieses Prozesses unterschiedlich gedacht wird. Van de Velde macht, in Anlehnung an die Theoretiker des Neo-Impressionismus, einen behavioristischen und unmittelbaren psychophysischen Zusammenhang deutlich, Endell geht in Anlehnung an Lipps' „Einfühlung“ von einer aktiv eingeleiteten Methode aus, in der der Intellekt als Interpretationsinstrument ausgeschaltet werden muss. So solle im „Sehen“ der Körper allein durch seine psychophysischen Mechanismen der ästhetischen Wahrnehmung „Schönheit“ erleben können. Beide Künstler gehen von einer suggestiven Wirkung von Linie und Form aus und argumentieren in diesem Sinne für die abstrakte Linie, deren Zweck das Auslösen von Empfindungen sei. Van de Velde geht dabei von einer unwillkürlichen suggestiven Wirkung aus. Endell propagiert das Erlernen von „Sehen“ und damit eines Trainings, das den Betrachter befähigen solle, die Möglichkeit einer suggestiven Wirkung von Linie und Form zu nutzen. Dieser Unterschied in der Argumentation und Theoretisierung des Prozesses der ästhetischen Wahrnehmung und der suggestiven Beeinflussung auf die Empfindungen zeigt sich im praktischen Werk der Künstler im Grad der Abstraktion ihres Lineaments. Während van de Velde die vollständig abstrakte Linie propagiert, überträgt und kombiniert Endell Formelemente, die er in abstrahierter Form der Natur entlehnt. Anklänge an diesen Ursprung dürfen erhalten bleiben. Einig sind sich beide Künstler, dass Linien als Richtungen bestimmbare und damit generierbare Empfindungen hervorrufen, weil der Mensch als Organismus unwillkürlich auf „Kraft“ reagiere, bedingt durch psychophysische Gesetze. Sie konzipieren ihre „neue Kunst“ demnach unter der Annahme einer suggestiven Beeinflussung von Linie und Form und sind damit Teil eines starken Diskurses, der bereits zu Mitte des 18. Jahrhundert seinen Anfang nahm.⁵¹ Sowohl die Kunst als auch die Naturwissenschaften erarbeiteten dabei ihre Thesen und beeinflussten sich damit wechselseitig. Van de Velde spricht von der Linie als einer suggestiven „Kraft“. Dabei klingen zeitgenössische Theorien an, die den Menschen als *homme machine* deklarieren und ihn damit auf die sensomotorischen Reflexe, die anhand festgelegter Regeln generiert werden könnten, festlegen. Insbesondere Charles Henry mit seiner Gliederung der Linien und Farben in dynamogen und inhibitorisch wirkt tiefgreifend auf das Werk der Pointillisten und darüber auch auf Henry van de Velde und

⁵¹ Vgl. Rosenberg, Raphael: Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts.

dessen Kreis.⁵² Dass die Frage nach dem Vorgang einer suggestiven Beeinflussung von Kunst um die Jahrhundertwende hochaktuell war, zeigt auch das 1893 erschienene und vielbeachtete Werk Paul Souriaus, *La suggestion dans l'art*, das insbesondere die Diskussion in Frankreich mitbestimmt und damit auch für van de Veldes Linientheorie eine Rolle spielte.⁵³ Aber auch der deutschsprachige Diskurs beschäftigt sich mit der Wirkung von Farbe und Form auf die Empfindungen. Lipps' Einfühlungstheorie ist unter diesem Aspekt betrachtet besonders einflussreich, insbesondere für die Künstler des Jugendstil. Jutta Müller-Tamm greift in *Abstraktion als Einfühlung* diesen Gedanken der suggestiv wirkenden „übertragenen Gebärden“ mit dem Begriff der „Projektion“ auf.⁵⁴ Um die Jahrhundertwende wurde die Abstraktion der Linie und der Form so insbesondere auch in Hinblick auf ihre suggestive „Kraft“ auf die Empfindungen behandelt. Dabei wurde versucht, Regeln und Gesetze festzulegen, wie mithilfe der Kunst Empfindungen bewusst gesteuert werden könnten. Die Vermittlung zwischen Linie und Empfindung wurde dabei ganz unterschiedliche vorgestellt. Einerseits werden rein materialistisch-physiologische Abläufe angenommen, andererseits vielmehr psychische Prozesse verantwortlich gesehen. Auch eine Kombination wurde für möglich gehalten. Wichtige Impulse hierfür gab zunächst Gustav Theodor Fechner in der Annahme eines psychophysischen Parallelismus. Darauf aufbauend entwickeln später Hermann von Helmholtz, ebenso wie Wilhelm Wundt ihre Positionen. Auf diese sicher prominentesten Vertreter soll hier mit Blick auf die Kunsttheorie van de Veldes und Endells Bezug genommen werden.

Van de Velde und Endell nehmen diese Annahme der Naturwissenschaften als Ausgangspunkt für die Vorstellung mit Hilfe der abstrakten Linie und deren suggestiver Wirkung auf die Empfindungen könne über das Individuum das gesamte gesellschaftliche Leben beeinflusst und so schließlich „erneuert“ werden. Ihr lebensreformerisches Ansinnen, „Kunst und Leben“ zu verbinden und durch die Kunst zu erneuern ist damit grundgelegt durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Vorstellungen zur ästhetischen Wahrnehmung und der suggestiven Wirkung von Linie und Form. Eine „neue Kunst“ die das Individuum beeinflussen könne, wird damit zum Gestaltungsinstrument im Sinne der Lebensreform. Der abstrakten Linienkunst des

⁵² Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst; Ders.: Seurat.

⁵³ Souriau, Paul: *La suggestion dans l'art*. Paris: Alcan 1893.

⁵⁴ Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*. Freiburg/Breisgau: Rombach 2005.

Jugendstils allein dekorative Zwecke zuzuschreiben, greift also wesentlich zu kurz. Kunst soll bei van de Velde zwar schmücken, aber nicht um ihrer selbst willen. Schmuck hat gesellschaftsreformerischen Anspruch. Auch Endell spricht in seinen Schriften für „Schönheit“ aus, führt dann jedoch aus, dass diese eine gesamtgesellschaftliche Bedeutung habe.

Den beiden Künstlern kommt mit der Annahme eines derartigen Potentials der Kunst nicht etwa eine Sonderstellung zu. Kunst als Instrument, eine neue Gesellschaft zu formen, klang bereits im *Aesthetic Movement* an. Zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin jedoch wurde der Kunst zunehmend eine Stellung zugewiesen, die sonst die Politik eingenommen hatte. Begründet wurde diese Position mit der suggestiven Beeinflussung der Kunst. Van de Velde und Endell sollen in dieser Arbeit im Zentrum der Betrachtung stehen, weil sie ihr Werk kunsttheoretisch begleiten und damit die Abstraktion zusammen mit der Vorstellung einer gesellschaftsreformerischen „neuen Kunst“ für das „Leben“ auf Basis der Wissenschaft denken. Sie zeigen sich damit als Lebensreformer die ihre abstrakte Linie und Form als suggestive Kunst und unter Berücksichtigung von Positionen der psychologischen Ästhetik denken. Van de Velde und Endell bedienen sich ganz zentraler Begrifflichkeiten der Lebensreform. Ihre „neue Kunst“ soll „echt“, „zweckmäßig“ und „einfach“ sein. Vor allem aber solle sie „schön“ sein und „Schönheit“ in das alltägliche Leben bringen.⁵⁵ Die kunsttheoretischen Texte der Künstler zeigen dabei jedoch, dass sie sich vor allem an naturwissenschaftlichen Positionen zur ästhetischen Wahrnehmung orientieren und die lebensreformerischen Begriffe in dieser Weise auslegen. Van de Velde und Endell sollen hier in ihren ganz spezifischen Ansätzen nebeneinandergestellt werden. Dabei zeigen sich Überschneidungen und Divergenzen, die auch in den Diskursen, die im deutschsprachigen Raum ebenso wie im französischsprachigen Raum geführt wurden, zurückzuführen sind. Auch im praktischen Werk werden diese Unterschiede deutlich. In diesem Sinne soll hier gezeigt werden, wie die Kunst des Jugendstil und Art Nouveau in ihren Ansätzen zum abstrakten Linie und Form auf naturwissenschaftliche Diskurse zurückgreifen, in der Überlegung daraus eine „neue Kunst“ für das „Leben“ im Sinne der Lebensreform zu kreieren und etablieren.

⁵⁵ Vgl. Buchholz, Kai: Begriffliche Leit motive der Lebensreform. In: Buchholz, Kai/Rita Latocha (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1. Darmstadt: Häuser 2001, S. 41-43, hier S. 41f.

II. Abstraktion des „Lebens“.

Psychologische Ästhetik und Suggestion im Werk von Henry van de Velde und August Endell

1. Die abstrakte Linie und Form bei van de Velde und Endell – ein „epistemisches Ding“ zwischen Kunst und Wissenschaft

Es ist eine als zentral zu wertende Idee der Künstler des Jugendstils wie des *Art Nouveau* eine „neue Kunst“ zu schaffen. Eine Kunst, die als Teil der Lebensreformbewegung um die Jahrhundertwende ein mit missionarischem Anspruch vorgetragenes Programm hat: einen „neuen Bunde von Kunst und Leben“⁵⁶ zu knüpfen, wie es Henry van de Velde formuliert, oder die „Kluft zwischen Künstler und Publikum“⁵⁷ zu schließen, wie August Endell als den Antrieb seines Schaffens angibt. Eine Kunst zu etablieren, die sich in Bezug auf das „Leben“ konfiguriert, positioniert sich gegen eine Autonomie der Kunst. Das formuliert auch Peter Bürger mit Blick auf die Avantgarde, die eine Kunst für die Lebenspraxis als Kritik an der Kunst als Institution darstelle.⁵⁸ Frühere Ansätze in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts legen diesen Anspruch wesentlich politischer oder gesellschaftskritischer aus. *L'art pour l'art* wird dabei als Gegenposition betrachtet, die das Potential der Kunst nicht ausschöpfe. Abhängig ist die kunsttheoretische Argumentation auch von der Auslegung des Lebensbegriffs, der sich in vitalistischen Diskursen der Lebenswissenschaften ebenso findet wie in physikalisch-mathematischen Ansätzen. In jedem Fall wird dabei jedoch von einer konkreten Wirksamkeit der Kunst auf das „Leben“ ausgegangen. Kunst sei damit ein intentional ausgerichtetes Werkzeug. Das ist sie auch im Rahmen der Diskussion um politische Kunst und schließlich als Medium von Propaganda. Dabei erhält Kunst das Potential, Entscheidungen und Handlungen herbeizuführen, allein über ihre Perzeption. Die Kommunikationswissenschaft und die Psychologie befassen sich auch in aktuellen Diskursen mit einer Beeinflussung durch

⁵⁶ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig: Seemann 1902, S. 37.

⁵⁷ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 13.

⁵⁸ Vgl. Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Farbe und Form. All diesen Ansätzen geht die Annahme voraus, dass diese eine (messbare) Reaktion hervorrufen.

Auch wenn Endell und van de Velde sicher nicht „der“ Jugendstil sind, sind sie dennoch zwei dessen wichtigster Vertreter und stechen vor allem deshalb hervor, weil sie neben ihrem praktischen künstlerischen Werk ein ambitioniertes kunsttheoretisches Oeuvre hinterlassen. Darin legen sie die Idee und das Anliegen ihrer Kunst dar. Dabei wird die abstrakte Linie oder die Form unter Berücksichtigung der psychischen und physischen Reaktionen des Betrachters im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung verhandelt. Die Künstler stützen sich auf die Ergebnisse der neu entstehenden wissenschaftlichen Disziplinen, die sich der Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung widmen und sind gleichzeitig Teil dieses Diskurses. Wichtige Impulse entstehen unter anderem durch die Schriften von Charles Darwin ebenso wie den Begründer der Psychophysik Gustav Theodor Fechner, Claude Bernard und Hermann von Helmholtz, die sich dann in den Theorien von Theodor Lipps, Wilhelm Wundt oder Charles Henry weiter ausformen. Ganz wesentlich ist dabei die Erklärung der „Natur“ und – darin eingeschlossen – des „Organismus“, der zum Bild sowohl des Menschen als auch der Kunst wird. „Kunst und Leben“ sind eingebunden in einen physikalisch-chemischen Naturbegriff.

In Deutschland prägten diesen Naturbegriff insbesondere die Wissenschaftler der „Physikalischen Gesellschaft zu Berlin“, darunter von Helmholtz, Emil du Bois-Reymond und Ernst Wilhelm von Brücke. Du Bois-Reymond, Schüler von Johannes Müller und dessen Mitarbeiter von Helmholtz, war 1845 mit diesen Mitbegründer der Physikalischen Gesellschaft und bis zu seinem Tod ihr Vorsitzender. Das Forschungsinteresse der Gruppe lag darin, die Nerven- und Muskeleleregungen auf physikalische Mechanismen zurückzuführen und dies anhand von neuen Messmethoden sichtbar zu machen. Sie sahen sich dabei als argumentativer Gegenpol zum Vitalismus und dessen Erklärung des „Lebens“ als allumfassende „Lebenskraft“.⁵⁹ Die Physikalische Gesellschaft Berlin hatte es sich zur Aufgabe gemacht, der „Lebenskraft“ ihre analytische und quantitative Physiologie entgegenzusetzen. So schreibt du Bois-Reymond: „Wir haben uns geschworen, die Wahrheit geltend zu machen, das im Organischen keine anderen Kräfte

⁵⁹ Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Festschrift zum 100. Todestag von Emil du Bois-Reymond. Unter Mitarbeit von Randolph Menzel, Rolf Winau, Ernst Florey und Wolf Singer. Berlin: Akademie-Verlag 1997, S. 146-190, hier S. 146.

wirksam sind als die gemeinen physikalisch-chemischen.“⁶⁰ In diesem Sinne will er den Nachweis erbringen, dass Galens und Descartes *spiritus animalis* Elektrizität sei und damit physiologisch messbar.⁶¹ Du Bois-Reymonds Abhandlungen beschäftigen sich zu einem großen Teil mit Abhandlungen zu Methoden und Geräten.⁶² Den kunsttheoretischen Überlegungen van de Veldes und Endells, ihr Verständnis von „Natur“ und „Leben“ liegen diese physikalisch-chemischen Ansätze zugrunde.

⁶⁰ Bois-Reymond, Estelle (Hrsg.): Jugendbriefe von Emil du Bois-Reymond an Eduard Hallman. Berlin: G. Reimer 1918, S. 5. Zit. nach: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Festschrift zum 100. Todestag, S. 155.

⁶¹ Vgl. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Festschrift zum 100. Todestag, S. 146.

⁶² Vgl. Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Untersuchungen über thierische Elektrizität. 2 Bde. Berlin: G. Reimer 1848/1849; Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Gesammelte Abhandlungen zur allgemeinen Muskel- und Nervenphysik. 2 Bde. Leipzig: Veit 1875/1877.

1.1 Veränderte Wissenschaftslandschaft

Auch umfassender gesprochen wandelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Selbstverständnis der Deutschen in Bezug auf ihre Vorbilder. Was bis dahin Literaten und Philosophen gewesen waren, wurden nun die Naturwissenschaftler. Die Kultur wurde getragen von deren Erkenntnissen, rasanter Entwicklung und Ausdifferenzierung.⁶³ Die Philosophie, insbesondere die Naturphilosophie, deren Aufgabe es bis dahin war, die Phänomene des Lebens zu erklären, erhielt nun zunehmend einen Platz als reflektierende, weniger als erklärende Disziplin. Dennoch wurde sie nicht vollständig abgelöst. Von Helmholtz beispielsweise verstand die physiologische Wahrnehmungstheorie als philosophische Erkenntnistheorie, was schließlich zur „wissenschaftlichen Philosophie“ führte.⁶⁴ Auch Fechner fand einen theoretischen Weg, der zwischen Naturwissenschaft und Naturphilosophie steht. Er verpflichtete sich zwar ganz dem naturwissenschaftlichen Empirismus, fand dort jedoch keinen plausiblen Platz des Psychischen neben dem Physischen. Deshalb versuchte er seine materialistischen Überzeugungen mit einer naturphilosophischen Komponente zu vereinen. Aus dieser Ansicht heraus entstand seine einflussreiche Psychophysik.⁶⁵

Die Ausdifferenzierung der Disziplinen und die Entstehung von neuen Wissenschaftsbereichen und Institutionen ließ schließlich die Wissenschaftslandschaft entstehen, wie sie noch heute beschaffen ist.⁶⁶ Diese „scientific revolution“ brachte unter anderem die Disziplinen der Chemie, Physik, Mathematik, Biologie hervor, aber auch die der Sozialwissenschaften. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde eine eindeutige Trennung der Wissenschaft von Philosophie und Theologie stark gemacht. Unter dem Banner des „Fortschritts“ wurden die Naturwissenschaften die moderne, progressive Instanz zur Erklärung des „Lebens“. In dieser Eigenschaft wurden sie auch für das Denken und Schaffen der Künstler und Intellektuellen ein wichtiger Referenzrahmen.

⁶³ Vgl. Lenoir, Timothy: *Instituting Science. The Cultural Production of Scientific Disciplines*. Stanford: Stanford University Press 1997, S. 132.

⁶⁴ Vgl. Heidelberger, Michael: *Fechner und das Unbewusste*. In: Meischner-Metge, Anneros (Hrsg.): *Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung*. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag 2010, S. 65-98.

⁶⁵ Vgl. Heidelberger, Michael: *Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung*. Frankfurt am Main: Klostermann 1993.

⁶⁶ Vgl. Cahan, David: *From Natural Philosophy to the Sciences. Writing the History of Nineteenth-Century Science*. Chicago: University of Chicago Press 2003, S. 4.

Gleichzeitig kann jedoch die Methodik und Theoretisierung der experimentellen Psychologen, auf die sich auch van de Velde und Endell beziehen, bei weitem nicht verallgemeinernd als „positivistisch“ bezeichnet werden. Der Bezug auf die Naturphilosophie blieb erhalten, er veränderte sich nur in seiner Argumentation.⁶⁷ Insbesondere in den Schriften Endells werden diese Referenzen und Denkbilder deutlich. Grundlegend jedoch bleibt – so wird sich zeigen – der Bezug auf die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, genauer der Physik, Physiologie, Psychologie und Psychophysik. Dort wird verhandelt, wie der Prozess der ästhetischen Wahrnehmung zu verstehen sei und wie so beispielsweise im Sehen Einfluss auf die körperlichen und geistigen Funktionen des Menschen genommen werden könne. Dabei waren das Interesse am Vorgang des Sehens und die Übertragung auf die ästhetische Wahrnehmung nicht auf Wissenschaftlerkreise beschränkt. Vielmehr hatten die daraus abgeleiteten Ideen zur Wirkung von Farbe und Form im Sehen weitreichenden Einfluss im ausgehenden 19. Jahrhundert. So schreibt Timothy Lenoir „that nineteenth-century Germans embedded solutions to the problems confronting their society within a politics of vision“⁶⁸. Er führt dies weiter beispielhaft mit Blick auf die Physiologen von Helmholtz, du Bois-Reymond und Ernst Brücke und den Künstlern Adolph Menzel, Adolf Hildebrand und Hans Marées aus.⁶⁹

⁶⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 238.

⁶⁸ Lenoir, Timothy: Instituting Science, S. 132.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 134.

1.2 Experimentalkunst

Das Experiment wurde im 19. Jahrhundert gerade in den sich neu etablierenden Wissenschaftsbereichen das zentrale Format wissenschaftlicher Erkenntnis. Die Bedingungen des Experiments wurden so zur Grundlage der Schaffung und Ausformung von Epistemen.⁷⁰ Auch „innere“ Vorgänge, die Fechners Psychophysik noch über einen psychophysischen Parallelismus herleitete, wurden nun über Experimente einer Messung zugänglich gemacht. Im gleichen Zug erschufen so die Experimentalsysteme selbst erst die Bilder psychologischer Prozesse. Noch mit Alexander von Humboldt wurde sichtbares Material in einer Vermessung kontextualisiert, verglichen und eingehend betrachtet. Mit von Helmholtz und dessen experimenteller Physik und Physiologie entstand nun erst durch die Messung im Experiment eine Realität des unsichtbaren Inneren.⁷¹ Damit einher geht die enge Verbindung von Experiment und Kunst. Wie Sven Dierig herausstellt, war du Bois-Reymonds „Multiplikator“, ein Präzisionsgalvanometer, der zur Messung von Nerven- und Muskelspannung eingesetzt wurde, weit mehr als ein bloßes Messgerät. Vielmehr lag der Fokus des Physikers auf einer „Ästhetik des Versuchs“ und damit einer Verbindung von Kunst und Wissenschaft.⁷² Seine Zusammenarbeit mit dem Feinmechaniker Johann Georg Halske, der selbst ein hohes Interesse an ästhetischer Perfektion hatte, führte nicht zu einem Instrument, das jeder Laie bedienen konnte. Vielmehr oblag es auch der Übung und damit der Perfektion des Experimentators, dass Versuchsreihen zu einem entsprechenden Ergebnis kamen.⁷³ Dierig schließt:

Das Experimentieren ist eine Leibeskunst, über welche sich die Schönheit des klassisch gebildeten Körpers mit der „mechanischen Schönheit“ der Apparate und Versuchsanordnungen zu einer ‚Ästhetik des Versuchs‘ verbindet.⁷⁴

⁷⁰ Vgl. Beek, Viola van: „Man lasse diese Dinge selber einmal sprechen“. Experimentierkästen, Experimentieranleitungen und Erzählungen zwischen 1870 und 1930. In: NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009) H. 4, S. 387-414, hier S. 387f.

⁷¹ Vgl. Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 9ff.

⁷² Vgl. Dierig, Sven/Thomas Schnalke: Apoll im Labor. Bildung, Experiment, mechanische Schönheit (= Begleitbuch zur Ausstellung). Berlin: Berliner Medizinhistorisches Museum 2005.

⁷³ Vgl. Dierig, Sven: „Die Kunst des Versuchs“. Emil Du Bois-Reymonds Untersuchungen über tierische Elektrizität. In: Schmidgen, Henning/Peter Geimer (Hrsg): Kultur im Experiment. Berlin: Kadmos 2004, S. 123-146, hier S. 128ff.

⁷⁴ Dierig, Sven/Thomas Schnalke: Apoll im Labor, S. 10.

Dabei wurde Schönheit auch in Analogie zur Maschine gebracht.⁷⁵ Von Helmholtz stellte seine Versuche an Froschmuskeln in eine direkte Verbindung mit der Kunst. Nicht allein die Aufzeichnung als physikalisches Ereignis war von Bedeutung, sondern auch in ihrer Funktion als ästhetische Kurve.⁷⁶ Du Bois-Reymond, Brücke und von Helmholtz fokussierten die Kurve so auch mit Blick auf den Neoklassizismus in ihrer Zwitternatur als künstlerisch-ästhetisches Element und physikalisch-chemischen Ausdruck der Natur.⁷⁷ Die Kurve wurde damit zum verbindenden Element von Natur, Kunst und Technik hervorgehoben. So schreibt Ernst Brücke:

Es ist dies dahin zu erläutern, dass sie in allen Stellungen, die in der idealen Kunst überhaupt vorkommen und in allen Ansichten gute Linien geben muss, denn die Führung der Linien ist das erste und wichtigste in jedem Kunstwerke, das höhere Ansprüche erhebt.⁷⁸

Der Ausstellungskatalog *Aux origines de l'abstraction*⁷⁹ zeigt die Linie zwischen Kunst und Wissenschaft im Rahmen experimenteller Anordnungen als ausschlaggebend für die Abstraktion in der Moderne. Deutlich wird dabei die enge Wechselwirkung von Wissenschaft und Kunst mit Blick auf Zeitlichkeit, Bewegung und Körperfunktionen. Die abstrakte Linie wird – etwa in Mareys Aufnahmen – zu einem temporalen Ereignis, das Sehen wird im Prozess darstellt. Jonathan Crary hat in seinem Buch *Suspensions of Perception* historische Bedingungen herausgearbeitet, die die Beschäftigung mit dem prozessualen Betrachten und dessen Wirkung und Potential um 1900 ermöglichen.⁸⁰ In seinem monumentalen Werk *Die Herrschaft der Mechanisierung* erklärt Siegfried Giedion Errungenschaften in der Kunst, der Technik und den Wissenschaften unter dem Gesichtspunkt der Mechanisierung, die er seiner Deutung zugrunde legt. Dabei zeigt er, dass es die „Bewegung“ als mechanisches Prinzip ist, das auch der Abstraktion in der Kunst zugrunde liegt. Er verdeutlicht dies ausgehend von Marey, dem Wissenschaftler mit deutlich künstlerischem Anspruch über Marcel Duchamps *Akt, die Treppe herabsteigend* (1912) bis hin zu Wassiliy Kandinskys vollständig abstrakter Formenkomposition *Rosa*

⁷⁵ Vgl. Dierig, Sven/Thomas Schnalke: Apoll im Labor, S. 23.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 24.

⁷⁷ Vgl. Wise, M. Norton: Neo-Classical Aesthetics of Art and Science. Hermann Helmholtz and the Frog-Drawing Machine. Uppsala: University Uppsala 2008.

⁷⁸ Brücke, Ernst: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. Wien: Braumüller 1893, S. 3.

⁷⁹ Vgl. Lemoine, Serge (Hrsg.): *Aux origines de l'abstraction*. Paris: Musée d'Orsay 2003.

⁸⁰ Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception*. Attention, Spectacle and Modern Culture. Cambridge: MIT Press 2001.

Quadrat von 1923.⁸¹ Der Blick auf die Mechanik zwischen Kunst und Wissenschaft und die sich darauf berufenden experimentellen Anordnungen stehen so in einem Zusammenhang mit der Konzentration auf die Linie und schließlich der Abstraktion. Auch van de Velde und Endell sind mit ihren kunsttheoretischen Texte und praktischen Arbeiten Teil dieses Diskurses. Dabei bietet ihnen die positivistische Naturwissenschaft im Vergleich zur Naturphilosophie vor allem ein ausschlaggebendes Moment: Während die Philosophie Erkenntnis über das eigene Denken erreichen muss, sehen die Künstler in den experimentellen Methoden und psychophysischen Ansätzen der neuen Naturwissenschaften die Möglichkeit, den Menschen als Körper „selbst sprechen“ zu lassen. Vor allem die „graphische Methode“⁸² führt eindrucksvoll den „pencil of nature“⁸³ vor. Du Bois-Reymond und seine elektrophysiologischen Experimente und Geräte wurden bald einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und das „Leben“ und die „Natur“ wurden dabei visualisiert, aber vor allem auch messbar gemacht. So schreibt Henning Schmidgen in Bezug auf von Helmholtz:

Es ist dieser Umbruch zu einer Moderne der Messung, der sich an den Helmholtz-Kurven niederschlägt. 1847 war das Arbeiten mit Wellenschreibern, sogenannte Kymographen, in die experimentelle Physiologie eingeführt worden. Ziel dieser technischen Innovation war es gewesen, Lebensphänomene wie den Blutkreislauf oder die Atmung in ihrer Eigendynamik abzubilden, um sie besser betrachten und untersuchen zu können.⁸⁴

Die Möglichkeit, direkt, das heißt, scheinbar ohne Transfer durch den Intellekt Einblicke in die Mechanismen, Funktionen und Abläufe im menschlichen Körper zu erhalten, ist ein Aspekt, der für van de Velde und Endells Gedankengebäude zur abstrakten Linie bestimmend ist. Darauf rekurrierend sei es möglich, eine Kunst zu schaffen, die nicht der „Willkür der Künstlerphantasie“⁸⁵ entspringt, weil sie Verarbeitung durch die Ratio ausschließt. Kunst soll so die Interpretation auf Basis bereits kognitiv verhandelten Wissens ausschließen. In diesem Sinne soll ihre Kunst suggestiv, das heißt, ohne rationale

⁸¹ Vgl. Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 37ff.

⁸² Vgl. Marey, Étienne-Jules: La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Paris: Masson 1878.

⁸³ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: Experimentalisierung des Lebens.

⁸⁴ Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 10.

⁸⁵ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 94.

Verarbeitung Empfindungen hervorrufen.⁸⁶ In dieser Herangehensweise sind die Künstler Teil eines naturwissenschaftlichen Diskurses der ästhetischen Wahrnehmung. Dies hervorhebend schreibt van de Velde resümierend in seiner *Geschichte meines Lebens*:

Wer eine Ästhetik unserer Zeit zu schreiben sich vornimmt, wird sich in die Bücher von Boetticher, Schopenhauer und Fechner und die ästhetischen Schriften von Theodor Lipps und Paul Souriau vertiefen müssen.⁸⁷

Van de Velde verweist also für die Erklärer der Ästhetik des Jugendstils auf den Philosophen Schopenhauer, den Begründer der Psychophysik Theodor Fechner, den Philosophen und Psychologen Theodor Lipps und den Kunsttheoretiker Souriau, der sich mit der suggestiven Wirkung der Kunst beschäftigt. Damit schlug der Belgier van de Velde als einer der wichtigsten Vertreter des Jugendstils ebenso wie August Endell in München, dessen Werk erst in den letzten Jahren größere Aufmerksamkeit erhält, einen besonderen Weg im Rahmen des Jugendstils ein. Dieser führte einerseits eine Tradition fort, die sich bereits im Naturalismus und im Sozialen Realismus anbahnt. Kunst soll in Orientierung am Menschen gestaltet sein, was jedoch noch nicht für den floralen Jugendstil zutrifft, der sich an einer dekorativen Abstraktion der Natur orientiert. Gegen Ende der 1880er Jahre jedoch formierte sich bei van de Velde genauso wie bei Endell ein völlig abstraktes bzw. ein als solches angelegtes Ornament, das sich – und das ist das Besondere daran – als Programm versteht. Die Künstler erklärten ihre Ornamentik in eigenen Texten zur Ästhetik, legten sie auf bestimmte Regeln fest und machten sie damit nachvollziehbar und schließlich auch lehrbar. Sie orientierten sich in der Begrifflichkeit ihrer kunsttheoretischen Ausführungen, die sie einer neuen Verbindung von „Kunst und Leben“ unterstellten, an den sich neu formierenden und etablierenden Naturwissenschaften, die den Körper und die ästhetische Wahrnehmung verhandelten. Wie sie ihre abstrakte Linie jedoch theoretisch wie praktisch tatsächlich umsetzten, muss nun am Einzelfall beschrieben werden.

Van de Velde und Endell sehen sich, wie aus ihren Texten deutlich wird, selbst als experimentelle Künstler-Wissenschaftler, die ihre Kunst auf Basis empirisch nachvollziehbarer Erkenntnisse aufbauen. Dabei ist ihre Linie eingebettet in eine

⁸⁶ Vgl. die Definition von „Suggestion“ in: Wenninger, Gerd (Hrsg.): Lexikon der Psychologie. Bd. 3. Heidelberg: Spektrum 2001, S. 277.

⁸⁷ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Geschichte meines Lebens. München: Piper 1962, S. 304f.

wissenschaftliche „Experimentalkultur“.⁸⁸ Die Linie bei van de Velde und Endell fügt sich ein in einen Diskurs, der um die abstrakte Linie als „epistemisches Ding“ entsteht. Die abstrakte Linie, die an „Leben“ geknüpft ist, also „Leben“ repräsentiert, „lebenvoll“ ist oder „beleben“ soll, ist ein „epistemisches Ding“, das sich in der Experimentalkultur zwischen Kunst und Wissenschaft entwickelt.⁸⁹ Dabei spielt insbesondere die Visualisierung von Forschungsergebnissen eine entscheidende Rolle. Hans-Jörg Rheinbergers Theorie der Experimentalsysteme als epistemologischer Deutungsansatz bietet so einen erhellenden Hintergrund. Rheinberger selbst hat sich, wie er schreibt, von George Kublers „formalen Sequenzen“, die er als Grundlage seiner Theorie zur Formentwicklung in der Kunstgeschichte in seinem Buch *Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* beschreibt, gedanklichen Anstoß für seine eigene epistemologische Theorie geben lassen. So schreibt Kubler:

Der Wert einer Annäherung von Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte liegt darin, gemeinsame Innovationsmomente herauszufinden, gemeinsame Veränderungen und Veralterungen, denen die materiellen Werke der Künstler und Wissenschaftler im Laufe der Zeit unterworfen sind.⁹⁰

Kubler bezieht sich dabei auf seine Frage, wie sich der künstlerische Ausdruck über die Epochen verändert. Rheinberger folgt ihm in der Herangehensweise, weniger das Objekt selbst in den Blick zu nehmen als vielmehr die Bedingungen, die ihm seinen epistemischen Platz zuweisen. So legt er den Fokus auf die „materielle Kultur“ der epistemischen Dinge, das heißt, auf ihre Bindung an die Experimentalsysteme, die ein epistemisches Objekt sichtbar machen sollen. Rheinberger fokussiert „die epistemische Dynamik der empirischen Wissenschaften von der besonderen Struktur der Praktiken“⁹¹ heraus. Ein epistemisches Objekt steht immer in einer wechselwirkenden Verbindung mit den technischen Bedingungen, den Apparaturen, die in einem Experimentalsystem zur Festlegung des epistemischen Objekts ausgelegt wurden. Die technischen Möglichkeiten sind dabei bedingt durch die Traditionen ihrer Zeit ebenso wie die institutionellen und

⁸⁸ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

⁸⁹ Rheinberger, Hans-Jörg: *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg an der Lahn: Basiliken-Press 1992; Ders.: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*.

⁹⁰ Kubler, George: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 43. Zit. nach: Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, S. 10.

⁹¹ Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, S. 173.

lokalen Gegebenheiten. Die Apparaturen – oder das Experimentalsystem – geben so Aufschluss darüber, in welcher Verbindung ein epistemisches Ding gedacht werden konnte. Wie Rheinberger zeigt, muss nun Wissenschaftsgeschichte vor allem durch die Betrachtung von Experimentalsystemen erfolgen: „Sie [die Apparate] verkörpern und sie tragen die gewaltige Last des Wissens, das zu einem gegebenen Zeitpunkt als gesichert gilt.“⁹² Der Forschungsprozess und alle dafür konzipierten Gerätschaften sind so gestaltet, dass sie die Resultate, die bereits im Vorfeld als möglich angenommen werden, zumindest prinzipiell erzeugen können. Deshalb geben sie Auskunft über die epistemische Einbettung des Objekts. Aufbauend auf Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*⁹³ schreibt Rheinberger:

Ich will aber noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß die Entwicklung eines bestimmten wissenschaftlichen Problemhorizonts mit seinen Begriffen und Theoremen gar nicht richtig erfaßt werden kann, wenn wir nicht die experimentelle Textur ins Auge fassen, die sie trägt und durch die sie Bedeutung erlangen.⁹⁴

Ein epistemisches Objekt kann zunächst nur die Gestalt annehmen, die die technischen Möglichkeiten ihm zugestehen. Nur Zufälle, „Konjunktur, Hybridisierung und Verzweigung“⁹⁵ geben den Anstoß, das technische Ding in eine bestimmte Richtung zu modifizieren und damit dem epistemischen Objekt eine neue Ausformung zu geben. So ist das „epistemische Ding“, wie es Rheinberger beschreibt, eine unauflösbare Verbindung und beständige Transformation von epistemischem und technischem Objekt. Im Rückgriff auf Foucault ist es als „Diskurs-Objekt“⁹⁶ zu betrachten, das kein Objekt im engeren Sinne ist, sondern vielmehr sich auch rückwirkend historisch transformierende „Strukturen, Reaktionen, Funktionen“⁹⁷. So verweigert es sich einer Festlegung auf Begriffe und entwickelt sich in einem „Eigenleben“⁹⁸. Weil sich das epistemische Ding über das Wechselspiel von epistemischem und technischem Objekt formt, ist die Theorie der Experimentalsysteme also bestimmt davon, über das Subjekt hinauszudeuten und

⁹² Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, S. 133.

⁹³ Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

⁹⁴ Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, S. 176f.

⁹⁵ Ebd., S. 166ff.

⁹⁶ Ebd., S. 15.

⁹⁷ Ebd., S. 27.

⁹⁸ Vgl. Hacking, Ian: *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 250. Zit. nach: Rheinberger, Hans-Jörg: *Historische Epistemologie zur Einführung*. Hamburg: Junfermann 2007, S. 121; vgl. auch Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, S. 173f.

vielmehr Objekte miteinander verhandeln zu lassen.⁹⁹ In diesem Prozess kann es nicht in den Grenzen einer Disziplin verbleiben, sondern wird übertragen und rückwirkend neu gestaltet.¹⁰⁰ Die abstrakte Linie zwischen Naturwissenschaft und Kunst offenbart als gemeinsames „Innovationsmoment“ ihre Funktion als Repräsentant von Bewegung und „Leben“. Die Linientheorie und die Konzepte zur abstrakten Linie als zentrales Element einer „neuen Kunst“ bei Endell und van de Velde können als „experimentelle Textur“ im Rahmen einer disziplinenübergreifenden „Experimentalkultur“ gelesen werden, um daran wissenschaftshistorisch deutlich zu machen, was deren Verbindung von „Kunst und Leben“ im Einzelfall meint.

Experimentalkulturen¹⁰¹ befinden sich in ständiger Transformation. Vor allem aber sind sie dadurch gekennzeichnet, dass sie ein epistemisches Ding in andere wissenschaftliche Disziplinen und selbst über die Wissenschaft hinaus tragen. Im hier vorgestellten Fall verdeutlicht dieses Spiel zwischen den Disziplinen vor allem die „graphischen Methode“, wie sie vom französischen Physiologen Jules-Étienne Marey benannt wurde.¹⁰² Die Linie wurde dabei zum direkten Ausdruck des „Lebens“ selbst. Über diese experimentelle Technik wurden die kleinsten Bewegungen des Körpers als Linie auf ein Trägermedium übertragen. So ließ sich beispielsweise der Pulsschlag oder die Muskelkontraktion nicht nur präzise messen, sondern direkt visualisieren. Die Sichtbarmachung stellte dabei einen wesentlichen Vorteil in der Kommunizierbarkeit von wissenschaftlichen Erkenntnissen dar, insbesondere im Gegensatz zu mathematischen Funktionsgraphen, die durch Wertetabellen erstellt wurden. Die Apparaturen, die gleich einer „sich selbst schreibenden Natur“¹⁰³ Lebensfunktionen wie Pulsschlag oder Muskelkontraktionen direkt in Linien übertrugen, benötigten keine interpretative Leistung des Intellekts. Während Wertetabellen nach der Berechnung in einen Kontext gestellt werden mussten und in einer abstrahierenden, interpretativen Leistung eine Aussage aus

⁹⁹ Vgl. Rheinbergers Argumentation in Rückgriff auf Foucault, der nicht das Subjekt und dessen „Bewusstsein“, sondern wissenschaftliche Praktiken als Wissensgenerator für die Ausformung des Diskurses verantwortlich macht: Rheinberger, Hans-Jörg: Historische Epistemologie zur Einführung, S. 110.

¹⁰⁰ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, S. 222ff.; Marey, Étienne-Jules: La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine.

¹⁰¹ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, S. 172f.

¹⁰² Vgl. zur „graphischen Methode“ in Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: Experimentalisierung des Lebens.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 11.

den Ergebnissen heraus getroffen werden musste, zeigte in der graphischen Methode eine geschwungene Linie Intensität, Rhythmus und Vergleichswerte beispielsweise des Pulsschlages oder einer Kontraktion. Was sich daraus entwickelte und auf die Kunst übertragen wurde, war die Vorstellung, dass die Linie Sprache des Körpers, Ausdruck des „Lebens“ selbst ist. Die Experimentalsysteme der Naturwissenschaften, ihre Grundannahmen bezüglich der Beschaffenheit und Funktionsweise des Körpers und die Interpretation und Publikation ihrer Ergebnisse wurden so eng mit den Künsten und deren Ansprüchen verbunden. Dieses Beispiel macht deutlich, dass hier die Apparaturen, das technische Ding, dem Wissen über die abstrakte Linie als Linie, die das „Leben“ unmittelbar repräsentiert, einen Weg bahnt. Um mit Rheinbergers Konzept des Experimentalsystems zu argumentieren, sind die Apparate, die eingesetzt werden, um die Natur selbst schreiben zu lassen, von Wissenschaftlerhand nach deren reziproken Vorstellungen zum Ergebnis ausgerichtet. Die Natur kann damit nur schreiben, was der Wissenschaftler als Möglichkeiten vorgibt. Ebenso kann das theoretische Konzept, dass van de Velde und Endell in ihren Texten erstellten, nach ihren Vorstellungen zu einer Kunst, die, ohne intellektuell verarbeitet werden zu müssen, Empfindungen hervorrufe, untersucht werden. Einige wichtige Vorarbeiten zur Verbindung von Experimentalsystem und Ästhetik haben unter anderem Henning Schmidgen, Norton Wise, Sven Dierig und auch Hans-Jörg Rheinberger und Michael Hagner geleistet.¹⁰⁴ Siegfried Giedions weit frühere Arbeit war hierfür ein entscheidender Impuls.¹⁰⁵ Dabei wurde vor allem ein Blick auf die ästhetischen Aspekte ausgehend von den Naturwissenschaften eingenommen.

Die vorliegende Arbeit wird nun einen umgekehrten Standpunkt einnehmen und aus kunsthistorischer Perspektive den Einfluss der naturwissenschaftlichen Experimentalsysteme auf die Kunsttheorie im Falle von van de Velde und Endell in den Blick nehmen. Die ästhetische Wahrnehmung und das emotionale Potential von Kunst ist ein durchaus prominentes Thema der Jahrhundertwende. Quasi gemeinsam mit dem Sezieren des Inneren des Menschen wurde auch zu entschlüsseln versucht, welche Verbindung Kunst und Körper (Physis und Psyche) haben. Historisch betrachtet können Ansätze einer psychologischen Ästhetik bereits bis in die abendländische Frühgeschichte

¹⁰⁴ Vgl. Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven; Wise, M. Norton: Neo-Classical Aesthetics of Art and Science; Dierig, Sven: Apoll im Labor; Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: Experimentalisierung des Lebens.

¹⁰⁵ Vgl. Giedion, Siegfried: Die Herrschaft der Mechanisierung.

zurückverfolgt werden. Fechner, der Begründer der Psychophysik, ist nicht deren „Erfinder“. Sein Verdienst liegt jedoch darin, dass er empirische Methoden und Ansätze entwickelte, um die Ästhetik als Forschungsbereich zugänglich zu machen. Sein Vorstoß in Richtung einer subjektorientierten Untersuchung der Ästhetik, die er mithilfe empirischer Methodik fassbar machen mochte, wurde zum erklärten Ausgangspunkt für die wegweisenden Forschungen seines Schülers Wilhelm Wundt und dessen experimenteller Psychologie, ebenso wie für Theodor Lipps' „Einfühlung“.¹⁰⁶ Nicht die Vorgehensweise, für Fragen der ästhetischen Wahrnehmung am Subjekt anzusetzen, ist die bahnbrechende Neuerung. Hier haben bereits Kant und die britischen Aufklärer wichtige Impulse gesetzt. Fechner aber führte das Experiment und damit empirische Methoden zur Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung ein.¹⁰⁷ Dabei wird Farbe und Form mit „Gefühl“ in eine Beziehung gesetzt. Ästhetische Wahrnehmung ist damit in einem wissenschaftlichen Rahmen als kausaler Zusammenhang zu verstehen. Der Rekurs auf das „Gefühl“ in der psychologischen Ästhetik, das auch in der „Einfühlung“ Lipps' auftauchte, ist eine Begrifflichkeit, die im Diskurs der ästhetischen Wahrnehmung des 19. und 20. Jahrhunderts vielfach verwendet wurde.¹⁰⁸ Darüber, wie aus Farbe und Form „Gefühl“ wird, wurde vielfach verhandelt. Jean-Marie Guyau betrachtete „Gefühl“ als vitale Äußerung, die Handlungen vorangeht. Gefühle sind damit „Indikatoren der evolutiven Entwicklung des Lebens schlechthin“¹⁰⁹. Theodor Lipps orientierte sich jedoch vielmehr an der physiologischen Optik von Hermann von Helmholtz und damit an einem positivistischen Ansatz. Van de Veldes und Endells Arbeiten, die sich mit der Rezeptionsästhetik befassen, ebenso wie die Texte von Psychologen, Physiologen und Psychophysikern, die naturwissenschaftlich dazu forschten, offenbaren dabei ein spezifisches Denken über den Körper oder den Menschen als Körper. Van de Velde und Endell versprechen sich von einer Kunst, die sich im Rahmen der positivistischen Naturwissenschaften verortet, Legitimation und gleichzeitig nachweisbare Wirkung. Beide

¹⁰⁶ Vgl. Allesch, Christian: Gustav Theodor Fechner als Wegbereiter der psychologischen Ästhetik. In: Gundlach, Horst/Josef Brožek: G.T. Fechner and Psychology. Passau: Passavia 1988, S. 207-216, hier S. 208.

¹⁰⁷ Vgl. Allesch, Christian: Gustav Theodor Fechner als Wegbereiter der psychologischen Ästhetik.

¹⁰⁸ Vgl. Ders.: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene. Göttingen u. a.: Verlag für Psychologie Hogrefe 1987, S. 373.

¹⁰⁹ Vgl. dazu Guyau, Jean-Marie Guyau: Les problemes de l'aesthetique contemporaine. Paris 1884, S. 188. Zit. nach: Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 374.

hier verhandelten Künstler haben einen deutlich sozialreformerischen Anspruch, den sie in ein künstlerisches Programm übersetzen.

Auch die Suggestion, man könnte fast sagen ein „Modewort“¹¹⁰ der Zeit, wurde dabei als Vorgang positioniert, der eine manipulative Wirkung auf das Subjekt möglich macht. Die vollständig abstrakte, suggestive Kunst könne nach van de Velde und Endell gesellschaftsreformierend eingesetzt werden. Eine suggestiv wirkende Linie, wie sie van de Velde und auch Endell für ihre Kunsttheorie heranzogen, fügt sich ein in die Experimentalkultur der Physiologen, Psychophysiker und Physiker, die sich mit der emotionalen Wirkung von Farbe und Form befassten. Aber bereits Vordenker wie Charles Henry, Charles Blanc und Humbert de Superville gingen von einer suggestiven Wirkung von Linien aus, allerdings schufen sie eine weniger experimentelle Verbindung.¹¹¹ Dennoch beschäftigte sich vor allem van de Velde im Zuge seiner Orientierung an den Neoimpressionisten intensiv mit Henry, Blanc und Superville.¹¹²

Van de Veldes „neue Kunst“, deren zentrales Element die Ornamentik ist, ist theoretisch-methodisch konzipiert. Der Künstler erklärt das Ornament als Struktur und Zusammenspiel von Linien, die analog zu „Kräften“ zu verstehen seien. Tatsächlich entdeckt van de Velde die Linie als Gestaltungsmittel wesentlich früher, als erst in seinem kunsthandwerklichen Schaffen, das vom Ornament geprägt ist. Bereits 1887 gründete van de Velde unter anderem mit seinem Schulfreund Max Elskamp, der ihn bis zu dessen Tod 1931 begleitet, in Antwerpen die *Association pour l'Art Indépendant*.¹¹³ Van de Veldes Entscheidung, Maler zu werden, wurde mitgetragen von seiner Begeisterung für die neoimpressionistische Malerei Frankreichs. Dort fand er einen Stil, der sich nicht am Sujet abarbeitet, sondern mit Farbe und Form experimentiert. Dem sozialen Realismus und dem Naturalismus warf er vor, in dieser Frage nicht modern zu sein. Eine sozial motivierte Kunst kann nach van de Velde demnach nicht mehr über die tatsächliche Darstellung der sozialen Realität, sondern müsse direkt über die physische und psychische Wirksamkeit von Farbe und Form erfolgen. 1887 sah er im 4. Salon der Künstlergruppe XX in Antwerpen unter anderem Seurats *Un Dimanche à la Grande Jatte*.¹¹⁴ Die Malweise

¹¹⁰ Vgl. Schultz, Johannes Heinrich: Suggestion und Hypnose. In: Hattingberg, Hans von: Der nervöse Mensch. Bd. 12. Prien am Chiemsee: Anthropos 1924, S. 24f.

¹¹¹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 19.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 20.

Seurats erfolgt nach einem durchdachten, auf die Funktionsweise der Sinnesorgane konzipierten Verfahren, das seine Bedeutung nicht über die Darstellung der Sonntagsausflügler in Paris generiert. Van de Velde bekam eine Idee davon, dass Farbe und Linie die bedeutende Rolle für eine neue, sozial orientierte Kunst spielen. Deshalb adaptierte er zunächst die Malweise der Neoimpressionisten für seine eigenen Gemälde. Die XX waren es insbesondere, die van de Veldes Weg zum abstrakten Ornament inspiriert haben. Die Gruppe gründete sich 1883 in Antwerpen und machte Brüssel eine Zeit lang zu einer der wichtigsten Kunststädte Europas. Für Van de Velde war die Aufnahme in diese Gruppe ein wichtiger und entscheidender Schritt für seine künstlerische Laufbahn. Hier traf er Künstler, die ebenso wie er die Einflüsse und Vorgaben der akademischen Malerei ablegen und neue Wege suchen wollten. Rückblickend schreibt van de Velde 1952 über XX:

Ihr Ziel war, das belgische Publikum einzuführen in das Werk avantgardistischer Maler, Bildhauer, Entwerfer und Kunsthandwerker, kurz aller derjenigen, die die Nachahmung der Vergangenheit ablehnten und Gegner waren der unfruchtbaren, offiziellen Kunst und der Lehre der Akademien der Schönen Künste.¹¹⁵

Für van de Velde wirkte die Aussicht auf eine Kunst, die wissenschaftlich belegt auf den Betrachter Einfluss ausüben könne, wie elektrisierend. Er war seit Beginn seiner Laufbahn als Künstler begeistert von der neuen Formensprache, die sich innovativ gegen die akademische Schule stellte. Insbesondere Seurat soll in dieser Weise für ihn ein Vorbild werden, wie er dies als Leitfigur des Neoimpressionismus für viele andere Künstler war. In Seurats *Le Chabut*, das er 1890 im Pariser *Salon des Artistes Indépendants* ausstellte, konnte van de Velde, der mit eigenen Werken auf der Ausstellung vertreten war, bereits die Expressivität der Linie beobachten, die später für sein kunstgewerbliches Schaffen von großer Bedeutung werden sollte.¹¹⁶ Dennoch sah er Seurats Einfluss aufgrund seines frühen Todes als nur vorläufig, vielmehr hob er später Signacs Arbeit hervor.¹¹⁷

Seurat stellte selbst eine Reihe von Farbtheorien auf, die er in Bezug auf die Physiologie der Sinnesorgane konzipierte. Bereits seit 1876 beschäftigte er sich mit den didaktischen Schriften von Charles Blanc, Eugène Delacroix, Eugène Chevreul, David

¹¹⁵ Van de Velde, Henry: Extracts from his memoirs. 1891-1901. Introduction by P. Morton Shand. In: *The Architectural Review* 112 (September 1952) H. 669, S. 143-148. Zit. nach: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): *Henry van de Velde*, S. 62.

¹¹⁶ Vgl. Pierre, Arnauld: *Tanz der Augen*, S. 33.

¹¹⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: *Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst*, S. 269f.

Sutter und Ogden Rood. Über Blancs *Grammaire des arts du dessin* war ihm auch die Theorie von Humbert de Superville bekannt.¹¹⁸ Kunst und Körper werden in einen Zusammenhang gebracht, indem nach positivistischen Erkenntnissen zur Wahrnehmung von Farbe gesucht wurde. Bereits Seurat und seine Mitstreiter gingen damit davon aus, dass Kunst eine direkte und vor allem belegbare emotionale Wirkung habe. Allerdings rückten die Neoimpressionisten sozialpolitische Ansprüche nicht in den Vordergrund ihrer Methode, wie dies van de Velde tat. Dieser entlehnte den Neoimpressionisten Ansätze zur Abstraktion in der Malerei und die Wissenschaftlichkeit ihrer Methode.¹¹⁹ Erst durch das Studium der Schriften von Ruskin und Morris jedoch verband van de Velde diese Ansätze mit der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Revolution mit den Mitteln der Kunst. Den Engländern folgend wurde van de Velde zum Kunsthandwerker um die Kunst zu demokratisieren. Die Notwendigkeit der Abstraktion von Form entnahm er jedoch seinen Anfängen bei den Neoimpressionisten. Indem er Abstraktion und wissenschaftliche Methode in der ornamentalen Gestaltung mit kunsthandwerklichen Arbeiten verbindet und damit einen sozialpolitischen Nutzen erzielen will, war van de Velde nicht einfach nur Maler. Er machte sich zum Streiter für eine „neue Kunst“ mit sozialreformerischem Anspruch. Dabei stützt er sich auf die Annahme einer suggestiven Wirkung von Farbe und Form auf die Empfindungen, inspiriert durch die theoretische Vorarbeit der Neoimpressionisten und deren Umfeld.¹²⁰ In der Theoretisierung von Farbe und Form beziehen sich die Künstler des Neoimpressionismus auf den Prozess der ästhetischen Wahrnehmung. Eine Verbindung von Empfindung und optischen Reizen wird dabei unterschiedlich stark betont. Deutlich wird jedoch, dass das Sujet zunehmend in den Hintergrund rückt. Duvivier sieht hier einen Bruch vom Impressionismus zum Neoimpressionismus. Er schreibt:

Die Ruderer und ihre Boote von Gustave Caillebotte, die unter Dampfwolken in den Bahnhof einfahrenden Züge von Claude Monet, beschwören stets eine fühlbare Gegenwart, eine teilbare Erfahrung herauf. Im Vergleich dazu sind die

¹¹⁸ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat; Duvivier, Christophe: Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen. In: Stephan, Erik (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 27-31, hier S. 28f.

¹¹⁹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat; Ders.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst; Stephan, Erik (Hrsg.): Henry van de Velde; Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Velde; Hesse-Frielinghaus, Herta: Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893. In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. S. 57-80; Weber, Klaus: „Der Dämon der Linie“. Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament. In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 118-131;

¹²⁰ Vgl. auch Pierre, Arnauld: Tanz der Augen.

Figuren der Grande-Jatte wie auf einer Theaterbühne angeordnet, wo sie Licht- und Schattensilhouetten bilden und in stummer Wartehaltung gefangen sind. Seurat zwingt sie, geometrisierte Archetypen einer Gesellschaft zu sein, in der er sich selbst als Randfigur sieht. Unsere Empfindungen angesichts der Betrachtung der Werke von Seurat sind daher eher der Dimension des Zeitlosen zuzuordnen.¹²¹

Während die Impressionisten versuchten, die Empfindungen einer bestimmten Situation zu vergegenwärtigen, indem sie Licht und Farbe an der tatsächlichen Wahrnehmung orientieren, rückte Seurat von dem dargestellten Thema ab. Es wurde Mittel zum Zweck oder Plattform für seine methodische Malerei. Diese war nicht mehr Vermittlungsinstanz einer Geschichte oder Gegebenheit, Sinn generierte sich nicht mehr über das Sujet oder eine Erzählung. Viel wichtiger wurde der psychophysische Effekt. Van de Velde folgte dabei den Neoimpressionisten. Er zeigt sich versiert im Adaptieren von Stilen, übernimmt den Duktus der Pointillisten ebenso wie er sich in der Strichführung van Goghs übt (Abb. 5 und Abb. 6).



Abbildung 5: Van de Velde, Henry: *Blankenberghe*, Öl auf Leinwand, 1888.

¹²¹ Duvivier, Christophe: Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen, S. 28.



Abbildung 6: Van de Velde, Henry: *Garten im Kalmthout*, Öl auf Leinwand, vermutlich 1892.

Van de Velde setzte sich in seiner Frühphase intensiv mit der Malweise seines Umfeldes auseinander und versuchte sich selbst als Maler darin. Er scheint die Möglichkeiten der Innovation in der Malerei auszuloten, dabei wird der Hang zur Reduktion und Abstraktion bereits früh sichtbar. Was er in den Ansätzen seiner Vorbilder jedoch eigentlich suchte, ist die wissenschaftliche Methode mit Farbe und Form umzugehen. Van de Velde wird diese Herangehensweise nutzen, um schließlich zur vollständigen Abstraktion der Linie zu gelangen, die sowohl in ihrer Formation als auch in ihrer suggestiven Wirkung ganz einer Methode verpflichtet ist. Die Entwicklung van de Veldes in seiner Malerei hin zum Kunsthandwerk ist auch auf Grundlage seiner eigenen Beschreibung vielfach nachvollzogen worden. Dabei trennt er sich motivisch zunächst schwer von einem natürlichen Vorbild, auch wenn er im Vergleich zu anderen Künstlern seiner Zeit wesentlich konsequenter abstrahiert. Ebenso wie Seurat und die Pointillisten nutzte auch er Landschaftsmotive als Grundlage für seine Methodik. Wie Duvivier deutlich macht, ordneten Seurat und die Neoimpressionisten eine realistische Umsetzung der Natur der methodischen Abstraktion unter.¹²² Das Gleiche kann für van de Velde gelten. Ganz in diesem Sinne abstrahierte van de Velde Schritt für Schritt, bis er

¹²² Duvivier, Christophe: Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen, S. 27.

schließlich jede Nähe zum natürlichen Vorbild verlässt und die vollständige Abstraktion erreicht. Dabei gab er den Gesetzmäßigkeiten der Linie eine zunehmende Bedeutung. Schließlich fand er in der abstrakten Linie seinen genuinen Ausdruck. In *Engelswache* (Abb. 14) von 1893 bündelt er diese Einflüsse und seine Beschreibung dieses Werks wirkt wie eine Auflistung der Aspekte, die sich für seine weiteren Werke als wegweisend zeigen werden. Dabei ist der neoimpressionistische Fokus auf die Farbe noch deutlich zu hören. Er schreibt:

Stickerei (Wolle und Seide) in einem archaischen Stil, aber zeitgemäß umgesetzt in der Farbigkeit durch die neuesten Erkenntnisse über die Komplementärfarben, den gegenseitigen Einfluss der Farben aufeinander und ihre Beziehungen, in der Form durch die modernen Einsichten über den Rhythmus der Linien. Das Ausgangsmotiv ist äußerst einfach: In einem vom Meer gesäumten Garten, im Widerschein des Sonnenuntergangs, der die Landschaft und die entfernten Mühlen vergoldet, bewachen Engel den Schlaf des Neugeborenen. Eine Lichtflut hüllt sie ein, und die Helligkeit dieser Bahn, die über die Wiese eine anmutige Linie zieht, findet im Verlauf der Baumäste ihre lineare Entsprechung. Die Farbreaktionen, die Einflüsse des Lichts auf den Schatten, werden von den Seidenfäden sorgfältig nachvollzogen und verleihen dem Werk, das dem Hersteller eine enorme Arbeit abverlangt hat, einen besonderen Reiz und Wert ersten Ranges.¹²³

Engelswache ist deshalb so bedeutend, weil sie in van de Veldes Werk nicht nur den Übergang von der Farbe zur Linie markiert, sondern auch den von der Malerei zum Kunsthandwerk. Van de Velde wendete sich also von der Malerei ab, ohne aber die Methodik der Neoimpressionisten zu verlassen. Vielmehr transformierte er jene in seine kunsthandwerklichen Arbeiten.

Zimmermann verdeutlicht van de Veldes Verdienst an der Vermittlung des Neoimpressionismus und der divisionistischen Malweise in Deutschland. Diese Art der Kunst und van de Veldes Stil im Kunstgewerbe wurden zusammengelesen. Auch in seiner Lehrtätigkeit ging van de Velde in Weimar seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Forschungsergebnisse des französischen Chemikers Michel-Eugène Chevreul, des Amerikaners Odgen Rood und des französischen Wissenschaftler Charles Henry ein, die alle großen Einfluss auf die Gruppe der Neoimpressionisten nahmen.¹²⁴ Curt Herrmann, Julius Meier-Graefe und Harry Graf Kessler sahen in van de Veldes stilistischer Gestaltung der Interieurs das kunsthandwerkliche Pendant zur neoimpressionistischen

¹²³ Van de Velde, Henry: Les arts décoratifs au Salon des XX. In: L'Art Moderne 13 (26.2.1893) H. 9, S. 65-66, hier S. 66.

¹²⁴ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst, S. 265.

Malerei.¹²⁵ In diese Auffassung einstimmend schreiben Robert Breuer und Curt Herrmann 1912 in *Deutsche Kunst und Dekoration*:

Die Möbel, die van de Velde für Curt Herrmann schuf, sind die Vollkommenheit einer Erfüllung dessen, was Karl Scheffler einmal von diesem reifen Europäer (der zugleich Kosmopolit ist) sagte: „In der ästhetischen Sensibilität konzentriert sich ihm symbolisch der Sinn des Daseins.“ [...] Er ist ein leidenschaftlicher Liebhaber des Bildes, das aller Wirklichkeit abgekehrt, musikalisch klingt; er ist, was die Macht der Vorstellung betrifft, vielleicht der einzige wirkliche vollkommene Neo-Impressionist.¹²⁶

Dass sich van de Veldes Anspruch an die eigene Kunst und die Anlehnung an den Neoimpressionismus insbesondere an dessen wissenschaftliche Methode wendete, zeigt seine eingehende Beschäftigung mit den Abhandlungen zur Farbe und die neuen Erkenntnisse zur Psychophysik, auf die sich auch Seurat und sein Umfeld stützten. Das 1878 erschienene Werk Roods mit dem Titel *Modern Chromatics, Student's Text Book of Colour*, das im Jahre 1891 ins Französische übersetzt wurde, theoretisiert die Helmholtzschen Forschungsergebnisse, nach denen die Rezeptoren auf der Retina des menschlichen Auges nach einer gleichzeitigen Stimulation verlangen, weswegen eine Farbe immer durch ihr komplementäres Gegenstück ergänzt werden soll.¹²⁷ Die Faszination darin lag für van de Velde und Seurat in dem Gedanken, dass auch Farben bestimmten Gesetzen unterliegen würden, „die gelehrt werden können wie Musik“¹²⁸. Chevreul nun spricht vom „simultanen Farbkontrast“, das heißt, dass sich zwei nebeneinanderliegende Farben gegenseitig in der Weise beeinflussen, dass sie durch Übertragung ihrer Komplementärfarben auf ihre Helligkeit und Leuchtkraft wirken. Van de Velde zitiert diese Theorie Chevreuls in seinem Text *Renaissance im modernen Kunstgewerbe* und wünscht sich die Entdeckung und Festlegung einer gleichen Gesetzmäßigkeit für die Linie und damit das abstrakte Ornament¹²⁹:

Die Gesetze, welche die Formen solcher Ornamentik bestimmen, sind neu und noch nicht genügend erforscht; eines Tages aber werden sie wohl genauer bestimmt werden. Die Wissenschaft hat dieses Gebiet meines Wissens noch beinahe vollständig vernachlässigt, und wir wissen heute von der Linie nicht mehr,

¹²⁵ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst, S. 264.

¹²⁶ Zit. nach: Ponert, Dietmar J.: Die Wohnung als Gesamtkunstwerk. Henry van de Veldes Arbeiten für Curt Herrmann. In: Bothe, Rolf (Hrsg.): Curt Herrmann, 1854-1929, S. 103-124, hier S. 110f.

¹²⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst, S. 265.

¹²⁸ Zit. nach: Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus. Köln: Dumont 1987, S. 46; Ders.: Georges Seurat. Paris: Michel 1948, S. 119.

¹²⁹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst, S. 264.

als wie der Maler Eug. Delacroix von der wissenschaftlichen Theorie der Farben ahnte, ehe Chevreul, Helmholtz und Rood deren Gesetze bestimmt hatten. Heute muss jeder Maler wissen, dass ein Farbanstrich den anderen beeinflusst, nach den bestimmten Gesetzen des Gegensatzes und der gegenseitigen Ergänzung, er muss wissen, dass er nicht frei und nach Willkür damit verfahren darf. Ich bin überzeugt, dass wir jetzt bald eine wissenschaftliche Theorie der Linien und Formen erhalten.¹³⁰

Etwas später wird van de Velde noch deutlicher im Bezug auf die Theorie des Komplementärkontrastes: „Ich habe schon mehrmals meine Vermutung ausgesprochen, dass man bald die komplementären Linien entdecken würde [...].“¹³¹ Ebenso wie Seurat und die Neoimpressionisten die Gesetzmäßigkeiten der Farbe in ihren Werken bearbeiteten und thematisierten, möchte van de Velde dies für die Linie tun. So stellt van de Velde ein, wenn auch sehr vage gebliebenes, Gesetz für die Linie auf und bezieht sich dabei auf die physiologischen Erkenntnisse der Kräfteverhältnisse im Körper.

Drei Regeln leiten mich augenblicklich: noch sind sie empirisch, aber diese Empirie ist eine so sichere wie die, welche die wunderbaren Entdeckungen der Gesetze über die Farbe zur Folge hatten und von den Versuchen des Malers Delacroix ausgehend schließlich zu den gesetzmäßigen Feststellungen von Chevreul, Helmholtz und O. N. Rood führte. Diese drei Regeln sind: Die Ergänzung, Abstoßung und Anziehung, der Wille, welcher verlangt, daß den negativen Formen eine ebenso große Bedeutung zufalle wie den positiven.¹³²

Seurat erkannte bei der Betrachtung der alten Werke im Louvre, dass die alten Meister und selbst Delacroix die Grundsätze der Farbe vor allem intuitiv angewandt hatten, was ihn dazu veranlasste, diese nun wissenschaftlich fundiert anhand einer festgelegten Methode als Basis seines Schaffens zu integrieren. Dabei erdachte er sich nach dem Vorbild Chevreuls, den er aufgrund seines hohen Alters jedoch nicht mehr selbst befragen konnte, eine Scheibe, die es ermöglicht, die jeweilige Komplementärfarbe festzulegen. Diese erleichterte die Anwendung der theoretischen Kenntnisse in der malerischen Praxis. Seurat suchte als Weiterführung der impressionistischen Malweise nach einer mathematischen Methode des Farbauftrags. Diese entwickelte er durch die Aneinanderreihung winziger Farbpunkte.¹³³ Dabei war es ihm möglich, eine weit größere Zahl an Farbtönen aneinanderzureihen und die „Achromatisation“ (das gegenseitige

¹³⁰ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 187f.

¹³¹ Ebd., S. 188.

¹³² Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 100f.

¹³³ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 295; Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, S. 46f.

Durchdringen der nebeneinanderliegenden Farben und Töne) so intensiver werden zu lassen. Bestätigt wurde Seurat in seiner Methode der Malerei durch David Sutter, der 1880 in einer Artikelreihe über *Phänomene des Sehens* schreibt:

[I]l faut voir la nature avec les yeux de l'esprit et non uniquement avec les yeux du corps, comme un être dépourvu de raison... Il y a des yeux de coloriste comme il y a des voix de ténor, mais ces dons de la nature ont besoin d'être fécondés par la science pour parvenir à leur complet développement... Les règles ne gênent pas la spontanéité de l'invention ni de l'exécution malgré leur caractère absolu... La science délivre de toutes les incertitudes, permet de se mouvoir en toute liberté et dans un cercle très étendu; aussi est-ce faire une double injure à l'art et à la science de croire que l'un exclut nécessairement l'autre. Toutes les règles étant puisées dans les lois mêmes de la nature, rien n'est plus facile à connaître par principe, ni plus indispensable. Dans l'art, tout doit être voulu.¹³⁴

Van de Veldes Forderungen für eine „neue Kunst“ lehnen sich an Seurats Überlegungen an. Dessen Ziel ist die Anwendung einer Methode der Malerei nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten. Nachdem Freunde Seurat in seinem Atelier besuchten, wo er ihnen seine Art der Kunst erklärte und sie seine Werke lobten, sagte er zu Angrand: „Sie sehen etwas Poetisches in dem, was ich gemacht habe. Aber ich wende nur meine Methode an, das ist alles.“¹³⁵ So solle Kunst festen, wissenschaftsbasierten Regeln folgen. Seurat und auch Signac wurde vorgeworfen, dass die disziplinierte und damit langsame Ausführung ihrer Malweise eine spontane Wahrnehmung und Übertragung unmöglich machten. Dabei, so betont Rewald, sei dies viel eher in Abgrenzung zum Impressionismus ihr Anliegen gewesen. „Sie wollten ihre Empfindungen durch willentliche und gedankliche Vertiefungen beherrschen und strebten nach dem, was van de Velde ‚Rückkehr zum Stil‘ nannte.“¹³⁶

Ein Beispiel für den Weg van de Veldes von der Malerei van Goghs und Seurats hin zur Abstraktion im Ornament ist seine Zeichnung *Sonne am Meer* (Abb. 7), auf der Rückseite spezifiziert betitelt mit *Synthèse rythmique*, die auf 1888 oder 1889 datiert werden kann.

¹³⁴ Zit. nach: Rewald, John: Georges Seurat, S. 119.

¹³⁵ Zit. nach: Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, S. 46f.

¹³⁶ Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, S. 72.

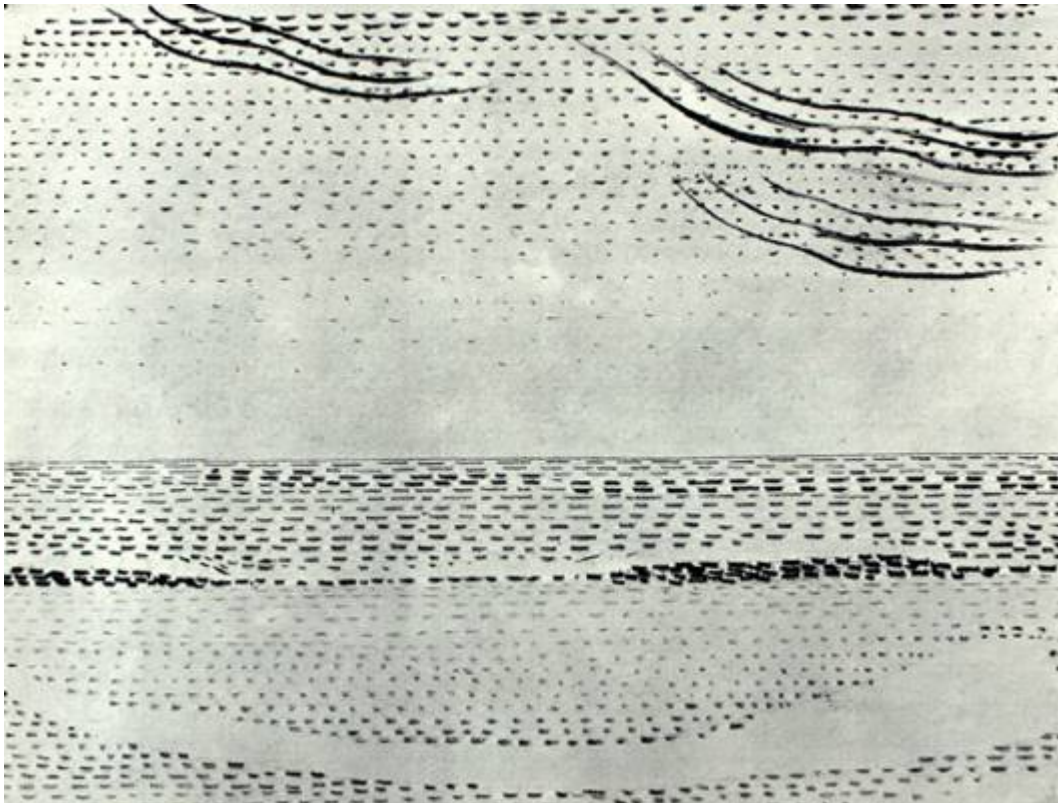


Abbildung 7: Van de Velde, Henry: *Sonne am Meer*, Kreide auf Papier, 1888/1889.

Sie zeigt bereits ein hohes Maß an Abstraktion, ohne die Konnotation von Strand, Meer und Luft aufzuheben. In den drei Linienbündeln, die als angedeutete Wolken interpretiert werden können, kündigt sich schon der Duktus des auch von der japanischen Kunst beeinflussten Titelblattes für Max Elskamps *Dominical* (Abb. 13) an. Van de Veldes Wahl schwarzer Kreide für die Zeichnung *Sonne am Meer* fokussiert bereits die Linie und weniger die realistische Darstellung eines Sonnentages am Meer. Auffällig ist zudem die horizontale Ausrichtung, die nur durch die wolkenähnlichen Linien aufgebrochen wird. Van de Veldes Arbeiten sind nicht mithilfe der Gerätschaften zur Konstruktion von dynamogener Kunst nach Charles Henry konstruiert, orientieren sich aber an den Theorien zur psychophysischen Wirkung der Linien.¹³⁷ Nach Seurats Linientheorie, die auf Charles Blanc und dessen Referenz zu Humbert de Superville zurückgeht, steht die horizontale Linie für Ausgeglichenheit, die aufsteigende Linie für Heiterkeit und die fallende Linie für Trauer.¹³⁸ In Harry Graf Kesslers Tagebuch liest man über ein Gespräch mit van de Velde:

¹³⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst, S. 271.

¹³⁸ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 56f.

Er glaubte damals im Anschluß an Seurat (dessen Chahut), que les lignes avaient une signification, lignes graves, lignes tristes, lignes gaies, je pensais que ça pouvait aller à l'infini, qu'on pouvait tout exprimer par des lignes.¹³⁹

Unschwer ist deshalb zu deuten, dass hier der Meerblick eine ausgewogene, ausgeglichene Atmosphäre erzeugen soll. Van de Velde geht also zunächst von einem ausgleichenden Eindruck eines Meeresstückes aus, das er dann mithilfe der Linien unterstützt.

Hier griff er über Seurats Ansichten auf eine Theorie von Blanc und Superville zurück, nach der die Richtung der Linien direkt mit Physiologie und Physiognomie verbunden sind. In *Grammaire des arts du dessin* zielt Blanc bereits 1880 darauf, dass die Linienfolge in einem Gemälde mehr Inhalt transportiere als eine Erzählung. Dies macht er daran fest, dass auch der Körper durch diese Linien, die nichts anderes als Richtungen seien, konstruiert sind und die Grundemotionen daran geknüpft würden.¹⁴⁰ So proklamiert er: „Toutes les expressions harmoniques sont réunies dans la figure de l'homme.“¹⁴¹ Blanc stellte deshalb eine formale Grammatik der Kunst mit Blick auf den Körper auf. Dabei rekurrierte er auf Humbert des Supervilles *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* aus dem Jahr 1827.¹⁴²

Blanc spricht von einer „physionomie morale des choses“¹⁴³. „Moralisch“ deutet auf die Empfindungen eines Menschen. Blanc zeigt also, dass sich wie die mathematischen Grundformen im Körper auch stimmungsbedingte Grundlinien wiederfinden ließen, die diese dann auch in der Kunst transportieren könnten. Die suggestive Komponente, die – konsequent ausgeführt – bedeutet, dass Linie, Farbe und Form für sich stehen und eine Wirkung auf die Empfindungen hätten, war für Blanc noch undenkbar. Vielmehr war er wesentlich der akademischen Malweise verpflichtet. Dabei ist die Vorstellung, dass Farben und Formen, die den Menschen umgeben, auf dessen Persönlichkeitsbildung wirkten, bereits im 18. Jahrhundert zu finden. Die Kunst erhält

¹³⁹ Aus dem Tagebuch von Harry Graf Kessler. Notizen über ein Gespräch mit van de Velde vom 30.1.1898. Eintrag vom 7.3.1901. Zit. nach: Weber, Klaus: „Der Dämon der Linie“, S. 127.

¹⁴⁰ Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l'iconographie, S. 128.

¹⁴¹ Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*. Architecture, sculpture, peinture. Paris: Renouard 1867, S. 28.

¹⁴² Superville, Humbert de: *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. Leiden: Hoeck 1827. Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 56f.; Rosenberg, Raphael: Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts, S. 30f.; Barbillon, Claire: L'esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville. In: *Revue de l'Art* 146 (2004), S. 35-42; Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l'iconographie, S. 130f.

¹⁴³ Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, S. 35.

den Auftrag, „Moral und Sittlichkeit“ zu fördern.¹⁴⁴ Die Verbindung individueller Empfindungen und Eigenschaften mit Kunst, die in der Lage sei, diese zu beeinflussen, ist das Moment, das van de Velde in seiner Kunst besonders hervorhebt. Dabei bezog er sich zunächst auf Ruskin und Morris. Eine wissenschaftliche Herleitung dieser Verbindung übernahm van de Velde jedoch den Neoimpressionisten und deren theoretischem Umfeld.¹⁴⁵

Darauf aufbauend entwickelte van de Velde die vollständig abstrakte Linie im Kunsthandwerk als suggestives Werkzeug entlang der Erkenntnisse der Physiologie und Psychologie und deren experimentellen Ausrichtungen. Eine besondere Rolle dürfte dabei auch Charles Henry gespielt haben. Noch 1908, während seiner Lehrtätigkeit in Weimar, bezog sich van de Velde auf Henry. Der autodidaktisch gebildete Mathematiker, Psychologe und Philosoph, der seit 1884 zur „modernen“ Ästhetik lehrte, verfasste ausführliche Schriften, die sich mit Linien, Farben, Helligkeitsverhältnissen und deren Zusammenstellung unter Rücksichtnahme auf ihre psychologische Wirkung befassten. Der Wissenschaftler wurde zu seiner Zeit stark rezipiert und seine Theorien fanden Eingang in das Schaffen und Denken einiger Künstler und Intellektueller der Zeit. Nachdem seine Ansichten jedoch zu Anfang der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts in Zweifel gezogen wurden, verlor er stark an Einfluss.¹⁴⁶ Henrys Anliegen war es, eine mathematisch begründete Theorie der Linien und Farben darüber aufzustellen, wie Emotionen und Empfindungen bewusst gesteuert werden könnten. Freude als leistungssteigerndes Gefühl steht der Trauer als leistungsmindernd gegenüber. Die Leistungssteigerung durch Freude nennt er Dynamogenie, das Gegenteil, das heißt, den Leistungsabfall durch Trauer, Inhibition.¹⁴⁷ Henry stützt sich auf Blanc und Superville in seiner Annahme, dass die Richtung bestimmter Linien oder der Farbton festgelegte Gefühle provozieren könnten. Er erstellte einen „chromatischen Kreis“, der Farben und Linien entsprechend ihrer korrespondierenden Wirkungen zuteilt.¹⁴⁸ Bereits seit 1880

¹⁴⁴ Vgl. Michaud, Éric: *La „fin“ de l’iconographie*, S. 128f.

¹⁴⁵ Vgl. Duvivier, Christophe: *Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen*, S. 28f.

¹⁴⁶ Vgl. Zimmermann, Michael F.: *Seurat*, S. 279.

¹⁴⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: *Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst*, S. 266; Ders.: *Seurat*, S. 249ff.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 268.

wollte er diese Kenntnisse auf die Ästhetik übertragen, die er ab 1885 verschriftlichte.¹⁴⁹

Im Ankündigungstext heißt es:

Physiognomie der geraden Linie. Dies soll der Versuch über die geometrische Darstellung der Ausdrucksmittel werden. Humbert de Superville hat geglaubt, sich in seinem „Versuch über die unbedingten Zeichen in der Kunst“ auf die Darstellung der Gleichgültigkeit, des Lachens und des Weinens beschränken zu müssen. Herrn C. Henry ist eine weitaus komplexere Darstellung der Gefühle gelungen, indem er sich auf die Veränderungen in den Bewegungsrichtungen der Linie und der Größe der Winkel bezog. Die Anwendungsmöglichkeiten dieser Studie müssen wohl kaum besonders hervorgehoben werden: Wenn die gerade Linie ihrer Richtung entsprechend eine unterschiedliche und präzise zu beschreibende Ausdruckskraft annimmt, so muß jede der angewandten Künste darauf zurückgreifen. So wirkt etwa die Möbelkunst nahezu allein durch gerade Linien. Diese frappierende Wahrheit haben objektive Beobachter bisher entweder herausgefunden, ohne sie zu suchen, oder gesucht ohne sie zu finden.¹⁵⁰

Dabei dürften Henrys Untersuchungen und Abhandlungen, über das Vorbild Seurats, der sich stark auf dessen Theorien stützte, für van de Velde einflussreich gewesen sein. Henry veröffentlichte 1885 eine *Theorie der Richtungen* sowie eine Untersuchung über *Wissenschaftliche Ästhetik*, 1886 dann publizierte er über das *Entwicklungsgesetz musikalischer Empfindungen*. Seurat und Signac verfolgten dessen Ergebnisse mit großem Interesse und versuchten sie in ihren Werken umzusetzen. Unter anderem taucht auch hier die Frage auf, ob es als Pendant zu einer wissenschaftlichen Methode für die Zusammensetzung der Farben dergleichen nicht auch für die Linien gebe.¹⁵¹ Henrys Erkenntnisse auf Basis der Geometrie und Stereometrie geben darauf eine Antwort. Seine Untersuchungen zur ästhetischen Wirkung der Linie sind insbesondere für das Kunstgewerbe äußerst hilfreich – mit ein Grund, weshalb sich van de Velde in Weimar auf ihn bezog.¹⁵² Mit einem aufwändigen Berechnungssystem und entsprechenden Geräten wie dem Winkelmesser oder dem „dreifach ästhetischen Dezimeter“ wollte Henry die rhythmischen Linien, Farben und Formen konstruieren und damit eine Kunst schaffen, die dynamogen auf den Menschen wirke. So schreibt Henry:

Da jede Figur ein Ensemble von Richtungswechseln ist, kann man mit Hilfe der Theorie der angenehmen Richtungen, Rhythmen und Maße angenehme Figuren

¹⁴⁹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 232.

¹⁵⁰ Zit. nach: Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, S. 57f.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 58f.

zeichnen. Wir können nun Strukturen konstruieren, deren ästhetische Wirkung sichergestellt ist.¹⁵³

Henrys Anspruch, mit messbarem Wissen zur ästhetischen Wirksamkeit auf den Menschen die Gesellschaft revolutionieren zu können, übernahm van de Velde und sieht die Möglichkeit dafür durch die Arbeiten der Naturwissenschaftler belegt. So beschränkte sich auch Henry mit seiner Methode nicht allein auf die Linien, sondern erklärt damit die Farben ebenso wie die Musik, die Sprache und schließlich die gesamte Gesellschaft.¹⁵⁴ Er stützte sich dabei auf von Helmholtz' Ergebnisse zur Physiologie der Sinnesorgane, die die Akustik und die Musik analog zur Farbe oder Linie darstellen.¹⁵⁵ Für van de Veldes Vorstellung zum abstrakten Ornament ist insbesondere Henrys Darlegung der Linie als Richtung und seine Rhythmuslehre, die Dynamogenie erzeugen könne, von Bedeutung.¹⁵⁶ Auch Seurat nahm diese neuen Erkenntnisse in sein Bild *La Parade* auf, das sich vorwiegend durch Vertikale und Horizontale sowie eine bläulich-violette Farbigkeit kennzeichnet. Die Gemälde *Le Chahut* und *Le Cirque* sind ebenso von Henrys System geprägt, allerdings verfasste Seurat basierend darauf bald sein eigenes ästhetisches System. Dabei stellt er zunächst fest:

Kunst ist Harmonie. Harmonie ist die Analogie gegensätzlicher und ähnlicher Elemente, des Tones, der Farbe und der Linie, die entsprechend ihrer Dominante und dem Einfluß des Lichtes heitere, ruhige oder traurige Zusammenstellungen ergeben.¹⁵⁷

Unverkennbar sind hier Parallelen zu van de Veldes Texten, in denen er sich auch für die „Harmonie und Balance“, die ein Ornament erkennen lassen müsse, ausspricht. In seiner Schrift *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* ist zu lesen: „Die Ornamentik ist keinen anderen Gesetzen unterworfen, als denen, welche ihr Harmonie und Gleichgewicht anstrebendes Ziel ihr auferlegt.“¹⁵⁸ In van de Veldes Konzept seiner Ornamentik ist gerade der Aspekt einer ästhetischen Wirkung durch Einhalten von Regeln zu betonen.¹⁵⁹ Diesen Anspruch bediente Henrys Kunsttheorie. Auch wenn van de Velde Henrys Gerätschaften nicht nachweislich nutzt, so arbeitete er doch parallel zu dessen Ansatz.

¹⁵³ Zit. nach: Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 270.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 270ff.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 262.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 261.

¹⁵⁷ Zit. nach: Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin, S. 74ff.

¹⁵⁸ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 103.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 97ff.

Auch van de Velde ging fest davon aus, dass es Gesetzmäßigkeiten gebe, denen die Linie unterworfen sei. Er berechnete sie nicht mathematisch, aber sprach ihnen mathematische Prinzipien zu. Auch sein Fokus auf den Rhythmus, der in seinem Ornament als Wiederholung erkennbar ist, ist auf Henrys Rhythmisierung zurückzuführen. Man kann nur vermuten, dass van de Veldes Schweigen über Henry bedeutet, dass er sich nicht direkt in dessen Tradition stellen möchte. Auch Seurat beispielsweise ist es wichtig, zu betonen, dass er seine Ästhetik bereits festgelegt habe, bevor er Henry kannte.¹⁶⁰ Auch der Anspruch, mithilfe der Kunst die Gesellschaft zu reformieren, findet sich bei Henry ebenso wie bei van de Velde, wird sogar dessen zentrales Anliegen. Explizit bezieht sich van de Velde dabei jedoch auf Ruskin und Morris, Henry lässt er außer Acht.

Auch August Endell bezieht sich in seiner Kunst und Kunsttheorie auf Erkenntnisse der ästhetischen Wahrnehmung. Insbesondere sein Lehrer Theodor Lipps war dabei wegweisend. Im Gegensatz zu Henry van de Velde wurde August Endell erst in den letzten Jahren größere Aufmerksamkeit zuteil. Das mag auch daran liegen, dass nicht nur das Werk, das ihn berühmt gemacht hatte, das *Fotoatelier Elvira*, sondern auch viele weitere Bauwerke, Texte und kleinere Arbeiten insbesondere durch die beiden Weltkriege vernichtet wurden. Insgesamt ist die Quellenlage für van de Velde wesentlich besser aufgearbeitet. Während Endell zunächst als deutlich kunsttheoretisch orientierter Jugendstilkünstler neben van de Velde im Vergleich weniger Beachtung erhielt, hat das Interesse insbesondere an seinem literarischen Werk und die theoretische Einordnung in die Kunst des Jugendstils in den letzten zwanzig Jahren doch zugenommen. Klaus Reichel eröffnete mit seiner Dissertation einen ersten Blick auf Endells Werk durch die Analyse seiner Nachlässe.¹⁶¹ 1977 erschien anlässlich einer Ausstellung der Villa Stuck in München ein Katalog zu Endells Arbeiten mit Fokus auf das *Fotoatelier Elvira*, das im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.¹⁶² Besonders aufschlussreich für die Einordnung Endells kunsttheoretischer Überlegungen zur abstrakten Form bietet der Nachlass von Kurt Breysig, der zahlreiche Briefe Endells an denselben enthält.¹⁶³ Helge David schließlich hat

¹⁶⁰ Vgl. Duvivier, Christophe: Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen, S. 29f.

¹⁶¹ Vgl. Reichel, Klaus: Vom Jugendstil zur Sachlichkeit.

¹⁶² Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen (Hrsg.): August Endell. Der Architekt des Photoateliers Elvira 1871-1925. München: Villa Stuck 1977.

¹⁶³ 1981 von Tillmann Buddensieg wiederentdeckt und teilweise veröffentlicht in: Buddensieg, Tillmann: Zur Frühzeit von August Endell. In: Müller Hofstede, Justus/Werner Spies (Hrsg.): Festschrift an Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Berlin: Mann 1981, S. 223-250. Der vollständige Nachlass befindet sich in der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.

sich sowohl in seiner Dissertation 2008 als auch anhand einer Textsammlung Endells mit dessen theoretischer und praktischer Arbeit auseinandergesetzt.¹⁶⁴ Schließlich muss insbesondere auch der umfangreiche Sammelband zu August Endell von Nicola Bröcker, Gisela Moeller und Christiane Salge aus dem Jahre 2012 hervorgehoben werden. Die dort versammelten Essays beleuchten verschiedene Aspekte von Endells Leben, Schaffen und Umfeld, das einen weitgefassten Überblick über dessen Bedeutung als Jugendstilkünstler zulässt.¹⁶⁵ Dadurch wird nicht nur das Spektrum von Endells Werken deutlich. Gerade auch seine Auseinandersetzung mit der Forschung zur ästhetischen Wahrnehmung wird insbesondere von Robin Rehm und Helge David eingeordnet und mit einer Zusammenführung der biographischen Daten und der entsprechenden Schriften belegt. Für Endell war mehr die Einfühlungstheorie nach Lipps wegweisend, der Form und Emotion ebenfalls in eine direkte Verbindung brachte. Suggestiv bleibt die Linie in dieser Tradition auch in den Linientheorien von van de Velde und Endell. Sie ist ein Vermittlungsmedium zwischen Kunst und Körper und dabei explizit empirisch angelegt. Auch Endell zeigt eine Tabelle, die Spannung und Geschwindigkeit in eine Verbindung bringt mit der daraus resultierenden emotionalen Wirkung über das Sehen (Abb. 8). In einer nachfolgenden Graphik von Fensterformen (Abb. 9) wird direkt dazu eingeladen, die Gültigkeit seines Experiments nachzuvollziehen. Ähnliches bietet auch Theodor Lipps mit Zeichnungen von optischen Täuschungen in seinem Werk *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* (Abb. 10-12) an.

boshaft	höhnisch	hochmütig	pathetisch	kalt	unerbittlich	grausam	fürchterlich
frivol	ü bermütig	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

Abbildung 8: Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde. In: *Dekorative Kunst* 2 (Juni 1898) H. 9, S. 119-125, hier S. 121.

¹⁶⁴ Endell, August/Helge David: Vom Sehen; David, Helge: An die Schönheit.

¹⁶⁵ Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell.

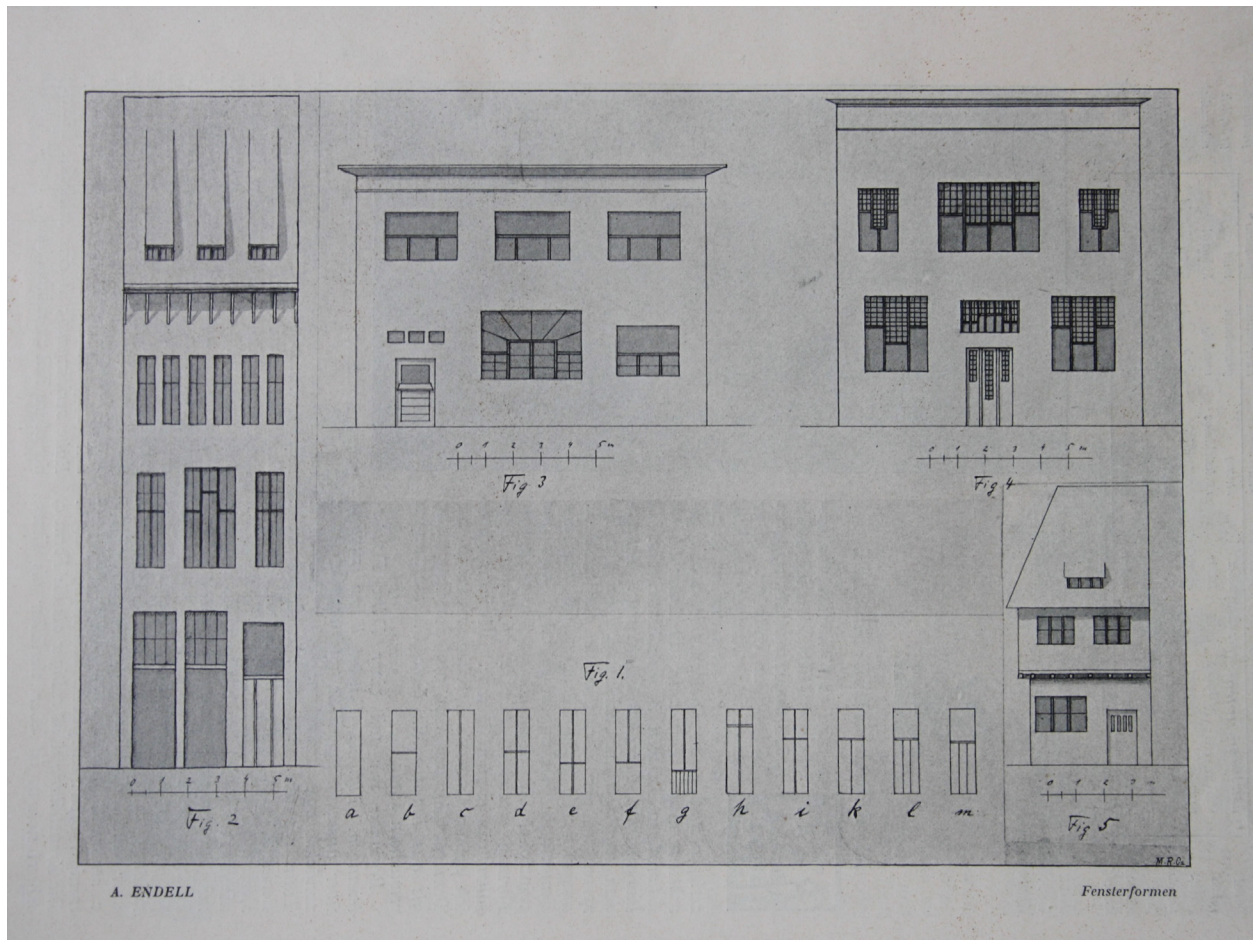


Abbildung 9: Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 122.

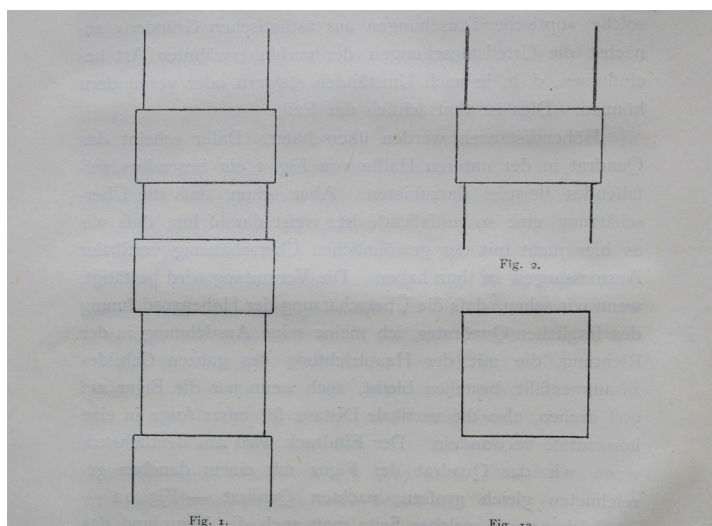


Abbildung 10: Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung. Hamburg/Leipzig: Voss 1891, S. 8.

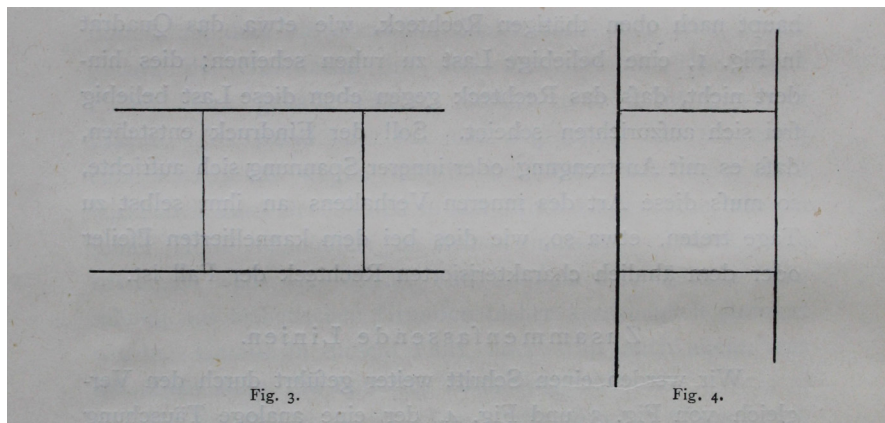


Abbildung 11: Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 18.

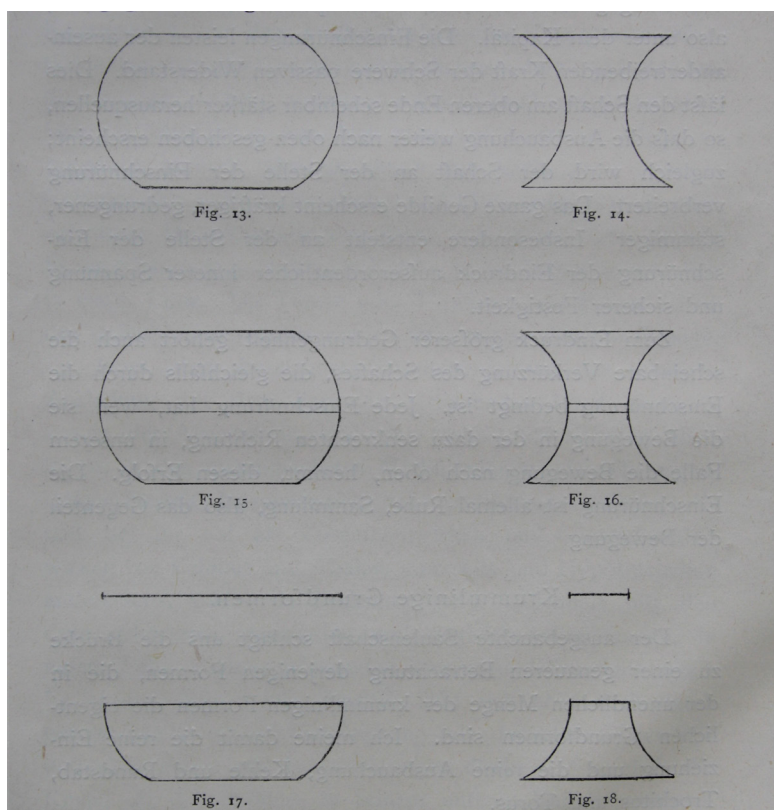


Abbildung 12: Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 30.

Endell zeichnet sich ebenso wie van de Velde dadurch aus, dass die Proklamation der Abstraktion von Linie und Form argumentativ auf die Erkenntnisse der ästhetischen Wahrnehmung in den Naturwissenschaften zurückgeht. Als Vermittlungsprozess zwischen Betrachter und visuellem Ausdruck sehen sie dabei Suggestion am Werk, die sie jedoch in unterschiedlicher Weise erklären und auf ihre eigene Kunsttheorie anwenden. Diese Unterschiedlichkeit ist auch, so kann gezeigt werden, ausschlaggebend für die Art und Weise der Abstraktion in ihrem praktischen Werk. So wird deutlich, dass die

Bestrebungen hin zur Abstraktion in der Kunst des Jugendstil und Art Nouveau eine Frage der Auslegung der Theorien Wirkung von Form und Linie auf die Empfindungen durch die Künstler selbst ist. Anhand von van de Velde und Endell wird im Vergleich deutlich, wie deren Interpretation von Suggestion und des Prozesses der ästhetischen Wahrnehmung zu unterschiedlichen Ausformungen und Ansätzen im Grad der Abstraktion führen. Wie nah die Künstler dabei an den Wissenschaftlern arbeiten zeigt, dass sie sich selbst als Teil des wissenschaftlichen Diskurses verstehen. Ihre Kunst ist somit durchaus als experimentelle Wissenschaftskunst zu verstehen.

Die Künstler zeigen ebenso wie beispielsweise der Psychologe Lipps in ihren Schriften demnach Versuchsaufbauten, die die emotionale Wirkung von Form und Linie direkt nachvollziehbar und wiederholbar machen. Kunst wird dabei selbst als wissenschaftliches Instrumentarium gesehen, weswegen sie wissenschaftskonstituierende Faktoren erfüllen soll. Das theoretische und praktische Werk von Künstlern selbst als Experimentalsystem zu verstehen, ist in diesem Falle nicht zu weit gegriffen. Denn die beiden Künstler weist aus, dass sie aus der Wissenschaft kommend, wie im Falle Endells, oder zumindest immer wissenschaftsnah, wie im Falle van de Velde, ihre Kunst tatsächlich als „Apparat“ begreifen. So wie die Versuchsaufbauten der Physiologen und Psychologen, an denen sich die Künstler orientieren, eine Aussage über die Funktionsweisen des Körpers treffen, tun dies auch Endell und van de Velde in ihrer Kunst, die auf den Körper wirken soll. Beide Herangehensweisen beruhen dabei auf den gleichen Prämissen. Die Arbeiten der Künstler sind damit Teil eines wissenschaftlichen Experiments zur ästhetischen Wahrnehmung und der Wirkung auf die Empfindungen. Dabei schließen sich die Künstler selbst in die Experimentalkultur mit ein und geben so auch dem Denken der Wissenschaft eine neue Richtung. Denn ihre ästhetische Übersetzung in das praktische Werk ist wiederum ausschlaggebend für die Modifikation der Apparaturen. Dies machen Schmidgen und Wise am Beispiel Helmholtz' deutlich.¹⁶⁶ Auch Jules-Étienne Mareys Chronofotographie, die Bewegung als Ausdruck von Zeitlichkeit sichtbar macht, entwickelte sich in wechselseitiger Beeinflussung von Kunst und Wissenschaft, wie Georges Didi-Huberman zeigt.¹⁶⁷ Schmidgen und Didi-Huberman eröffnen bereits die Perspektive der Wechselwirkung von Kunst und Wissenschaft in der

¹⁶⁶ Vgl. Schmidgen, Henning: Helmholtz-Kurven; Wise, M. Norton: Neo-Classical Aesthetics of Art and Science.

¹⁶⁷ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Mouvements de l'air*.

abstrakten Linie. Hierbei geht es vor allem um die Sichtbarmachung von Wissen. „Grapheme“, das heißt, Daten und Fakten, werden „Repräsentationsräume“¹⁶⁸, in denen Forscher denken. In den genannten Beispielen geht es um die Visualisierung des „Lebens“ in Form von Linien und damit gleichzeitig um eine Sichtbarmachung von Gesetzmäßigkeiten als Teil empirischer Forschung. Die künstlerische Linie erfüllt hier jedoch eine ästhetische Aufgabe. In den Wissenschaften bleibt die abstrakte Linie deskriptiv, sie wird nur ästhetisch modifiziert. Die Apparatur ist weiterhin als „pencil of nature“ gedacht. Die Künstler möchten mit ihrer Kunsttheorie die Beweisführung antreten, dass die Linie einen suggestiven Einfluss auf die Emotionen hat. Jedoch bleibt sie auch im künstlerisch-praktischen Werk nicht ohne ästhetische Funktion.

¹⁶⁸ Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge, Kap. 6.

1.3 Reformkunst

Im Gedanken einer „Sprache der Natur“ wird die Linie, der in den Experimentalsystemen der Naturwissenschaften eine deskriptive Funktion zukommt, nun in den kunsttheoretischen Texten eine Linie, die eine suggestive Wirkung hat. Aus der Linie als Äußerung des „Lebens“ wird eine Mitteilung, die eine Reaktion hervorruft. Basierend auf den Gesetzmäßigkeiten, die die Naturwissenschaften für das „Leben“ feststellen, wird angenommen, dass eine so gestaltete Linie rückwirkend einen entsprechenden emotionalen Effekt auf den Körper hat. Der Mensch wird demnach vorgestellt als funktionierender Organismus, der sich ohne intellektuelle Interpretation in einer Linie offenbart und umgekehrt mithilfe der Linie angesprochen und manipuliert werden kann. In van de Veldes polemischer Schrift *Die drei Sünden wider die Schönheit* aus dem Jahre 1918 wird sowohl die Verbindung zwischen Umgebung und Betrachter deutlich als auch die unreflektierte Bewusstwerdung:

Und die Kräfte, die wir, ohne es gewahr zu werden, in der Abwehr des Hässlichen verschwenden mussten – nunmehr werden sie frei sein für ein ruhiges Geniessen der innigen, normalen Wechselwirkungen, die sich zwischen uns und unserer Umgebung endlich wieder anbahnen werden [...].¹⁶⁹

Weiter bringt van de Velde die Linie in Verbindung mit „Empfindungen“ und deutet dabei auf eine suggestive Einflussnahme auf die Emotionen:

Die Formen ihrer [der Gegenstände] Tätigkeit werden die unsrer eigenen Empfindungen sein, wodurch die organischen und funktionellen Bestimmungen der Gegenstände vom Zustand eines kalten, unpersönlichen Automatismus übergehen zu einer, unser ganzes Sein umfassenden Tätigkeit und zu einer lebendigen Kraft, in der wir Phänomen und Wunder unseres eigenen Lebens wiederfinden.¹⁷⁰

Die Form der Gegenstände wird also in eine Analogie zu „unserem eigenen Leben“ gesetzt. Die Linie als formgebendes Element ist damit Ausdruck der Lebensfunktionen. Gleichzeitig erkennt sich der Mensch wieder in der Linie und wird so in seinem „ganzem Sein“ beeinflusst. Van de Velde spricht jedoch nicht von einem bewussten Erkennen. „Wiederfinden“ kann vielmehr als eine nicht intellektuelle Leistung betrachtet werden.

¹⁶⁹ Van de Velde, Herny: *Die drei Sünden wider die Schönheit*. Zürich: Rascher 1918, S. 38.

¹⁷⁰ Ebd., S. 39.

Diese Interpretation wird sich in anderen Textstellen erhärten. Die Linie als „Sprache“ zwischen Mensch und Form nutzt van de Velde für seinen gesellschaftsreformerischen Anspruch. Als suggestive Beeinflussung wird die Linie nun zum wichtigen Element einer Neuformung der Gesellschaft. Wenn Form in Empfindungen resultiert, dann müssten Regeln aufgestellt werden, die es erlaubten, positive Empfindungen zu erzeugen. Damit sei „Harmonie“ und „Heiterkeit“¹⁷¹ zu erreichen, Eigenschaften eines „moralischen“ Menschen. Van de Velde macht deutlich, was er mit seiner Kunst bewirken möchte. Seine gesellschaftliche Wirksamkeit sieht er in einer Hebung der „Moral“.¹⁷² Die Jahrhundertwende war geprägt von der Sorge um eine Verrohung der Sitten. Während Autoren wie Max Nordau in seinem Buch *Entartung* die Kunst als Indikator für die „Degeneration“ deklariert¹⁷³, positioniert sie van de Velde als Mittel, dieser entgegenzuwirken. Es lassen sich einige weitere Beispiele unter den Künstlern und Autoren des *Fin de Siècle* finden, die sich über die fehlende „Sittlichkeit“ und die „Verrohung der Moral“ mokierten.¹⁷⁴ Van de Velde geht hierbei keinen politischen Weg. Auch wenn er sich dabei auf William Morris bezieht, sind seine Motive wenig sozialistisch, eher noch kommunistisch geprägt.¹⁷⁵ Was er für sich als Vorbild überträgt, ist ein grundsätzlich ethischer Anspruch, den er bei den Engländern verwirklicht sieht. So hebt van de Velde einen Satz von Morris hervor:

Es ist gerecht und notwendig, dass alle Menschen eine Arbeit zu tun haben, die würdig ist, getan zu werden und aus sich selbst dabei eine Befriedigung gewährt; und die unter solchen Umständen getan wird, dass sie weder überanstrengend noch beunruhigend wird.¹⁷⁶

Der Künstler übernimmt aus diesem sozialistischen Gedanken Morris' für die Kreation seines abstrakten Ornaments die Idee, dass die Lebensumstände des Menschen so gestaltet sein sollen, dass sie zu „Glück“ und „Wohlbefinden“ führen.¹⁷⁷ Dabei rekurriert van de Velde auf Platons Schönheitsbegriff.¹⁷⁸ Hierin liegt die „Moral“ der Kunst.¹⁷⁹ Eine

¹⁷¹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 194.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 144f.

¹⁷³ Vgl. Nordau, Max: *Entartung*. Berlin: Duncker 1892. Den Begriff der „Degeneration“ entlehnt er Cesare Lombroso.

¹⁷⁴ Darunter fallen, um nur einige Beispiele zu nennen, Meier-Graefe und Émile Zola, in einer Verbindung mit seiner Vorstellung zur „Rasse“ auch Max Nordau.

¹⁷⁵ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: *Die Welt Henry van de Veldes*.

¹⁷⁶ Van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, S. 126.

¹⁷⁷ Vgl. dazu auch das Kapitel 2.2.2 „Rekurs auf Ruskin und Morris“ in dieser Arbeit.

¹⁷⁸ Vgl. van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, S. 175.

derartige Kunst sei nun in der Lage, die Moral in der gesamten Gesellschaft zu heben. In den *Prinzipiellen Erklärungen* seiner *Laienpredigten* erklärt van de Velde, was unter dem Begriff „moralische Kunst“ zu verstehen sei und knüpft dabei „Moral“ an „Natur“:

Sie haben schon selbst herausgeföhlt, dass ich das Wort Moral der Unwahrscheinlichkeit, dem Falschen und der Torheit entgegenstelle. Ich sehe gern alles das als moralisch an, was mit der Natur der Dinge und den natürlichen Vorgängen im Einklang steht, ich behaupte, dass alles in der Natur nach dem Höhepunkt der Kraft, des Wohlbefindens und des Glückes strebt, und alles, was hiervon abweicht, nenne ich Unmoral.¹⁸⁰

„Moral“ ist demnach auf die Einhaltung von Naturgesetzmäßigkeiten gebunden. Eine „moralische Kunst“, so kann geschlossen werden, ist jene, die auf Basis von naturwissenschaftlich festgelegten Gesetzen funktioniert.¹⁸¹ In diesem Sinne erlaubt das abstrakte Ornament van de Velde eine „neue, moralische Kunst“ zu schaffen. Hier wird nun deutlich, dass van de Velde nicht politisch, sondern naturwissenschaftlich fundiert argumentiert. Sowohl die Annahme einer Kunst, die „Lust“ und damit positive Empfindungen wie „Glück“ oder „Wohlbefinden“ auslösen könne, als auch eine Ausrichtung an der „Natur der Dinge und den natürlichen Vorgängen“ finden sich wieder in den Abhandlungen zur ästhetischen Wahrnehmung der Physiologen, Psychologen und Psychophysiker, auf die sich van de Velde bezieht. Damit ist für van de Velde eine Möglichkeit gegeben, die Kunst messbar wirken zu lassen. Deren positiver suggestiver Einfluss könne nun gestaltet und gesteuert werden. Die Revolution, die bereits Morris anstieß, die Vereinigung von „Kunst und Leben“, sieht van de Velde damit als umsetzbar an. Formal und programmatisch spielt Morris' Werk also nur eine Rolle als Impulsgeber einer ethischen Kunst. Eine wesentlich größere Bedeutung haben die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur Funktionsweise der ästhetischen Wahrnehmung und hier insbesondere die daraus entstehende Möglichkeit einer suggestiven Kunst. Van de Velde verbindet deren Prämissen mit seiner Vorstellung von Morris' Leben, Werk und programmatischer Intention.

Endell lernt 1896 Hermann Obrist und dessen Arbeiten kennen. Auch Richard Riemerschmid und Bernhard Pankok, die ebenfalls zum Kreis des Münchner Jugendstils

¹⁷⁹ Vgl. van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, S. 145.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Diese These stützt auch folgende Textstelle: „Die Logik und die Vernunft bedingen auch die Moral der modernen Periode.“ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 157.

gehören, begeistern ihn. Er verlässt die Universität ohne sein Studium beendet zu haben und widmet sich dem Kunsthandwerk und dabei vor allem der ornamentalen Gestaltung. Begleitet wird seine praktische Arbeit von zahlreichen Texten, in denen er sich als Kunstphilosoph, -theoretiker und -kritiker betätigt.¹⁸² Zunächst erscheint 1896 sein Text *Um die Schönheit*. In diesem ersten Text, den er als Antwort auf die „Münchener Kunstaussstellung“ verfasst, legt er auch das Grundgerüst seiner Arbeit dar. Sein soziales Anliegen besteht darin, Interesse für und eine aufrichtige Verbindung zwischen den Menschen herstellen zu wollen. So schreibt er:

Wer aber zum Sehen erwacht, den packen die Schauer der Einsamkeit, und sein Leben wird ein verzweiflungsvoller Kampf, eine einzige große Sehnsucht, die Grenzen des Ichs zu erweitern, das eigene Fühlen wiederzufinden in anderen Seelen. Wir dürsten nach Verständnis, nach Glauben und Anerkennung; wir werden niemals müde, unser Sein zu zergliedern, es zu verfolgen bis in die feinsten Teile, von denen wir kaum vorher gewußt, und so andere zu verstehen und von ihnen verstanden zu werden. [...] Das Leben in der Kunst ist unser freiestes Genießen, und nirgends ist das Bedürfnis nach gegenseitigem Verständnis stärker als hier. Aller Mißerfolg, aller Hohn und alles überlegene Lächeln können daran nichts ändern.¹⁸³

Die Kunst ist nun, so Endell, das Verbindungsmittel zwischen Menschen. So führt er weiter aus: „Wir wollen uns in der Kunst verstehen. Und diesem Sehnen entspringen in letzter Linie alle ästhetischen und kritischen Schriften, entspringt auch diese Arbeit.“¹⁸⁴ Endell konstatiert einen sozialen wie ethischen Anspruch, er ist jedoch weit davon entfernt, sozialistisch im Sinne Morris' zu sein. Seine Texte sind in keiner Weise politisch. Darin unterscheidet er sich deutlich von van de Velde. Endell verschreibt sich zwar ebenfalls dem Ziel, „Schönheit“ zu neuer Bedeutung zu verhelfen, der Fokus liegt jedoch auf einer Rehabilitierung der Kunst für den Menschen. Den Beweis für die enge Verbindung von Kunst und Mensch sieht er durch die Studien der Physiologen und insbesondere des Psychologen Theodor Lipps belegt. In der Realität aber sieht Endell, dass sich Kunst und Mensch gleichsam wie die Menschen voneinander entfernt hätten. Auch Endell beklagt sich über eine Kunst, die repräsentiert von Malerei, Skulptur und Architektur, die Beziehung zum Menschen verloren hätte. Weiter legt er so Gewicht auf

¹⁸² Vgl. Salge, Christiane: August Endell. Leben, Werk und Schriften. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 35-65.

¹⁸³ Endell, August: *Um die Schönheit*. Eine Paraphrase auf die Münchener Kunstaussstellung 1896. München: Emil Franke 1896. In: Endell, August/Helge David: *Vom Sehen*, S. 13.

¹⁸⁴ Ebd.

eine Rehabilitierung des Kunstgewerbes und erklärt das abstrakte Ornament zum Medium seiner kunstsozialen Bestrebungen. Es sei nun also die Aufgabe der Künstler, die von den Naturwissenschaften erklärte natürliche Verbindung zwischen Kunst und Mensch zu nutzen. So fährt Endell fort:

Aber es ist noch ein anderes, das mich antreibt, meine Ansicht über Schönheit in bildender Kunst darzulegen [...] Es ist die Zerissenheit unseres Kunstlebens, die Kluft zwischen Künstler und Publikum, die allgemeine Unsicherheit des Urteils, die fanatische Parteilung, und nicht zuletzt die Unklarheit der Künstler über ihre eigenen Ziele und Aufgaben.¹⁸⁵

Endell schreibt der Kunst einen festen Platz in der Gesellschaft zu. Auch schreibt er ihr damit einen eindeutigen Zweck zu und macht sie zu einem sozialen Instrument. Denn vor allem eines ist die abstrakte Linien- und Formkunst sowohl bei Endell als auch bei van de Velde: eine Mission, ein Programm, eine Vision. Auch Helge David schließt: „August Endells Ästhetik ist ein umfassendes kulturelles Erneuerungsprojekt.“¹⁸⁶ Ähnliches kann über das Werk van de Veldes gesagt werden. Beide Künstler sehen in einer suggestiv wirkenden Linien- und Formkunst die Möglichkeit, den Menschen zu lenken, zu „erziehen“, wie Endell schreibt:

Wir brauchen eine Erziehung zur Kunst zum Kunstgenuß. Man muss lernen zu sehen, die Freude rein an Form und Farbe muss geweckt werden. Es ist das eine eigene Seite unserer Psyche, sie bedarf der Ausbildung so gut wie alle anderen. Wo sie nicht gepflegt wird, verkümmert sie. Solche Menschen sind Krüppel. Und leider sind ihrer sehr viele. Die blinden Augen zu öffnen, sollen diese Seiten in erster Linie dienen.¹⁸⁷

Indem Endell ebenso wie van de Velde die Kunst als ein wichtiges gesellschaftliches Element legitimieren, geben sie sich selbst als Künstler eine bedeutende Aufgabe. Sie verlassen den Platz der Künstler in der Bohème. Die Tatsache, dass Endell und van de Velde ein so umfangreiches literarisches Werk parallel zu ihrem künstlerischen Schaffen entwickelten, war wohl auch einem gefühlten Rechtfertigungsdruck geschuldet. Sie erklären und legitimieren in ihren Schriften die Grundlage ihrer Arbeiten. Indem sie zudem ihre Kunst auf die Basis der Naturwissenschaften stellen und dies auch explizit ausweisen, entheben sie ihr Schaffen der Willkür oder der reinen „Künstlerphantasie“. Sie

¹⁸⁵ Endell, August: Um die Schönheit, S. 13.

¹⁸⁶ David, Helge: Ein fließender Teppich. Zur Ästhetik von August Endell. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 69-75, hier S. 74.

¹⁸⁷ Endell, August: Um die Schönheit, S. 55.

machen sich zu Künstler-Wissenschaftlern, die die Relevanz, Rechtschaffenheit und vor allem Zukunftsorientierung ihrer Kunst beweisen. Dieser Aspekt sollte, auch in der Lektüre anderer Jugendstilmissionare wie Meier-Graefe, Bing und Kessler, mitgelesen werden.

Die Dimensionen der abstrakten Linie, deskriptiv, suggestiv und ästhetisch, werden nicht immer klar getrennt, sind jedoch Elemente der abstrakten Linie als epistemisches Ding. Dieses formt sich auch rückwärtsgewandt historisierend in einer ständigen Interpretation und Modifikation durch das Wechselspiel von epistemischem und technischem Ding im Rahmen seines Diskurses neu. Als materielles und nicht linguistisches Objekt entzieht es sich einer begrifflichen Festlegung. Ein epistemisches Ding bleibt somit unscharf, über sich hinausweisend und historisch. Rheinberger deutet im Bezug auf Experimentalsysteme vor allem auf die Begriffe der „*différance*“ (in Bezug auf Derrida) und die „Historialität“. Beide deuten auf die permanente Veränderung der Experimentalsysteme. Differenz und Historialität verhindern, dass sich die Deutung eines epistemischen Objekts auch zeitlich festlegen lässt. Vergangenes ändert sich in Deutung der Zukunft vollständig auch rückwirkend.¹⁸⁸ Die Funktion der abstrakten Linie und ihre Deutung verändern sich also auch innerhalb der verschiedenen Experimentalsysteme ständig. Der Fokus muss demnach vielmehr auf den Formationsbedingungen der abstrakten Linie als epistemisches Ding liegen. Im Rahmen dieser Arbeit werden so aus kunsthistorischer Perspektive die Bedingungen der Formation der abstrakten Linie, die mit dem „Leben“ verknüpft wird, als epistemisches Ding analysiert. Der Fokus gilt dem „Innovationsmoment“, das von Wissenschaft und Kunst gleichermaßen aufgegriffen und in ihr Experimentalsystem eingefügt wird. Ganz im Sinne Rheinbergers wird so die „materielle Kultur“ des epistemischen Dings in den Texten und praktischen Werken der Künstler van de Velde und Endell in den Blick genommen.

¹⁸⁸ Endell, August: Um die Schönheit, S. 11.

2. „Kunst und Leben“ verbinden – Naturwissenschaft in Jugendstil und *Art Nouveau*

Der weit gefassten und vielfältig interpretierten Annahme, „Kunst und Leben“ hätten sich voneinander entfremdet, geht voraus, dass Kunst als Rückzugsort der höfischen und klerikalen Eliten kritisiert wird. Dies wird auch deshalb als Missstand empfunden, weil die Kunst als ein menschliches Bedürfnis und Recht deklariert wird. Tatsächlich spricht man ihr sogar gesellschaftsbildendes und -reformerisches Potential zu. Die Kunst wird anstelle der Politik gesetzt, um Gesellschaft zu formen. Dies betonend schreibt Albert Dresdner:

Wir finden [...] durch die Kunst den Boden der Verständigung, den uns die Politik nicht zu geben vermocht hat. Hier ist in der Kunst die Kraft wirksam geworden, die in der Politik versagt hat [...] die Kraft, die Gegensätze der Parteien [...] in einem neuen Ideale zu vereinen.¹⁸⁹

Und weiter:

Das Problem der geistigen Einigung Deutschlands bildet den Inhalt unserer Geschichte seit 1871 [...]. Die Zeichen der Zeit weisen darauf hin, dass es die bildende Kunst ist, der die schicksalsschwere Aufgabe zufällt, diese Frage zu lösen und das neue deutsche Leben zu gestalten. Der Bismarck der geistigen Einigung Deutschlands wird ein bildender Künstler sein.¹⁹⁰

„Kunst und Leben“ zu verbinden hat damit einen gesellschaftsreformerischen Anspruch, vor allem aber ersetzt der Künstler den Politiker, die Bohème die Machteliten. Der Anspruch einer „neuen Kunst“ unterscheidet sich jedoch nicht nur in den nationalen Ausformungen. Jeder Künstler findet einen eigenen Ansatz, seine Kunst als revolutionär zu inszenieren.

¹⁸⁹ Dresdner, Albert: Der Weg der Kunst. Jena-Leipzig: Diederichs 1904, S. 102.

¹⁹⁰ Ebd., S. 37. Dresdner konnte selbstverständlich nicht wissen, welche fatale Deutung dieser Satz nicht einmal vierzig Jahre später erfahren könnte.

2.1 Meier-Graefe und *Pan*

Julius Meier-Graefe, zentraler Agent des Jugendstils und unermüdlicher, europäischer Kunstkritiker der Zeit, gründet, nachdem er 1890 nach Berlin gekommen war, fünf Jahre später die Kunstzeitschrift *Pan*. Meier-Graefe stand in regem Austausch mit dem Galeristen Pächter, der neben den Impressionisten und Postimpressionisten Deutschlands und Frankreichs auch japanische Kunst ausstellte, deren Bedeutung für den Jugendstil oft betont wurde.¹⁹¹ Der Beginn von *Pan* 1895 kann als Startpunkt für den Jugendstil in Berlin betrachtet werden. Dieser entwickelt sich dort aus den vielen Einzelwerken der Künstler, wie – um einige in diesem Kontext relevante Beispiele zu nennen – Otto Eckmann, August Endell und auch Henry van de Velde nach dessen Umzug nach Berlin. 1898 folgte die Gründung der Berliner Sezession.¹⁹² Unter den Mitgliedern des „Ferkelkreises“ traf Meier-Graefe auch auf Edvard Munch. Nachdem dieser mit seiner Ausstellung 1892 im Verein der Berliner Künstler einen Eklat auslöste und seine Bilder schließlich abgehängt werden mussten, organisierte Meier-Graefe eine Einzelausstellung für Munch im Folgejahr und veröffentlichte dazu ein Essay, das den Künstler ausweist als eine Art Propheten einer „neuen Kunst“, die dem Naturalismus und der „Farbenspielerei“ des deutschen Impressionismus um 1890 entkam. In Munch sieht Meier-Graefe wieder „Tiefe“ und „Geist“. Er hebt seine unbedingte Schaffenskraft hervor und inszeniert ihn, in Bezug auf die Ablehnung seiner Arbeiten, zu einem Märtyrer der Kunst, der von der Gesellschaft zurückgestoßen, sich ganz seinem Schaffen verschrieb.¹⁹³ *Pan* nun sollte als Publikationsorgan dieser neuen Stoßrichtung in der Kunst fungieren. Meier-Graefes Ansatz beabsichtigte durch die Veröffentlichungen das ästhetische Verständnis der Gesellschaft zu schulen und hatte damit ebenfalls einen betont gesellschaftsreformerischen Anspruch. So schreibt auch Kenworth Moffett 1927 über *Pan*:

[T]he ultimate function of the magazine was to revolutionize the taste and culture of the entire public. [...] „Pan“ was to be truly universal in transforming and

¹⁹¹ Vgl. bspw. im direkten Zusammenhang mit dem Jugendstil und dessen wichtigem Galeristen Siegfried Bing: Weisberg, Gabriel P./Edwin Becker u. a. (Hrsg.): *L'Art Nouveau. La Maison Bing*. Stuttgart: Belser 2004.

¹⁹² Vgl. Moeller, Gisela: Jugendstil in Berlin. Ein Überblick. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 15-33.

¹⁹³ Vgl. Moffett, Kenworth: *Meier-Graefe as art critic*. München: Prestel 1973, S. 9f.

educating the public. [...] The idea was to raise „the Volk“ up to the level of true quality, not to lower art to suite „die Masse“. ¹⁹⁴

Pan versammelte, angetrieben durch Meier-Graefe, bald viele der nachhaltig prägendsten Künstler, Intellektuellen und Kunstförderer um 1900, was schließen lässt, dass die Botschaft der Kunstzeitschrift einen Nerv getroffen hatte. Denn *Pan* versprach:

[W]ir wollen eine Kunst fürs Leben, und das Leben ist vielgestaltig, durchaus kein Tempel für Eingeweihte [...] *Pan* ist doch aber eine öffentliche Zeitschrift, keine bloß für einen geladenen Kreis. ¹⁹⁵

In der Praxis ließ sich dieser Anspruch jedoch nicht verwirklichen. Die luxuriöse Ausstattung der Zeitschrift machte sich bald nicht mehr wirtschaftlich rentabel und vor allem verhinderte gerade die Exklusivität es, dass *Pan* eine „öffentliche Zeitschrift“ wurde. ¹⁹⁶ Weiter wurde die Zeitschrift abhängig von ihren Sponsoren, die ein Mitspracherecht in der Ausrichtung forderten. Dies führte schließlich zum Ende des Vorhabens. ¹⁹⁷ Meier-Graefe verließ den *Pan* jedoch schon früher. 1894 trifft er in Paris auf Henri Toulouse-Lautrec, dessen Stil er als moderner als die Arbeiten der deutschen Helden Stuck, Böcklin, Thoma und Klinger befindet. Allen voran Eberhard von Bodenhausen, der den *Pan* als Möglichkeit sah, die Überlegenheit der deutschen Kunst hervorzuheben, galt dies als ein Affront. Das Resultat war die Trennung Meier-Graefes von *Pan*. ¹⁹⁸

„Kunst und Leben“ zu verbinden kann im Sinne des *Pan* und Meier-Graefes ebenfalls als ein sozialreformerisches Unterfangen verstanden werden. Die Kunst wird zum Medium der Idee, einen „neuen, modernen Menschen“ zu formen. In diesem Sinne setzt Meier-Graefe an der Verbesserung des ästhetischen Verständnisses der Gesellschaft an, indem ausgewählte Künstler gefördert wurden. Vor allem aber sollte Kunst wieder alltägliche Bereiche betreffen. Dabei stellt sich Meier-Graefe in die Tradition des englischen *Arts and Crafts Movements*, dessen Protagonisten durch die Nobilitierung von Kunsthandwerk die Kunst als elementares Bedürfnis des Menschen in dessen Lebensweise integrieren möchten.

¹⁹⁴ Moffett, Kenworth: Meier-Graefe as art critic, S. 14f.

¹⁹⁵ Dehmel, Richard: Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902. Bd. 1: Nr. 142. Berlin: Fischer 1923, S. 207.

¹⁹⁶ Vgl. Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil, S. 261f.

¹⁹⁷ Vgl. Moffett, Kenworth: Meier-Graefe as art critic, S. 18.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 16f.

2.2 Van de Veldes „Bund von Kunst und Leben“

2.2.1 Eine sozialreformerische „neue Kunst“

Van de Veldes Biographie und insbesondere sein Übergang von der Malerei zum Kunsthandwerk wurde in der Literatur bereits ausgiebig und in vielerlei Hinsicht behandelt.¹⁹⁹ Dieser Schritt wird auch von van de Velde selbst in seinen Schriften als Gewissensentscheidung inszeniert. Er habe den „sozialen Glauben [...], dass nämlich ein Mensch umso mehr wert ist, je zahlreicheren Menschen sein Lebenswerk Nutzen oder Veredelung bringt“²⁰⁰. Van de Veldes Arbeiten müssen, vor allem auch unterlegt durch seine propagandistischen Schriften, als sozialreformerisches Programm verstanden werden. 1901 und 1902, als van de Velde gerade nach Berlin gezogen war, schreibt er zwei Bücher. Zuerst *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* und schließlich die *Kunstgewerblichen Laienpredigten*. Dort fasst er im Vorwort zusammen:

Dieses Buch legt von der Entwicklung Zeugnis ab, die meine Gedanken während der letzten zehn Jahre genommen haben. [...] In der Entwicklung meiner Gedanken liegt ein Verhängnis, das noch stärker und eherner ist, als sogar mein Wille, und dem ich mich ohne Hintergedanken unterworfen habe.²⁰¹

Zehn Jahre zuvor kann seine Hinwendung zum Kunsthandwerk datiert werden. Dabei ist er damit kein Einzelfall. Wie er selbst schreibt, folgt er damit vielen Künstlern in ganz Europa, die in der kunsthandwerklichen Arbeit die Zukunft der Kunst sehen.²⁰² Augenfällig ist dabei – und das offenbart das einleitende Zitat –, dass van de Velde dies nicht aus Mangel an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten tut, sondern aus dem Gefühl heraus, die Kunst habe ein gesellschaftsformendes Potential, das er nun nutzen möchte. Kunst zu schaffen und Künstler zu sein hat damit einen missionarischen Anspruch erhalten. Darüber hinaus liest man in seinem 1962 erschienenen autobiographischen Werk *Geschichte meines Lebens* auch: „Zunächst galt es, meine Ideen zu konsolidieren und

¹⁹⁹ Zu nennen sind hier in chronologischer Aufzählung: Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes; Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992; Stephan, Erik (Hrsg.): Henry van de Velde. Der Maler im Kreis der Impressionisten und Neoimpressionisten. Jena: Städtische Museen Jena 2013.

²⁰⁰ Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel. In: Pan 3 (1897) H. 4, S. 260-264, hier S. 263.

²⁰¹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Vorwort S. 1.

²⁰² Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin: Cassirer 1901, S. 120f.

bei den Handwerkern und Industriellen möglichst rasch bekanntzumachen.“²⁰³ Dementsprechend müssen seine pathetischen, programmatisch angelegten Schriften und die Inszenierung seiner Hinwendung zum Kunsthandwerk auch im Hinblick auf eine Legitimierung und Vermarktung seiner Arbeit gelesen werden. Das schmälert freilich nicht den Anspruch seiner kunsttheoretischen Überlegungen. Van de Velde gibt seinem Kunstschaffen ab 1892 ein klares Ziel: Er verfolgt eine gesellschaftliche Umstrukturierung mithilfe der Kunst. Van de Velde, der seine künstlerische Laufbahn als Maler begann und in dessen Werk der Einfluss der Neoimpressionisten deutlich wird, wird zum Ende der 1880er Jahre zum Kunsthandwerker, weil er damit auch ganz in der englischen Tradition einer Hierarchisierung der Kunst entgegenwirken möchte. Die „höheren“ Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur seien dem Alltagsgeschehen enthoben, das Kunsthandwerk jedoch, würde als „niedere“ Kunst degradiert. Van de Veldes Konzept einer neuen Kunst sieht er selbst damit in der konsequenten Fortführung einer Bestrebung, die bereits die Künstler des Realismus und Naturalismus anführten. So schreibt er:

Realismus und Naturalismus bedeuten für die Künstler ein Wiedezurückfinden zum Leben. Aber es fehlt noch viel dazu, und wir sind noch weit ab von einer wirklichen Vereinigung von Kunst und Leben.²⁰⁴

Van de Velde nimmt Courbets Ansprüche an die Kunst auf und sieht in ihr, genauso wie in der naturalistischen Malweise, bereits die Idee verwirklicht, sich in der Loslösung vom historistischen Stoff der Akademien, die Alltagsszenen der Arbeiter und Bauern zu verbildlichen. In seiner frühen Schrift *Deblaiement d'art* erwähnt van de Velde den sozialen Realismus als Vorstufe zu seiner eigenen Kunst:

In ihrer ungeduldigen Erwartung glaubten sie die Zukunft schon gekommen und taufte mit dem Namen „Soziale Kunst“ Werke, die noch kein charakteristisches Zeichen der kommenden Epoche aufwiesen. Es waren dies Bilder und Statuen – übrigens sehr schöne –, die mehr oder weniger jammervolle Szenen aus dem Leben der Armen darstellten.²⁰⁵

Van de Velde legt den Fokus auf die „charakteristischen Zeichen der kommenden Epoche“. Ihm ist die Änderung des Sujets zu wenig zukunftsorientiert, selbst die Tatsache, dass es sich um „Gemälde und Statuen“ handelt, darf in diesem Zitat als Beweis für ein Verharren im Althergebrachten gewertet werden. Insgesamt betrachtet verortet

²⁰³ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Geschichte meines Lebens, S. 210.

²⁰⁴ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 49.

²⁰⁵ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 34.

van de Velde die Malerei in einem Stadium, das für eine „Entwicklung der Kunst nicht bloß sehr fragwürdig, sondern eher nachteilig“ wirke. So schließt er: „Weder Gemälde noch Statue sind aus einem wirklichen Bedürfnis hervorgegangen, sondern aus Entartung und Egoismus.“²⁰⁶ Die Gedanken des *Arts and Crafts Movement* scheinen ihm hier wegweisender, insbesondere in dem Anspruch einer Demokratisierung von Kunst. Indem der Realismus und der Naturalismus sich weiterhin der Malerei und der Bildhauerei widmen, arbeiten sie der Gleichheit des Menschen vor der Kunst entgegen, vor allem aber sei die Zahl derer, die diese Kunst sehen könnten, eng gesteckt:

Die Sprache, die sie [die Künstler des Realismus und Naturalismus] sprachen, war tot, unzugänglich für die Allgemeinheit; die Formen, die sie wählten, Gemälde und Statue, blieben ohne Wirkung auf das Leben selbst. Vermochten sie wirklich eine solche auszuüben, so blieb sie auf einzelne beschränkt, die reich genug waren, das betreffende Gemälde oder die betreffende Statue für sich zu erwerben.²⁰⁷

Van de Veldes Herangehensweise „Kunst und Leben“ zu verbinden, geht jedoch über die bloße Aufwertung des Kunsthandwerks hinaus. Seine sozialreformerischen Ansätze sind wesentlich naturwissenschaftlich geprägt, wie sich zeigen wird. Ihm selbst als Künstler wird dabei die Rolle eines Reformators zuteil, wie seine Schriften bestätigen. Die Kunst wird zum Messias des neuen Jahrhunderts erklärt und van de Velde inszeniert sich selbst als ihr Jünger und Evangelist, der sein Leben in ihren Dienst stellt.²⁰⁸ Seine Schriften sind so keine theoretischen Abhandlungen. Obwohl er in Weimar lehrt und er sein eigenes Schaffen, wie er sagt, auf die Basis von Prinzipien stellt, die vermittelbar sein sollen, bleibt er damit äußerst vage. Er verfasst kein Lehrbuch, sondern erzählt vielmehr die Heilsgeschichte dieser neuen Kunst. Van de Velde ist damit, was seine Schriften betrifft, Prediger und Streiter. Sein gestalterisches künstlerisches Werk ist nicht mehr nur ein persönliches, das der Kritik ausgeliefert wäre. Van de Velde kommt den Kritikern zuvor, indem er seine Kunst erklärt und in einen höheren Rahmen stellt. Das Urteil über seine Arbeiten wird damit zur Glaubensfrage. So schließt er sein einführendes Kapitel der *Laienpredigten* mit einem entsprechenden Pathos, das keine Zweifel offenlassen soll:

²⁰⁶ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 43.

²⁰⁷ Ebd., S. 49f.

²⁰⁸ Dies legt nicht nur die Veröffentlichung seiner Schriften unter dem Titel *Kunstgewerbliche Laienpredigten* nahe. Der Ton, den van de Velde in seinen Texten anschlägt, zeigt eine deutliche Nähe zu Predigten.

Sie [die Kunst] wird wieder ihren Weg fortsetzen; sie folgt der Sonne, weil die Sonne sie mit dem Brote ihres Symbols ernährt, der einzigen Speise, die ihrer würdig ist, denn sie ist durchtränkt von Reinheit und von Licht. [...] Die Straße, die wir ziehen, ist der glänzende, goldene Strom, den die Sonne in das weite Meer zeichnet, und sie führt uns zu dem gewaltigen, läuternden Scheiterhaufen, den sie jeden Abend entzündet. Durch diese Waberlohe muss die Kunst dringen, um sich von dem Schmutz, der sie besudelte, zu reinigen und zu befreien. Wenn dann das königliche Kind in nackter, jungfräulicher Herrlichkeit erscheint, wird der Betrüger entlarvt, der seinen Namen sich angemasst hatte. Die Völker werden ihren Irrtum bekennen und aufjauchzen vor Freude. Dann ist der Tag der Künstler angebrochen.²⁰⁹

So konstatiert er der eklektizistischen Kunst des Historismus sogar eine schädliche Wirkung: „[...] [J]eder Schritt nach rückwärts trägt Unfruchtbarkeit und Tod in sich.“²¹⁰ Van de Veldes Gestus des salvatorischen Erneuerers darf sicher auch im Kontext einer allgemeinen Stimmung des körperlichen Wettrüstens verstanden werden. Die Lehre Spencers und Darwins in Verbindung mit einer deutlichen Internationalisierung lässt einen Wettkampf der Nationen entstehen, der auch auf den Weltausstellungen ausgetragen wird. Deshalb müsse jeder Einzelne als Teil einer Gesellschaft vorbereitet werden, um der Konkurrenz überlegen sein zu können.²¹¹ In dieser Gesellschaftsgestaltung mitzuwirken ist vielen Künstlern und Intellektuellen ein Anliegen. Van de Velde stellt ein zyklisches Modell von „Blüte und Verfall“ auf und verortet dabei seine eigene Zeit am Tiefpunkt mit der Tendenz zum Aufstieg. Nun dürfe die Möglichkeit nicht verpasst werden, die Gesellschaft aufzurichten – und zu diesem Zweck möchte er eine neue Kunst schaffen, die einen Effekt auf die Werte einer Gesellschaft hat, weil er diese als ausschlaggebend für deren Zustand betrachtet: „Die Ursache allen Verfalls und aller Blüte bleibt immer das geistige und sittliche Moment der betreffenden Periode.“²¹²

2.2.2 Rekurs auf Ruskin und Morris

Van de Veldes Umorientierung und neue Gewichtung seiner Kunst hin zum Kunstgewerbe wird unterstützt und getragen insbesondere von der intensiven Lektüre der

²⁰⁹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 39.

²¹⁰ Ebd., S. 5.

²¹¹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus. München: C. H. Beck 2011.

²¹² Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 36.

Schriften William Morris' und seinem Vorgänger John Ruskin. Er setzt sich zwar bereits zwischen 1887 und 1889, angeregt durch die Ausstellung der Avantgardegruppe *Les Vingt* (XX) in Brüssel, mit den Entwicklungen in Frankreich und England auseinander, es ist aber wahrscheinlich, dass erst 1892 eine intensive Lektüre der Schriften Ruskins und Cranes folgte, wie Hammacher anhand von Archivmaterial deutlich macht.²¹³ Ruskin, ebenso wie sein Schüler Morris, werden von van de Velde in zahlreichen Texten und Vorträgen behandelt und rezipiert. In seinem 1902 erschienenen Buch *Kunstgewerbliche Laienpredigten* widmet er ein eigenes Kapitel William Morris, in dem er auch dessen Schriften und die Arbeiten Ruskins bespricht. 1918 gleicht er in *Die drei Sünden wider die Schönheit* schließlich auch seine eigene Kunsttheorie noch einmal mit den Ansichten Ruskins und Morris' ab. Ruskin lehnt die technischen Neuerungen eines sich industrialisierenden Zeitalters ab und fordert in Abgrenzung dazu eine mittelalterlich geprägte Rückkehr zum Handwerk. Damit, so hofft er, könnte er einer normierten, an industrielle Produktionsprozesse angepassten Formensprache und gleichzeitig menschenverachtenden Produktionsbedingungen gleichermaßen entkommen.²¹⁴ In Ruskins *Aesthetic Movement* wird so die Kunst als Medium begriffen, sozioökonomische Gegebenheiten zu verändern. Solide Handarbeit bietet ihm eine Lösung für soziale ebenso wie ästhetische Missstände.²¹⁵ Ruskins Kritik wendet sich gegen die Formensprache des Historismus, dessen weite Verbreitung wohl auch die industriellen Fertigungsmethoden begünstigten. Das „Kopieren von Geschichte“ wird nun fertigungstechnisch flächendeckend machbar.²¹⁶ Insbesondere kritisiert er dabei den Verlust von „Schönheit“ durch die Trennung der Kunst von Politik und Wirtschaft, aber auch die Aufspaltung des Produktionsprozesses durch die industrielle Produktionsweise. Dadurch verlöre das Produkt seinen Bezug zu ihrem Schöpfer. Van de Velde übernimmt diesen Gedanken Ruskins für seine Kunst. So zitiert er in den *Kunstgewerblichen Laienpredigten* illustrierend einen Ausschnitt aus Ruskins 1849 erstmals in englischer Sprache erschienenem *Seven lamps of architecture* (Deutsch: *Die sieben Leuchter der Baukunst*, 1900):

²¹³ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes.

²¹⁴ Vgl. Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil, S. 25ff.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 12.

Es ist den Menschen möglich, sich in Maschinen zu verwandeln und ihre Arbeit aufs Niveau einer Maschinenarbeit herabzusetzen, aber soweit sie als Menschen arbeiten, die ihr Herz an das setzen, was sie machen, und zwar mit besten Kräften, schlägt es wenig, dass sie schlechte Arbeiter sind: [...] vergleicht man aber die Wirkung, die der nämliche Gegenstand ausübt, je nachdem er von einer Maschine oder einer mechanischen Hand herrührt, wird jene eine gut gelesene und tief gefühlte Dichtung sein im Verhältnis zu denselben Versen, wenn sie ein Papagei vorträgt ...²¹⁷

Wegweisend für van de Velde ist dabei die Suche nach einer Kunst, die einen Bezug zum Produzenten und zum Konsumenten, schlicht zum „Menschen“, haben soll. Dabei lehnt er jedoch im Gegensatz zu Ruskin die industrialisierte Produktion nicht ab, sondern sieht in ihr vielmehr den Ausdruck einer modernen Kunst. Er bedient sich neuer gussfähiger Materialien, um damit frei geschwungene Formen herstellen zu können. Damit äußert van de Velde keine Maschinenkritik als gegensätzlich zum Menschen. Wesentlich bleibt, dass Subjekt und Objekt in einem kommunikativen Austausch miteinander stehen sollen. Ein dekoratives, historistisches Objekt sei in seiner Beliebigkeit vollständig auswechselbar und habe weder Bezug zum Gesamtensemble, in dessen Rahmen es sich befände, noch sei seine Gestaltung am Menschen ausgerichtet, der damit auswechselbar ist. Auch bei Morris findet sich eine ähnliche Verbindung von „Kunst und Leben“. „Schönheit“, für die neuer Raum in der Gesellschaft geschaffen werden soll, wird verbunden mit einer wirtschaftsethisch orientierten Kritik an der voranschreitenden Industrialisierung, die alle Bereiche des menschlichen Zusammenlebens erfasst und verändert. Dabei öffnet sich Morris bereits sowohl neuen Materialien als auch Produktionsmethoden. Sein argumentativer Fokus liegt dabei auf der Betonung von solidem Handwerk und einer materialorientierten Formensprache.

Für van de Velde ist der Impuls der Engländer wegweisend, wie er selbst angibt. Diesem folgend entschließt auch er sich, „Schönheit“ in das „Leben“ der Menschen zurückzuholen:

²¹⁷ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 83.

Die Offenbarung eines solchen Wunders [der Lehre Ruskins und Morris'] rief unsre Zuversicht ins Leben und besiegte die Ermattung unsrer Herzen [...] Sie gab unsrer Existenz wieder einen Daseinszweck und begründete mit einem Schlage die Mission, die in der Folge die treibende Kraft unseres Lebens werden sollte, die Aufgabe, der ich hinfort alle meine Fähigkeiten und Kräfte gewidmet habe.²¹⁸

In den *Laienpredigten* führt van de Velde mit dem bereits 1890 geschriebenen *Deblaiement d'art* ein und spricht dabei von einem „Zögern der ersten Stunde“. In der deutschen Übersetzung lautet der Titel *Wie ich mir freie Bahn schuf*. Der Text ist als Rechtfertigung für seinen Schritt, den Weg von der Malerei hin zum Kunsthandwerk zu werten. Als er die Schrift in seiner Weimarer Zeit im Rahmen der *Laienpredigten* erneut abdruckt, wird noch einmal rückwirkend der missionarische und salvatorische Anspruch seines Wechsels zum Kunsthandwerk betont. Auch Van de Velde konstatiert dem ausgehenden Jahrhundert „Verbraucherscheinungen“, die er vor allem in der historistischen und eklektizistischen Kunst, Architektur und Raumgestaltung ausmacht. Nachdem die Produktionsprozesse des künstlerischen Handwerks in steigendem Maße den industriellen Mechanismen unterworfen worden waren, regte sich unter den Künstlern schließlich Unmut über die normierte, historisierende Formensprache der Kunst. Vermischt wurde dies mit der Kritik an der allein kapitalistischen Ausrichtung der Arbeitsprozesse und damit einhergehend der Vernachlässigung des Menschen und seiner Bedürfnisse.²¹⁹

Auch kann er sich teilweise mit dem sozialistischen Hintergrund der Engländer identifizieren, die sich gegen erschwerte Lebens- und Arbeitsbedingungen, ausgelöst durch die rasant voranschreitende Industrialisierung, stemmen. Van de Velde jedoch als politisch motivierten Künstler zu betrachten, würde seiner eigentlichen Intention, die sich in der Ideologie, die sich in seinem abstrakten Ornament offenbart, nicht gerecht. Was van de Velde antreibt, ist der Gedanke, eine Kunst zu schaffen, die auf den Menschen eingestimmt ist, von ihm abgeleitet und ihn schließlich formen soll. Sozialistische Ideen, wie die prinzipielle Gleichheit, sind dabei Nebenschauplätze, die sich mit einer solchen Kunst vereinbaren lassen. Sie sind aber nicht der Ausgangspunkt für die Kreation und die theoretische Einbettung von van de Veldes „neuem Stil“. Er strebt im Sinne Morris' weniger die Verbreitung der sozialistischen Ideologie an. Morris selbst als reformerischer Künstler und Person steht im Fokus von van de Veldes Programm. Mit dem Verweis auf

²¹⁸ Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit, S. 26ff.

²¹⁹ Vgl. Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil, S. 25ff.

Morris betont er die gesellschaftspolitische Wirksamkeit seiner eigenen „neuen Kunst“. Dabei bestehe zwischen sozialistischen Ideen und der Revolution in der Kunst kein zwingender Zusammenhang, wie van de Velde deutlich macht:

Das Zusammentreffen der Ausbreitung der sozialistischen Ideen mit dem Aufblühen einer neuen Kunst lässt sich in der Tat nicht in Abrede stellen – aber es besteht zwischen diesen beiden Tatsachen trotzdem kein so geschlossener Zusammenhang, dass man notwendig auf ein sich gegenseitiges Bedingen schließen müsste. Man kann ein sehr guter Sozialist sein und braucht keine Ahnung von der Schönheit der äußeren Dinge zu haben, und man kann andererseits einen steten Kultus treiben mit der Schönheit aller zum Leben gehörenden Dinge, ohne jemals Sozialist zu sein.²²⁰

Van de Velde ist Künstler, kein politischer Aktivist, aber er sieht eine Notwendigkeit und eine Möglichkeit, Kunst zu schaffen, die direkten Einfluss auf den Wandel der Gesellschaft seiner Zeit hat. Morris sei es gelungen, der Kunst wieder einen Platz einzuräumen, der ihr zustehe: das alltägliche Leben.

Morris wird so bei van de Velde zum eigentlichen Revolutionär, den er in seinen Texten zum Messias einer neuen Kunst stilisiert. Ruskin ist dessen Kündler. So veröffentlicht er im Rahmen der *Kunstgewerblichen Laienpredigten* ein eigenes Kapitel zu Morris. Darin leitet er ein:

Er [William Morris] verkörpert eine Rolle in der Menschheit, wie niemand vor ihm sie verkörpert hatte. Eine so umfangreiche, vielfältige und erdrückende Rolle, dass man schon den Schwindel bekommt, wenn man nur an die Summe Arbeit denkt, der er sich hingeben musste. Man denke doch, ein einziger Mensch, der ein vollendeter Dichter war, ein vollendeter Kunsthandwerker, geübt in allen Gewerben, in allen Kunstgewerben, und der ausserdem noch ein eifriger, aufrichtiger und tätiger Sozialist war! Ich finde keinen Ausdruck, um die Unermesslichkeit dieses Tätigkeitsgebietes zu erläutern.²²¹

Morris' Wirken stilisiert van de Velde gleichzeitig zu einer Erneuerung der Kunst wie der „Moral“. Einige Seiten weiter macht van de Velde dies noch deutlicher:

Dieser Mensch bedeutet eine künstlerische und eine moralische Suggestion zu gleicher Zeit; er scheint aufgestanden als ein allerletztes Beispiel, als ein Mahnruf an das Gewissen und an den Sinn der Kunst. Das eine wie das andere hatte sich etwas Unerhörtes vorgenommen, um die Menschen zu treffen, die weit andere Sorgen hatten, als die Kunst und die Moral.²²²

²²⁰ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 54.

²²¹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 75

²²² Ebd., S. 77.

Zunächst wird Morris zum vollkommenen Künstler, gleichzeitig aber vollkommen als gesellschaftsverändernde Figur. Er vereint damit in idealer Weise Kunst und Wirken in der Gesellschaft. Van de Velde zeigt bereits in dieser Textstelle, dass Morris als Person die Vereinigung von Kunst und Leben vorlebt. Morris ist für van de Velde nicht durch die Qualität seiner Arbeit, sondern vielmehr durch die „künstlerische und moralische Suggestion“, das heißt, die gesellschaftsformende Wirkung durch Kunst hervorzuheben. Morris verbindet Kunst und „Leben“, weil seine Kunst einen zielgerichteten Effekt auf den Menschen hat. Deutlich macht dies auch die wiederkehrende Nebeneinanderstellung von künstlerischem Können, oder dem „Sinn der Kunst“, und sozialen Anforderungen, die van de Velde mit „aufrichtiger Sozialist“ oder eben „Moral“ und „Gewissen“ im Text beschreibt. Morris als Person vereint diese beiden Faktoren. Van de Velde fokussiert und diskutiert jedoch weder die Arbeiten Morris’ noch sein sozialistisch orientiertes Engagement. Vielmehr hebt er ihn hervor als „suggestiv“ wirkenden Menschen. Damit wird er zur Verkörperung einer „neuen Kunst“, wie sie van de Velde intendiert. Die zitierten Textstellen zeigen Morris nicht nur als einen Menschen, der Kunst und Leben in sich vereint, sondern als jemanden, der allein durch seine Art und sein Handeln eine Veränderung anstößt. An einem weiteren Beispiel erhärtet sich dieses Bild. Van de Velde beschreibt Morris’ „Ehrlichkeit“:

Die Unschuld seiner Seele und seine fundamentale Ehrlichkeit machten ihn dazu geeignet, einen sehr starken Eindruck zu erhalten und alle Handlungen seines Lebens, sein ganzes Werk, knüpfen sich an diese beiden Tugenden. Am Tag nach seinem Tode klagt ein Kamerad seinen Schmerz und findet nichts Ehrenvolleres, das sagen könnte als: „Die Grundlage des Charakters von William Morris war meiner Meinung nach die Ehrlichkeit, eine vollkommene Ehrlichkeit. Die Tugend, die für allgemein gehalten wird, ist eine der seltensten. Er lebte gerade vor sich hin, redete gerade und handelte mit Geradheit. Es gab in ihm weder Zurückhaltung, noch Zweideutigkeit, noch Ränkesucht.“ Anstatt das hohe Verdienst seines Werkes zu rühmen, fordert er alsdann jedermann auf, über seine „Ehrlichkeit“ nachzudenken.²²³

Ganz entscheidend fordert van de Velde von der Kunst, dass sie ihre Funktion und ihre Materialeigenschaften darlegen solle und wendet sich damit gegen das verschnörkelte Blendwerk des Historismus. Er verlangt von einer neuen Kunst „ehrlich zu sein“. Wenn van de Velde über Morris schreibt, so ist das nicht nur eine Passage über die Bewunderung eines Künstlers als sein Vorbild. Die Person Morris’ wird bei van de Velde

²²³ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 95f.

zur Metapher seiner „neuen Kunst“. Dem biblischen Ton von van de Veldes Schriften treu bleibend, wird Morris' zum Messias, der sich selbst in der „neuen Kunst“ verkörpert. Van de Veldes abstraktes Ornament ist damit das Mittel, den als weiterneuend deklarierten Impuls Morris' weiterzutragen. Er wird als Künstler zum Priester einer neuen salvatorischen Botschaft. Van de Veldes Kunst, seine Schriften und nicht zuletzt seine Lehrtätigkeit tragen im Wesentlichen diese missionarischen Züge und die Gewissheit, die Errettung einer sich vor dem Abgrund befindenden Welt in Angriff genommen zu haben. Seinen eigenen Platz in der Tradition Ruskin und Morris' festlegend schreibt er:

Also kündigt sich an, dass das Werk [Ruskin und Morris'] nicht vollendet ist, dass es die Auferstandenen in den grossen Atem der Gegenwart, ins grosse Licht der Zukunft leiten wird. Und ich meine, es wird noch mehr als ein Mensch nötig sein, damit der Sinn der Kunst sich ebenso natürlich offenbart wie in der Vergangenheit, durch die Vermittlung der „geringeren Künste“, wie Morris sie zu benennen liebte.²²⁴

Der ausgewiesene Einfluss Ruskins und Morris' für van de Veldes abstraktes Ornament ist allein in ihrem ideellen Anspruch zu suchen. Van de Veldes Insistieren auf die abstrakte Linie als zentrales Element einer neuen Kunst sucht man bei Ruskin oder Morris vergeblich. Van de Velde nutzt den Rekurs auf die Engländer auch, um sein eigenes Werk und seine Hinwendung zum Kunsthandwerk in eine große Tradition zu stellen, die er selbst erst mit Bedeutung auflädt. Formal und kunsttheoretisch gesehen sind die Neoimpressionisten und deren theoretischer Unterbau wesentlich einflussreicher auf van de Veldes Werk. Dort finden sich die Ansätze sowohl der Abstraktion als auch des Ornamentalen. Auch in seinem künstlerischen Werk zeigt sich der Einfluss der neoimpressionistischen Malweise und von dort aus sein Übergang hin zum Kunsthandwerk.

2.2.3 Ornament und Primitivität

Van de Veldes Forderung nach einer Neubewertung des Handwerks, wie es auch Ruskin und Morris anstreben, begründet er in seinen weiteren Texten damit, dass das Kunsthandwerk den eigentlichen Zweck von Kunst in idealer Weise repräsentiere: zu schmücken, das heißt, ornamental im Wortsinne zu sein. Dabei bindet er gleichzeitig den Schmuck an den Menschen, indem er diesen als essentielles Bedürfnis deklariert. Die

²²⁴ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 88.

Tätigkeit des Schmückens ebenso wie der Gefallen an Schmuck sei so nicht kulturell bedingt, sondern angeboren.²²⁵ So ist das Ornament *per definitionem* zweckgebunden. Zur Beweisführung betont van de Velde, dass die ornamentale Gestaltung zunächst an die Architektur und Gebrauchsgegenstände gebunden wäre:

Ehe Malerei und Skulptur sich von der Baukunst trennten, um als Gemälde und als Statue – (die einzigen Formen, unter denen wir heute gewillt scheinen, diese Künste noch anzuerkennen) – ihr gesondertes Leben zu führen, gehörten sie zu jener Dreiheit, die mit der Baukunst zusammen die Einheit der Kunst darstellte. Keine dieser drei Einheiten war für sich allein selbstständig. Die Tätigkeit jeder einzelnen gebär sich aus einem gemeinsamen Grundgedanken, der sie wie eine Art Nabelschnur untereinander verband und allen das gleiche Leben zuführte. Dieser gemeinsame Gedanke, das Blut, das sie nährte, war der Zweck: auszuschnücken. Die Malerei betätigte ihn ebensowohl beim Bauwerk als im Buch, während die Skulptur solche Lebenskraft aus ihm sog, dass sie sich wie eine triebstarke Pflanze an Pfeilern, Gewölben und Gesimsen emporrankte. Dieser Ausschmückungszweck erhielt beide Künste keimkräftig und verjüngte sie ebenso immer aufs neue, wie er sich selbst immer aufs neue wieder leben-zeugend und vorwärtsdrängend im Instinkt des Menschen verjüngte.²²⁶

Die Betonung des „Instinkts“ muss dabei als Verortung des Schmuckes als eine vorintellektuelle, nicht konventionelle Äußerung gedeutet werden. Das Ornament verliert damit in dem Moment seine Anbindung zum Menschen und dessen „Leben“, in dem es seinen Zweck als Schmuck aufgegeben habe und, seines Kontexts und seiner Aufgabe entledigt, in den ausgeschmückten Bürgerhäusern zur bloßen Dekoration und Repräsentation des Wohlstandes degradiert worden sei. Aus dieser Entwicklung heraus, so argumentiert van de Velde weiter, wurde es Aufgabe der Malerei Gemälde zu schaffen, und die Skulptur wurde nur noch in Statuen verwirklicht.²²⁷ Van de Veldes Abwendung von der Malerei zugunsten des Kunsthandwerks und insbesondere seiner Theoretisierung und Gestaltung des Ornaments muss in diesem Kontext gedeutet werden. Van de Velde geht damit einen vollständig anderen Weg als etwa Adolf Loos, der in seinem Vortrag *Ornament und Verbrechen* 1913 die absolute Abkehr von ornamentaler Gestaltung predigt.

Van de Velde bringt das Ornament als Schmuck demnach in eine direkte Verbindung mit dem „Leben“ und erklärt damit das abstrakte, weil „freie“ Ornament und die abstrakte Linie als dessen Einzelelement zum wichtigsten Teil einer Verbindung von „Kunst und Leben“:

²²⁵ Vgl. van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 36f.

²²⁶ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 40f.

²²⁷ Ebd., S. 41.

Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerei hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen.²²⁸

Das Ornament, als Schmuck, ist demnach die eigentliche Bestimmung jeder Kunstgattung. Im Sinne einer Kunst für das „Leben“ deutet van de Velde weiter in die Richtung von „Glück“ und „Wohlbefinden“. Zu schmücken, so lässt sich schließen, steht in enger Verbindung mit van de Veldes Interpretation von „Moral“ und „moralischer Kunst“.²²⁹ Ohne Schmuck sei der Mensch zu einem Dasein in klösterlicher Entsagung verdammt:

Wer sein Leben lebt ohne den Zierat der Kunst, lebt nicht voll, schöpft nicht aus, was die Stunden seines Lebens ihm an Genuss bieten, und häuft Verlust auf Verlust [...]. Wie eine unbillige Steuer, die der Tod gleichsam zum voraus schon von allen erhebt, die nicht erkennen, dass die Kunst ein Hilfsmittel zum Leben ist und das wir uns ihrer freuen sollen, wie an anderen Genüssen, die es uns bietet. [...] Ein Leben ohne Schmuck ist ebenso wenig wahres Leben, wie das in den Klöstern, wo Männer und Frauen in steter Negation ihrer natürlichen Bestimmung dahinleben.²³⁰

Nicht zu schmücken ist damit eine Unterdrückung eines Bedürfnisses ähnlich der Sexualität. Van de Velde macht damit Schmuck zu einem Grundbedürfnis. Auch Alois Riegl in *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* ebenso wie Owen Jones' *The Grammar of Ornaments* und Simmels *Psychologie des Schmuckes* gehen von einer Art angeborenem Schmuckbedürfnis aus.²³¹ Ganz im Rahmen dieser Argumentation verortet auch van de Velde sein abstraktes Ornament, das er im Gedanken einer Verbindung von Kunst und „Leben“ als dem Menschen angeboren ausweist.

Dabei deutet er auf die „Primitiven“: „Ihr [der primitiven Völker] Leben sowie die Werkzeuge für die Bedürfnisse ihres Daseins zu verschönern, bildet für sie den einzigen Inhalt ihres Lebens [...].“²³² Hierbei rekurriert van de Velde auf Alois Riegls Ornamenttheorie, die von einem „Schmucktrieb“ des Menschen ausgeht. In *Stilfragen*,

²²⁸ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 46f.

²²⁹ Vgl. dazu Kapitel 1 dieser Arbeit und van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 145.

²³⁰ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 36f.

²³¹ Vgl. Fischer, Ole W.: Nietzsches Schatten. Theorie und Werk Henry van de Veldes im Spiegel der Philosophie Friedrich Nietzsches: eine vergleichende Studie zur Rezeptionsgeschichte in der frühen Moderne. Diss. ETH Zürich 2008, S. 379.

²³² Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 36f.

veröffentlicht 1893, setzt sich Riegl von der technisch-materiellen Ursprungstheorie des Ornaments, wie sie Gottfried Semper postuliert, ab und erklärt den Drang zum Schmuck als einen spontanen, im Menschen angelegten Trieb, unabhängig von Zeit und Kultur. Damit könne über die Betrachtung des Ornaments selbst auf das „Kunstwollen“ einer Zeit geschlossen werden.²³³ Van de Velde folgt also nicht nur der formalen Entwicklung hin zur abstrakten Linie, sondern schreibt ihr einen Platz zu, der untrennbar mit der Entwicklungsgeschichte des Menschen verbunden und damit Teil seiner Ontologie ist. Die Abwertung des Kunsthandwerks gehe dabei Hand in Hand mit dem Verlust des schmückenden Ornaments, das damit zum Zeichen der Dekadenz als Verfallsmoment des „Menschlichen“ erklärt wird.²³⁴ Auch in der Stadt, die der fortschreitenden Industrialisierung ebenso wie einem dekadenten Lebensstil ausgeliefert sei, könne der Verfall sowohl der Kunst ebenso wie der Gesellschaft beobachtet werden. Auf dem Land jedoch sei man dem „primitiven“ Lebensstil und Kunstverständnis näher, wie in *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe* deutlich wird:

Um den verloren gegangenen Sinn für lebendige und starke klare Farben, für kraftvolle und starke Formen und vernunftgemässe Konstruktionen zurückzufinden, muss man dort suchen gehen, wohin die „schönen Künste“ nicht haben vordringen können, und zwar da, wo alle künstlerische Absicht sich den notwendigen nützlichen Dingen zuwendet, z. B. in unserer Kleidung – oder in unserem Hause. Eine Dorfstrasse steht der charakteristischen reinen Schönheit ungleich näher als eine Strasse in der Stadt – einfach deshalb, weil jedes Haus, jeder Gegenstand sich deutlich abhebt, voll Geschmack und oft sogar voll künstlerischer Empfindung. Beides aber vererbte sich, wie es scheint, nur auf Bauern und Fischer. [...] Der Sinn für Kunst, in ihrer unverfälschten schöpferischen Wesenheit wenigstens, ist bald nur noch bei primitiven Völkerschaften zu finden.²³⁵

„Primitivität“ ist dabei nicht klar definiert. Van de Velde spricht die antiken Griechen ebenso an wie die Bauern oder exotische Völker und deren Kultur der Tätowierung.²³⁶ Eine Vermengung der Kulturen und Epochen unter dem Leitgedanken des „Primitiven“, wie es sich im 19. Jahrhundert entwickelt, hat historisch betrachtet einen langen Vorlauf. Die Bewunderung für die als weniger zivilisiert und einfacher empfundenen Völker

²³³ Vgl. Riegl, Alois: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. München/Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1977.

²³⁴ Vgl. van de Velde „Wie ich mir freie Bahn schuf“. In: Ders.: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*; Fischer, Ole W.: *Nietzsches Schatten*, S. 38f.

²³⁵ Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 36f.

²³⁶ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 46f.

reichen bis in die Antike zurück, wie Schriften zeigen, die eine Rückkehr zur Einfachheit des Lebens glorifizieren. Jedoch insbesondere im 18. Jahrhundert erlebt dieser Diskurs einen Höhepunkt, wie eine der berühmtesten Schriften Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, die sich gegen die Errungenschaften der Zivilisation wendet, zeigt. Der „edle Wilde“ wird zum Topos für die Stärke der unverbildeten Naturnähe, die in Opposition zur Dekadenz platziert wird. Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts erlebt der Primitivismus nun eine weitere Hochphase, mit Emil Gauguin als einem der bedeutendsten Vertreter in der Kunst. So ist eine ausgesprochene Vielgestaltigkeit des Primitivitätsbegriffes um die Jahrhundertwende zu konstatieren. Im französischen Sprachgebrauch gibt eine Vielzahl an Bedeutungen für das Wort *primitif*. Es bezeichnet sowohl den Zustand fehlender Bildung als auch Ursprünglichkeit oder einen Anfangszustand, was sowohl auf frühe als auch exotische, weniger zivilisierte Völker und Menschen angewandt werden kann. Darüber hinaus meint es auch den eigenen, menschlichen Urzustand. Johann Gottfried Herder formulierte den Ansatz, dass sich in der Ontogenese eines einzelnen Menschen die Phylogenese der gesamten Menschheit und damit auch dessen kulturelle Entwicklung widerspiegle.²³⁷ „Primitive“ Kunst war so sowohl die Kunst der Frührenaissance und Volkskunst als auch beispielsweise japanische Werke und Stammeskunst. Auch wurde der Begriff mit dem „bäuerlichen“ und „archaischen“ verknüpft. Es zeigt sich also, dass das „Primitive“ nicht klar umrissen ist, jedoch als Topos in dieser Bedeutung immer konträr und kritisierend gegenüber der eigenen, zivilisierten Kultur und Gesellschaft steht. Dies stellt schon William Rubin fest: „Jede Zivilisation erfindet das ‚Primitive‘, das sie braucht, nicht nur als Antithese zu ihrer kulturellen Überfeinerung, sondern teilweise auch als Spiegelbild, um ihre Zweifel und Ideale auszugleichen oder zu kritisieren.“²³⁸ Auch die Biologen, Sozialtheoretiker, Linguisten und Psychologen der Zeit beschäftigte die „Primitivität“ als Urzustand, wie beispielsweise Darwins *Entstehung der Arten* und dessen Rezeption deutlich macht.²³⁹ Im späten 19. Jahrhundert untermauern zudem neue wissenschaftliche Maximen, dass das Einfache des menschlichen Ausdrucks dem Komplexen, Verfeinerten überlegen sei. Ausgegangen wurde von einer übergeordneten Ordnung, die hinter der Vielfalt der

²³⁷ Vgl. Zimmermann, Michael F.: Primitivismus. In: Jordan, Stefan/Jürgen Müller (Hrsg.): Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2012, S. 273-277.

²³⁸ Rubin, William Stanley (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Prestel 1985, S. 188.

²³⁹ Ebd., S. 188ff.

Äußerungen stand. Damit wurden auch psychologisch betrachtet Kinderzeichnungen und Zeichnungen von „primitiven“ Menschen zu Beispielen für die Offenlegung einer geistigen Grundstruktur des Menschen. In diesem Sinne erhält nun das „Primitive“ eine Aufwertung als Ausdruck der angeborenen Basis des menschlichen Wesens.²⁴⁰ Diese Deutungen werden nun zu einem Diskurs, in dem sich auch van de Velde verorten lässt.

Nachdem die meisten Künstler, Autoren und Literaten, die sich an der Kunst und Kultur der „primitiven“ Völker orientierten, jedoch nicht auf eigene Reiseerfahrungen aus Polynesien oder anderen exotischen Gebieten der Erde zurückgreifen konnten, sind ihre Vorstellungen vor allem geprägt von überliefertem Bild- und Textmaterial. Dabei basiert dieses selbstverständlich selbst auf einem subjektiven und vor allem eurozentristischen Blick auf Fremdes. Der „Mythos der Antike“ wird mit dem „Mythos des Primitiven“ vermischt in ein imaginäres, glorifiziertes Bild des Primitiven, wie dann in vielen Werken der Künstler, Literaten und Intellektuellen wiederzufinden ist.²⁴¹ So schreibt der französische Entdecker Louis-Antoine de Bougainville über Tahiti:

Die Natur hat [Tahiti] in das herrlichste Klima des Universums gelegt, es mit den schönsten Ansichten geschmückt, mit all ihren Gaben überschüttet, es mit Einwohnern besiedelt, die freundlich, groß und stark sind. Die Natur selbst hat ihnen ihre Gesetze gegeben. Sie folgen diesen Gesetzen in Frieden und bilden die vielleicht glücklichste Gesellschaft, die auf dem Globus existiert. Gesetzgeber und Philosophen, kommt her und seht hier vollendet, was Eure Vorstellungskraft nicht einmal hat träumen können... Dieses Volk atmet nur Ruhe und Sinnesfreude. Venus ist die allgegenwärtige Göttin. Die Milde des Klimas, die Schönheit der Landschaft, die Fruchtbarkeit der Erde, die von Flüssen und Kaskaden durchspült ist, die Reinheit der Luft... alles erregt Wollust. So nenne ich den Ort Neu-Kythera [*La Nouvelle Cytère*, nach der erotisch-mythischen Insel, wo Venus geboren wurde], und hier wie auf der alten Insel benötigen wir die zügelnde Minerva, um uns vor dem verführerischen Klima und den Sitten der Gesellschaft zu schützen.²⁴²

Auch van de Veldes Schriften und sein Bild des „Primitiven“ ist durchzogen von einem verklärten Ideal eines reinen Ursprungs der Kunst, den er auch in der japanischen Kunst findet. So schreibt er in seinem späten literarischem Werk *Geschichte meines Lebens* rückblickend von dem großen Einfluss der japanischen Holzschnitte auf sein künstlerisches Werk, und auch in seinen Abhandlungen zur Linie in *Essays* hebt er die

²⁴⁰ Rubin, William Stanley (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, S. 191f.

²⁴¹ Ebd., S. 15.

²⁴² Zit. nach: Ebd., S. 197.

„heilbringende“ Wirkung und die „Gewalt der japanischen Linie“ hervor.²⁴³ Der 1892 entworfene Umschlag von *Dominical* (Abb. 13) oder der Wandbehang *Engelwache* (Abb. 14), beides frühe Arbeiten, die van de Veldes Faszination für die Linie bereits ankündigen, deuten diesen Bezug an.²⁴⁴ Die Ausstellungen japanischer Kunst, die er in Brüssel oder während seiner Zeit in Paris gesehen hatte, waren für ihn wie für viele seiner Zeitgenossen wegweisend und wurden dementsprechend in ihren Werken weitergeführt. Anders als die meisten Künstler jedoch bezog er seine Anregungen nicht aus dem Sujet oder einer ikonographischen Darstellung der japanischen Kunst, sondern suchte nach den formalen und strukturellen Gegebenheiten der Linienführung.²⁴⁵



Abbildung 13: Van de Velde, Henry: Titelholzschnitt zu *Dominical* von Max Elskamp 1892.

²⁴³ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 191.

²⁴⁴ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 87f.

²⁴⁵ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen: Henry van de Velde, S. 47.



Abbildung 14: Van de Velde, Henry: *Engelswache*, Tapisserie in Applikationsstickerei, 1893, Wollstoff auf Leinen, Konturen in Seidengarn, 140 x 233 cm, Kunstgewerbemuseum Zürich.

Neben dem Rekurs auf die „primitive“ Kunst als Suche nach dem Ursprung des Menschen und dessen Kultur, wird häufig ein zyklisches Wachstumsmodell aufgerufen. Auch van de Velde folgt diesem Bild:

Der Lauf der Dinge vollzieht sich in regelmäßigem Wechsel: die Kunst sinkt zum Niedergang und zerbröckelt und beginnt wieder aufs neue, wie ein Kind, reift Wachstum und Vollendung entgegen und entwickelt sich vom Leben zum Tode, ohne daß etwas von ihr sich verlöre.²⁴⁶

Innerhalb dieses zyklischen Modells verortet er seine eigene Epoche an einem Tiefpunkt, jedoch mit Blick auf den Neuanfang. Die Kunst der eigenen Zeit steht in einer Analogie zur „primitiven“ Kunst. Van de Velde möchte demnach eine „neue primitive Kunst“ einführen. Die Hierarchisierung der Künste und die damit einhergehende Abwertung des Kunsthandwerks als Zeichen des Verfalls und Dekadenz ist in dieser Argumentation zu verstehen. Das Ornament als Schmuck, das Kunsthandwerk als dessen Gattung und die Linie als kleinste Einheit sind die Elemente dieser „neuen primitiven Kunst“. Van de Velde übernimmt für seine Konzeption einer „neuen Kunst“ die Neubewertung des Handwerks und überträgt diese auf das Kunsthandwerk. Die Überlegenheit der „schönen

²⁴⁶ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 36.

Künste“ gegenüber der „niederen Künste“ sei „durchaus willkürlich und wurde völlig unberechtigt und parteiisch von den schönen Künsten aufgestellt, die vor ihrem Untergang diese Ausflucht brauchten, ihr Dasein etwas zu verlängern.“ Dies sei jedoch „eine plumpe Zurücksetzung gerade der lebensvollsten Gebiete: der niederen Künste“.²⁴⁷ Auch wenn van de Velde vor allem mit seinem kunsthandwerklichen Werk verbunden wird, ist er zunächst einmal Maler, der sich in die Tradition der Neoimpressionisten stellt, bis er 1892 zum Kunsthandwerker wird, um einen „neuen Stil“ zu kreieren.²⁴⁸ Als ein Übergangswerk kann die Stickerei *Engelswache* gelten (Abb. 14), die bereits auch van de Veldes zentrales Element dieser „neuen Kunst“, die abstrakte Linie, andeutet. 1895 erschien eine von van de Veldes ersten Schriften, der Artikel *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* oder in der deutschen Übersetzung *Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst*. Darin theoretisiert er seine Hinwendung zum Kunsthandwerk im Bezug auf eine Art Entwicklungsgeschichte der Kunst. Das Kunsthandwerk von den „schönen Künsten“ zu trennen, offenbart er dabei als ein Dekadenzmoment:

Die ganze Scheidung ist neueren Datums und kam den Alten ebensowenig in den Sinn als etwa den Primitiven. Für sie gab es nur eine Kunst, oder schlankweg nur die Kunst – die sie in ihren mannigfachsten Erscheinungsformen verehrten, ohne daran zu denken, verschiedene Rangstufen schaffen zu wollen für die, die nur auf einem ihrer Gebiete tätig waren. Alle galten als gleich berufen und geehrt, weil jeder nach seinem sich der gleichen Idee des Schönen weihte, je nach der Vorstellung, die man zu der betreffenden Zeit und in dem betreffenden Land hiemit verband.²⁴⁹

Die „schönen Künste“, so argumentiert van de Velde in Bezug auf die „Primitivität“ weiter, haben in ihrer Distanzierung und der Vernachlässigung des Kunsthandwerks den Kontakt zum Menschen verloren und „sich aufs hohe Pferd setzend diese Einheit und Gemeinschaftlichkeit wissentlich gesprengt“.²⁵⁰ Gebrauchsgegenstände, wie sie das Kunsthandwerk herstellt, müssen sich vor allem an ihrem Zweck orientieren. Diese Verbindung sei in der primitiven Kunst noch intakt:

²⁴⁷ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 37.

²⁴⁸ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 20ff.

²⁴⁹ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 38.

²⁵⁰ Henry van de Velde. Zit. nach: Fischer, Ole W.: Nietzsches Schatten, S. 38f.

Denn eine solche Lösung [die Funktion und Form verbindet] verwirklicht das Problem der absoluten, ewigen Form, deren vollkommenste Beispiele wir in den Kunstformen der prähistorischen Menschheit finden, in den vollendeten gewerblichen Erzeugnissen der wilden und primitiven Völker, in der alt-griechischen und alt-chinesischen Kunst, in der romanischen Kunst und überall da, wo das schöpferische Genie des Menschen sich durch nichts Dazwischenkommendes vom vorgesetzten Ziele seines Intellekts ablenken liess.²⁵¹

Linien und Farben sind nun darüber hinaus das Mittel, einen Gebrauchsgegenstand „ornamental“ werden zu lassen. Dabei grenzt sich van de Velde vom Schmuck der historistischen Ausrichtung ab. Auch bei John Ruskin und den Präraffaeliten äußerte sich bereits um 1850 im *Aesthetic Discontent* und dem darauf reagierenden *Aesthetic Movement* eine Ablehnung des eklektizistischen, historistischen Formenmaterials, das durch die industrialisierten Produktionsverfahren vielfach reproduziert werden konnte.²⁵² Es wurde sich dabei bezogen auf eine vorgestellte Reinheit der mittelalterlichen Kunst vor Raffael, der als großer Dekadenter diffamiert wurde. Van de Velde bezieht sich nicht derart deutlich auf die Kunst des Mittelalters, sondern sucht den Ursprung der Kunst allgemein in der „Primitivität“. Tatsächlich analysiert er die von ihm genannten ersten Kunstäußerungen nicht, es finden sich bis auf einige Beschreibungen antiker Bauwerke, wie beispielsweise des Parthenons in Athen, das er während einer Reise selbst besichtigen konnte, kaum detaillierte Werksbeschreibungen, von denen er formale Aspekte ableiten würde. Vielmehr interpretiert er die „primitive“ Kunst unter dem Gesichtspunkt ihrer Verbindung mit den physischen und psychischen Äußerungen des Menschen.²⁵³ Schmuck und Ornament entstehen dabei aus unwillkürlichen, reflexartigen Äußerungen:

Auf vereinigten Flächen trägt sie [die Linie] alle ihre Einflüsse in sich, und das Ornament wird mit Notwendigkeit aus den zwei, drei Linien geboren, die wir, von einer unbewussten Macht wie von einem Schrei getrieben, ohne jedes weitere Nachdenken aufs Papier werfen. Liegen aber diese Richtung gebenden Linien einmal fest, so braucht man nur noch abzuleiten, sich über die, welche als Ergänzung notwendig sind, klar zu werden.²⁵⁴

Das schmückende Ornament entsteht somit nicht aus einem „Schmucktrieb“ im Sinne Riegls heraus. Es ist keine bloße dekorative Äußerung, selbst wenn es als essentielles Bedürfnis erklärt wird. Vielmehr bilden „Urgesten“ seinen Anfang, das heißt angeborene,

²⁵¹ Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit, S. 36f.

²⁵² Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil, S. 25.

²⁵³ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 50.

²⁵⁴ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 104.

instinktive Bewegungsmuster. Damit bindet van de Velde das Ornament an den Menschen nicht als kulturell bedingtes Wesen, sondern als nativistisch geprägter Organismus. Hierin liegt der argumentative Ausgangspunkt für eine suggestiv wirkende Linienkunst, wie sie van de Velde theoretisiert.

2.2.4 Funktion und Zweck

„Kunst“ richtet van de Velde an „Schönheit“ aus, die sich an Materialgegebenheiten und Zweck orientiert:

Denn wenn sie schön sind, die Schöpfungen, wie Brücken, Türme, Hallen und Maschinen, die nur nach dem einzigen Prinzip der Vollkommenheit geschaffen worden sind, so folgt daraus, dass im Gegensatz zu den Kantschen Theorien diese unbedingte Anpassung der Formen an ihren Endzweck die Grundbedingung der Schönheit aller Dinge ist, deren Existenz von der Erfüllung ihres Zweckes bedingt ist. Die Werke der Technik erfüllen diese Bedingungen und haben sich selbstverständlich in, sagen wir, fünfzig wesentlichen Grundformen ausgebildet, so daß wir, in Verstand und Geschmack unverdorben, sie willig den schönsten Schöpfungen der Natur, den Blumen und den Bäumen usw., gleichstellten, an deren Erschaffung die Natur rationell, mit Intelligenz und mit der einzigen Absicht der Vollkommenheit gearbeitet hat.²⁵⁵

Es zeigt sich in dieser Passage, dass van de Velde eine Zweckorientierung jedoch anders deutet als im Sinne eines *form follows function*. Vielmehr deutet sein Verständnis von „Schönheit“ durch „Zweckgebundenheit“ in eine Richtung, wie sie sich auch bei du Bois-Reymonds Ausrichtung seiner experimentalen Apparate zeigt. Der Physiologe spricht dabei von einer „mechanischen Schönheit“:

Einen Fall, in welchem es scheint, als lasse sich Schönheit noch am besten Zergliedern, bietet die Schönheit dar, welche man die mechanische nennen kann; [...]. Es ist die Schönheit, welche eine Maschine oder ein physikalisches Instrument besitzen kann, an welchem jeder Teil das richtige Maß, die richtige Gestalt und Lage für seine Verrichtung hat.²⁵⁶

Schönheit leitet sich dementsprechend aus nachvollziehbaren Gesetzen der Mechanik ab, die ausschlaggebend für das Funktionieren des Experiments sind. Van de Velde erkennt Schönheit in der Technik und deren „fünfzig wesentliche Grundformen“, die sich in

²⁵⁵ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 198f.

²⁵⁶ Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Über tierische Bewegung: Im Verein für wissenschaftliche Vorträge zu Berlin am 22. Februar 1851 gehaltene Rede. In: Ders./Estelle du Bois-Reymond: Reden von Emil du Bois-Reymond. Bd. 2. Leipzig: Veit & Comp 1912, S. 27-50, hier S. 32.

Maschinen und deren Funktion offenbare. Gleichzeitig unterstellt er jedoch der „Natur“ die gleichen Gesetze. Verstärkt wird dies zum einen, indem van de Velde erneut auf einen „unverdorbenen“, „primitiven“ Zustand, der „Schönheit“ repräsentiere, anspielt, zum anderen, indem er als Vorlage „Schöpfungen der Natur“ angibt. Hier findet er das „Prinzip der Vollkommenheit“ wieder, das er an „Vernunft und Logik“ oder, wie er im gegebenen Beispiel schreibt, an Ratio und „Intelligenz“ knüpft. Nicht also allein der Zweck eines Gebrauchsgegenstandes soll bestimmend sein für seine Form, sondern vielmehr ein objektiv festgelegtes Prinzip, das sich durch Gesetzmäßigkeiten formulieren lässt. Van de Velde postuliert damit einen Zugang zum Phänomen des „Lebens“, der auf naturwissenschaftlichen Methoden und Theorien basiert. „Schönheit“ ist ebenso durch Prinzipien zu beschreiben, die van de Velde selbst jedoch nur versuchsweise aufstellt. Grundlegend aber geht er davon aus, dass Schönheit kein metaphysisches oder vielleicht sogar durch den Intellekt nicht greifbares Element sei, sondern dass, sollten Methoden dazu gefunden werden, diese vollständig erklärbar und konstruierbar sein muss. Van de Velde betont Schönheit und in diesem Sinne den Kern einer „neuen Kunst“ damit nicht mit Rekurs auf die Naturphilosophie, sondern als erklärbar auf Basis der diese ablösenden neueren Naturwissenschaften.

In einen ähnlichen Zusammenhang stellt van de Velde nun das „Leben“ eines Kunstwerks. Dabei behilft er sich immer wieder mit einer metaphorischen Verknüpfung zum Körper, den er damit selbst in einen naturwissenschaftlichen Kontext stellt. Der Mensch wird vorgestellt als bestimmt von psychischen und physischen Funktionen, die über physikalisch-chemische Zusammenhänge erklärbar sind. Insbesondere in van de Veldes Text *Entwurf und Bau moderner Möbel*, erschienen 1897 in *Pan*, führt er seine Vorstellungen zur Konstruktion nicht nur von Möbelstücken, sondern auch von Raumgestaltungen aus. Das „Leben“ ist dabei davon abhängig, wie sich die einzelnen Elemente zueinander und im Bezug auf ihren Zweck verhalten. Dabei sticht eine Körpermetapher hervor:

[M]an wird ein einheitliches Stück einem komplizierten, ein einheitliches Zimmer einem ungeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, dass jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle anderen Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß wird man die verschiedenen Einrichtungsstücke anordnen, die man fortan als lebendige Organe des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.²⁵⁷

Ebenso wie dies bereits in Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* zu finden ist, wird der Körper zu einem idealen, vollkommenen, „natürlichen“ Konstrukt. Jede Form orientiert sich an ihrem Zweck und an ihrem Platz und Zuordnung im Gesamtgefüge. „Skelett“ und „Organe“ sind Elemente eines an der Funktion orientierten Körpers, der wissenschaftlich, das heißt, durch Physik, Psychologie und Psychophysik erklärbar ist. Damit stellt sich van de Velde als Künstler selbst ebenso wie sein Werk und seine abstrakte Linie als Zentrum seiner kunsttheoretischen Vorstellungen in den Rahmen einer naturwissenschaftlichen Erklärung der Welt. Seine Kunst soll so „funktionieren“ wie die Maschinen der Industrie oder der „funktionierende“ Organismus, den er seinen Ausführungen bildhaft unterlegt. Die Verbindung von „Kunst und Leben“ sieht van de Velde umsetzbar durch eine auf Basis naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten konzipierten Kunst, die er theoretisch beschreibt und praktisch umzusetzen versucht.

Dolf Sternberger beschreibt 1952 in seinem Büchlein *Über Jugendstil* die Verbindung von „Kunst und Leben“ mit Blick auf van de Velde. Ziel sei es

den Widerspruch wegzuschaffen, der zwischen dem lebendigen Körper (des Menschen) und dem unlebendigen stofflichen Gerät, zwischen der vitalen Bewegung und dem starren Raum, zwischen dem wachsenden Organismus und dem konstruierten Behältnis oder Gehäuse, zwischen Leib und Kostüm, Blume und Vase, Fuß und Schuh oder – ganz allgemein – zwischen Leben und Kunst gegeben war.²⁵⁸

Sternberger deutet „Leben“ bereits in Bezug auf den „lebendigen Körper“ und dessen „vitale Bewegungen“ und nennt sogar den „Organismus“, allerdings lässt er van de Velde Bezug auf Gesetzmäßigkeiten und Prinzipien, die er nicht nur wörtlich nennt, sondern in seiner sich oftmals wiederholenden Forderung nach „Vernunft und Logik“ ausdrückt, außer Acht. Sternberger bezieht sich in seiner Deutung auf eine übergreifende Idee des Jugendstils, die sich bereits bei Ruskin und Morris findet. Van de Velde

²⁵⁷ Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, S. 261.

²⁵⁸ Sternberger, Dolf: *Über Jugendstil*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1977, S. 66.

argumentiert hier auch in der Tradition der Engländer, allerdings mit einer anderen Ausrichtung. Eine Kunst, die nach Prinzipien des Lebens gestaltet sei, könnte so auch die Barriere zwischen beiden auflösen, weil Kunst und Leben gewissermaßen die gleiche Sprache sprechen. So wertet auch Sternberger den Jugendstil nicht allein als eine Spielart der Kunst, sondern als eine allgemeine Bewegung, die sich dementsprechend in allen Bereichen des „Lebens“ betätigt. Sich beziehend auf eine Textstelle in van de Veldes *Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel* erklärt Sternberger:

... der Satz leuchtet wie ein Blitz in das Geheimnis der Verzauberung, die wir im Deutschen mit dem Namen „Jugendstil“ benennen, die in den westlichen Ländern „Art Nouveau“ heißt und die doch weder von dem einen noch von dem andern Worte recht getroffen und begriffen wird, zumal sie nicht die dekorativen und nicht einmal die Künste überhaupt allein erfaßte, sondern in Mode, Tracht und Lebensweise, in Gedicht und Gedanken, ja in die Wissenschaft und Philosophie einwirkte, Wollen und Begehren derer, die von ihr berührt waren, wie durch eine geheime Droge verändernd. Es ist dies augenscheinlich und handgreiflich ein Phänomen nicht der Geistesgeschichte allein, sondern ebenso sehr und zugleich damit der Leibes- und Sinnengeschichte. [...] Der Satz van de Veldes [...] gibt indessen zugleich, wohl ohne es zu wollen, einem viel umfassenderen Prinzip oder Trieb der Kunstübung eines Zeitalters Ausdruck.²⁵⁹

Sternberger bemerkt bereits die Verknüpfung von abstrakter Linie und Körper, die er metaphorisch anführt um sein Programm einer Verbindung von „Kunst und Leben“ zu verdeutlichen. Der „natürliche“ Körper wird dabei als „logisch“ vorgestellt.

Der Körper als „funktionierender“ teleologischer Organismus, dessen physikalisch-chemische Mechanismen von den Naturwissenschaften entschlüsselt werden könnten, unterliegt als Subtext und in Varianten den kunsttheoretischen Ausführungen zum abstrakten Ornament sowohl bei van de Velde als auch Endell. Schlüsselbegriffe sind dabei „Zweckgebundenheit“ und „Materialechtheit“. Beide Aspekte werden zur Orientierung für die Kunst des Jugendstils herangezogen, erfahren jedoch im Falle Endells und van de Veldes eine andere Ausrichtung und Herleitung, als es allgemein im Sinne eines *form follows function* erwartet wird. Das Erbe von Ruskin und Morris bezieht sich sicher auf eine neue Zweckorientierung der Gebrauchsgegenstände. So proklamiert Otto Wagner schon 1894: „Etwas Unpraktisches kann nicht Schön sein.“²⁶⁰ Auch die Bemühungen, die schließlich 1907 in der Gründung des Werkbundes münden, pochen

²⁵⁹ Sternberger, Dolf: Über Jugendstil, S. 65f.

²⁶⁰ Zit. nach: Reichel, Klaus: Vom Jugendstil zur Sachlichkeit. August Endell. Diss. Univ. Bochum 1974, S. 18ff.

auf „Funktionalismus“ in der Kunst.²⁶¹ Kunst sollte von ihrem Zweck her ableitbar sein. Oft wird hierbei die historistische Kunst als ein Erbe deklariert, von dem es sich nun zu lösen gelte. Ornament und Dekor als additive Verzierung wird als nicht mehr zeitgemäß *ad acta* gelegt. Auch van de Velde spricht sich für einen deutlichen und erkennbaren Bezug zum Zweck des Objekts aus. Trotzdem verzichtet er nicht auf das Ornament, wie dies beispielsweise, ebenfalls theoretisch begleitet, Adolf Loos tut. Ganz im Gegenteil wird es das wichtigste Element seiner „zweckorientierten“ Kunst. Dabei weitete er den Begriff „Zweck“ über ein Verständnis im Sinne von „Gebrauch“ hinaus aus. Die Kunst solle so bestimmt sein durch „Industrie-, Konstruktions- und Ornamentationskünste“²⁶², die diese formen sollten. Zunächst wird der Bezug auf Ruskin und Morris deutlich. Letzterer ließ sich von Philip Webb ein Haus bauen, das er zusammen mit seinem Freund Edward C. Burne-Jones künstlerisch ausgestaltete. Die Architektur ist für damalige Verhältnisse als schockierend einfach zu betrachten, weil sie Material und Konstruktion des Gebäudes offenlegt. Van de Velde jedoch sieht eben darin die Loslösung vom historistischen Blendwerk:

In dieser Zeit stellte sich uns kein Bauwerk, kein Gegenstand mehr in der Erscheinung seiner wesentlichen, wahrhaftigen und überzeugenden Form dar. Sie nahmen vielmehr ein erborgtes, trügerisches Aussehen an, das einen ganz anderen Zweck, einen ganz anderen Gebrauch suggerieren sollte, als den Zweck und den Gebrauch, für den sie in Wirklichkeit bestimmt waren. Kein Möbelstück, kein praktischer Gegenstand des täglichen Bedarfs stellte sich uns noch ehrlich, einfach, wahrheitsgemäss vor Augen und Geist.²⁶³

Auch wenn hier noch von „Gebrauch“ die Rede ist, beschränkt sich van de Velde in einer „Ornamentationskunst“ nicht darauf. Der Fokus liegt auf dem Anspruch, eine „moralische Kunst“ zu gestalten.²⁶⁴ Dabei fordert auch van de Velde: „Il faut pour qu'un produit soit beau, qu'il soit utile.“²⁶⁵ Van de Velde bezieht sich dabei auf Platons Schönheitsbegriff:

²⁶¹ Vgl. Reichel, Klaus: Vom Jugendstil zur Sachlichkeit.

²⁶² Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 40.

²⁶³ Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit, S. 26.

²⁶⁴ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 145.

²⁶⁵ Zit. nach: Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 101ff.

Jedoch, es geschieht, dass gerade die Schönheit auf natürliche Weise aus diesem normalen, logischen Schöpfungsverfahren entspringt, und wir sind nun dahin gekommen, nach Platons Auffassung kund zu tun, dass der wesentliche Charakter der architektonischen Schönheit der ist, was er immer gewesen ist: die vollkommene Übereinstimmung der Mittel mit dem Zweck.²⁶⁶

„Moralische Kunst“ in van de Veldes Sinne ist zweckorientiert. Dies wird jedoch weiter spezifiziert. Es bleibt nicht bei einer Funktionalität der Gebrauchsgegenstände. Viel wesentlicher sei „Augenscheinlichkeit“, das heißt, die Offenlegung und Berücksichtigung „aller einzelnen organischen Teile, aller Mittel und Ergänzungen, deren man bedarf, um ihrer Beihilfe und ihres Zusammenwirkens sicher zu sein“²⁶⁷. Das heißt, alle verwendeten Konstruktionsmittel müssen in die Gestaltung miteinbezogen werden. Der Künstler spricht von einer optischen Gestaltung, die „organisch“ sein möge. Auch Möbel müssten in diesem Sinne die Eigenschaft des Holzes und sein spezifisches Aussehen offenlegen. Die optische Zusammenführung aller Einzelteile ist dabei die zentrale Aufgabe des Ornaments.²⁶⁸ Im Salon des Hoffriseurs François Haby von 1901 (Abb. 15) wendet van de Velde diese Verbindung von Offenlegung des Gebrauchs und gleichzeitiger Ornamentierung an. Eine zeitgenössische Fotografie zeigt eine Ansicht von hinten nach vorne durch den gesamten Raum, mit einem Blick leicht nach rechts. Dort reihen sich rhythmisch wiederholend die exakt gleichen Ensembles aus Frisiertisch und Stuhl auf. In der Kunstsammlung Weimar wurde einer der Frisiertische erhalten. Die eiserenen Installationen werden nicht nur offen zur Schau gestellt, sondern werden selbst Teil der ornamentalen Gestaltung. Nicht nur die sichtbare Verlegung der Installationen vor der hölzernen gerahmten Spiegelwand, sondern deren formale Rolle im gesamten Raumgefüge und ihre Betonung durch die ornamentale Gestaltung ist als revolutionäre Neuerung zu betrachten.²⁶⁹

²⁶⁶ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 175.

²⁶⁷ Ebd., S. 175f.

²⁶⁸ Vgl. van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel.

²⁶⁹ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 21.



Abbildung 15: Van de Velde, Henry: *Friseursalon Haby*, 1901, Berlin.

„Funktion“ oder „Zweck“ ist so vielmehr im Zusammenhang von „Kunst und Leben“ zu verstehen und wird erhellt durch eine Körpermetaphorik, die sich durch van de Veldes Schriften zieht. Funktion kann nur beschrieben werden durch Gesetzmäßigkeiten, die durch die Naturwissenschaften festgelegt werden könnten. Sie ist demnach in einem anderen Zusammenhang zu interpretieren als im bloßen Gebrauch. Nicht nur van de Velde verknüpft „Funktion“ oder „Zweckmäßigkeit“ in dieser Weise. In einem Bericht, den Paul Schultze-Naumburg 1897 anlässlich der Münchner Glaspalastausstellung verfasst hat, finden sich folgende Zeilen:

Das Programm der Reformatoren musste demnach lauten: Vor allem und allem stets höchste Zweckmäßigkeit und Ausdruck dieses Zwecks in der Form. Dann Echtheit des Materials und Formen, die dem Ausdruck dieses Materials organisch entwachsen – also keine „Imitation“ mehr. Kein Ankleben von überflüssigen Verzierungen, sondern auch diese muss gleichsam aus der Form wie von selbst herauswachsen und den Ausdruck des Zwecks verstärken. Kein billiges Entnehmen aus dem vorrätigen historischen Ornamentschatz (der ja der organisch entstandene Ausdruck des Geschmacks früherer Zeiten, nicht der unsern ist),

sondern ein Zurückgehen auf den großen Urschatz der Formen, die Natur, die ja jene Alten auch zuerst zu Grunde legten.²⁷⁰

Material und Formen sollen nicht nur zugefügt, sondern dem Objekt „organisch“ entwachsen“. Auch van de Velde und Endell verbinden die Konzeption ihrer „neuen Kunst“ mit dem Bild eines Organismus. Das Ornament soll sich einfügen, wie ein „Organ“. Van de Velde erklärt seine „neue Ornamentik“ in seinem 1901 erschienenen Buch *Renaissance im modernen Kunstgewerbe*:

Diese Ornamentik ist vor allem notwendig, sie entsteht aus dem Gegenstande, mit dem sie verbunden bleibt, sie weist auf seinen Zweck oder auf seine Entstehungsweise hin, sie hilft ihm, sich der Aufgabe, die ihm zufällt, seiner Nützlichkeit, noch mehr anzupassen. Das Ornament wird ein Organ und weigert sich, nur etwas Aufgeklebtes zu sein.²⁷¹

Den Organismus jedoch als „einen vernünftigen Plan mit Zweckmäßigkeit“ zu deklarieren, findet sich bereits 1837 in Johannes Müllers *Handbuch der Physiologie des Menschen*:

Die organischen Körper unterscheiden sich nicht bloß von den unorganischen durch die Art ihrer Zusammensetzung aus Elementen, sondern die beständige Thätigkeit, welche in der lebenden organischen Materie wirkt, schafft auch in den Gesetzen eines vernünftigen Plans mit Zweckmäßigkeit, indem die Theile zum Zwecke eines Ganzen angeordnet werden, und dies ist gerade, was den Organismus auszeichnet [...] Im Organismus ist also eine die Zusammensetzung aus ungleichen Gliedern beherrschende Einheit des Ganzen.²⁷²

Müllers Handbuch war zu seiner Zeit äußerst populär, deshalb ist anzunehmen, dass seine teleologische Erklärung des Organismus bekannt war. Aber auch der Philosoph Otto Liebmann schreibt 1899: „Der Begriff des Organismus ist ein wesentlich teleologischer, auf den Begriff des Zwecks und der Zweckmäßigkeit gebauter, ohne den Gedanken des Zwecks unfäßbarer und undenkbarer Begriff.“²⁷³ Auch die prägenden Theorien von Charles Darwin und Herbert Spencer basieren auf dem Bild eines zweckbasierten Organismus. Zweck und Funktion als Schlagwörter der Jugendstilkunst müssen also insbesondere im Fall von van de Velde und Endell eine naturwissenschaftlich geprägte

²⁷⁰ Schultze-Naumburg, Paul: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München. V. Die Kleinkunst. In: Kunst 12 (1896/1897), S. 378-379, hier S. 378. Zit. nach: David, Helge: An die Schönheit, S. 45f.

²⁷¹ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 102f.

²⁷² Müller, Johannes: Handbuch der Physiologie des Menschen. Bd. 1. Coblenz: J. Hölscher 1837, S. 19f.

²⁷³ Otto Liebmann. Zit. nach: Toepfer, Georg: Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2011, S. 798.

Interpretation erfahren. Sie gehen, ebenso wie beispielsweise schon Gustav Theodor Fechner, von einem teleologischen Prinzip des Organismus aus, ohne dabei eine vitalistische „Lebenskraft“ am Werk zu sehen. Vielmehr ist dieser Organismus in seiner Zweckorientierung erklärbar durch insbesondere physikalische Mechanismen, die durch Bewegung oder „Kraft“ „Leben“ erzeugen und sind. Die Künstler verwenden als metaphorischen Subtext den „lebendigen Organismus“ in diesem Sinne. Organismen werden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweckorientiert beschrieben. Dabei müssen nicht immer Lebewesen beschrieben werden. Maschinen werden ebenso wie Kunst als Organismus bezeichnet, der gekennzeichnet ist von Zweckbestimmtheit.²⁷⁴ In Charles Blancs *Grammaire*, ein Werk, das van de Velde nachweislich gelesen hat, findet sich bereits der Ansatz, dass der menschliche Körper ein solcher in sich stimmiger, auf Funktion ausgerichteter Organismus sei, dessen Form aus seinem Zweck abgeleitet werden könne. Zweckmäßigkeit wird physikalisch-chemisch fundierten „Naturgesetzen“ entlehnt, die sich durch ein Kausalitätsprinzip auszeichnen. Dieser Blick zeichnet das Bild des „Organismus“ und – daraus abgeleitet – der Kunst, des Menschen und der Verbindung von Mensch und Kunst. In diesem Rahmen kann die Zweckorientierung bei van de Velde verstanden werden.

2.2.5 Endells „Zweckmäßigkeit“

August Endell distanziert sich explizit von einer Auslegung einer „neuen Kunst“ als gebrauchsbestimmte Kunst. Er polemisiert gegen „Funktionalismus“, will seine Kunst nicht auf „Konstruktion“, „Einfachheit“, „Materialechtheit“ und „Zweckmäßigkeit“ reduzieren.²⁷⁵ So schreibt er:

Konstruktion wird nicht von selbst zur Kunstform. Hartnäckig erklärte man Schönheit, Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit für ein und dasselbe. Alle diese Erwägungen haben jedoch mit Kunst nicht das geringste zu tun.²⁷⁶

Das Bestreben seiner „neuen Kunst“ bezieht sich allein darauf, „Schönheit“ zu schaffen. Damit folgt er jedoch nicht dem Programm vieler anderer Jugendstilkünstler, die sich mit

²⁷⁴ Vgl. Toepfer, Georg: Historisches Wörterbuch der Biologie, S. 792 und 798. Hier wird insbesondere die neukantianische Deutung des Organismus als zweckbestimmt veranschaulicht.

²⁷⁵ Vgl. David, Helge: An die Schönheit, S. 40ff.

²⁷⁶ Endell, August: Werkring. Ausstellung. In: Berliner Architekturwelt 8 (1906), S. 214-218, hier S. 214ff.

ihrer Zweckgebundenheit gegen das eklektizistische Decorum des Historismus wenden.²⁷⁷ Johannes Otzen verurteilte die Fassade des berühmten Endell-Bauwerks *Fotoatelier Elvira* (Abb. 1) mit den Worten: „Das so gebildete Übermensch-Ornament ist nicht mehr Ausdruck irgendeiner baulichen Funktion, sondern etwas total Willkürliches, dem persönlichen Belieben Unterworfenes.“²⁷⁸ Otzen übersieht, dass Endell zumindest theoretisch nicht willkürlich gestaltet. Er wendet sich gegen die Zweckmäßigkeit im Hinblick auf den Gebrauch. Die Zweckmäßigkeit im Sinne eines teleologischen Organismus ist durchaus zu finden. So ist sein Ornament gedacht als abstrahierte Form eines „organischen“ und damit „natürlichen“ Wachstums. Deshalb ist auch für Endell das Ornament geknüpft an Gesetzmäßigkeiten, es entstammt einer „Notwendigkeit“: „Niemals sollte das Ornament als locker Angefügtes wirken, jede Linie, jede Fläche an sich sollte als Notwendiges erscheinen.“²⁷⁹ Das Ornament muss sich demnach nachvollziehbar einfügen in einen Gesamtkomplex. Ganz in diesem Bild bleibend, schreibt Endell: „Niemals darf etwas Überflüssiges oder gar Störendes geduldet werden...“²⁸⁰

Einen weiteren Hinweis für die Interpretation der Zweckmäßigkeit im Sinne des teleologischen Organismus, wie ich sie hier van de Velde und Endell unterstelle, findet sich in Riegls „Kunstwollen“. Riegl schreibt 1901:

Es ist jene Theorie, die in der Regel mit dem Namen Gottfried Sempers in Verbindung gebracht wird und derzufolge das Kunstwerk nichts anderes sein soll als ein mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. [...] [D]ie Sempersche Kunsttheorie [hat sich] schließlich als ein Dogma der materialistischen Metaphysik herausgestellt. Im Gegensatz zu dieser mechanistischen Auffassung vom Wesen des Kunstwerkes habe ich – soviel ich sehe, als Erster – in den Stilfragen eine teleologische vertreten, indem ich im Kunstwerke das Resultat eines bestimmten und zweckbewußten Kunstwollens erblickte, das sich im Kampfe mit Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik durchsetzt. Diesen drei letzteren Faktoren kommt somit nicht mehr jene positiv-schöpferische Rolle zu, die ihnen die Sempersche Theorie zugedacht hatte, sondern vielmehr eine hemmende, negative: Sie bilden gleichsam die Reibungskoeffizienten innerhalb des Gesamtprodukts.²⁸¹

²⁷⁷ Vgl. David, Helge: An die Schönheit, S. 40ff.

²⁷⁸ Zit. nach: Salge, Christiane: August Endell, S. 44.

²⁷⁹ Endell, August: Architektonische Erstlinge. In: *Dekorative Kunst* 3 (1899/1900) H. 8: Mai 1900, S. 297-317. In: Endell, August/Helge David: *Vom Sehen*, S. 64.

²⁸⁰ Endell, August/Helge David: *Vom Sehen*, S. 65.

²⁸¹ Vgl. Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*. Berlin: Mann 2000 (1901), S. 9.

Riegl unterscheidet hierbei zwischen „zweckbewußtem Kunstwollen“ und „Gebrauchszweck“. Damit ist unterstrichen, dass die Zweckmäßigkeit des Kunstwerks nicht zwangsläufig auf den Gebrauch zurückzuführen ist. Vielmehr deklariert Riegl eben den „Gebrauchszweck“, „Rohstoff und Technik“, das heißt, Materialgegebenheiten und Funktionalität als „Reibungskoeffizienten“, die vom Künstler miteinbezogen werden müssten, obwohl dennoch die teleologisch stimmige Struktur im Werk erhalten bleiben müsse. Riegl bezieht hierbei Position gegen Semper, der sich auf Muster der Textilgestaltung von „primitiven“ Völkern bezieht und so Material und Technik selbst als Ausgangspunkt für Form und Ornamentierung angibt.²⁸²

„Zweckmäßigkeit“ als ein Schlagwort des Jugendstils, das auch van de Velde und Endell in ihren Texten thematisieren und für ihre „neue Kunst“ heranziehen, ist so ganz im Kontext einer naturwissenschaftlich positivistisch festgelegten „Natur“ zu verstehen, die beschrieben werden kann durch physikalische Gesetzmäßigkeiten. Die Forderung nach einer Verbindung von „Kunst und Leben“ in diesem Sinne offenbart sich damit auch in der Forderung nach „Zweckmäßigkeit“.

²⁸² Vgl. Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker; Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.

2.3 August Endells Konzept der „Schönheit“

Wie im Falle des Sanatoriums Wyk auf Föhr beobachtet werden konnte, wurde Endells Werk teilweise bis in die 80er Jahre des letzten Jahrhunderts mit viel Unverständnis und auch Ablehnung behandelt. Endells Arbeit und vor allem künstlerische Intention wurde offensichtlich nicht verstanden. Der Erhalt seiner Werke war so eher lästige Auflage des Denkmalschutzes.²⁸³ Endell ist ebenso wie van de Velde ein Künstler des Jugendstils, der sein Werk in ganz besonderem Maße mit einem literarischen und kunsttheoretisch angelegten Werk unterlegt. Vor allem aber ist er neben Peter Behrens, Hermann Obrist, Bernhard Pankok, Bruno Paul und Richard Riemerschmid und Henry van de Velde zu den Jugendstilkünstlern zu zählen, die die „neue“ Kunst, die als soziale Bewegung angelegt war, in besonderer Weise geprägt haben.²⁸⁴ Die Tatsache, dass er sein praktisches Schaffen geradezu parallel mit einem ebenso großen literarischen Werk komplettiert, zeigt das Bild eines Künstlers, der sich als Reformers und Denker sieht. Seine Werke müssen also kunsthistorisch vor allem diskurshistorisch eingeordnet werden.

Auch Endell erklärt sich selbst zum Ziel, „Schönheit“ mit neuer Bedeutung zu versehen und ihr so einen wichtigeren Platz in der Gesellschaft, das heißt, im „Leben“ zu beschaffen. So proklamiert er: „Vor allem muss gesagt werden, was Schönheit ist, und was das Ziel aller Kunst ist.“²⁸⁵ Endell stellt sich so gegen die Annahme, dass Kunst über ein subjektives Geschmacksurteil der Kritik bewertet werden könne. Vielmehr impliziert seine Aussage, dass es nachvollziehbare und feste Regeln für „Schönheit“ und damit für die Kunst, deren Ziel die Schönheit ist, gibt. Darüber hinaus soll Kunst ein konkretes Ziel verfolgen, das benennbar und allgemeingültig ist. „Schönheit“ kann also festgelegt werden und ist keine Frage eines subjektiven Empfindens. Kunstschaffen kann an Methoden gebunden werden und ist so sowohl für den Betrachter als auch für Künstler vermittel- und lehrbar. In dieser Weise machen sich der Künstler und sein Werk unabhängig von der Kritik und vom Verständnis des Betrachters. Vielmehr erhalten sie eine klar umrissene Aufgabe, die ihnen gleichzeitig einen legitimierten Platz in der Gesellschaft

²⁸³ Vgl. David, Helge: An die Schönheit, S. 206.

²⁸⁴ Vgl. Salge, Christiane: Vorwort. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 9.

²⁸⁵ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 19.

gibt.²⁸⁶ Das Gefühl, dass Kunst nicht mehr vermittelbar und damit auf großes Unverständnis und Ablehnung stößt, ist ein wesentlicher Aspekt in der Argumentation für eine Verknüpfung von „Kunst und Leben“. Was van de Velde, wie er immer wieder betont, in der 'Tradition Morris' als die Hierarchisierung der Künste beklagt, sieht auch Endell als Defizit seiner Zeit. Malerei, Skulptur und Architektur stünden in keiner Beziehung zum Menschen. Dies sei der Grund für die Unsicherheit im Urteil über Kunst. So würden die Künstler missverstanden und diffamiert, die Kritik erscheine willkürlich. Unter den Kuntschaffenden selbst wiederum herrsche völlige Unklarheit über ihre eigentliche Rolle und Aufgabe. Tatsächlich ist es wohl für sie ebenso wie für das betrachtende Publikum schwer, die neuen Ansätze in der Kunst einzuordnen. Denn als narratives Medium verliert Kunst ihre Aufgabe. Künstlerische Entwicklungen, die dem Jugendstil zeitlich vorgelagert sind, wie beispielsweise die Werke der Impressionisten, Neoimpressionisten, Symbolisten oder Naturalisten, greifen jede für sich eine Neuorientierung des Sujets auf. Wie Eric Michaud in *Fin de l'iconographie*²⁸⁷ richtig schreibt, wird das Sujet als Vermittlung von Erzählung zunehmend unwichtig. Neue Aspekte, die die Funktionsweise des Sehens oder den Zusammensetzung von Farbe und deren Wirkung oder die Darstellung von Realität beziehungsweise – dem entgegengesetzt – das Unreale oder Unbewusste thematisieren, werden wesentlich wichtiger. Bedeutung wird in einer neuen Kunst auf andere Weise vermittelt. Dadurch entsteht zunächst ein großes Befremden gegenüber den vielfältigen Ansätzen, Kunst neu zu denken.

Die Heroisierung einer neuen Kunst, wie sie bei van de Velde ebenso wie bei Endell deutlich wird, muss sicher auch als Reaktion auf die Ablehnung oder zumindest abwartende Zurückhaltung gelesen werden. Die Künstler der Jahrhundertwende, die sich als Missionare einer neuen Kunst, als Retter einer sich im prekären Zustand befindenden Gesellschaft inszenieren, müssen ihre Kunst und damit gleichzeitig ihre Rolle als Künstler erklären. Deshalb können ihre Schriften auch als Rechtfertigungsschriften gelesen werden. Endell beklagt an mehrfacher Stelle den Spott und das Unverständnis, das der Kunst und den Künstlern der Jahrhundertwende entgegengebracht würde.²⁸⁸ Tatsächlich wurden die vielen Neuerungen, die großen und kleinen Umstürze der Kunst, die sich

²⁸⁶ Vgl. Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 13.

²⁸⁷ Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l'iconographie. In: Siebert, Gerard: *Méthodologie iconographique*. Straßburg: AECR 1981, S. 125-135.

²⁸⁸ Vgl. Endell, August: *Architektonische Erstlinge*; Ders.: *Um die Schönheit*.

gegen die Macht der Akademien stemmte, nicht überall mit offenen Armen aufgenommen. Der Ruhm der Neuerer stellte sich erst wesentlich später ein. Die Tatsache, dass Endell und van de Velde ein so umfangreiches literarisches Werk parallel zu ihrem künstlerischen Schaffen entwickeln, ist wohl auch einem selbst empfundenen Erklärungsdruck geschuldet. Legitimation erhält diese „neue Kunst“ auch in ihrer Fundierung in den positivistisch orientierten Naturwissenschaften. Wissenschaft, als übergreifende Instanz, die zudem Objektivität für sich beansprucht, ist eine geeignete Basis für eine Kunst, die Gleiches tut. In diesem Sinne schreibt Endell in einem Brief an Kurt Breysig:

Und hieraus entspringt die Notwendigkeit, Ethik und Aesthetik zu treiben. Denn während der Ursprung der Wissenschaften und der praktischen Beschäftigung ziemlich klar zu Tage liegen, ist man über die Grundlagen der Kunst (im weitesten Sinne) und des sittlichen Handelns sehr uneinig. Sichere Anhaltspunkte lassen sich hierfür nur in der Entwicklung des Menschengeschlechts finden, in der Geschichte des geistigen Lebens [...].²⁸⁹

Indem die Künstler ihr Werk auf die Basis der Naturwissenschaften stellen und dies so explizit ausweisen, entheben sie ihr Schaffen der Willkür oder der reinen „Künstlerphantasie“, gegen die insbesondere van de Velde anschreibt. In ihren Texten versuchen die Künstler die Relevanz, Rechtschaffenheit und vor allem die Zukunftsorientierung ihrer Kunst zu „beweisen“. Dieser Aspekt muss, auch in der Lektüre der Jugendstilmissionare wie Meier-Graefe, Bing und Kessler, mitgelesen werden.

Einerseits, um das gesellschaftsreformerische Potential der Kunst zu unterstreichen, andererseits, weil die Studien zur ästhetischen Wahrnehmung hier entsprechende Ergebnisse vorweisen können, spricht Endell der Kunst eine emotionale Wirkung auf den Menschen zu. Die Entschlüsselung der Sinnesorgane durch die Physiologen wie von Helmholtz, aber vor allem die Einfühlungstheorie Theodor Lipps', dienen ihm als Grund für seine Annahme, dass die Ästhetik, eingebettet in den Prozess der sensuellen Wahrnehmung, Auslöser für Gefühle ist. Endell geht so von einer kalkulierbaren Gefühlswirkung von Kunst aus. Die Grundlage dafür bieten ihm die Psychologen und Physiologen seiner Zeit. Gleichzeitig sieht er in einer künstlerischen Tätigkeit eine praktische Möglichkeit, die körperlichen Funktionen zu bestätigen und zu

²⁸⁹ Brief August Endells an Kurt Breysig aus Tübingen am 4. Juli 1891. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 20.

nutzen. Eine solche Herangehensweise ist auch dem Umfeld der Münchner Secessionisten sowie dem intellektuellen Klima der Jahrhundertwende geschuldet. Zwar werden bei Endell keine politischen Tendenzen stark gemacht. Trotzdem ist sein Bestreben eindeutig gesellschaftsreformerisch im „ethischen“ Sinne. Bereits 1891 erklärt Endell sein besonderes Interesse an Zusammenhängen: „Ethik und Aesthetik ist es auch jetzt noch, was mir die Hauptsache ist. Aber ich kann mich nicht für eins von beiden entscheiden. Beide ziehen mich gleichmäßig an.“²⁹⁰ Dabei fragt er sich vor allem, wie das menschliche Bedürfnis nach Ästhetik ebenso wie der Umgang der Menschen miteinander festgelegt seien. Seine Antwort darauf findet er in der „Natur des Menschen“:

Zudem schwebt mir der Gedanke vor die ethischen Gesetze, ja alles Thun und Handeln der Menschen überhaupt, unmittelbar aus seiner Natur herzuleiten und so gewissermaßen die Ethik zum Fundament aller Wissenschaften, aller Kunst und alles praktischen Lebens zu machen; und zwar nicht in der Weise, daß sie diesen Gesetze giebt, wie es die Philosophie thun will, sondern nur erklärt, woraus das Interesse der Menschen an diesen Dingen entspringt. Ich glaube, daß dies das einzige Mittel ist, das gesamte Leben von einem Grundgedanken aus zu verstehen.²⁹¹

Endell versteht den Menschen so als im Grundsatz konstituiert durch Ästhetik und Ethik. In diesem Kontext kann nun sein Anliegen verstanden werden, „Schönheit“ für den Menschen neu zu etablieren. Dieser Gedanke ist durchaus direkt oder indirekt in der Tradition des englischen Reformers Morris zu lesen. Endells Bestreben, mithilfe seiner Kunst die „Kluft zwischen Kunst und Publikum“ zu verringern, darf also mit Blick auf Morris’ Denken betrachtet werden, jedoch mit einer wesentlich stärkeren erkenntnistheoretischen Ausprägung. Dabei sucht Endell in der Umsetzung dieses Anspruchs eine Fundierung in den Erkenntnissen der Naturwissenschaften zur ästhetischen Wahrnehmung. Was er so als wissenschaftlich belegt empfindet, nämlich die enge Verknüpfung von Kunst, Ethik und Körper, soll analog durch die Etablierung von „Schönheit“ auch wieder zu einer Verbindung von Werk und Betrachter oder „Kunst und Leben“ führen. Diese Argumentation offenbart sich in zahlreichen Texten, in denen sich Endell als Kunstphilosoph, -theoretiker und -kritiker betätigt. Es erscheint zunächst 1896

²⁹⁰ Brief August Endells an Kurt Breysig aus Tübingen am 4. Juli 1891. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 19.

²⁹¹ Ebd., Blatt 19-20.

sein Text *Um die Schönheit*.²⁹² In diesem ersten Text betont er bereits seinen kommunikativen, philanthropischen Ansatz.²⁹³ Dabei wird auch deutlich, dass Endell von einem egalitären Menschenbild ausgeht. In Betrachtung von Kunst wird jeder Mensch gleich, weil er unabhängig von seinem sozialen Stand als Körper auf Kunst reagiert. Auf dieser Ebene ist ein „Verstehen und Verstanden werden“ möglich. Die Idee des Jugendstils, Kunst wieder für alle zugänglich oder relevant zu machen, wird hier in dieser Form ausgetragen.

Endell verbindet so wissenschaftliche Methodik mit angewandter Kunst und unterlegt dieses Vorgehen mit Texten, die einen deutlich reformerischen Ton aufweisen. Denn auch Endell wendet sich aus einer gesellschaftsreformerischen Überzeugung dem Kunsthandwerk zu. Er verlässt dafür eine bereits eingeschlagene wissenschaftliche Laufbahn. Er gibt auch seine schon begonnene Dissertation zum „Gefühlskontrast“ bei Lipps auf, um sich ganz der Kunst zu widmen.²⁹⁴ Ziel der Doktorarbeit war es, aufbauend auf Lipps' Einfühlungstheorie eine „Gefühllehre“ aufzustellen. Dies wird er später im Rahmen seiner Texte zur Kunst im Ansatz tun, eine Doktorarbeit schreibt er jedoch nicht. Briefen an seinen Vetter Kurt Breysig zufolge ist diese wohl schon weit fortgeschritten, allerdings reicht er sie nie ein.²⁹⁵ Mit Breysig unterhält er einen regen Briefwechsel, der der Forschung heute einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Endells gibt. Dort eröffnet sich, dass er schon zu Studienzeiten nach einer Fächerkombination suchte, mit der er an Erklärungen für eine ästhetische Verfasstheit des Menschen arbeiten konnte.²⁹⁶ Endell studierte 1891 zunächst Psychologie und Philosophie in Tübingen. Ihn beschäftigten vor allem Fragen der Philosophie und Ästhetik, dabei setzt er sich zunächst insbesondere mit den Schriften Descartes', Humes und Kants auseinander. 1892 setzt er sein Studium der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München fort. Dazu studiert er Mathematik und Psychologie. Seine Idee, Lehrer zu werden, gibt er zunächst auf.²⁹⁷ So ist in einem Brief von 1892 zu lesen:

²⁹² Vgl. Salge, Christiane: August Endell.

²⁹³ Vgl. Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 13.

²⁹⁴ Vgl. David, Helge: An die Schönheit, S. 66f.

²⁹⁵ Vgl. David, Helge: An die Schönheit, S. 66.

²⁹⁶ Der Briefwechsel und andere wurden transkribiert von Susanne Huber in: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 435-467. Außerdem sind die Briefe zwischen Endell und Breysig dokumentiert in: Buddensieg, Tillmann: Zur Frühzeit von August Endell.

²⁹⁷ Vgl. Salge, Christiane: August Endell, S. 37.

All mein Sehnen geht auf eine freie Thätigkeit, auf Erforschung philosophischer und aesthetischer Fragen. Ich fühle in mir das unbestimmte Drängen danach, ein inneres Gefühl, dass ich hier etwas leisten könnte.²⁹⁸

Dabei erklärt er auch, dass er das Mathematikstudium abschließen wolle, weil er erkannt habe, dass die „mathematisch-physikalischen Abhandlung“ zum Verständnis dieser ästhetisch-philosophischen Fragestellungen vonnöten sei. Diese Verknüpfung ist für ihn die plausiblere, denn die Philosophie sei meist von Historikern oder Philologen besetzt. Er wünscht sich zumindest, dass die Philosophie hier eigenständiger würde. Dies ist insofern sehr aufschlussreich, als hier deutlich wird, auf welcher Basis Endell seine Theorie der abstrakten Linie denkt. Er geht davon aus, dass philosophisch-ästhetische Aufgabenfelder mathematisch-physikalisch abgehandelt werden müssten. Das wird deutlich in einem weiteren Brief an Kurt Breysig:

Kant hat nachgewiesen, daß die Erklärungsversuche der Wissenschaft subjektive sind. Es entsteht aber die Frage, ob diese Erklärungsversuche nicht von vornherein durch unsere Natur bestimmt sind. Es ist klar, daß wir an jeden Erklärungsversuch gewisse Anforderungen stellen. Diese wären aus den Grundtrieben unserer Natur abzuleiten und damit der Wissenschaft von vornherein eine bestimmte Richtung gegeben. Hier hätte sich die Frage zwischen Materialismus und Idealismus zu entscheiden. Es nutzt nichts, für beide Richtungen materielle Beweise zu erbringen. Die Frage aber ist, ob es für unsere Bedürfnisse genügt, die Welt mit Hülfe eines Übersinnlichen, außerhalb der Causalität Stehenden zu erklären. Hierüber kann keine Wissenschaft entscheiden, sondern nur die Philosophie, indem sie unsere Triebe und Bedürfnisse analysiert. [...] Und ich glaube es ist leicht einzusehen, daß wir nur mit einer durchgängigen Causalitätsreihe etwas anzufangen vermögen, ja daß ohne dieselbe, unsere Existenz einfach in Frage gestellt sein würde, und daß darum und lediglich darum die Annahme eines Dualismus (wie der des Descartes etwa) unmöglich ist. [...] Und ich bilde mir ein, nachweisen zu können, daß dies nur möglich sei in materialistischer Weise, mit Hülfe der drei Elemente Raum, Zeit, Masse (Bewegung).²⁹⁹

Kunst und Geisteswissenschaften werden also von den Erkenntnissen der Naturwissenschaften und hier explizit der Physik mitbestimmt. Wie sich zeigen wird, heißt das nicht nur, dass die Kunsttheorie auf naturwissenschaftlicher Ebene verhandelt wird. Dass Endell die Erkenntnisse der Naturwissenschaft miteinbeziehen möchte, führt

²⁹⁸ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig am 8.12.1892. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung. Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 63-64.

²⁹⁹ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig aus Naumburg am 2. April 1892. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 26-27.

ihn schließlich auch zur Abstraktion. Grundlegend dabei ist sein Studium bei Lipps. Dessen Einfluss zeigt sich deutlich in Endells künstlerischem und literarischem Werk. Dennoch liegt in der Beschäftigung mit Lipps' Einfühlungstheorie noch keine Erklärung für Endells Entschluss, die Universität zu verlassen, um Künstler zu werden. Diese muss wohl eher im Einfluss der Secessionisten und insbesondere in der Freundschaft mit Hermann Obrist gesucht werden. 1896 lernt Endell Obrist und dessen Arbeiten kennen. 1897 schreibt er rückblickend: „Es ist kein Zweifel, ohne Obrist hätte ich wahrscheinlich nie Kunstgewerbe gemacht. Ich habe nie vorher daran gedacht.“³⁰⁰ Wie Helge David schreibt, könnte es Obrists wohl bekanntestes Werk *Alpenveilchen*, genannt *Peitschenhieb*, das 1895 entstand, gewesen sein, das Endell begeistert ausrufen ließ: „Es war der größte receptive Moment meines Lebens.“³⁰¹ Weiter spricht er vom „Anfang einer neuen Sprache“. Obrists Arbeit offenbart Endell eindrücklich die Möglichkeit, über Form ein Gefühl von Kraft und Dynamik auszulösen. Der Künstler bildet offensichtlich nicht naturgetreu ein Alpenveilchen nach, sondern nutzt dessen Form, um einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. In Endells Einschätzung eines „receptiven Moments“ klingt an, was ihn an dieser Kunst überzeugt. Sie hat einen direkten Einfluss auf die Wahrnehmung von Sinneseindrücken. Es geht nicht um die Interpretation eines Alpenveilchens und dessen Bedeutung oder Kontextualisierung, viel weniger noch um dessen naturgetreue Nachbildung. Vorrangig ist schlicht die Wirkung der Form auf die Sinnesorgane und die daraus resultierende (emotionale) Resonanz. Kunst, die dazu in der Lage ist, ist nach Endell „schöne“ Kunst.³⁰² Dieser Aspekt ist wohl ausschlaggebend dafür, dass Endell vom Wissenschaftler zum Künstler wird. Er widmet sich einer „Formkunst“, die „receptiven“ Charakter haben soll.

Endell verlässt die Universität also, ohne sein Studium beendet zu haben, und widmet sich dem Kunsthandwerk und dabei vor allem der ornamentalen Gestaltung. Das künstlerische Schaffen eröffnet ihm wohl mehr als eine wissenschaftliche Aufarbeitung die Möglichkeit, philosophisch-ästhetische Fragestellungen in der Praxis umzusetzen. Wenn man so möchte, gibt ihm die Kunst die Möglichkeit, etwas Konkretes „zu leisten“, wie er es formuliert hat. Den Naturwissenschaften entnimmt er jedoch weiterhin den

³⁰⁰ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig im Herbst 1897. Ebd., Blatt 160-161.

³⁰¹ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig im März 1896. Ebd., Blatt 99. Zit. nach: David, Helge: *An die Schönheit*, S. 176.

³⁰² Vgl. Endell, August: *Stellungnahme in der Werkbunddebatte Köln*, S. 60.

„Beweis“, dass die Kunst das geeignete Werkzeug sein muss, über die ästhetische Wahrnehmung des Individuums die ganze Gesellschaft zu verändern. Von einer naturwissenschaftlich-akademischen Ausbildung stammend, hat Endell sich seine Kenntnisse zur Architektur und zum Kunsthandwerk autodidaktisch angeeignet. Dies hebt Christiane Salge auch in Hinblick auf die Karrieren vieler Jugendstilkünstler wie Behrens und van de Velde hervor, die ebenfalls die klassische Ausbildung scheuten.³⁰³ Dieser Umstand muss gemeinsam mit der Tatsache, dass sich insbesondere Künstler aus gelehrten Kontexten dem Schaffen von Kunsthandwerk verschrieben, erneut im Sinne Michauds gewertet werden. Ein ikonographischer Umgang in der Kunst wird abgelegt. Für die erwähnten Jugendstilkünstler bietet eine akademische Ausbildung so keine Fertigkeiten, die für ihre Vorstellung von Kunst vonnöten ist. Wie Kunst geschaffen werden muss, entnehmen sie vielmehr den naturwissenschaftlichen Annahmen zur ästhetischen Wahrnehmung.

2.3.1 Lehrbare Prinzipien

Endell bildet sich im Selbststudium zum Künstler aus, da ihm die klassische akademische Kunstausbildung keine Perspektive gibt. Sein Lernfortschritt kann in seinen Arbeiten gut nachvollzogen werden. Die ersten Entwürfe, wie beispielsweise die für ein Stehpult für Kurt Breysig (Abb. 16), wirken noch äußerst dilettantisch.

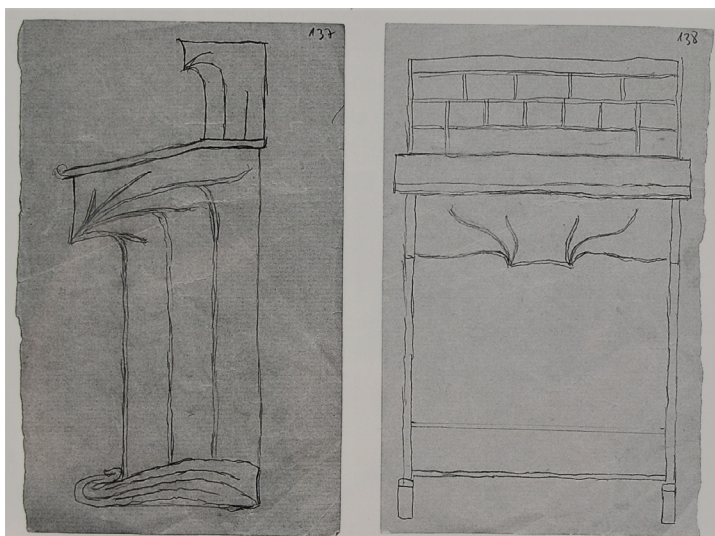


Abbildung 16: Endell, August: Skizze für ein Stehpult für Kurt Breysig, 1897.

³⁰³ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“. August Endell und die „Schule für Formkunst“. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 103-119, hier S. 103.

Spätere Entwurfszeichnungen werden dagegen zunehmend elaboriert. Gerade in der Darstellung von Ornamenten bringt er es schnell zu einer gewissen Meisterschaft. Allerdings beklagt er selbst ein bleibendes Defizit, dass er im Vergleich mit den Kunsthandwerkern, die eine klassische Ausbildung vorweisen konnten, sieht.³⁰⁴ Dennoch macht dieser Weg auch deutlich, worauf Endell den Fokus seiner Arbeit richtet. Seine Kunst ist nicht angelegt, im traditionellen akademischen Sinne zu erzählen, sondern suggestiv zu beeinflussen. Endells „Prinzipien“ basieren maßgeblich auf zwei Grundbegriffen, die eng mit dem Auslösen von Empfindungen durch Farbe und Form korrespondieren: „Schönheit“, die er neu etablieren möchte, und „Sehen“ als Methode, Farbe und Formen so zu sehen, dass sie ihre „Schönheit“ entfalten können.³⁰⁵ Eine Kunst, wie sie Endell vorstellt, beeinflusst den Menschen, ohne dass eine Vermittlung durch den Intellekt nötig wäre. Damit zeichnet Endell ein Bild von Kunst als suggestiv wirkend. Er beruft sich dabei auf ein Körperbild, das diesen als auf Funktionen basierenden Organismus darstellt. So ist es möglich, eine emotionale Wirkung von Form zum einen nachzuvollziehen, zum anderen zu generieren. Der Effekt von Farbe und Form auf den Körper ist bestimmbar. Grundgedanke Endells ist dabei jedoch, dass es nur dann zu einer direkten emotionalen Reaktion kommen könne, wenn der Intellekt, der im Gegensatz zu den Körperfunktionen von Kultur geprägt sei, ausgeschaltet wird. Dies wird im „Sehen“ vollzogen. Der Mensch funktioniert in diesem Sinne auf Basis von physikalisch erklärbaren Gesetzmäßigkeiten des Körpers. Der Intellekt hingegen sei vielmehr von zeitgenössischen Denkmustern geprägt und damit leicht täuschbar. Formen könnten so ganz ohne „Einbildungskraft“ eine emotionale Reaktion im Körper auslösen. Eine Deutung und Kontextualisierung von Formen wird ausgeschlossen. Daraus leitet Endell seine Formkunst ab, die er wie folgt definiert:

Formkunst: Es giebt eine Kunst, von der noch niemand zu wissen scheint: Formkunst, die der Menschen Seele aufwühlt allein durch Formen, die nichts Bekanntem gleichen, die nichts darstellen und nichts symbolisieren, die durch frei gefundene Formen wirkt, wie die Musik durch freie Töne.³⁰⁶

³⁰⁴ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 104.

³⁰⁵ Vgl. David, Helge: An die Schönheit; Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik Theodor Lipps. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 77-89.

³⁰⁶ Endell, August: Formkunst. In: Dekorative Kunst 1 (1897/1898) H. 6: März 1898, S. 280.

Deutlich wird, dass Endell für seine „Formkunst“ eine Interpretation, die auch auf ikonographischem Vorwissen beruht, ausschließen will. Das Ausschalten des Intellekts, die Voraussetzung für „Sehen“, muss nach Endell dabei sogar eingeübt werden. Dabei beruft er sich auf die Einfühlungstheorie des Münchner Psychologen Theodor Lipps. Um Kunst so wahrzunehmen, dass sie eine suggestive Wirkung habe, müsse „Sehen“ erlernt werden. „Sehen“ ist also eine Methode, um Kunst so betrachten zu können, wie sie für Endell erst ihren tatsächlichen Zweck entfaltet, „schön“ zu sein. „Schönheit“ ist das übergreifende Ziel, das Endell mit seiner Kunst verfolgt. Damit enthebt sich Endells Kunst ganz der akademischen Tradition. Diese neue Ausrichtung soll nun jedoch ihrerseits gelehrt werden können.

Ein wesentlicher Aspekt der sozialreformerisch angelegten Kunst des Jugendstils ist die Weitergabe ihrer Kunstideale und damit ihre Vermittelbarkeit. Deshalb dreht sich die Theoretisierung ihrer Kunst bei Endell ebenso wie bei van de Velde um das Aufstellen von „Prinzipien“. Ziel ist es, ein Regelwerk zum Verständnis ebenso wie zur Kreation von Kunst zu erstellen. Damit ist diese erlernbar, ebenso wie mathematische Formeln oder die Grammatik. In diesem Sinne ist auch die Tabelle für Gefühle zu deuten, die Endell mit Tempo und Spannung verbindet (Abb. 8). Darin macht Endell einen direkten Zusammenhang zwischen der Richtung einer Linie und einem Gefühlszustand deutlich. Eine Richtung besteht demnach aus den physikalischen Größen „Tempo“ und „Spannung“. Damit wäre jedes Gefühl verortbar in einem Koordinatensystem dieser beiden Größen. Der Zusammenhang von Linie und Gefühl ist somit mathematisch-physikalisch festlegbar. Endell geht nicht von der Möglichkeit eines individuellen Urteils über Kunst aus, sondern zeigt, dass dieses Urteil vielmehr dem Anspruch der Allgemeingültigkeit gerecht werden müsse. Im Umkehrschluss muss Kunst damit vermittel- und lehrbar sein. Damit, so Endells Idee, wäre es möglich, die künstlerische Ausbildung so zu gestalten, dass Kunst wieder zu einem Werkzeug gesellschaftsgestalterischer Konzepte wird.

Im Oktober 1904 eröffnet Endell seine *Schule für Formkunst*. In der Annonce dazu ist zu lesen: „August Endell, Schule für Formkunst, Kunstgewerbe und Architektur, für Herren und Damen. Beginn Oktober. Fasanenstr. 43.“ Die Bezeichnung der „Formkunst“ ist dabei als ein Hinweis auf Obrist zu verstehen, den Endell selbst als

wichtigen Impulsgeber für seine Arbeit ausweist.³⁰⁷ Es ist davon auszugehen, dass Endell bereits früher, in seiner Münchner Zeit, Schülerinnen und Schüler unterrichtet hatte.³⁰⁸ Die Weitergabe von ideellen Ansätzen über die Bildung und Lehre ist sicher gerade um die Jahrhundertwende zusammen mit der Reformbewegung und ihrer Umsetzung in allen Lebensbereichen zu lesen – ein weiterer Hinweis darauf, dass hier Kunst als etwas begriffen wurde, das ebenso wie Pädagogik, Lebensweise oder Hygiene gelehrt werden könne. Eine Schule für Kunstgewerbe zu gründen, ist nicht nur in Opposition zur Kunstakademie und als Verbreitungsorgan einer neuen Kunstlehre zu sehen. Vielmehr offenbart sich in diesem doch weit verbreiteten Vorgehen der Jugendstilkünstler auch die Annahme, dass der Mensch und mit ihm die Gesellschaft gebildet und geformt werden könnten und müssten. Diese Haltung zeigt sich ebenso in Ansätzen der Zeit, wie dem Hygienediskurs, im Volkssport oder in einer neuen Bildung. So hat Schule oder Ausbildung grundsätzlich einen gesellschaftsverändernden Charakter, der auch dem gesellschaftsreformerischen Vorstoß der Jugendstilkünstler zu konstatieren ist. So ist die Lehre nicht nur für Endell ein besonderes Anliegen und integraler Bestandteil einer neuen Kunst. Auch van de Velde und Obrist eröffnen in Weimar bzw. München Kunstschulen, die sich in der Lehre einer neuen angewandten Kunst als Gegenentwurf zu den Kunstakademien verstehen. Gleichzeitig wird so auch der Wirkungskreis ihrer gesellschaftsreformerischen Ideen erweitert.

Es ist der Recherchearbeit Christiane Salges zu verdanken, dass Endells Unterrichtsmethoden anhand der noch vorhandenen Aufzeichnungen und Pläne genau rekonstruiert wurden.³⁰⁹ Der zentrale Punkt des Lehrplans besteht in der Annahme, dass jede Form und deren Zusammenstellung mit anderen Formen Empfindung hervorrufe. Ziel der Schule ist es, zu ermöglichen, dass die Schüler unter Berücksichtigung dieses Aspektes, „schöne“ Kunst schaffen können, das heißt, eine Kunst, die in der Lage ist, Empfindungen hervorzurufen.³¹⁰ Indem Endell von der Möglichkeit ausgeht, dass Kunst vollständig erlernbar sei, relativiert er auch die Vorstellung einer Kunst, die allein aus der

³⁰⁷ Vgl. August Endell in einem Brief an Kurt Breysig im Herbst 1897. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 160-161; August Endell in einem Brief an Kurt Breysig im März 1896. Ebd., Blatt 97-99; David, Helge: *An die Schönheit*, S. 176ff.

³⁰⁸ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 104.

³⁰⁹ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“.

³¹⁰ Endell, August: Stellungnahme in der Werkbunddebatte Köln, 4. Juli 1914. In: Muthesius, Hermann: *Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber*. Jena: Diederichs 1914, S. 57-61, hier S. 60.

Inspiration des Künstlers heraus geschaffen wird. Vielmehr betont er die Regelmäßigkeit und Festlegbarkeit von Kunst. Das bedeute jedoch nicht, so betont er, sich auf das Kopieren alter Werke zu stützen. So schreibt er:

Denn Rezepte, wie man aus Zeichnungs-Vorlagen, Photographien und Abgüssen neue Bauten in endloser Variation zusammenstellt, haben mit künstlerischer Tradition wahrhaftig nichts gemein, es gibt nur eine Tradition für den Künstler und das ist die Tradition des *künstlerischen Schaffens*. [...] Überlieferung der handwerklichen Regeln und Gesetze, eine vollkommene und genaue detaillierte Handwerks-Tradition, denn *Kunst ist Handwerk*, zwar ein sehr kompliziertes, aber doch eines, das sich durch Unterricht vollständig lehren und erlernen lässt. [...] Kunst ist ausschließlich Arbeit und setzt einzig und allein eine vollständige detaillierte Kenntnis der künstlerischen Wirkung voraus, sie verlangt unbedingte leidenschaftliche Hingebung und Ehrfurcht. Sie ist aber nicht das Produkt fahigen Genietums oder gar unverhofft hereinbrechender „Stimmungen“.³¹¹

Die *Schule für Formkunst* bestand zehn Jahre, bis 1914. Während Obrist in seiner Ausbildung und Kunst noch die Natur als Vorbild angibt, lehnt sich Endell vielmehr an seinen philosophischen Studien zu Kant und vor allem Lipps an. Er möchte die „Einfühlung“ in die Formen und die mit ihnen korrespondierenden Empfindungen lehren. Anhand von Aufzeichnungen eines Schülers kann der ungefähre Ablauf des Unterrichts nachvollzogen werden. Dabei wird deutlich, dass sich Endell zwar zunächst durchaus an den Formen der Natur orientiert, um den Schülern ein erstes Gefühl für die Möglichkeiten von Form zu vermitteln. In einem weiteren Schritt ließ er diese Formen zerlegen und zu neuen Kombinationen weiterentwickeln. Ziel war es dabei, dass jeder Schüler schließlich zur eigenen, frei entwickelten Form finden sollte, die jedoch allgemeingültigen „Prinzipien“ eines relationalen Gefüges von Form und Empfindung folgten, das so erlernt werden sollte. Diese im ersten Jahr erworbenen Kenntnisse der Formen wurden dann im zweiten und dritten Jahr im Kunstgewerbe angewandt. Ein Aufbaustudium widmete sich schließlich auch der Übertragbarkeit auf die Architektur.³¹² Endells *Schule für Formkunst* blieb sehr klein und beschränkt in ihrem Wirkungskreis, gerade im Vergleich mit van de Veldes Kunstgewerbeschule in Weimar und Obrists Debschitz-Schule in München. Als Lehrer wird er jedoch von seinen Zeitgenossen gelobt und geschätzt. Nachdem er 1914 zu Kriegsbeginn seine Schule schließen muss, schafft er

³¹¹ Endell, August: Originalität und Tradition. In: Deutsche Kunst und Dekoration 9 (1901/1902) H. 6: März 1902, S. 289-297. In: Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 97f.

³¹² Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 106.

es schließlich 1918 als Direktor in eine staatliche Einrichtung, die Breslauer Akademie für Kunst und Kunstgewerbe, zu wechseln.³¹³

2.3.2 Beeinflussung durch „Sehen“

Auch Endells Kunsttheorie kann im Rahmen einer Bezugnahme zur Naturwissenschaft verstanden werden, insbesondere in der Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Theodor Lipps. Endell lässt sich von Lipps' Ideen inspirieren, wie er in einem Brief an seinen Vetter anklingen lässt:

Im Übrigen kann ich sehr viel von ihm [Lipps] lernen. Auch hat gleich meine erste Unterredung mit ihm mannigfach gemeinsame Ideen zu Tage treten lassen, zumal über Aesthetik.³¹⁴

Dieser Bezug in Endells abstraktem Ornament wurde mehrfach dargelegt.³¹⁵ Endell gibt zum Ende der 1880er Jahre seine wissenschaftliche Tätigkeit bei Lipps zugunsten der Kunst auf. Sein Lehrer bleibt dennoch der theoretische Unterbau seiner abstrakten Linie. Diese stellt er ins Zentrum seiner Überlegungen zur Kunst und integriert sie, aufgeladen mit Vorstellungen zum Ablauf der ästhetischen Wahrnehmung, in sein Konzept des „Sehens“. Angelehnt an Lipps' „Einfühlung“ meint Endells „Sehen“ eine urteilsfreie Betrachtung des Objekts, bei der die Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben wird. Damit sei die „Kluft zwischen Künstler und Publikum“³¹⁶ zu schließen. Er ist sicher, dass die Kunst, die er an „Schönheit“ bindet, im „Sehen“ in der Lage sei, „gegenseitiges Verständnis“ hervorzurufen. Im ersten Satz seines Textes *Um die Schönheit*, den er anlässlich der *Münchener Kunstausstellung* 1896 schreibt, beklagt er: „Wir Menschen sind uns fremd, wir wissen nichts von einander, tiefe Abgründe scheiden unsere Seelen.“³¹⁷ Die „Schönheit“ ist es nun, die hier eine Verbindung schaffen könne. Endell möchte sie deshalb eindeutig festlegen, damit sie kommunizierbar und vor allem

³¹³ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 113f.

³¹⁴ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig am 16.11.1894. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 80.

³¹⁵ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“; David, Helge: An die Schönheit.

³¹⁶ Vgl. Endell, August: *Um die Schönheit*.

³¹⁷ Vgl. ebd.

generierbar ist.³¹⁸ „Schönheit“ definiert er dabei als freudige Empfindung ausgelöst durch Farbe und Form:

Das Ziel aller Künste ist Schönheit. Und Schönheit ist nichts anderes, als die starke berausende Freude, die Töne, Worte, Formen und Farben in uns unmittelbar erzeugen. Man muß lernen, sich diesen so ausschließlich hinzugeben, so ganz und gar, daß nichts in unserer Seele ist, als diese Formen, diese Töne.³¹⁹

Bei Lipps findet er hierfür Belege. Dieser bezieht sich selbst für seine Studien auf die Physiologie, insbesondere der physiologischen Optik von Hermann von Helmholtz. Dabei überträgt er dessen Erkenntnisse zum Vorgang des Sehens auf die Ästhetik. Allgemein jedoch kann dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert ein lebhaftes Interesse am Vorgang ästhetischer Wahrnehmung und so der Verbindung von Kunst und Mensch bescheinigt werden. 1891 veröffentlicht Lipps den Text *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, von Helmholtz hielt zwischen 1860 und 1870 Vorträge in Berlin, Düsseldorf und Köln über die physiologischen Sehtheorien in Hinblick auf ihre Anwendbarkeit auf die Kunst. Dazu veröffentlichte er 1876 den Text *Optisches über die Malerei* innerhalb seiner *Populären wissenschaftlichen Vorträge*.³²⁰ Auch der Genfer Physiker Jacques-Louis Soret beschäftigte sich mit derartigen Phänomenen 1892 in seiner Schrift *Des conditions physiques de la perception du beau*. In Leipzig tat sich Wilhelm Wundt mit seiner experimentellen Psychologie hervor und wurde nicht nur von Ernst Mach 1886 mit *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* kritisiert.³²¹ Der Vorgang der ästhetischen Wahrnehmung beschäftigt in besonderem Maße sowohl die Psychologie als auch die Physiologen. Aber nicht nur die Wissenschaftler beschäftigten sich mit Fragen der Ästhetik. Auch die Künstler versuchen ihre Ästhetik naturwissenschaftlich zu belegen. So findet sich auch bei Endell die Kombination aus Wissenschaft und Kunst. Er kommt mit seinen philosophisch-ästhetischen Fragestellungen in die Vorlesungen des Psychologen Lipps, um dann Künstler zu werden. Was Endell für seine „Formkunst“ überträgt, ist die Vorstellung einer Wahrnehmung von „Schönheit“ ohne Interpretation des Intellekts. Im „Sehen“ könne dieser Vorgang und damit die Möglichkeit, „Schönheit“ zu genießen,

³¹⁸ Vgl. Endell, August: Um die Schönheit.

³¹⁹ Endell, August: Stellungnahme in der Werkbunddebatte Köln, S. 60.

³²⁰ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 81; Helmholtz, Hermann von: Optisches über Malerei. In: Ders.: Populäre wissenschaftliche Vorträge. Bd. 3. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1876, S. 55-97.

³²¹ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“.

umgesetzt werden. In diesem Sinne beschreibt er in einer Textstelle den Sehvorgang in der Betrachtung von Architektur:

Gewöhnlich denkt man sich das Sehen ganz einfach. Wenn zehn Menschen vor einem Hause stehen, sehen sie alle dasselbe. Denn das Haus bildet sich gleichmäßig auf der Netzhaut des Auges ab, und was sich da abbildet, das sehen wir auch. Aber so einfach ist das doch nicht. Wenn ich mit offenem Auge in einem Konzertsaal sitze und eifrig zuhöre, oder in lebhaftem Gespräch über die Straße gehe, bildet sich auf meiner Netzhaut vieles ab, ich merke es nur nicht. Die Seele kann eben nicht viele Geschäfte zu gleicher Zeit verrichten, [...] Freilich bildet sich auf der Netzhaut das ganze Haus ab. Aber wir sehen nicht mit allen Teilen der Netzhaut gleich gut, mit den seitlichen Teilen sogar sehr schlecht und ganz undeutlich. Genau und scharf aber nur mit einem ganz kleinen Teil in der Mitte, dem sogenannten gelben Fleck. Und wollen wir ein Haus wirklich genau ansehen, so müssen wir alle seine Teil der Reihe nach auf diesen gelben Fleck bringen, müssen also das Auge nach oben und unten, nach rechts und links bewegen, Kreuz- und Querstriche über das Haus ziehen, es gewissermaßen Linie für Linie mit dem Auge abtasten.³²²

Der Sehvorgang wird hier nur als physischer Vorgang erklärt. Der Wille des Betrachters bleibt jedoch ausgeschlossen, er ist intuitiv.³²³ „Erfahrung“ oder Vorwissen und damit eine kognitiv-intellektuelle Interpretation ist im „Sehen“ nicht notwendig. „Das ist die Macht der Form über das Gemüt, ein direkter unmittelbarer Einfluss ohne alle Zwischenglieder...“³²⁴ Wenn Farben und Formen ohne Interpretation eine Gefühlswirkung erzielen, dann muss die Kunst danach gestaltet sein. Aus diesem Gedanken heraus ist Endells „Schönheit“ zu verstehen, die durch die emotionale Wirkung von Farbe und Form definiert ist. Auch in Lipps' *Raumästhetik* werden Formfiguren dargestellt, anhand derer der Betrachter die Resonanz auf die Empfindungen überprüfen können sollte. Diese Figuren geometrisch-optischer Täuschung waren dabei jedoch abgebildet in fast allen Publikationen zur physiologischen Optik, Psychologie und Ästhetik zwischen 1880 und 1910 und dürften somit weithin bekannt gewesen sein.³²⁵ Endell übernimmt diese Formfiguren nun auch für die Ornamentierung der Fassade der *Hackeschen Höfe* in Berlin.³²⁶

Auch in seiner Herleitung für „Schönheit“ bezieht sich Endell deutlich auf Lipps' Einfühlungstheorie. Selbst erklärt er 1895 gegenüber Kurt Breysing:

³²² Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 122f.

³²³ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“.

³²⁴ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 149.

³²⁵ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 83.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 84ff.

Habe jetzt Gehirnanatomie und Physiologie studiert, meine physikalischen und chemischen Kenntnisse aufgefrischt und erweitert. [...] Lipps gefällt mir sehr gut. In seinem Hauptbuch habe ich eine Reihe Gedanken gefunden, die ich selbst immer als Ausgangspunkte betrachtet habe.³²⁷

Auch wenn er dieses Hauptbuch nicht genauer benennt, kann man auf Grundlage der Recherchen von Helge David und Robin Rehm schließen, dass es sich wohl um *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* von 1891 oder *Grundzüge der Logik* aus dem Jahre 1893 handeln muss. In Frage käme auch *Psychologische Studien* aus dem Jahre 1885.³²⁸ Darin baut er zunächst eine systematische Theorie des Sehens auf, die er erst in *Ästhetische Faktoren* und *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* (1897) auf die Ästhetik und Kunst überträgt.³²⁹ Dies dürfte für Endell von großem Interesse gewesen sein. *Ästhetische Faktoren* wird zeitnah zu Endells Entschluss, die Universität zu verlassen, veröffentlicht, *Raumästhetik* erst zwei Jahre, nachdem er den Brief an Breysig verfasst hat, in dem er von Lipps' Einfluss schreibt.

Endells Vorstellung einer Verbindung von „Kunst und Leben“ ist in seiner Anlehnung an die ästhetische Wahrnehmung an den Körper gebunden. Endell vertritt die Auffassung, dass eine Kunst, die sich an den psychologisch belegten Vorgängen der ästhetischen Wahrnehmung orientiert, eine Kunst sei, die eine emotionale Wirkung, das heißt, „Gefühl“ erzeuge und damit Schönheit, die letztlich gesellschaftsreformerisch wirken könne. Zu diesem Zweck entwickelt er seine „Formkunst“. Es zeigt sich, dass sowohl Endell als auch van de Velde sich in der Tradition des *Aesthetic Movement*, eine soziale Revolution mit den Mitteln der Kunst umzusetzen, verorten. Sie orientieren sich dabei jedoch an einer naturwissenschaftlichen Erforschung einer Verbindung von „Kunst und Leben“, das heißt konkret, des Einflusses von Form auf die Empfindungen.

Die thematischen Schnittstellen zwischen Lipps und Endell wurden deutlich gemacht. Auch wenn van de Veldes Ideen einige Analogien zu Lipps' Überlegungen aufweisen, so widersprechen sich beide doch in der Art, wie sie sich emotionale Wirkung durch ästhetische Betrachtung vorstellen. Während Lipps wie Endell die Übung betonen, mit der sich „ästhetischer Genuß [sic]“ schulen ließe, geht van de Velde von einer

³²⁷ August Endell in einem Brief an Kurt Breysig am 27. März 1895. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell, Blatt 80.

³²⁸ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“; David, Helge: An die Schönheit.

³²⁹ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“.

„fortdauernden Suggestion“, einer vom Subjekt nicht steuerbaren Beeinflussung des Objekts auf das Subjekt aus. Van de Velde fokussiert im Gegensatz zu Lipps und Endell die Gestaltung des Objekts und den von ihm ausgehenden Reiz, der eine bestimmbar psychologische Reaktion hervorruft. Van de Velde ist damit wesentlich von dem französischen Diskurs um Charles Henry und die Neoimpressionisten geprägt, die eine mechanisch-kausale Verbindung von Kunst und Körper postulieren. Auch der Schönheitsbegriff ist davon abhängig. Während van de Velde davon ausgeht, dass die Schönheit eines Objekts mithilfe von Regeln der Kreation eindeutig festlegbar ist, geht Endell ähnlich wie Lipps vom Subjekt aus. In *Grundlegung der Ästhetik* als Teil des 1903 bis 1906 erschienenen zweibändigen Werks *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst* definiert Lipps „Schönheit“ damit, dass ein Objekt in der Lage sein müsse, „Gefühle“ im Betrachter auszulösen:

Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen; implicite auch vom Häßlichen. „Schön“ heißt ein Objekt darum, weil es ein eigentümliches Gefühl in mir weckt oder zu wecken geeignet ist, nämlich dasjenige, das wir als „Schönheitsgefühl“ zu bezeichnen pflegen. In jedem Falle ist „Schönheit“ der Name für die Fähigkeit eines Objektes, in mir eine bestimmte Wirkung hervorzubringen.³³⁰

Auch Endell bindet Schönheit an die Eigenschaft des Objekts oder der Form, emotional wirksam zu sein, betont dabei jedoch den Wahrnehmungsvorgang und damit die subjektive Komponente. Ein Objekt ist nur dann „schön“, wenn es eine nachweisbare Empfindung im Subjekt auslöst.³³¹ Weder Endell noch Lipps formulieren jedoch einen Subjektivismus, vielmehr beschreiben sie eine Verbindung von Objekt und Subjekt in der Einfühlung. Lipps verschreibt sich dabei einem auch von Robert Vischer vertretenden Subjektivismus, der entgegen dem Objektivismus die Begründung der Schönheit im Subjekt sieht. Dazu müsse es sich in das Objekt „einfühlen“, es müsse seine Beschaffenheit empfinden können. Dadurch wird das Objekt im Subjekt mit „Leben erfüllt“ und „Schönheit“ entsteht.³³²

³³⁰ Lipps, Theodor: *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*. Bd. 1. *Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig: Voss 1903, S. 1.

³³¹ Vgl. Endell, August: *Stellungnahme in der Werkbunddebatte Köln*, S. 60.

³³² Zu Theodor Lipps vgl. auch Franz, Erich/Bernd Apke: *Freiheit der Linie*.

2.3.3 Theodor Lipps' gesellschaftsreformerischer Ansatz

Auch für den Anspruch, eine „neue Kunst“ zu schaffen, die die Verbindung von „Kunst und Leben“ wiederherstellt, liefert Lipps entsprechende Denkansätze, die er selbst innerhalb seiner ästhetischen Psychologie formuliert. Er argumentiert dabei auf Basis einer anthropologischen Denkweise. Danach entspreche „Lust“ dem Wesen der „Seele“ des Menschen und würde deshalb einen positiven emotionalen Effekt auslösen. „Unlust“ als der „Seele“ widersprüchlich resultiere dementsprechend in negativen Emotionen:

Damit nun ist zugleich der Grund aller Lust und Unlust bezeichnet. Es gilt der allgemeine Satz: Ein Grund zur Lust ist gegeben in dem Maße, als psychische Vorgänge – oder Komplexe von solchen – also Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken, und Zusammenhänge von solchen, der Seele „natürlich“ sind. „Lust“ begleitet die „psychischen Vorgänge“ in dem Maße, als sie „Selbstbestätigungen“ der Seele sind.³³³

Und umgekehrt:

Ebenso ist Unlust das unmittelbare Bewusstseinssymptom dafür, dass psychische Vorgänge zur Natur der Seele in Gegensatz treten, für sie einen Zwang oder eine Zumutung bedeuten, dass ihr Vollzug ungünstige oder minder günstige Bedingungen in der Seele oder der Natur der Seele findet.³³⁴

Die „Seele“ als Austragungsort von Emotionen funktioniert demnach analog zu psychologisch greifbaren Prozessen. Die „Natur der Seele“ ist so naturwissenschaftlich im Rahmen psychologischer Grundannahmen zu verstehen. Lipps verknüpft weiter bereits einen moralischen Anspruch mit der Kunst. Diesen belässt er jedoch nicht implizit, er leitet davon direkt eine Forderung an die Künstler ab. Zunächst legitimiert er die Ästhetik als Disziplin der angewandten Psychologie und damit sich als Wissenschaftler, der sich mit der Ästhetik befasst, weil es deren Aufgabe sei, den Vorgang der emotionalen Wirkung von Schönheit darzustellen. Dazu müssen sowohl die psychischen Abläufe im Subjekt als auch die Beschaffenheit des Objekts untersucht werden.³³⁵ Zwar betont Lipps, dass es nicht an ihm als Wissenschaftler ist, Vorgaben für die Kreation von Kunst oder Schönheit zu machen, dennoch merkt er an, dass es durchaus zuträglich sei, sich nach den Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung zu richten.³³⁶ Damit macht er deutlich, dass es möglich und richtig ist, Richtlinien für die Kreation von Schönheit in der Kunst

³³³ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 10.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd., S. 1.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 2.

aufzustellen. Ähnlich wie van de Velde und Endell erklärt Lipps die Kunst so zu einer „Technik“ der Ästhetik:

D. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt [der ästhetischen Wirkung] ist zugleich eine Vorschrift. Dies gilt nicht nur hier, sondern auf allen möglichen Gebieten. Nämlich überall da, wo eine Theorie und eine Technik sich gegenüberstehen. Physikalische Einsichten sind zugleich Vorschriften für die physikalische Technik, physiologische Einsichten zugleich Vorschriften für die physiologische Technik, d. h. die ärztliche Praxis. So sind auch ästhetische Einsichten notwendig zugleich Vorschriften für die ästhetische Technik, d. h. für die Kunst.³³⁷

Auf den Vorwurf, damit würde er der Kunst ihr wichtigstes Merkmal, die Freiheit, nehmen, hat Lipps eine Antwort. Er unterstellt die Kunst einem strengen Utilitarismus, dessen zentrales Streben das Erzeugen von Schönheit ist. Der eigentliche Künstler ist der, der in diesem Sinne arbeite. Die Ästhetik als eine wissenschaftliche Disziplin wird nun zur Instanz, an der sich die Künstler messen müssten.³³⁸ Was Lipps damit eröffnet, ist eine Kunst, die nicht mehr durch „Willkür“ und „Inspiration“ der Künstler entsteht, sondern in ihrer Fundierung auf der Wissenschaft verstehbar ist.³³⁹ Dieser Gedanke findet sich auch im Selbstverständnis als Künstler bei van de Velde und Endell. Sie sehen sich als Wissenschaftler des Kunstschaffens. Ihre Arbeit ist praktisch und theoretisch. Damit legitimieren sie sich einerseits im Sinne Lipps' als Künstler, die intuitiv „richtig“ arbeiten.³⁴⁰ Andererseits haben sie selbst den Anspruch, eine nachvollziehbare Kunst zu schaffen.

³³⁷ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 2.

³³⁸ Ebd., S. 3

³³⁹ Ebd., S. 4.

³⁴⁰ Ebd.

2.4 Visualisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse

Es sind nicht nur die Künstler wie van de Velde und Endell, die sich für ihr Programm, „Kunst und Leben“ zu verbinden, auf die Naturwissenschaften und deren Terminologie beziehen. Gerade im Falle von Lipps zeigt sich, dass die Wissenschaftler, die sich der Entschlüsselung der ästhetischen Wahrnehmung widmen, auch im engen Austausch mit der praktischen Anwendung dieser Erkenntnisse stehen. Die Künstler ebenso wie die Wissenschaftler sind damit Teil eines Diskurses, der die Ränder der Disziplinen verwischt. In diesem Sinne konstatiert auch Jonathan Crary in *Techniques of the Observer*:

Rather than stressing the separation between art and science in the nineteenth century, it is important to see how they were both part of a single interlocking field of knowledge and practice. The same knowledge that allowed the increasing rationalization and control of human subject in terms of new institutional and economic requirements was also a condition for new experiments in visual representation.³⁴¹

Crary deutet dabei auch auf den Einfluss der Kunst auf die Visualisierung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse. Im Zuge einer Popularisierung von Wissenschaft und Technik und der damit einhergehenden visuellen Aufbereitung, beispielsweise im Rahmen der Weltausstellungen, standen Kunst und Wissenschaft in regem Austausch und gegenseitiger Einflussnahme. Bereits 1840 deutet Auguste Comte diese Entwicklung mit dem Begriff *vulgarisation scientifique* an.³⁴² Auch über populärwissenschaftliche Zeitschriften, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders beliebt wurden, Bücher und Vorträge sowie Hygieneausstellungen wurden naturwissenschaftliche Inhalte einem interessierten Publikum vermittelt.³⁴³

Henning Schmidgen führt in seinem Buch *Helmholtz-Kurven* aus, wie sich die Physiker der *Physikalischen Gesellschaft Berlin* im Austausch mit französischen Kollegen wie Claude Bernard und Jules-Etienne Marey vor allem auch mit einer passenden Visualisierung ihrer Arbeit befassten. Du Bois-Reymond und seine elektrophysiologischen

³⁴¹ Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992, S. 9.

³⁴² Vgl. Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen*, S. 127ff.; vgl. dazu für den deutschsprachigen Raum: Daum, Andreas: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848-1914*. München: Oldenbourg 2002.

³⁴³ Vgl. Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen*, S. 130f.; zum allgemeinen Überblick vgl. Eckart, Wolfgang Uwe/Robert Jütte: *Medizingeschichte. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau 2014.

Experimente und Geräte wurden bald zu einem populären Spektakel, in dem die Studenten selbst mit einer „Froschpistole“ den Muskel reizen konnten und auf einer „Schaubühne für Naturerscheinungen“ die Versuche öffentlich gemacht wurden. So wurden die „Kymographen“ oder „Wellenschreiber“ auch in die experimentelle Physiologie eingeführt, weil die Abbildung von Körperfunktionen, wie des Blutkreislaufes oder der Atmung, als wichtig erachtet wurde.³⁴⁴ Bereits bei von Helmholtz und anderen modernen Lebenswissenschaftlern stand nicht mehr das Messen allein, sondern vielmehr das Zeigen, das Darstellen des „Lebens“ im Vordergrund. Vielfach wurde versucht, die Errungenschaften der Wissenschaft einem breiten Publikum visuell aufbereitet zugänglich zu machen.³⁴⁵ Seit den späten 1860er Jahren wurden Froschherzen in großen Auditorien für ein breites, auch nicht akademisches Publikum in Echtzeit zum Schlagen gebracht. Mit neuen technischen Möglichkeiten zeigt sich so die Bewegung des „Lebens“ in Form von Kurven und zuckenden Muskelpräparaten auf der Leinwand. So auch beispielsweise durchgeführt von Jan E. Purkinje und Johann N. Czermak in Leipzig. Letzterer entwickelte ein eigenes Spektatorium zum Zweck, die physiologischen Vorgänge vor Publikum sichtbar zu machen.³⁴⁶ Auch von Helmholtz stimmt einige Jahre später in das Credo mit ein, dass es insbesondere für die Physiologie wichtig sei, sich um Vermittelbarkeit zu bemühen. So bemühen sich die Fachvertreter bald vorrangig um die Sichtbarmachung der Physiologie.³⁴⁷ So schreibt von Helmholtz in einer Notiz:

[Ich] lasse [...] mir jetzt einen Apparat mit rotierendem Zylinder zur Kurvenzeichnung bauen, mit dem ich neben manchem anderen auch hoffe, jedermann durch einen Versuch in 5 Minuten die Tatsache der Fortpflanzungsdauer in den Nerven vor Augen legen zu können. Damit beabsichtige ich, im nächsten Sommer an den deutschen [d. h. deutschsprachigen] Universitäten herumzureisen und Vorstellungen zu geben.³⁴⁸

Deutlich wird also, dass von Helmholtz durchaus den Anspruch erhob, seine Erkenntnisse für „jedermann“ darzulegen und nicht nur einem eingewiesenen Fachpublikum. Dementsprechend wichtig war eine passende Präsentationsmethode. Aber

³⁴⁴ Vgl. Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 10.

³⁴⁵ Vgl. Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 49f.

³⁴⁶ Siehe dazu Czermak, Johann Nepomuk: Die Physiologie als allgemeines Bildungs-Element. Antrittsvorlesung gehalten zu Leipzig am 13. November 1869. Leipzig: Engelmann 1870.

³⁴⁷ Vgl. Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 70.

³⁴⁸ Helmholtz, Hermann von/Emil du Bois-Reymond u. a.: Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Hermann von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond 1846-1894. Berlin: Akademie-Verlag 1986, S. 106. Zit. nach: Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 70.

von Helmholtz nutzte diese auch für den Unterricht der Studenten. Er wollte einen „Anschauungsunterrichts [etablieren], in dem das ‚Selber-Sehen‘ und das ‚Sich-selber-überzeugen‘ zur wichtigsten Aufgabe des angehenden Physiologen avancierte“³⁴⁹. Für die Visualisierung von Wissenschaft und ihre damit einhergehende Verknüpfung von Kunst spielten insbesondere auch die Weltausstellungen in Paris von 1867, 1878, 1889 und 1900 eine große Rolle. Aber auch die internationale Vernetzung in Fachkreisen, wie beispielsweise der *Physikalischen Gesellschaft*, war dank Marey sehr rege, sodass sich mithilfe der Verbildlichung von Ergebnissen über Sprachgrenzen hinweg ausgetauscht werden konnte.³⁵⁰ „Leben“ wurde so mithilfe naturwissenschaftlicher Apparate sichtbar gemacht, was nicht ohne Eindruck auf die Kunst blieb, wie Didi-Huberman am Beispiel Jules-Etienne Mareys Photographien deutlich macht.³⁵¹ Auch M. Norton Wise führt die Verbindung von Kunst und Wissenschaft für von Helmholtz und die Kunst des Historismus aus.³⁵² „Kunst und Leben“ zu vereinen, ein Programm des Jugendstils, das in ständiger neuer Form verhandelt wurde, ist so auch ein Anspruch, den die Naturwissenschaft in wieder neuer Weise für sich nutzt.

³⁴⁹ Helmholtz, Hermann von/Emil du Bois-Reymond u. a.: Dokumente einer Freundschaft., S. 204.

³⁵⁰ Vgl. Chadarevian, Soraya de: Die „Methode der Kurven“ in der Physiologie 1895-1900. In: Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: Experimentalisierung des Lebens, S. 28-48, hier S. 44f.; Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven, S. 105.

³⁵¹ Vgl. Didi-Huberman, Georges u. a.: Mouvements de l'air.

³⁵² Vgl. Wise, M. Norton: Neo-Classical Aesthetics of Art and Science.

3. Abstraktion der Linie und Form

Henry van de Velde und August Endell proklamieren für ihre „neue Kunst“ eine Linie oder Form, die sich motivisch nicht an Darstellungen der Natur orientiert, sondern an der Abstraktion, die sie zudem theoretisch unterlegt. Die „Abstraktion“ ist dabei ein in vielfacher Weise gebrauchter Begriff der künstlerisch-intellektuellen Szene um 1900. Er wird kunsthistorisch zunächst vor allem als Phänomen der Moderne in der Malerei behandelt. Dabei sind die Grenzen und der Rahmen des Abstrakten nicht immer deutlich. Es handelt sich vielmehr um eine Zone mit diffusen Übergängen, die sich zwischen dem Naturvorbild und dem gänzlich Gegenstandslosen spannt. Marcel Brion legt seine Definition des Abstrakten entlang dieses Bildes fest. Abstrahierend sei Kunst, solange es sich um eine Stilisierung des Naturvorbildes handle, abstrakt könne allein das Gegenstandslose sein.³⁵³ Was hier für die Malerei entworfen wird, gilt in gleicher Weise für die Linie, wie auch Michaela Rammert-Götz in ihrer Dissertation zum abstrakten Ornament des Münchner Jugendstils als Forschungsprämisse angibt.³⁵⁴ Freilich wird diese begriffliche Festlegung bei den theoretischen Schriften der Künstler des Jugendstils nicht immer trennscharf vollzogen. Die abstrahierte Linie bei Ferdinand Hodler beispielsweise wird in einem Sammelband von Oskar Bätschmann und anderen aus dem Jahr 2009 behandelt. Hodler abstrahiert, um die Komplexität des Naturvorbildes zu reduzieren. Theoretisch gestützt wird er dabei von Alois Riegl und – auf diesem aufbauend – Wilhelm Worringer, die die Abstraktion des Naturvorbildes als einen menschlichen Schutzmechanismus vor der Komplexität der Natur interpretieren.³⁵⁵

Viele Arbeiten zur abstrakten Linie richten den Fokus vor allem auf die Analyse des Werkes einzelner Künstler. Die geschwungene abstrakte Linie allein in das Zentrum einer übergeordneten Betrachtung zu stellen, unternehmen der Ausstellungskatalog von 2007 *Freiheit der Linie* und Sabine Mainbergers *Experiment Linie* (2010). Mainberger stellt die Linie dabei grundlegend in den Kontext der Bewegung und sucht nach den historischen Gegebenheiten des „Linienkults“ um 1900. Dabei kommen auch literarische Konzepte, kulturanthropologische Überlegungen Aby Warburgs und die

³⁵³ Vgl. Brion, Marcel: *L'art abstrait*. Paris: Michel 1956.

³⁵⁴ Vgl. Rammert-Götz, Michaela: *Das abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung*. München: 1994.

³⁵⁵ Vgl. Bätschmann, Oskar u. a. (Hrsg.): *Ferdinand Hodler*.

Kunstphilosophie Konrad Fiedlers zur Geltung.³⁵⁶ In *Freiheit der Linie* wird anhand einiger Hauptakteure des Jugendstils mit ihrem künstlerischen und theoretischen Werk die Entwicklung der Linie weg von ihrer konturierenden Funktion vorgestellt. Einmal von ihrer Objektbezogenheit befreit, wird die Linie, so wird deutlich, mit Potenzen ausgestattet, die über die sensomotorischen und somatischen Gegebenheiten des Betrachters gesamtgesellschaftlich wirken sollte.³⁵⁷ Peg Weiss legt die Verhältnisse um den Künstler Obrist und den Theoretiker Lipps im München der Jahrhundertwende dar. Dabei behandelt sie weiter Kandinskys Verhältnis zur Linie vor dem Bauhaus.³⁵⁸ Auch Michaela Rammert-Götz fokussiert den Münchner Jugendstil.³⁵⁹ Die Auswirkungen Obrists auf die Künstler des *Blauen Reiters* verfolgt weiter der 1996 erschiene Ausstellungskatalog *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*.³⁶⁰ Zu Obrist als Einzelkünstler publizierte außerdem Dagmar Rinker, zunächst zu dem von ihm gegründeten *Lehr- und Versuchsatelier für angewandte und freie Kunst*, dann zu dessen Leben und Werk.³⁶¹ Schließlich betont *Freiheit der Linie* noch einmal insbesondere Obrists Vorreiterrolle in Bezug die autonome abstrakte Linie. Zu den Linientheorien von Paul Klee veröffentlichte Régine Bonnefoit unter anderem 2009 ihre Habilitationsschrift.³⁶² Obrist als Vorreiter insbesondere für Endell bezieht sich in seiner Theoretisierung der Linie selbst auf die englische *Arts and Crafts*-Bewegung, das französische *Art Nouveau* und die belgische Künstlergruppe der *Vingt*, darunter van de Velde und Jan Toorop, wie Erich Franz deutlich macht.³⁶³

³⁵⁶ Vgl. Mainberger, Sabine: Experiment Linie.

³⁵⁷ Vgl. Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie.

³⁵⁸ Vgl. Weiss, Peg: Kandisky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton: Princeton University Press 1985.

³⁵⁹ Vgl. Rammert-Götz, Michaela: Das abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung. München: Univ. Diss. 1994; Dies.: Wege zur Abstraktion im Münchner Jugendstil. In: Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914. München: Klinkhardt & Biermann 1997.

³⁶⁰ Vgl. Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914. München: Klinkhardt & Biermann 1997.

³⁶¹ Vgl. Rinker, Dagmar: Der Münchner Jugendstilkünstler Hermann Obrist (1862-1927). München: Tuduv 2001.

³⁶² Vgl. Bonnefoit, Régine: Die Linientheorien von Paul Klee. Petersberg: Michael Imhof 2009.

³⁶³ Vgl. Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie.

3.1 Van de Veldes Ornament als „lebendiger Organismus“ basierend auf „Vernunft und Logik“

Im Katalog zur Ausstellung *Ornament und Abstraktion* wird die geschwungene, abstrakte Linie zwar von der linearen Arabeske Otto Runges abgeleitet, der wichtigste Vertreter hin zur gegenstandslosen Linie ist jedoch auch hier, gefolgt von Obrist und dem Schwabinger Kreis, Henry van de Velde.³⁶⁴ Er geht den ersten Schritt hin zu einem vollkommen gegenstandslosen Ornament, wobei er theoretisch die Verknüpfung zum Körper sucht. „Urbegärde“, Tanz und Organismus sind Schlüsselbegriffe in van de Veldes Gedankenkonstrukt zur abstrakten Linie. Anlässlich seines 150. Geburtstags erhält der „Alleskönner“ erneut gehörige Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichte.³⁶⁵ 2013 ist der Ausstellungskatalog *Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne* erschienen, der einen umfassenden Überblick zu van de Veldes äußerst vielseitigem Schaffen liefert, sich aber, wie auch eingangs betont wird, nicht um die kunsttheoretische Einordnung des Künstlers bemüht. Speziell die Linientheorien werden auch in früheren Monographien nicht gesondert behandelt, klingen aber in allen Werken als Zentrum seines Denkens und Schaffens an. A. M. Hammacher bietet Ausführliches zu Leben und Werk van de Veldes, ebenso Hüter und Sembach. Ursula Muscheler betrachtet van de Veldes theoretisches und praktisches Werk mit Fokus auf seiner Konzeption eines „neuen Stils“³⁶⁶.

Van de Velde tut sich unter den Künstlern des Jugendstils insbesondere deshalb hervor, weil er die vollständige Abstraktion der Linie und damit des Ornaments betont. Er greift dabei sicher ein Thema auf, dass seine Zeit mitbestimmt.

³⁶⁴ Vgl. Brüderlin, Markus/Ernst Beyeler: *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*. Köln: DuMont 2001.

³⁶⁵ Vgl. Krutisch, Petra/Almuth Klein: *Der Alles-Könner. Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2012.

³⁶⁶ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: *Die Welt Henry van de Veldes*; Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): *Henry van de Velde*; Hüter, Karl-Heinz: *Henry van de Velde*. Weimar: Keipert 1963; Muscheler, Ursula: *Möbel, Kunst und feine Nerven*.

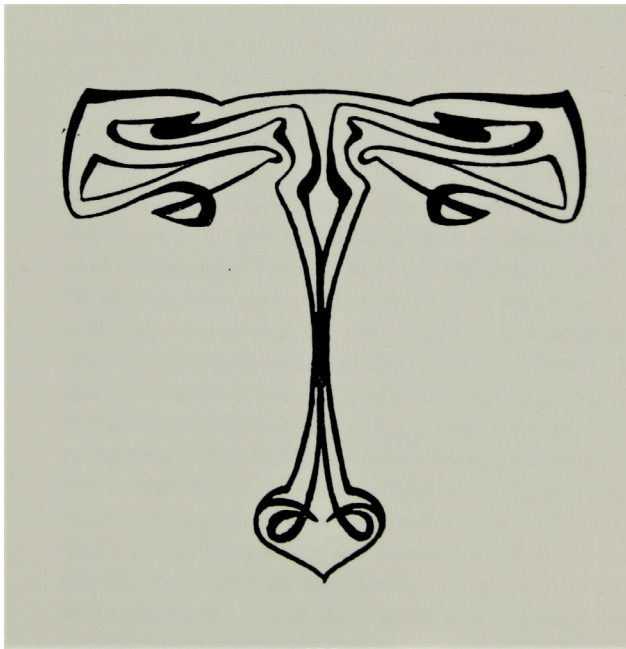


Abbildung 17: Van de Velde, Henry: Vignette, um 1900.

Seine Ornamentik, wie beispielsweise die Vignette aus dem Jahre 1900 (Abb. 17), entfernt sich gänzlich von jeder naturalistischen Darstellung und besteht ausschließlich aus sich windenden und ineinander verschlungenen Linien. Die starke Symmetrie ist ebenso auffällig, wie die Bemühung um den Eindruck einer statischen Stimmigkeit. Auch wenn diese starke Abstraktion sicher nicht für alle Ornamente van de Veldes gelten kann, so überwiegt dennoch insgesamt in seinem Werk das deutlich komponierte Ornament, das allein auf geschwungenen Linien basiert. Die Abstraktion hat damit eine besondere Bedeutung in van de Veldes Werk. In seinen Texten finden sich Argumente, die seinen Ansatz der Abstraktion herleiten.

Abstrakt müsse das Ornament zunächst sein, weil es keine erzählende, sondern schmückende Funktion habe. Im Rückgriff auf sein Konzept der „Primitivität“ erklärt van de Velde den Naturalismus als Dekadenzmoment, das sich auch in dem Fokus auf Malerei und Skulptur offenbare. Deshalb müsse das Ornament des „neuen Stils“ im Sinne einer Vereinheitlichung der Künste und einer Wiederentdeckung ihrer eigentlichen Bestimmung, zu schmücken, abstrakt sein.³⁶⁷ In diesem Sinne erklärt er auch „Farbe, Linie und Form“ als die „wesentlichsten Darstellungsmittel“ der Kunst. Mit einem Fokus auf diese Gestaltungselemente wird die Darstellung eines Sujets hinfällig. Es sei Aufgabe

³⁶⁷ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 42.

der Poesie, zu erzählen, weniger aber der bildenden oder angewandten Kunst.³⁶⁸ Als Beispiel nennt er in diesem Zuge die Bemühungen, im Rahmen einer Erzählung den Fortgang einer Geschichte zu visualisieren. Dazu sei eine abbildende Kunst nicht in der Lage. Zeit im Bild festzuhalten ist dabei jedoch ein Thema, das um die Jahrhundertwende vielfach behandelt wurde, wie beispielsweise die Chronofotographien von Marey zeigen.³⁶⁹ Nach van de Velde bestimme jedoch die Begrenzung auf die Darstellung einer statischen Szene das Wesen der Kunst.³⁷⁰ Deshalb sei der Fokus auf „Farbe, Linie und Form“ der richtige Weg einer „neuen Kunst“. In der Malerei der Neoimpressionisten sieht van de Velde nun die ersten ernsthaften Versuche, die Kunst ganz in „Farbe, Linie und Form“ aufzulösen. So folgt er selbst in seinen letzten malerischen Werken – die bereits den Weg zum Kunsthandwerk andeuten – deren Malweise.³⁷¹ Im Beispiel von Seurat, Signac und van Gogh sieht er einen Übergang zum „Ornamenthaften“ und damit einer Verwirklichung seiner Vorstellung der Aufgabe von Kunst. In seinem Text *Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst* erwähnt er Puvis de Chavannes, der nun, da Seurat so jung gestorben sei, der Hoffnungsträger sei für eine Transformation der Malerei in ihren eigentlichen Zweck des „Ornamenthaften“. In diesem Sinne beeinflusse er sogar die Architektur und strebe damit nach jener ursprünglichen Einheit der Künste. Das abstrakte Ornament wird so zum eigentlichen Element der Kunst, wie van de Velde ausführt.³⁷²

Weiter jedoch wird die Abstraktion von „Prinzipien“ oder „Naturgesetzmäßigkeiten“, wie sie die Naturwissenschaften beschreiben, abgeleitet. Hieraus erklärt sich das sichtbare Bestreben, das Ornament zu konstruieren, das heißt, so zu gestalten, dass es in seine Einzelteile zurückführbar ist. „Vernunft und Logik“, die gegen „schwärmerische Phantasie“ aufgestellt werden, erklärt van de Velde dabei als Voraussetzung für seine abstrakte Linie.

³⁶⁸ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 42f.

³⁶⁹ Mareys Arbeiten wurden vorwiegend auf den Aspekt einer Visualisierung von Zeitlichkeit und Prozess hin untersucht. Vgl. Braun, Marta/Étienne-Jules Marey: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago: University of Chicago Press 1992; Marey, Étienne-Jules: *La passion du mouvement au XIXe siècle. Hommage à E. J. Marey*. Beaune: Musée Marey 1991; Dagognet, François/Étienne-Jules Marey: *Etienne-Jules Marey. A Passion for the Trace*. New York: Zone Books 1992.

³⁷⁰ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 42.

³⁷¹ Vgl. Stephan, Erik (Hrsg.): *Henry van de Velde*.

³⁷² Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 42ff.

Der Charakter meiner ganzen gewerblichen und ornamentalen Arbeit entspringt einer einzigen Quelle: der Vernunft, der Vernunftgemäßheit in Sein und Schein; [...] es gilt eine neue Basis zu gewinnen, von der aus wir einen neuen Stil schaffen wollen; als Keim dieses Stils steht mir klar das Bestreben vor Augen: Nichts zu schaffen, das nicht einen vernünftigen Existenzgrund hat, und als sein allmächtiges Werkzeug die Großindustrie mit ihrem gewaltigen Maschinenbetrieb und dessen vielerlei Folgen.³⁷³

„Vernunft“ bezieht sich dabei auf eine Form, die sich einer Funktion unterordnet, wie die Anlehnung an die „Großindustrie“ nahelegt. Als Vorgabe und Bezugspunkt der abstrakten Linie, die van de Veldes Ornament bildet, gibt er weiter die „Logik“ an:

Sie [die Ornamentik] wurde zu derselben Stunde geboren, als die der Logik eigene Schönheit sich enthüllte, und es war der Gedanke, dass die Linien untereinander dieselben logischen und konsequenten Beziehungen haben wie die Zahlen und wie in der Musik die Töne, der mich dazu brachte, nach einer rein abstrakten Ornamentik zu forschen, welche ihre Schönheit aus sich selbst und aus der Harmonie der Konstruktionen und der Regelmäßigkeit und dem Gleichgewicht der Formen, die ein Ornament zusammensetzten, schöpft. Ich habe eine Form der Ornamentik aufstellen wollen, welche der Willkür der Künstlerphantasie nicht mehr frei die Zügel schießen ließ, ebensowenig wie dies einem Ingenieur für die äußere Form einer Lokomotive, einer eisernen Brücke oder einer Halle verstattet wäre.³⁷⁴

Abstrakt muss die Linie also sein, weil sie nicht der „Künstlerphantasie“ entspringt, sondern „konstruiert“ werden soll. Eine Konstruktion jedoch berücksichtigt zwangsläufig physikalische Gesetzmäßigkeiten, die auch die Vorgabe für die Arbeit des Ingenieurs sind. „Vernunft und Logik“ als Anspruch eines abstrakten Ornaments beschreibt demnach eine Ausrichtung an Funktion und Bindung an Erkenntnisse über die Beschaffenheit und das Verhalten der Materie, wie sie die Physik feststellt. Danach richtet auch van de Velde sein Ornament aus. Darauf aufbauend fordert er nun eine „strenge Logik“ in der Gestaltung des Objekts, des Innenraums ebenso wie der Architektur. Er erklärt damit sein umfassendes kunsttheoretisches Prinzip. „Logik“ bezieht er in seinem Artikel *Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel* auch auf die Materialeigenschaften und die Funktion des Möbels. Jedes Element eines Möbels müsse seine Funktion zeigen und dabei so behandelt werden, dass es im Rahmen einer Gesamtkomposition einen schlüssigen, nachvollziehbaren Platz erhält.

³⁷³ Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, S. 260.

³⁷⁴ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 97.

Ein einzelnes Möbel erscheint nur dann als Einheit, wenn alle sozusagen fremden Teile wie Schrauben, Scharniere, Schlösser, Griffe, Haken nicht selbstständig bleiben, sondern in ihm aufgehen...³⁷⁵

All diese Teile müssten jedoch wie „Pfropfreiser“, die „natürlichen Organe“ des Möbels ergänzen. Allerdings müssten sie so angebracht werden, dass sie zum „Leben des Ganzen“ beitragen würden. Das könnten sie nur, wenn sich ihr Zweck sofort erschließe. Nachdem die Schraube für das Zusammenhalten des Möbels besonders wichtig sei und sie damit eine zentrale Funktion erfülle, müsse sich nach ihr die Gestaltung richten. Die Ornamentik, die ein Möbel aufweist, muss dementsprechend abstrakt sein, denn würde sie sich an der Darstellung einer Pflanze, eines Tieres oder eines Menschen orientieren, käme sie zwangsläufig mit der Darstellung der Konstruktion in Konflikt. Diese Denkweise zeigt sich auch in dem berühmten Schreibtisch aus dem Jahre 1899 (Abb. 18):



Abbildung 18: Van de Velde, Henry: *Sezessions-Schreibtisch und Sessel*, 1899, Eiche massiv, Leder, Messing.

³⁷⁵ Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, S. 262.

Dabei sind alle Verbindungsteile deutlich zu sehen und in die Gestaltung nicht nur integriert, sondern bestimmend für die Ausformung des Ornaments. Es wird dazu eingesetzt, alle notwendigen Teile, die zur Befestigung eines Möbels notwendig sind, etwa Schrauben oder die Henkel zum Öffnen von Schubfächern, zu umfassen und zu verbinden. So wird die Idee einer „Gesamtwirkung“ umgesetzt. Jedes Einzelteil wird sichtbar zum Teil eines Ganzen, zum „Organ“ eines in sich schlüssigen, „logischen“ „Organismus“³⁷⁶.

In van de Veldes Texten wird deutlich, dass er dabei auch auf seine Vorstellung des menschlichen Körpers als Organismus zurückgreift. Diesem unterstellt er, bestimmt zu sein durch physikalisch-mechanische Vorgänge und einer eindeutigen Zweckmäßigkeit zu unterliegen.³⁷⁷ Im Rahmen dieser Metapher denkt van de Velde das Ornament selbst als „organischen“ Zusammenschluss von einzelnen Linien, die er dann in Zusammenhang mit physikalisch gedachter „Kraft“ bringt. Dabei wird jedoch auch das Bild eines teleologischen, jedoch durch physikalisch-mechanische Gesetzmäßigkeiten bestimmten Organismus aufgeführt. Ein nach diesen Gesichtspunkten gestaltetes Ornament muss abstrakt sein, weil es nicht abbildend sein kann. Eine naturalistische Linie wäre hingegen an ihre eigene Darstellung gebunden. In diesem Sinne proklamiert van de Velde: „Das Ornament wird ein Organ und weigert sich, nur etwas Aufgeklebtes zu sein.“³⁷⁸ Das Ornament kann nicht mehr isoliert entstehen und dann beliebig angebracht werden. Es muss in sich und als gestalterisches Element eines Objekts schlüssig funktionieren. Als „Organ“ hat es seinen eigenen zweckbezogenen Platz sowie eine sichtbare Verbindung im Ganzen. Entsprechend erklärt van de Velde weiter, das Ornament sei erst dann zufriedenstellend, wenn „eine völlige Harmonie eingetreten ist, ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen seinen positiven und negativen Organen, zwischen Lichtern und Schatten [...]“³⁷⁹. „Harmonie“ ist demnach das Resultat einer Konstruktion nach „logischen“ Anforderungen. Eine Ornamentik, die mit dem Ziel einer harmonischen Ausgewogenheit konzipiert ist, würde dann, ganz im Sinne einer suggestiv wirkenden Kunst, eine entsprechende Wirkung auf den Betrachter haben. Gestaltet auf Basis von Naturgesetzmäßigkeiten hätte das Ornament damit rückwirkend Einfluss auf den

³⁷⁶ Vgl. van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel.

³⁷⁷ Vgl. dazu Kapitel 2.2.4 „Funktion und Zweck“.

³⁷⁸ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 103.

³⁷⁹ Ebd.

Menschen als Körper, der selbst durch jene physikalisch-mechanischen Grundlagen festgelegt ist. So konzipiert van de Velde auch die abstrakte Linie mit seiner Vorstellung der Funktionsweise von psychophysischen Vorgängen als Hintergrund.

Die Formen ihrer [der Gegenstände] Tätigkeit werden die unsrer eigenen Empfindungen sein, wodurch die organischen und funktionellen Bestimmungen der Gegenstände vom Zustand eines kalten, unpersönlichen Automatismus übergehen zu einer, unser ganzes Sein umfassenden Tätigkeit und zu einer lebendigen Kraft, der wir Phänomen und Wunder unseres eigenen Lebens wiederfinden.³⁸⁰

Sowohl der menschliche Körper wird dabei zu einem „logischen“ Organismus und damit Metapher für van de Veldes Ornament als auch das Spiel physikalischer „Kräfte“, wie es der Künstler der Mechanik entlehnt. „Logik“, die van de Velde für sein Ornament zur Vorgabe macht, muss also als eine Ausrichtung an nachvollziehbaren, physikalisch-mechanischen Gesetzmäßigkeiten verstanden werden.

Van de Velde bezieht sich in seiner Theoretisierung der abstrakten Linie in diesem Fall insbesondere auf die Theorien zur ästhetischen Wirkung von Farbe von Delacroix, Chevreul und Rood. Aber auch Charles Henry, der im Nachklang von Humbert de Superville und Charles Blanc die suggestive Wirkung der Linien auf den Körper in eine Systematik bringt, müssen als Kontext für van de Veldes abstrakte Linie mitgedacht werden. Henry erfindet und verkauft Gerätschaften, die die Künstler in die Lage versetzen sollen, eine angestrebte Wirkung in ihren Gemälden zu erzielen. Diese Idee liegt van de Veldes Gedanken zur Konstruktion seiner Ornamentik zugrunde. Dementsprechend möchte auch er feste Regeln aufstellen, die zu einer verbindlichen und nachvollziehbaren Ornamentik führen, die dann den gewünschten Effekt haben. Er bezieht sich dementsprechend auf Delacroix und dessen Farbenlehre und schließlich auf die „gesetzmäßigen Feststellungen“ von „Chevreuil, Helmholtz und O. N. Rood“, von denen er selbst „drei Regeln“ für das Ornament ableitet.³⁸¹ In diesen wird deutlich, dass er das Ornament als „Kräftespiel“ denkt, das eine „Balance“ anstrebt. In diesem Sinne

³⁸⁰ Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit, S. 39.

³⁸¹ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 104: „Drei Regeln leiten mich augenblicklich: noch sind sie empirisch, aber diese Empirie ist eine so sichere wie die, welche die wunderbaren Entdeckungen der Gesetze über die Farbe zur Folge hatte und von den Versuchen des Malers Delacroix ausgehend schließlich zu den gesetzmäßigen Feststellungen von Chevreuil, Helmholtz und O. N. Rood führte: Diese drei Regeln sind: Die Ergänzung, Abstoßung und Anziehung, der Wille, welcher verlangt, dass den negativen Formen eine ebenso große Bedeutung zufalle wie den positiven.“

spricht van de Velde von der Linie als einer „Kraft“³⁸². Diese wirkt in „Ergänzung“, „Anziehung“ und „Abstoßung“. Ebenso müsse sich das Objekt als „positive Form“ seiner Umgebung als „negative Form“ einfügen wie ein „Organ“. Die Linien untereinander ergeben das Ornament, das in sich ausgewogen konstruiert werden muss und so in gleicher Weise „organisch“ mit dem Objekt oder dem Raum verschmilzt. Auch dieses Stück, beispielsweise ein Stuhl, wird sich dann „harmonisch“ in die Gesamtkomposition des Raumes einfügen. Damit nun entstehe ein Umfeld, das eine ausgleichende Wirkung auf den Menschen hat, der in einem so gestalteten Ambiente lebe. Dies ausführend schreibt van de Velde:

Dereinst werden wir uns weigern, in einem Raum zu leben, wenn alle daselbst befindlichen Gegenstände nicht den gemeinsamen Willen bekunden, eine einzige seelische Wirkung hervorzurufen, aus deren Einheitlichkeit wir unbewusst nervöse Kräfte schöpfen ebenso, wie wir solche heute unbewusst verlieren, wenn wir uns innerhalb einer Ausschmückung befinden, wo kein Zusammenhang waltet, wo tausend Elemente sich stoßen und widersprechen und die Zerfahrenheit und Widerspruchsfülle deren bekunden, deren Geschmack bei der Einrichtung maßgebend gewesen ist. Ein Überrest guter Tradition erhält sich noch bei unseren Ankäufen, denn, wenn wir nicht völlig entartet sind, stellen wir uns doch den Platz vor, wo wir den Gegenstand, den wir zu kaufen begehren, anbringen wollen. Im Stich aber lässt uns unser feiner Geschmack darin, dass wir bei unserem Ankauf nur an den bestimmten Platz denken und nicht an die ganze Einrichtung des Raumes und der Gegenstände, die sich dort schon befinden, dass wir nicht erwägen, wie er sich zu der Gesamtwirkung stellt.³⁸³

Um dieser Anforderung gerecht zu werden, muss die Linie jedoch abstrakt bleiben. Dann hat der Künstler die Freiheit, die Ornamentik nach diesen Regeln aufzubauen.

Sie [die Ornamentik] strebt nicht danach, irgend etwas darzustellen. Sie muss die Freiheit haben, nichts darzustellen und ohne diese Freiheit würde sie nicht bestehen.³⁸⁴

Ausschließlich Linien, die nicht an ein Sujet gebunden sind, können so aufeinander abgestimmt werden, dass sie nach von van de Velde formulierten Regeln der Ornamentik – Ergänzung, Abstoßung und Anziehung sowie gleichberechtigte Behandlung von negativen und positiven Formen im Sinne einer ausgeglichenen Struktur – „logisch“ werden. Das naturalistische oder stilisierte Ornament verweigert sich nicht nur dieser Flexibilität, sondern rufe, wie van de Velde weiter schreibt, eigene Assoziationen hervor,

³⁸² Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 181.

³⁸³ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 105f.

³⁸⁴ Ebd., S. 103.

was dem Wunsch nach einer einheitlichen Wirkung entgegenlaufe. Eine ornamentale, abstrakte Kunst, die aus einer an „Regeln“ orientierten Konstruktion aus Farbe und Form besteht, befriedige sowohl als Schmuck als auch als „Kraft“ mit psychophysischer Wirkung ein Grundbedürfnis des Menschen – ebenso wie die Idee, dass Kunst konstruiert sein und eine feste methodische, vermittelbare Basis haben müsse.

Van de Velde bindet das abstrakte Ornament, wie deutlich wurde, an das Bild des in sich geschlossenen, auf Funktionen beruhenden Organismus. Dass er dabei insbesondere auch auf den menschlichen Körper rekurriert, kann an vielfacher Stelle herausgelesen werden.³⁸⁵ Dabei unterstellt er sowohl der Psyche als auch der Physis des Menschen die gleichen Prinzipien. Der „Organismus“ und der Körper als Materie und schließlich die Linie selbst sind dabei „ewig“, weil die Naturgesetze der Materie unumstößlich seien. Die Frage, wie denn nun eine Ornamentik gestaltet werden solle, die als Ausgangspunkt das schlichte weiße Papier habe, erklärt van de Velde so mit einer Notwendigkeit, die aus dem Künstler als Menschen selbst entstamme. Weil Linien auch im „Unbewußten“ des Menschen angelegt seien, wird das Ornament „mit Notwendigkeit aus den zwei, drei Linien geboren, die wir, von einer unbewussten Macht wie von einem Schrei getrieben, ohne jedes weitere Nachdenken aufs Papier werfen“³⁸⁶. Die abstrakte Linie als „Urgebärde“ oder angeborene Äußerung ist so einer kulturellen Prägung oder „Mode“ enthoben. Erneut kann hier die Opposition zur historistischen Kunst herausgelesen werden. Van de Velde geht also davon aus, dass ein Organismus ein über die Zeit hinweg stimmiges Konzept ist, das unantastbar von der Zeit funktioniert und dementsprechend suggestiv manipulierbar ist.

Nur die Werke, einerlei aus welchem Gebiet, deren sämtliche Teile in Einklang stehen, rufen den Eindruck hervor, dass sie unabänderlich sind, und verursachen eine unvergleichliche Erschütterung derer, die dafür empfänglich sind. Durch sie allein ist es uns vergönnt, die Ewigkeit zu spüren und die Weihe alles Unwandelbaren und Heiteren zu genießen.³⁸⁷

Diese Herangehensweise folge, so van de Velde, „Kunstgrundsätze[n] für alle Ewigkeit“, die deshalb „ewig“ seien, weil „auf alle Schöpfungen des menschlichen Geistes anwendbar“³⁸⁸. Eine „logische“ Kunst ist dementsprechend gleich dem menschlichen

³⁸⁵ Vgl. beispielsweise van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel.

³⁸⁶ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 104.

³⁸⁷ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 181f.

³⁸⁸ Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, S. 263.

Organismus, der nativistisch geprägt ist, nicht von der Zeit abhängig. Van de Velde schließt also aus, dass die Inspiration des Künstlers den Ausschlag für die Gestaltung gibt. Er betont sogar: „Ich habe eine Form der Ornamentik aufstellen wollen, welche der Willkür der Künstlerphantasie nicht mehr frei die Zügel schießen ließ [...]“³⁸⁹. Ganz negieren kann er den individuellen künstlerischen Duktus jedoch nicht. Seine „logische“ Kunst ist nicht im Sinne von Platons „Idee“ umzusetzen, nach der von jedem Stück ein Ideal entstehen könne. Dass er dies nicht kann, gesteht er ein, betont aber, dass dies durchaus das Ideal seiner Theorie sein müsste.³⁹⁰

Kritik an der strengen „Logik“, die van de Velde seinen Werken zugrunde legt, bleibt nicht aus. Tatsächlich ist der Gestaltungsrahmen, den sich van de Velde selbst gibt, sehr eng gesteckt.³⁹¹ Das bemerken auch seine Zeitgenossen, selbst jene, die von seinem Werk sonst durchaus begeistert sind. Kurz nachdem van de Velde 1900 mit seiner Familie nach Berlin gekommen war, begann er mit der Umsetzung eines großen Auftrags. Hermann Hirschwald wollte sein Kunstgewerbehaus in der Leipziger Straße 117/118 neu gestalten lassen, um eine Gesamteinrichtung von van de Velde präsentieren zu können. Über den Schmuck, den van de Velde in diesem Kontext gestaltet hatte, schreibt Bodenhausen:

Sein neuester Schmuck in der Farbe theilweise ganz wunderbar, wenn auch mir durch zu strenge Logik und Mathematik nicht ansprechend. Man verlangt im Schmuck eher Märchen Stimmung, Blühen, freie Entfaltung und kein gelöstes Rechenexempel.³⁹²

³⁸⁹ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 94.

³⁹⁰ Vgl. van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel, S. 263f.

³⁹¹ Vgl. Föhl, Thomas/Sabine Walter (Hrsg.): Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Weimar: Weimarer Verlags-Gesellschaft 2013, S. 219.

³⁹² Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 194.

3.2 Endells „Formkunst“

Dass sich Endell auf die zeitgenössischen Studien zur ästhetischen Wahrnehmung bezieht, wurde bereits vielfach recherchiert und belegt.³⁹³ Dabei wurde insbesondere das geometrische Ornament seiner späteren Arbeiten fokussiert.³⁹⁴ Es kann damit als gesichert gelten, dass Endell sich eingehend mit den aktuellsten Theorien seiner Zeit zur Rezeptionsästhetik befasst hat. Dies ist für ein Verständnis seines Konzepts der „Schönheit“ ebenso wie des „Sehens“ wichtig. Mit Blick darauf soll hier insbesondere sein frühes praktisches Werk Beachtung finden. Dieses zeichnet sich aus durch eine große Nähe zu natürlichen Formen in der Ornamentik. Seine eigene Proklamation einer abstrakten Form hat nicht nur zu seiner Zeit für Irritation gesorgt, nachdem in seiner „Formkunst“ eine ganz deutliche Nähe zu Pflanzen oder Naturphänomenen wie Wolken oder Wellen zu erkennen ist (Abb. 19).



Abbildung 19: Endell, August: Fries im *Fotoatelier Elvira*, 1898, München.

Sowohl von zeitgenössischen Stimmen als auch in der aktuellen Betrachtung wird ihm als Künstler Inkonsistenz bezogen auf seine Forderung nach einer abstrakten Linie oder Ornamentik vorgeworfen (Abb. 20).³⁹⁵ Allerdings wird in seinem Konzept des „Sehens“ und in der Art, „Schönheit“ zu denken, deutlich, dass Endell im Gegensatz zu van de Velde keine vollständige Abstraktion braucht.

³⁹³ Vgl. David, Helge: *An die Schönheit*; Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“; Schirren, Matthias: *Bewegter Raum – August Endells Lehre und die Gestaltung der Hackeschen Höfe*. In: Schubert, Peter: *Die Hackeschen Höfe. Geschichte und Geschichten einer Lebenswelt in der Mitte Berlins*. Berlin: Ges. Hackesche Höfe 1993, S. 23-33.

³⁹⁴ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“; Schirren, Matthias: *Bewegter Raum – August Endells Lehre und die Gestaltung der Hackeschen Höfe*.

³⁹⁵ Van de Velde wirft Endells Ornament „Zusammenhanglosigkeit“ vor: Van de Velde: *Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 121; auch Helge David versucht Klarheit in das Verhältnis Endells zur „Natur“ zu bringen. Dabei bescheinigt er letztlich: Endells „Schlingenfahrt durch die Formen der Natur ist beeindruckend ambivalent“ und „überzeugt nicht“. David, Helge: *An die Schönheit*, S. 48ff.



Abbildung 20: Endell, August: Ornament Fassadengestaltung des *Nordsee-Sanatoriums* Wyk auf Föhr.

Endells und van de Veldes künstlerische Laufbahnen begegnen sich um 1900 in Berlin im Umfeld des *Pan*, einer der wichtigsten Jugendstilzeitschriften. Julius Meier-Graefe, Kunstkritiker und Mitherausgeber der Zeitschrift, war ein begeisterter Förderer van de Veldes und eine bedeutende Stimme des Jugendstils und des *Art Nouveau*. Van de Velde zog 1900 von Brüssel nach Berlin, Endell folgte 1901. Dort sollten sie den Berliner Jugendstil in besonderer Weise mitprägen.³⁹⁶ Die Überschneidungen in den kunsttheoretischen Ansätzen von van de Velde und Endell wurden herausgestellt. Van de Velde selbst distanziert sich in seiner Schrift *Renaissance im modernen Kunstgewerbe* aus dem Jahre 1901 jedoch von Endells Arbeit:

In Deutschland wartet man noch auf den Baumeister, der [...] Gebäude ganz im modernen Sinn errichtet [...] und [die] weniger Zusammenhanglosigkeit aufweisen, als die, welche die Kühnheit Endell's in München ersann.³⁹⁷

Van de Velde meint in diesem Zitat Endells Münchner Werk und damit seine frühen Arbeiten. Diese sind im Vergleich zu späteren, geometrischen Werken, die dann auch im Austausch mit dem Berliner Milieu entstanden, noch wesentlich stärker von natürlicher

³⁹⁶ Vgl. Moeller, Gisela: Jugendstil in Berlin. Ein Überblick. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 15-33, hier S. 15f.

³⁹⁷ Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 121.

Motivik beeinflusst und lehnen sich stark an Pflanzen-, Wellen- und Rauchgebilden an. Das *Fotoatelier Elvira* aus dem Jahr 1898/1899 (Abb. 1) und das *Nordsee-Sanatorium* in Wyk auf Föhr (Abb. 20), das von 1898 bis 1903 in Abschnitten erbaut wurde, sind deutliche Beispiele dieser Zeit. Van de Velde spielt demnach auf den Unterschied im Grad der Abstraktion an, der zwischen seinem und Endells Ornament besteht. Das gilt für die praktische Arbeit ebenso wie die theoretische Herleitung. Wenn van de Velde von einer geschlossenen Komposition im Sinne des „Organismus“ ausgeht, muss sein Urteil der „Zusammenhanglosigkeit“ darauf deuten, dass Endell einzelne Formelemente, die er einer natürlichen Motivik entlehnt, zusammenfügt. Für van de Velde mag das wirken, als würde Endell den Formenschatz der Natur verwenden, um willkürlich neue Ornamente zu erschaffen. Damit entscheidet sich Endell weder für die vollständige Abstraktion, wie dies van de Velde tut, noch arbeitet er im Sinne eines Naturalismus, den die Akademien und traditionellen Kunstschulen lehrten. Tatsächlich ist die Umsetzung der abstrakten Ornamentik bei van de Velde und Endell sehr verschieden. Van de Veldes systematisches, oft einer strengen Symmetrie unterlegtes Ornament, das wenig Spiel zulässt, stehen Endells frühe Ornamente, die amorphe, organischen Formen zeigen, auf den ersten Blick entgegen. In der Argumentation für ein abstraktes Ornament als suggestiv wirkende Kunst sowie in ihrer Konzeption in enger Verbindung mit den Funktionsweisen des Körpers jedoch sind sie ähnlich angelegt. Beide führen ihre Kunst auf psychophysische Ansätze zurück, denen sie im Milieu um Lipps, von Helmholtz und die Physiologen, die zur ästhetischen Wahrnehmung forschen, begegnen. Weiter ist an van de Veldes Kritik der Zusammenhanglosigkeit Ausdruck des Unverständnisses, das Endells Werken nicht nur von seinen Zeitgenossen, sondern auch lange nach ihnen entgegengebracht wurde. Endells *Nordsee-Sanatorium* in Wyk auf Föhr wurde bis zu seiner Zerstörung durch Brandstiftung im Jahre 1985 und seinem darauf schließlich folgendem Abbruch 1990 angefeindet.³⁹⁸ Seine Arbeiten wurden wohl als merkwürdige Mischung aus abstrahierten und natürlichen Formen gesehen. Dessen war sich der Künstler bewusst und bemühte sich selbst um ein besseres Verständnis für seine Arbeit, wie zu lesen ist:

Vielleicht bemerkt der Betrachter, wie allmählich das Groteske und Bizarre, das sich bei solchen Ornamenten zuerst leicht einstellt, sich verliert und ein Streben nach reinerer, ruhigerer Wirkung sich geltend macht. Es ist natürlich, dass all diese Dinge, als aus einem neuen, fremdartigen Prinzip hervorgegangen, durchweg den

³⁹⁸ Vgl. David, Helge: *An die Schönheit*, S. 206f.

Charakter des Seltsamen, ja des Sensationellen an sich haben. Das erschwert die Betrachtung und ist eine mir ungünstige Nebenwirkung, denn so erscheint alles gleichartig. Man hat mir direkt den Vorwurf der Eintönigkeit gemacht. Doch denke ich, dieser Eindruck schwindet, wenn man sich nicht begnügt, die Fremdartigkeit festzustellen, sondern den Einzelheiten der Formen genauer nachgeht. Man wird dann erkennen, dass kein Ornament wie das andere, dass immer wieder nach neuer Wirkung gestrebt wurde.³⁹⁹

Am Subjekt ansetzend geht Endell davon aus, dass Abstraktion im „Sehen“ vom Subjekt ausgeführt wird, indem es eine intellektuelle Interpretation ausschließt. „Sehen“, das in Anlehnung an Lipps’ „Einfühlung“ gedacht ist, intendiert die Verschmelzung von Subjekt und Objekt, durch Ausschluss des bewussten Urteilens mit Rückgriff auf beschreibbares Wissen. Für Endells „Sehen“ und „Schönheit“ gilt ganz wesentlich das, was Eric Michaud als das „Ende der Ikonographie“ bezeichnet hat.⁴⁰⁰ Er macht deutlich, dass die Kunst des Jugendstils, die sich in ihrem suggestiven Aspekt auf die Verfasstheit des Körpers stützt, nicht mehr über das Sujet und damit über die Geschichte, die sie erzählt, interpretiert und verhandelt wird. Vielmehr greift die Auffassung, dass Kunst eine direkte Wirkung auf die Funktionsweisen von ästhetischer Wahrnehmung im Körper des Menschen habe. Dazu sei es, wie insbesondere van de Velde und Endell betonen, wichtig, das interpretierende Vorwissen, das auf bewusster Erfahrung fußt, auszuschließen. Endell betont im Gegensatz zu van de Velde das Ausschalten oder Umgehen des Intellekts. „Sehen ohne zu denken“⁴⁰¹ soll die Methode werden und diesen Vorgang ermöglichen. Die intellektuelle und damit interpretierende Grenze zwischen Subjekt und Objekt verschwimmt dabei. Anders als van de Velde nimmt Endell diesen Vorgang nicht als unmittelbar an. Das Objekt wirkt damit nicht in gleicher Form auf jeden Menschen. Vielmehr geht er von einer vorerst subjektiven Wahrnehmung aus. Um dennoch eine objektive „Schönheit“ zu erreichen, müsse es nun also einen Weg geben, das subjektive Moment auszuschließen. Van de Velde setzt so am Objekt an, das vom Künstler zu einer perfekten Form geführt werden könne, die dann in idealer Weise auf jeden Betrachter die gleiche emotionale Wirkung hat. Endells Kunsttheorie setzt dagegen am Subjekt an, das die Art der ästhetischen Wahrnehmung so modifizieren müsse, dass das Objekt im Subjekt die ideale Wirkung erzielt. Damit unterscheidet Endell auch alltägliche Wahrnehmung von einer ästhetischen Wahrnehmung, die bewusst in Betrachtung von

³⁹⁹ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 65.

⁴⁰⁰ Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l’iconographie.

⁴⁰¹ Vgl. Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 21.

Farbe und Form eingesetzt werden könne. Im Verständnis für diesen Unterschied wird auch die Kritik van de Veldes an Endells „Zusammenhanglosigkeit“ des Ornaments deutlich. Dass „Sehen“ bei Endell ein vom Subjekt bewusst eingeleitetes Vorgehen ist und nicht unwillkürlich passiert, setzt voraus, dass der Betrachter um diesen Zustand weiß und Endells „Formkunst“ so einordnen kann. Hierin liegen der wesentliche Unterschied zu van de Veldes Konzept der abstrakten Linie und auch der Grund, warum Endell seine Linie zwar abstrakt, aber in einer anderen Art und Weise aufbaut. Es ist für Endell nicht von Bedeutung, ob Anklänge an natürliche Vorbilder erhalten bleiben, denn diese würden im „Sehen“ in jedem Fall belanglos sein. Endell betont jedoch mit seiner Orientierung an natürlichen Vorbildern, dass die emotional wirksamen Formen in der Natur bereits zu finden seien. Van de Velde hingegen stützt sich auf die Kreation des Objekts, das durch vollständige Abstraktion die Deutung durch Verweigerung einer assoziativen Form ausschließt. Van de Velde denkt so mehr im Rahmen eines auf physikalischen Mechanismen vorgestelltes Körperbildes, wie es auch Charles Henry vertritt. Demnach ist die ästhetische Wahrnehmung ständig in unbewusster Weise von den psychophysischen Vorgängen im Körper bestimmt. Suggestion ist hier eine ständige, unbewusste Beeinflussung. Endells stützt sich auf Lipps' „Einfühlung“ und sieht in der Wahrnehmung und damit auch der ästhetischen Wahrnehmung zunächst immer ein auf Konventionen beruhendes „Denken“ vorgeschaltet. „Sehen“ ist in diesem Sinne ein „Sehen ohne Denken“:

Wir müssen also lernen, zu sehen, ohne an anderes dabei zu denken, bloß sehen, bloß uns in Farbe und Form vertiefen. [...] Die Gewöhnung an reines Sehen vollzieht sich natürlich nicht von heute auf morgen, im Gegenteil, man lernt eigentlich nie zu Ende, und selbst der Geübteste wird sich immer noch gelegentlich darauf ertappen, dass sein Wissen sein Gesichtsbild verfälscht hat.⁴⁰²

Endells Körperbild, das den Körper als Organismus vom „Denken“ trennt, entsteht im diskursiven Feld der Physiologen und Psychologen seiner Zeit. Die Körpervorstellungen bei von Helmholtz und Lipps, aber auch die Abgrenzung zu Wundt – um nur die Wichtigsten zu nennen – werden in Endells Konzept einer suggestiven Kunst umgestaltet.

Sich in die Formen der Natur „einzufühlen“ und dadurch „Schönheit“ durch „Gefühl“ zu erleben, ist der ausschlaggebende Impuls für Endell, sich einer praktisch

⁴⁰² Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 21.

künstlerischen Laufbahn zu widmen. Auch in Obrists „Peitschenhieb“ findet sich das Vorgehen, die Natur frei so zu abstrahieren, dass zwar Anklänge an das natürliche Vorbild erhalten bleiben, dies aber zugunsten einer Form, die einer bestimmten Richtung folgt, vernachlässigt wurde. Wie Christiane Salge bemerkt, ist die Tatsache, dass Endell von seiner Kunst von „Formkunst“ spricht, zu betonen, weil er sich damit von anderen Künstlern seiner Zeit abhebt. 1898 spricht er von „Formkunst“ in einem Atemzug mit Hermann Obrist.⁴⁰³ In Bezug darauf schreibt er:

Damit aber ist der Ausgangspunkt gegeben zu einer ganz neuen Kunst, die ich Formkunst nennen möchte, eine Kunst, die durch frei geschaffene Formen, die nichts sind und nichts bedeuten, unser Gemüt erregen, wie die Musik durch freigeschaffene Töne. Man setzt Formen, Linien, Flächen, Körper aneinander ohne jede andere Rücksicht, als die Rücksicht auf Wirkung. Formen wirken genauso absolut wie Töne, darum kann man Formen wie Töne kombinieren. [...] Nur freie Formkunst bietet die Möglichkeit schöner Lösungen. In ihr könnte sich in Wahrheit neues Ornament und neue Architektur zeigen. [...] Den Weg gezeigt zu haben, ist das Verdienst von Obrist.⁴⁰⁴

Obrist jedoch lehrt in seiner eigenen Schule weiterhin das Studium der Natur als Ausgangspunkt für die Kunst. Endell folgt ihm hier nicht, sondern erklärt die Natur viel mehr als Kompendium der Formen, derer es sich zu bedienen gelte. So schreibt Endell 1905 in einem Aufsatz zu Renoir: „Malerei ist Form und Farbe und weiter nichts, kein Gedanke, kein Symbol, keine Bedeutung.“⁴⁰⁵ Deshalb ist seine Abstraktion der Linie auch nicht in Anlehnung an ein natürliches Vorbild zu denken. Linie und Form folgen Prinzipien, die der Naturwissenschaft entlehnt sind. Endell geht damit einen radikaleren Schritt weg vom akademischen Ideal des Naturstudiums als Obrist dies tut. Nichtsdestotrotz gibt es bereits 1895 eine Reform der Kunstgewerbeschulen. Dabei wird das Kopieren historischer Vorbilder und das Verzieren von Objekten zugunsten einer Abstraktion der Naturformen für Ornamentierungen und neue Objekte verlassen.⁴⁰⁶ Was Preußen betrifft, geht dies vor allem auf Hermann Muthesius zurück, der für diese

⁴⁰³ Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 104.

⁴⁰⁴ Endell, August: Der englische Einfluss im Kunstgewerbe. In: Wiener Rundschau, 1.8.1898, Nr. 2, S. 700-704, hier S. 703f. Zit. nach: Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 104.

⁴⁰⁵ Endell, August: A. Renoir. In: Freistatt. Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, 29.4.1905, Nr. 17, S. 268-270, hier S. 268.

⁴⁰⁶ Vgl. Moeller, Gisela: Die preußischen Kunstgewerbeschulen. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wissenschaftsgeschichte. Berlin: Mann 1982, S. 113-129.

Aufgabe vom Handelsministerium eingestellt worden war.⁴⁰⁷ Endell aber möchte weit mehr als das. Sein Ziel ist es erklärtermaßen, Schönheit durch ein Studium der Form zu erreichen. So schreibt er 1906 in einem Faltblatt für die *Schule der Formkunst*:

Selbstständiges Schaffen, Schönheit ist von Anfang an das Ziel der heutigen Bewegung gewesen. Mit den vielgepriesenen Allheilmitteln: konstruktiv materialgerecht, zweckmäßig bauen, ist es nicht zu erreichen. Diese Forderungen verstehen sich von selbst, aber ihre Erfüllung schafft noch kein Kunstwerk. Kunst ist kein Nebenprodukt tüchtigen Handwerks. Das Mühen um Form und Farbe ist eine Aufgabe für sich. Es gibt eine Technik der künstlerischen Arbeit, eine Technik des Schaffens und Erfindens und von dieser soll hier die Rede sein.⁴⁰⁸

Selbstverständlich betont Endell damit auch das Alleinstellungsmerkmal seiner Kunst, dass sich auch von den innovativen Bestrebungen vieler anderer Jugendstilkünstler abheben soll.

Weiter betont Endell den individuellen Ausdruck seiner Formkunst. Im Gegensatz zu van de Velde reduziert er seine Linie insbesondere in seinem Frühwerk nicht auf festgelegte Richtungen und Rhythmen. Sein Ornament kennt keine formalen Regeln der Kreation und lässt sich dementsprechend nicht binden. Vielmehr wird in seiner Lehre der individuelle Ausdruck hervorgehoben. Während van de Velde am Objekt ansetzend in *Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel* proklamiert, dass es in logischer Konsequenz die ideale Linie oder die ideale Form gebe, geht Endell gar nicht von dieser platonischen Idee einer idealen Form aus. Er spricht eher davon, dass jeder Schüler und Künstler selbst die emotional wirksamste und damit „schöne“ Linie von den natürlichen Formen extrahieren müsse. „Freies Erfinden in Farbe und Form“ sollten die Schüler in der Schule für Formkunst lernen.⁴⁰⁹ Endell stellt damit keine klaren Richtlinien auf, wie ein klar determiniertes Gefühl von ebenso festgelegten Formen ausgelöst werden könnte, wie dies beispielsweise Charles Henry tut. Vielmehr lässt er eine große Offenheit zu, die dem Künstler Spielraum für seinen Ausdruck gibt. Er pointiert eine grundsätzliche Ausrichtung, die das Werk als Gesamtkomposition entlang der Bewegungsrichtung und damit Empfindungsmustern konstruiert. So betont er:

Mit Freude können uns unendliche verschiedene Formen erfüllen, es ist lächerlich, von „der“ Schönheit zu reden, es gibt unabsehbar viele: das Heitere, das Erhabene,

⁴⁰⁷ Vgl. Moeller, Gisela: Die preußischen Kunstgewerbeschulen.

⁴⁰⁸ Endell, August: Faltblatt zu den Vorträgen über Architektur an der „Schule für Formkunst“, Oktober 1907. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 430.

⁴⁰⁹ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 105.

das Ernste, das Ruhige, das Energische, das Geschmeidige, das Leichte, das Feine, das Wilde, das Prachtige, alles hat seine Schönheit, die von den andern unzähligen scharf geschieden ist. [...] Und es kommt nur darauf an, die verschiedenen Formen, die ein architektonisches Ganzes bilden, so zu gruppieren, dass sie sich gegenseitig in ihrer Gefühlswirkung steigern. Zu viel gleichartige Formen ermüden, also Abwechslung, aber allzu starke Kontraste verletzen.⁴¹⁰

„Schönheit“ entsteht demnach nicht durch ein klar umrissenes Koordinatensystem der „Gefühle“ oder Formenkompendium, das in dieser Weise perfektioniert werden könne, sondern in seiner Ausrichtung daran, sich an einem Zusammenspiel von Formen derart zu orientieren, dass ein Gefühlsspektrum angesprochen wird. Kunst ist nicht als festlegbar zu verstehen. Van de Veldes Konzept, das sich an Charles Henry und den Neoimpressionisten ausrichtet, ist hierbei wesentlich regelhafter ausgelegt. So muss dieser sich schließlich selbst in *Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel* fragen, worin sich Künstler und Kunsthandwerker unterscheiden.⁴¹¹

Endell betont die Bedeutung des individuellen Ausdrucks des Künstlers ohne jedoch davon abzuweichen, dass „Formkunst“ dennoch auf Prinzipien basiere:

Man wird dann [wenn man sich den einzelnen Formen in Endells Ornament und ihrer Wirkung genauer widmet] erkennen, dass kein Ornament wie das andere, dass immer wieder nach neuer Wirkung gestrebt wurde. Natürlich herrschen gewisse Nuancen vor, wie bei jedem Künstler. Auch das ist begreiflicherweise geeignet, das Prinzipielle dieser Ornamentkunst zu verschleiern. So mag manches, das nur persönlicher Vorliebe und Neigung entspringt, als wesentlich erscheinen und wird darum den, dem zufällig gerade diese Lieblingsnuancen unsympathisch sind, von einer näheren Betrachtung abhalten. Nichts könnte mir hier erwünschter sein, als wenn bald andere diese Prinzipien aufgriffen und ihrer Eigenart entsprechend derartige Ornamente schufen. Dann würde auch dem flüchtigeren Betrachter das Ziel dieser Ornamentik deutlicher werden, und man würde gewahr, welchen Reichtums diese Formkunst fähig ist.⁴¹²

Endell konterkariert damit nicht seine Annahme, dass Formen im „Sehen“ in jedem Betrachter das gleiche Gefühl hervorrufen würden. Er widerspricht jedoch der schlicht behavioristischen Ansicht, dass eine isolierte Form in immer derselben Empfindung resultieren müsse. Endell beschreibt ein Formenspektrum, das in Verbindung steht mit einem Empfindungsspektrum. Seine Tabelle (Abb. 8) verortet „Gefühle“ recht vage in

⁴¹⁰ Endell, August: Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur. In: Deutsche Kunst und Dekoration 1 (Februar/März 1898), S. 141-153, hier S. 142. Zit. nach: Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 109.

⁴¹¹ Vgl. van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel.

⁴¹² Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 65.

der gegenseitigen Wirkung von Spannung und Tempo und trifft damit eine grundlegende physikalisch-mechanische Aussage. Dass er hierbei jedoch ungenau bleibt, betont, dass er einzelne Formen nicht in direkte Verbindung mit einer feststehenden Emotion bringt und so dem individuellen Ausdruck ebenso wie dem individuellen Empfinden Raum lässt.

3.3 Verständnis der Natur

Endell steht mit seinem Umgang mit natürlichen Formen zwischen Obrist, der die Natur als Ausgangspunkt für Formen nimmt, und van de Velde, der eine Naturnähe nur im Sinne einer Orientierung an physikalisch-mechanisch fundierten Naturgesetzmäßigkeiten zulassen möchte. Das formale Verhältnis zur Natur verknüpft Endell direkt mit dem „Sehen“. Die „Schönheit“ der Natur ist so an „Sehen“ gebunden.

Endells frühe Ornamentik zwischen Naturalismus und Abstraktion sucht nach Formen, die „Gefühle“ erzeugen (Abb. 21).

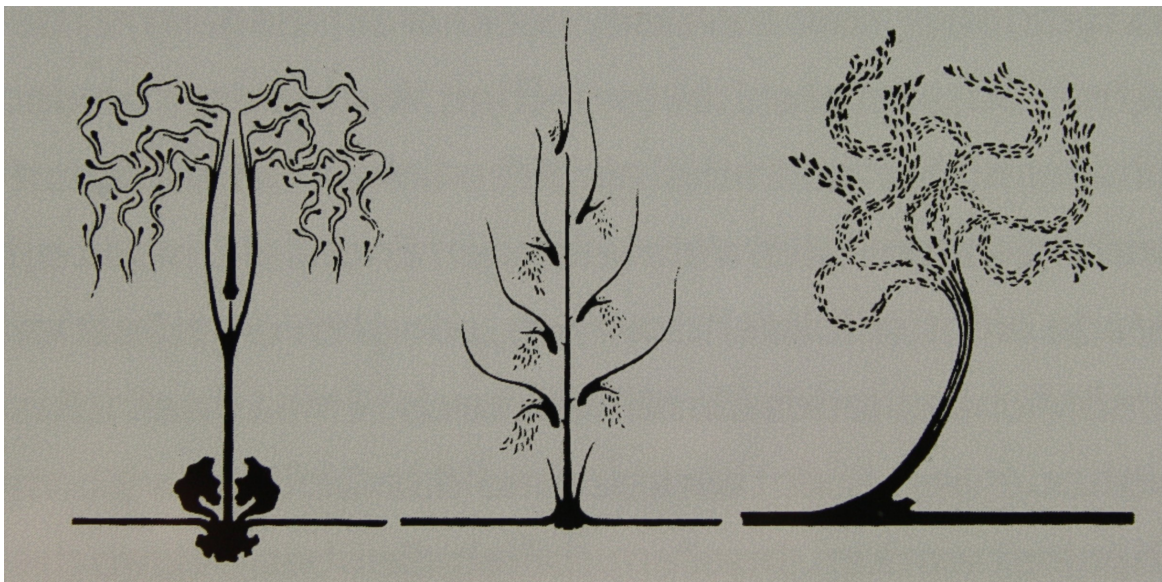


Abbildung 21: Endell, August: Formen für Schablonenmalerei im *Nordsee-Sanatorium* in Wyk auf Föhr, Graphik, 1900.

So ist beispielsweise in den Ornamenten des Sanatoriums Wyk auf Föhr die Nähe zu Pflanzen mit Andeutung von Blüten und Blättern gegeben. Es ist aber weder zu erkennen, um welche Art noch welche Gattung es sich handeln könnte. Betont wird vielmehr die Form, die Linienführung mit Blick auf deutliche Symmetrien und das Zusammenspiel der Formen. Endell zielt den Innenraum nicht mit einem Pflanzenportrait, sondern entlehnt der Pflanzenwelt Formen, die er neu kombiniert. Dabei sei die natürliche Formenvielfalt vor allem ein Übungsfeld für das „Sehen“:

Das Sehen kann immer und überall geübt werden. Material gibt es ja genug, die Häuser auf der Straße, die Museen und Kirchen und vor allem die Natur bietet unendliche Gelegenheiten, das Auge zu schulen. Und man tut gut, mit der Natur zu beginnen. Über Kunst ist soviel Törichtes geschrieben worden und hat uns alle mehr oder weniger vergiftet, dass es besser ist, erst an der Natur sehen zu lernen. Wer dort scharf und fein sieht, wird auch an Kunstwerken sich bald zurecht finden. Wer aber Natur nicht sehen kann, kann es bei den Kunstwerken natürlich auch nicht. Daher entspringt ja meist der Streit zwischen Publikum und Künstler. Da kommt jemand vor ein Bild, vielleicht ein ausgezeichnete Geschäftsmann, aber die Augen hat er nie aufgetan. Er weiß, dass der Himmel blau, die Blätter grün und die Wolken weiß sind, wozu soll er sie ansehen. Natürlich nimmt er es krumm, wenn der Maler die Wolken grün, die Blätter bläulich und den Himmel vielleicht rot malt. Eine Einigkeit ist da nur zu erzielen, wenn man gemeinsam hinausgeht, und sich Himmel und Erde einmal genau ansieht. Und man wird sehr bald merken, dass es an den Bäumen, den Droschkenpferden, den Hundeohren viele viele merkwürdige Dinge gibt, von denen man sich vorher nichts träumen ließ.⁴¹³

Damit spielt auch die Natur als Ideengeberin für Formelemente eine Rolle, wie sie bei Obrist und van de Velde als weitere Künstler einer abstrakten Linie nicht zu finden ist. Auch für Endells Zeitgenossen scheint deutlich gewesen zu sein, dass es in seiner Kunst nicht um eine naturalistische Darstellung ging. Gustav Keyßner schreibt in einem Bericht in den *Münchener Neuesten Nachrichten* (MNN) vom 11.9.1897 zur Glaspalastausstellung:

[...] [B]esonders eigenartig und kühn hat es aber August Endell benützt, der – in dem Fries des Zimmers 25 und in den von Frl. Ninni Gulbranson meisterhaft ausgeführten Webereien, besonders eines großen Thürvorhangs – die Formen organischer Gebilde des Meeres: Muscheln, Polypen, Seegewächse, nicht sowohl um ihrer selbst willen, wie als Träger jener phantastisch-lebendigen Linienführungen verwendet.⁴¹⁴

Noch fällt kein Wort über eine emotionale Wirkung der Formen, aber dennoch das Urteil, dass es hier um die Linienführung geht. Endell selbst wird dabei in seinen Schriften wesentlich präziser, wenn er darlegt, wie die Zusammenstellung von Formen aus der Natur gedacht ist. Vor allem aber wird dabei noch einmal sein Anspruch als Künstler deutlich:

⁴¹³ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 121.

⁴¹⁴ Keyßner, Gustav: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München. XIII. Das Kunstgewerbe. In: MNN, 11.9.1897, Nr. 419. Zit. nach: David, Helge: An die Schönheit, S. 52.

Ist es nun das Streben der Menschen, was die Natur wahllos verstreut und zufällig bietet, absichtlich und ohne störende Beimengung zu erzeugen, so können wir nunmehr über die Aufgabe des bildenden Künstlers nicht unklar sein. Wie alle Rohproduktion auf die Erzeugung bestimmter Stoffe hinausläuft, und alle Technik den Nutzen, den sie gewähren, durch Verarbeitung reiner und stärker zur Geltung zu bringen sucht, wie alle Wissenschaft unsere zufällige zusammenhanglose Erfahrung lückenlos zu gestalten strebt: so muss der Künstler, der die Natur nachbildet, darauf hinarbeiten, den Genuss, die Form und Farbe uns bieten, zu einem ungestörten und starken machen.⁴¹⁵

Die Aufgabe des Künstlers besteht also darin, die Formen und Farben der Natur so umzugestalten, dass ihre emotionale Wirkung hervorgehoben wird. Kunst entsteht damit durch die Umformung der Natur mit dem Zweck, ihre „Schönheit“ zu steigern. Dementsprechend definiert der Künstler auch die Bildende Kunst: „Bildende Kunst ist die Verarbeitung von visuellen Naturmotiven zur Erzeugung eines starken und gleichartigen Lustgefühls.“⁴¹⁶ Endell nimmt also durchaus die Natur als formale Basis, die er aber frei verändert mit Fokus auf die emotionale Wirkung und nicht mit Blick auf Naturtreue. Sein Anspruch, eine abstrakte Ornamentik zu schaffen, geht dennoch von einer natürlichen Formenvielfalt aus und könnte als „frei erfundene“ Stilisierung und Neukombination verstanden werden:

Jede Anlehnung an andere Ornamente sollte ausgeschlossen sein, freie Formfügung ohne jede Rücksicht auf Naturgebilde war das Hauptziel. Kein Ornament ist aus Naturstudien entstanden, selbstverständlich lassen sich Anklänge an Naturgebilde bei dem Formenreichtum der Natur nicht vermeiden; niemals aber war Naturwiedergabe das Ziel, sondern einzig charakteristische Wirkung durch frei erfundene, allein auf diese Wirkung hin ersonnene Formen. Stets war die erste Idee die Vorstellung der Hauptmassen und ihrer Bewegung, ganz flüchtig skizziert, dann verwandelte sich durch viele Zwischenstufen diese nebenhafte Grundidee allmählich in klare Linien, in denen durch Nebenbewegung aller Art die Grundbewegung nuanciert, erhöht und bereichert zum Ausdruck kommt. Niemals darf etwas Überflüssiges oder gar Störendes geduldet werden, weil zufällig in der Natur irgendwo solcher Zusammenhang vorkommt. Der Zweck ist eben ästhetische Wirkung, nicht Erzählung oder Belehrung über Pflanzen und Tiere.⁴¹⁷

Deutlich wird diese Idee in der ornamentalen Ausführung im *Fotoatelier Elvira*, zum einen am Heizungsgitter im Empfangsraum und weiter in einem Fries (Abb. 22 und Abb. 19).

⁴¹⁵ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 31.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 64f.

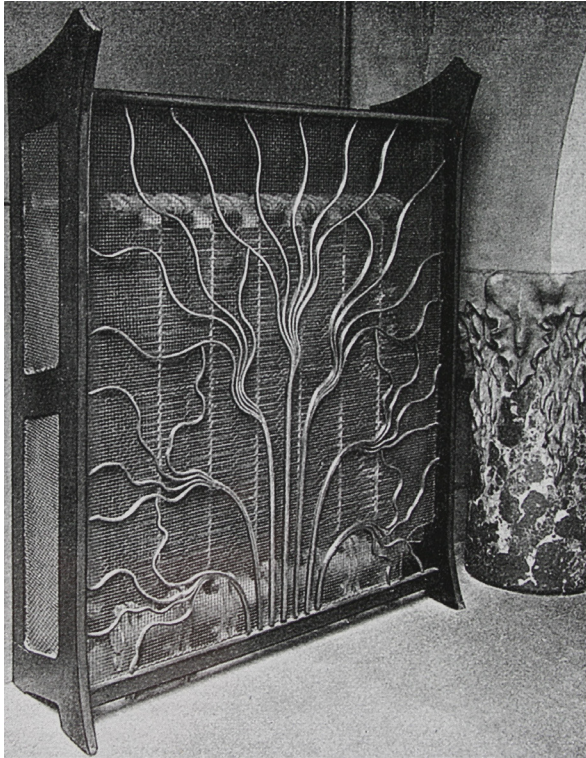


Abbildung 22: Endell, August: Heizungsgitter im *Fotoatelier Elvira*, um 1900.

Das Heizungsgitter wird überspannt von einem Liniengeflecht, das eine Nähe zu Ästen, Schlingpflanzen oder einem Aderngeflecht zeigt. Das Gebilde ist dabei im groben Aufbau symmetrisch, im Detail zeigen sich Variationen. Ausgehend von einer mittigen Basis streben alle Hauptlinien zunächst nach oben, die seitlichen bewegen sich dann hin zu den Außenseiten des Gitters. Dem gleichen Muster folgen die kleineren Linien, die sich aus den Hauptästen heraus entwickeln. Die „Grundbewegung“, von der Endell spricht, ist das Streben nach oben und den Seiten zu. Dieses Entwicklungsmuster ist dem von Pflanzen ähnlich, die ausgehend von einem Wurzelstock nach oben und in die Breite wachsen. Diese Ähnlichkeit bleibt erhalten, sonst ist insbesondere die mäandernde Struktur der Äste deutlich frei abstrahiert. Blätter oder kleinere Ästchen zeigt Endell nicht, der Fokus liegt auf dem linearen Ornament. Der Betrachter kann jedoch noch deutlich ein pflanzenartiges Gebilde erkennen. In einem Fries im *Fotoatelier* jedoch vermischt sich der Kontext, aus dem die Formen entnommen sind, stark. Der Kelch, aus dem die „Blüte“ entwächst, deutet noch auf eine Blume hin, man könnte sogar so weit gehen, einen Schmetterlingsblütler zu erkennen. Dann aber lösen sich die Blütenblätter ebenso wie die Stempel in wolkenartige Gebilde auf. Insbesondere die mäandrierenden strukturgebenden Zwischenlinien passen nicht zur Vorstellung einer Blüte, sondern deuten die Struktur von

Wolkengebilden in japanischen Holzschnitten an. Auch die Art und Weise, wie die Blütenblätter waagrecht und gleichzeitig von links unten nach rechts oben streben, gibt dem gesamten ornamentalen Gebilde deutliche Richtungen. Dabei behält die Form den Anschein einer ständigen Bewegung, so als würden die „Wolkenblume“ in leichtem Wind stehen. Endell bedient sich vollständig frei verschiedener Formbeispiele aus der Natur, die er dann zu seinem Ornament zusammensetzt. Dabei konzentriert er sich im Wesentlichen auf die Darstellungen von Bewegung und Richtung durch Linienggebung. Er bleibt jedoch nicht bei der bloßen Darstellung von Linien als bewegte Richtungen, sondern er belegt diese mit Naturformen, die er seinem vorher festgelegten Bewegungsgerüst unterwirft. Indem natürliche Formen dem folgen, werden sie zur emotional wirksamen Kunst.

Damit spielt auch die Natur als Ideengeberin für Formelemente eine ganz andere Rolle, als dies bei van de Velde der Fall ist. Beide Künstler betonen, dass Naturstudien für ein abstraktes Ornament unnötig seien und distanzieren sich dabei vom floralen Jugendstil. Aber in ihrer Art, die Natur dennoch einzubeziehen, offenbart sich der große Unterschied in ihrer Auffassung einer suggestiv wirkenden Kunst. Während van de Velde sein Ornament als abstrahierte „Kraft“, sei es des bewegten Körpers oder übergreifend physikalischer Kräfte konzipiert, ist für Endell die natürliche Form Auslöser für eine psychische Reaktion im „Sehen“. Die Gegenüberstellung von Zitaten aus den Texten der Künstler macht dies deutlich. Van de Velde schreibt in seinem Text *Die Linie*:

Psychische Kräfte leiteten die mit primitiven Werkzeugen – Knochen und Stein – bewaffnete Hand, ebenso wie natürliche Kräfte die Spitze des Grashalmes zur Erde biegen, wo sie kleine Kreise in den Sand malt. Natürliche Kräfte erschütterten den Fels, der bei seinem Sturz sichtbare Spuren auf den Flächen, die er traf, zurückließ; natürliche Kräfte schufen jene kapriziösen, vergänglichen Arabesken im bewegten Wasser. Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. [...] Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird.⁴¹⁸

Van de Velde spricht von der physikalischen Kraft, die die Natur und den Körper bewegt und dadurch Linien entstehen lässt. Suggestive Wirkung geht allein von der Abstraktion dieser durch Kraft hervorgerufenen Linien und Formen aus. Damit rekurriert van de Velde auf die Annahme einer äußeren Kraft, die Bewegung erzeugt und dadurch Gefühle generieren kann. Van de Velde spricht von tatsächlichen Kräften, die stilisiert werden in

⁴¹⁸ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 181.

seinem abstrakten Ornament, eine Naturdarstellung hat damit keine Bedeutung in diesem Zusammenhang. Für Endell dagegen geht suggestive Wirkung von der Form und dem Ausdruck der organischen Natur aus:

Wer niemals die köstlichen Biegungen der Grashalme, die wunderbare Unerbittlichkeit des Distelblattes, die herbe Jugendlichkeit sprießender Blattknospen in Entzücken versetzt haben, wen nie die wuchtige Gestaltung einer Baumwurzel, die unerschütterliche Kraft geborstener Rinde, die schlanke Geschmeidigkeit eines Birkenstammes, die große Ruhe weiter Blättermassen gepackt und bis in die Tiefen seiner Seele erregt haben, der weiß noch nichts von der Schönheit der Formen.⁴¹⁹

Endells erster Blick und sein Interesse an der Natur als Ideengeberin gilt der „Schönheit“ ihrer Form, die es zu extrahieren und in einer Form zu perfektionieren gilt.

An sich ist keine Linie und keine Farbe häßlich, wohl aber im Zusammenhang mit anderen. Wir erkennen bald, dass, so reich die Natur an einzelnen Schönheiten ist, sie selten Schönheit im Ganzen gibt. Fast immer stören sich die Farben und Formen untereinander, nur hier und da überrascht ein Bild von wirklich voller und reiner Wirkung.⁴²⁰

Die Natur an sich bietet also weder ein Motiv, das für sich stehend „schön“ sei, noch ist sie allein Medium für physikalische Kräfte, die auf sie wirken. Sie ist die Vorlage für Formen, die an sich über eine „eingefühlte“ Bewegungserinnerung Empfindungen im Menschen hervorrufen. Dieses Potential möchte Endell nun in seiner abstrakten Ornamentik so steigern, dass eine Form allein auf ihre emotionale Wirksamkeit hin gestaltet wird. In diesem Sinne ist Obrist für ihn wegweisend. Auch er nutzt die Formenvielfalt der Natur und wandelt sie in ein ausdrucksstarkes Ornament um. Dabei nimmt er jedoch noch nicht, wie dies Endell tut, Bezug auf psychophysische Erkenntnisse. Endell nimmt in seiner Abstraktion der Natur wiederum noch keinen Bezug auf den Körper, wie es van de Velde auch in der Tradition von Charles Blanc, Humbert de Superville und Charles Henry tut. Der Körper als Bezugspunkt einer Abstraktion hin zur Linie spielt in Endells Ornament keine Rolle. Die Pflanzenform lässt keine formale Assoziation mit dem Körper zu. Erst in der kunsttheoretischen Deutung Endells spielt der Körper im Rahmen seiner psychischen Funktionen eine entscheidende Rolle für eine suggestive Kunst.

⁴¹⁹ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 27.

⁴²⁰ Ebd., S. 29.

3.4 Architektonische Umsetzung

Das Prinzip der „Formkunst“ überträgt Endell auch auf die Architektur und deren Ausgestaltung durch Ornamentik. Seine Bearbeitung des *Nordsee-Sanatoriums* in Wyk auf Föhr aus dem Jahre 1898/1899 macht den Ansatz, mit Form als suggestiver Architektur umzugehen, deutlich. Spannend ist das Beispiel auch, weil sich daran ein deutlicher Unterschied zwischen den Plänen aus dem Jahre 1898 und der tatsächlichen Umsetzung zeigt (Abb. 23 und Abb. 24).

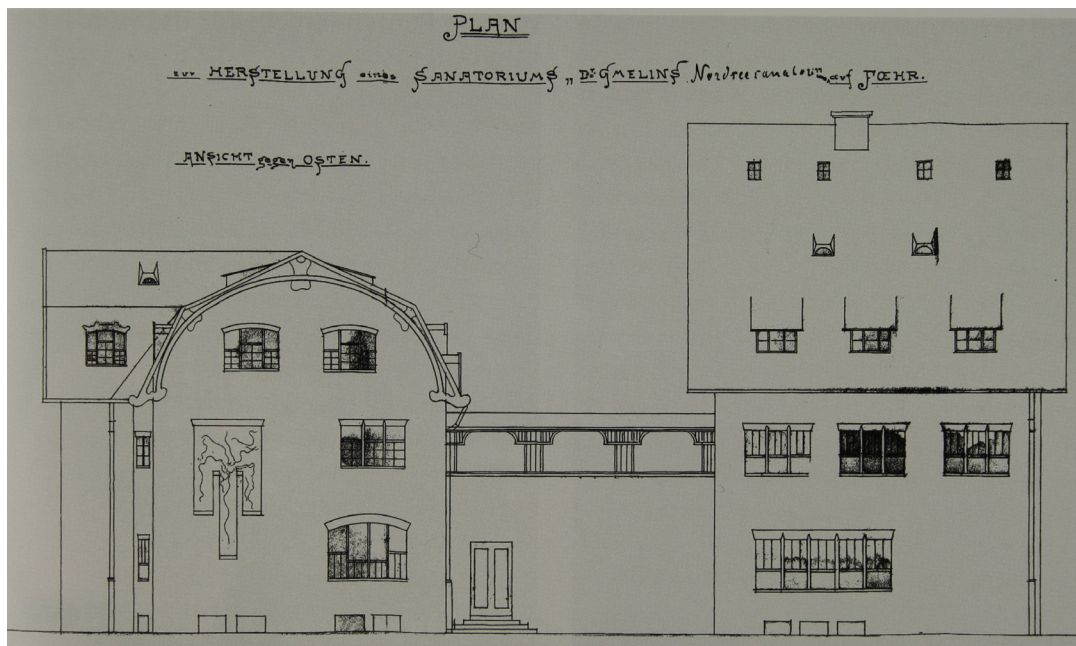


Abbildung 23: Endell, August: *Nordsee-Sanatorium* Wyk auf Föhr, Ostansicht, Zeichnung, 1898.



Abbildung 24: Endell, August: *Nordsee-Sanatorium* Wyk auf Föhr, Nordostansicht.

In seinem Anspruch, Architektur im Rahmen seiner kunsttheoretischen Idee zu realisieren, muss Endell wegen der Vorgaben, die durch die Nutzung der Gebäude gegeben sind, immer wieder Kompromisse finden. Die Ostansicht des *Nordsee-Sanatoriums* zeigt in der Zeichnung eine klare Strukturierung von Fenster und Ornament. Letzteres wird jedoch im tatsächlichen Bau umgedreht.⁴²¹ Der Grund für diese wesentliche Änderung konnte bisher nicht festgestellt werden. Allerdings darf davon ausgegangen werden, dass sie nicht im vollkommenen Einvernehmen mit Endell oder sogar auf seine Veranlassung hin durchgeführt wurde. So schreibt er am 8.12.1898 an Kurt Breysig äußerst frustriert:

[D]ie Arbeit an meinen Bauten hier in München und in Föhr [wurde] mir durch Besserwissen, Corrigieren, Dreinreden, durch ständiges Ändern der ersten Pläne ungemein erschwert [...]. Es gab böse Streitigkeiten, die mich mehrfach krank machten. Zu verschiedenen Malen stand die ganze Sache auf dem Spiel. Sich nicht ärgern ist leicht gesagt, aber es soll mal einer fertigkriegen, dem man die mühevollen Arbeit von Monaten durch kindisches Anstreichen ruiniert, ja womöglich sogar die Formen corrigiert.⁴²²

⁴²¹ Vgl. Laug, Anna-Sophie: Dr. Gmelins Nordsee-Sanatorium in Wyk auf Föhr. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 133-141, hier S. 137f.

⁴²² Brief August Endells an Kurt Breysig aus Tübingen am 8.12.1898. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Mappe August Endell. Zit. nach: Buddensieg, Tillmann: Zur Frühzeit von August Endell, S. 241.

Deshalb ist Endells kunsttheoretischer Ansatz anhand seiner Bauwerke nicht schlüssig darzustellen. Der von Endell entworfene Plan der Ostansicht des *Nordsee-Sanatoriums* von 1898 ist vor allem im Abgleich mit der Fensterformendarstellung aus *Dekorative Kunst* aus dem gleichen Jahr wesentlich näher an seiner Kunsttheorie (Abb. 9).⁴²³

Hier ist zu erkennen, dass die Fassade durchaus noch symmetrischer und geordneter ausfällt. Das mittlere geradlinige Fenster korrespondiert in direkter Reihung mit der Fensterreihe des Küchenhauses, und die Bogenfenster unten und oben sind wiederum in gegenseitiger Abstimmung aufgebaut. Das Ornament fügt sich stimmig in die mittlere Fensterreihe ein. Dieser Blick verliert sich in der realen Ansicht. Das Ornament wurde dort gedreht und hat keine Übereinstimmung mehr mit den Hauptachsen der Fenster. Auch das obere Fenster links wurde weggelassen. Dadurch, dass das Fenster des Erdgeschosses mit dem des Mansardengeschosses in der Größe variiert, wird die gleiche Aufteilung nicht sofort erkannt. Es ergibt sich also eine große Variationsbreite. Helge David macht deutlich, dass es sogar möglich gewesen wäre, die Fenster der Ostseite des Wohnhauses vollständig wegzulassen und diese in der Hofseite anzubringen, was Platz geschaffen hätte für ein großes fassadenfüllendes Ornament auf der Ostseite. Dass Endell sich bereits in der Planungsphase dagegen entschieden hat, lässt Raum für eine Deutung in Richtung seiner Kunsttheorie. Indem er die Fassade als Hauptform gestaltet und sie dementsprechend wie eine Art Rahmen behandelt, werden Fensterformen und Ornamente nebeneinandergestellt, weil sie als „Formkunst“ gleichwertig nebeneinanderstehen dürfen. Ebenso vielfältig und nur der abstrakten Linie folgend, wie die Fassade des *Elwira* oder auch die Ornamente des *Sanatoriums*, werden auch die Fensterformen verwendet, wobei es letztlich darum geht, den Blick in Bewegung zu halten und dabei verschiedenen Empfindungsspektren auszusetzen. Was Endell mit dieser Fassade zeigt, ist also die Umsetzung seiner Theorie einer suggestiv wirkenden Kunst, die durch das „Sehen“ von Formen „Schönheit“ erschafft.

Endells Kunsttheorie scheitert jedoch häufig an der Realität. Dass Endell dies zulässt und er nur über Korrekturen seiner Vorstellungen von Form verärgert ist, zeigt einmal mehr, dass Endell eine eher prinzipielle Verbindung von Form und „Gefühl“ annimmt. Er unterstellt keine ideale Form, die dann zu einer absoluten, festgelegten Reaktion nach behavioristischen Vorstellungen führt. Dieser Anspruch bleibt auch in der

⁴²³ Vgl. David, Helge: *An die Schönheit*, S. 214.

veränderten Bauweise erhalten. Wesentlich wichtiger ist Endell eine gesamte Stimmigkeit, die den Prinzipien des „Sehens“ folgt. Die Beschreibung der emotionalen Wirkung der Fensterformen, die er sich in dem Artikel *Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde*⁴²⁴ vornimmt, gilt auch für die organischen Ornamente. Dabei bringt er an keiner Stelle eine spezifische Form mit einem ebenso spezifischen Gefühl zusammen, sondern spricht allgemein von dem „Energischen“, von „Tempo“ und „Spannung“, die durch das Betrachten von Formen ausgelöst würden. In dieser allgemeinen Festlegung bleibt vor allem eine Definition der Kunst als suggestive emotionale physikalisch-mechanische Größe. Auch hier finden sich, ganz ähnlich wie im Falle van de Veldes argumentiert wurde, Anklänge an die Vorstellung eines in sich geschlossenen, teleologischen Organismus, die jedoch nicht das gleiche Gewicht in der Argumentation erhalten:

Es sei gestattet, einige Worte über das erstrebte Ziel anzufügen. Jedes Möbel, jedes Haus sollte als Gesamtmasse einheitlichen Charakter, einheitliche Wirkung, einheitliche Bewegung der Formen haben. Es sollten niemals Teile zusammenhanglos bestehen, sondern jeder Teil zur Wirkung des Ganzen beitragen und zu den benachbarten Beziehungen stehen. Dabei ist natürlich nicht an einen direkten Zusammenhang durch Linien zu denken. Es können in einer Fassade die Fenster nur als dunkle Massen frei nebeneinander schweben und doch zusammen einen Rhythmus ergeben, der sich den Hauptlinien: der Begrenzung der Wände und des Daches harmonisch einfügt – z. B. trotz unregelmäßiger Anordnung symmetrisch ausbalanciert ist, wenn die Hauptform symmetrisch ist (Elvirafassade), und assymmetrisch, wenn die Hauptform assymmetrisch wirkt (Gartengebäude). Reichen die Fenster dazu nicht aus, so sind Ornamente eingefügt (Sanatorium von Nord-Ost). Diese sind überhaupt dazu da, den Blick aufzuhalten, ihn zu beschäftigen und nur auf diese Weise Ruhepunkte, Knoten und Hauptachsen für das Auge zu schaffen.⁴²⁵

Endells Vorstellung einer gelungenen Fassadengestaltung zielt darauf ab, die Einzelelemente so in Zusammenhang zu bringen, dass der Blick geführt werde. Daraus resultiere eine Abfolge von Empfindungen. Hier spielt das Ornament ebenso wie die Fensterformen als „Formkunst“ ihre Rolle in der architektonischen Gestaltung. So kann die Tatsache, dass Endell die Ostseite nicht zugunsten eines großen Ornaments fensterlos ließ, darauf hinweisen, dass Endell hier allgemein Formen miteinander interagieren lässt. Insbesondere die Vielfalt der Fensterformen auf der Ostseite verstärkt diesen Eindruck.

⁴²⁴ Vgl. Endell, August: *Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde*.

⁴²⁵ Endell, August/Helge David: *Vom Sehen*, S. 64.

In gleicher Weise wie Endell Fensterformen und Ornament kombiniert, geht er auch mit dem natürlichen Formenkompendium um. Es dient einzig dazu, den Blick in einem Spiel aus Richtungen zu halten um dadurch Empfindungen zu generieren. Ein erneuter Blick auf den Plan der Ostseite des *Sanatoriums* von 1898 (Abb. 23) gibt hier einen weiteren Hinweis. Seine Skizze des Ornaments ist äußerst vage. Innerhalb des vorgegebenen Rahmens schlängeln sich Linien ohne erkennbare Systematik oder etwa gewollte Anklänge an ein Motiv auf der Fläche. Weder ist eine bestimmte Richtung noch ein Thema erkennbar, das sich dann im Ornament wiederfindet. Es ist also nicht davon auszugehen, dass Endell etwa bereits in einer Skizze ein Ornament entworfen hat, das Empfindungen hervorrufen solle, die etwa auch zu dem Zweck eines Sanatoriums passen könnten. Vielmehr wird eine grundlegende Orientierung an „Schönheit“ als Formen, die „Gefühle“ erzeugen, umgesetzt. Die tatsächliche Umsetzung des Ornaments der Nord-Ostseite (Abb. 20) vollzog sich, wie erwähnt, anders als von Endell geplant: Der Rahmen des Ornaments wurde einmal gedreht, sodass die Gesamtform nun nach oben weist. Bis auf die beiden großen Ornamentfelder auf der Nord-Ost- und der Hofseite ist die ornamentale Fassadengestaltung des Sanatoriums äußerst schlicht gehalten. Anna-Sophie Laug hat sich eingehender mit dem Ornament des Sanatoriums befasst.⁴²⁶ Ähnlich wie in dem drachenartigen Ornament des Hof-Ateliers sind auch hier Elemente so gestaltet, dass man von Reptilienanklängen sprechen könnte. Allerdings geht die Ausgestaltung doch mehr in die Richtung von Wellen, Flammen oder Wind. Endell löst die natürlichen Assoziationen fast vollständig auf. Dominant ist das Nach-oben-Streben der Form, die auf einer breiten Basis steht. Viele kleine Spitzen, Schwünge und Verästelungen weisen, ausgehend von dem mittig verlaufenden Gerüst, in alle Richtungen. Der Ausschluss von geraden Linien bestärkt eine beständige Bewegung, das Ornament steht nicht still, sondern mag züngeln oder sich in spritzenden Meereswogen auftürmen. Jede Linie, jede Form bleibt in Bewegung. Unabhängig davon, ob das Ornament nun auch im Plan so gedacht war oder erst im Nachhinein für den neuen Rahmen so konzipiert wurde, würden beide Richtungen funktionieren. Sowohl das Nach-oben-Strebende als auch das Nach-unten-Verlaufende sind gängige Formmuster, die sich in Endells Ornamentik finden. Im ausgeführten Beispiel kann das deutliche Nach-oben-Streben jedoch auch im Sinne Lipps' als eine vitale Bewegungserinnerung für den „aktiven Menschen“ gewertet werden.

⁴²⁶ Vgl. Laug, Anna-Sophie: Dr. Gmelins Nordsee-Sanatorium in Wyk auf Föhr, S. 134.

Auffallend ist dabei auch der symmetrische Aufbau, der der Bewegung des Ornaments einen festen Rahmen bietet und verhindert, dass die Gestaltung willkürlich wird. Im Sinne einer durchgestalteten Komposition, wie sie Endell bereits für die gesamte Fassade proklamiert, hilft diese Symmetrie auch innerhalb des Ornaments eine gleichmäßige Struktur zu schaffen. Trotz der vielbewegten Linien, die Endells Ornament auszeichnen, strebt er dennoch eine in sich stimmige Komposition an und macht damit deutlich, dass sein Ornament festgestellten Prinzipien und einer Kunsttheorie folgt. Die Hofseite, die ebenfalls ein großes Ornament aufweist, zeigt eine wesentlich größere Symmetrie in der Aufteilung der Fenster. Das Ornament ist so eingesetzt, dass es einer stimmigen Gesamtkomposition zuarbeitet.

Zu schließen ist, dass Endell sowohl in der an die natürliche Motivik angelehnte, abstrakte Linie im Ornament als auch in der Gestaltung der Fensterformen Richtungen festlegt, die durch Bewegungserinnerung suggestiv Emotionen hervorrufen können. Gerade Endells gleichberechtigter Umgang mit beiden Gestaltungselementen, wie es in der Nord-Ostfassade des *Nordsee-Sanatoriums* umgesetzt wurde, zeigt, dass Endell Formen aus der Natur ebenso wie Fensterformen als „Massen“ und „Linien“ denkt, die frei von der Zuordnung in einen stilistischen Kontext sind. Unter diesem Aspekt ist sein Frühwerk, das sich wesentlich durch organische Elemente auszeichnet, kein frühes Stadium in der Abstraktion, das dann im geometrischen Werk konsequenter umgesetzt würde. Vielmehr liegt beiden Formen seines Ornaments, sowohl dem organischen als auch dem geometrischen, der gleiche Gedanke einer suggestiven Wirkung von Form im „Sehen“ zugrunde.

4. Suggestive Beeinflussung durch ästhetische Wahrnehmung

Die Gestaltung einer abstrakten Linie oder Form im Jugendstil, wie sie bei Henry van de Velde und August Endell zu finden ist, stützt sich in ihrer Konstruktion auf das „Leben“, als insbesondere bestimmt durch physikalisch-chemische und psychologische Grundannahmen. Endells Konzept des „Sehens“ als Methode, „Schönheit“ zu erkennen, basiert auf einer Wahrnehmung, die ohne kognitiv-intellektuelle Interpretation funktioniert. Auch van de Veldes Kunst, die mithilfe „fortdauernder Suggestion“ ihre manipulative Wirkung auf den Betrachter entfalten soll, schließt eine bewusste, auch ikonographische Verarbeitung des Gesehenen aus. So ist die „Suggestion“, die van de Velde anführt, eine Beeinflussung des Menschen unter Ausschluss der Ratio. In gleicher Weise wird der Begriff auch aktuell bestimmt.⁴²⁷ Suggestion ist ein vieldiskutierter Begriff der Jahrhundertwende und es muss am Einzelfall bestimmt werden, wie dieser kontextualisiert wird. Oft wird Suggestion in einem Zuge mit der Hypnose genannt und so auch als okkulte Praktik kritisiert. In der wissenschaftlichen Psychologie wird sie durchaus als Methode eingesetzt, auch wenn man sich dieser Problematik bewusst ist. So schrieb der Berliner Psychiater Johannes Heinrich Schultz 1924 rückblickend:

„Suggestion“ ist in den letzten zwanzig Jahren ein Modewort geworden. Wer besonderen Eindruck auf Menschen macht, gilt als „suggestiv“, sogar in Kunstwerken, Reklame- und Erziehungsmaßnahmen wird das Wort gebraucht. Allerdings gab es eine Zeit, wo auch die wissenschaftlichen Bearbeiter unseres Gebietes geneigt waren, die Grenzen allzuweit und zu locker abzustecken. Wenn z. B. in einem Kreise von Menschen einer anfang zu gähnen, und die übrigen seinem Beispiel folgten, so sah man darin eine Suggestionerscheinung. Solche Fälle von „seelischer Ansteckung“ oder verstärkter „Nachahmung“ sind aber an und für sich durchaus nicht suggestive Erscheinungen. [...] Ebensowenig ist es eine reine und echte Suggestionerscheinung, wenn ein Künstler oder Redner seine Hörer in die Welt seines künstlerischen Erlebens mitzunehmen weiß. Hier spielen Gefühlserlebnisse die entscheidende Rolle; nicht unter dem Einflusse „suggestiver Gewalt“, sondern in der Bewegung eigenen Fühlens wir hier die Hörschaft mitgenommen, beinah ähnlich der oben erwähnten verwerflichen und unsachgemäßen, weil durch Gefühle gefälschten Angsthypnose. Deswegen kann sehr wohl in dem ganzen Ablauf solcher Erlebnisse auch das suggestive Moment mitschwingen. Sein klares Verständnis gewinnen wir aber nur in einfachen, reinen Fällen.⁴²⁸

⁴²⁷ Vgl. Wenninger, Gerd (Hrsg.): Lexikon der Psychologie, S. 277.

⁴²⁸ Schultz, Johannes Heinrich: Suggestion und Hypnose, S. 24f.

Schultz kritisiert also die diffuse Begriffserweiterung der „Suggestion“, die besonders durch das Verlassen eines wissenschaftlichen Kontextes entsteht. Er charakterisiert an anderer Stelle Suggestion als eine Vorstufe der Hypnose, weil sie nicht durch eigene Beeinflussung, sondern durch Fremdbeeinflussung ausgelöst wird.⁴²⁹ Der externe Impuls manipuliert demnach unbemerkt das Empfinden. Wilhelm Wundt tut sich an dieser Stelle als scharfer Kritiker der Suggestion und der Hypnose hervor, denn sie widersprechen der Methode der „Selbstbeobachtung“, die grundlegend für seine experimentelle Psychologie ist.⁴³⁰ Der Proband muss dabei ein eindeutiges Urteil über seine Sinneswahrnehmungen fällen können. Suggestion und Hypnose versuchen jedoch jenen mentalen Zustand auszuschließen. Hier schließt wiederum Lipps' Kritik an Wundt an. So schreibt er 1895 in der *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*:

Psychologische Beobachtung ist etwas anderes, als sich Wundt hier und auch sonst gelegentlich darunter vorzustellen scheint. Sie ist vor allem vorurteilsfreie Beobachtung. Sie besteht in unserem Falle zunächst darin, dass man einen Klang hört und möglichst reflexionslos in sich aufnimmt, dass man nicht in ihm hören will, sondern, mit Verzicht auf alles Wollen, sich, was man hört, gefallen lässt, dass man insbesondere keine Theorie, weder über die Zusammengesetztheit der Klänge aus Tönen, noch eine vorher feststehende Theorie der Aufmerksamkeit, mitbringt und hineinspielen lässt. Unter diesen Voraussetzungen höre ich, wenn ich einen Klang höre, diesen Klang und sonst nichts.⁴³¹

In diesem Punkt dürfte auch die Kritik Endells an Wundt liegen. Sein Konzept des „Sehens“ entlehnt er wesentlich der Einfühlungstheorie Lipps'. Auch wenn er nicht von Suggestion spricht, so beschreibt er doch ebenso einen mentalen Zustand, in dem das „Sehen“ vollzogen werden könne, der den Intellekt und damit die Interpretationsfähigkeit des Betrachters ausschließt. Lipps' „vorurteilsfreies Beobachten“ argumentiert in eine ähnliche Richtung. Am 6. März 1897 hält Lipps eine Vorlesung mit dem Titel *Suggestion und Hypnose. Eine psychologische Untersuchung* in der philosophisch-philologischen Klasse der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Dabei definiert er Suggestion:

⁴²⁹ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 39f.

⁴³⁰ Vgl. Wundt, Wilhelm: Hypnotismus und Suggestion. Leipzig: Engelmann 1892, S. 89.

⁴³¹ Lipps, Theodor: Zur Lehre von Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen. In: *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* 8 (8.2.1895) H. 5, S. 321-361, hier S. 328.

Der heutige Begriff der Suggestion ist medizinischen Ursprungs. Heilwirkungen geschehen durch Suggestion. Das heißt sie geschehen durch die Weckung von Vorstellungen. Das sind aber dann eben Vorstellungen, die nicht bloß Vorstellungen bleiben, sondern zu einem darüber hinausgehenden psychischen Tatbestand führen. Suggestion ist also die Weckung von Vorstellungen, sofern damit eine über das bloße Dasein der Vorstellungen hinausgehende psychische Wirkung verbunden ist. Nicht die Weckung der Vorstellungen, sondern diese weitergehende psychische Wirkung ist das Charakteristische der Suggestion. Diese weitere psychische Wirkung ist das eigentlich Suggestierte.⁴³²

Lipps deutet damit auf das Potential von Suggestion, eine konkrete „Wirkung“ hervorzurufen, hin. Indem er diese in einen medizinischen Kontext als „Heilwirkung“ stellt, betont er hierbei schon die Annahme einer Veränderung hin zu mehr Gesundheit. Diese Idee liegt auch dem Konzept einer suggestiven gesellschaftsreformerischen Kunst bei Endell und van de Velde zugrunde. In jedem Fall ist suggestive Kunst dabei als psychisch wirksame Kunst zu interpretieren. Ob Endell Lipps' Vortrag selbst gehört hat, muss offen bleiben. In jedem Fall jedoch lässt seine intensive Auseinandersetzung und Zusammenarbeit mit dem Psychologen schließen, dass Endells Konzept einer wirksamen Kunst auf Basis des Suggestionbegriffs nach Lipps gedacht ist. Diese Annahme erhärtet sich im weiteren Verlauf von Lipps' Skript. Dabei macht er, ganz im Gegensatz zu Wundt, die passive Aufnahme suggestiv wirkender Reize stark:

Im Suggestiert- oder Eingeegebenen aber liegt, daß ich der Eingebung passiv unterliege. Freilich bin dann ich auch der Handelnde; ich bin aktiv. Aber ich bin es auch wiederum nicht. Das Eingeegebene wirkt in mir; ich erlebe oder erleide diese Wirkung.⁴³³

Hier wird die konzeptuelle Nähe zur „Einfühlung“ einerseits, andererseits jedoch zu Endells „Sehen“ deutlich. Dabei verlässt der Betrachter seine aktive Rolle als Wahrnehmender und lässt vielmehr passiv die Beeinflussung von Farbe und Form geschehen. Diesen passiven Zustand zu erreichen, sei Aufgabe des „Sehens“ oder der „Einfühlung“. Bei Schultz nun findet sich die Vorstellung, dass Suggestion ein Entspannungszustand ist, der trainiert werden kann. Er spricht von „regelrechtem Training“⁴³⁴ und „regulärem Üben“.⁴³⁵ Endells „Sehen“ zeichnet sich auch in

⁴³² Lipps, Theodor: Suggestion und Hypnose. Eine psychologische Untersuchung. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse. Bd. 2. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1897, S. 392.

⁴³³ Ebd., S. 393.

⁴³⁴ Schultz, Johannes Heinrich: Suggestion und Hypnose, S. 37.

Abgrenzung zu van de Veldes „fortdauernder Suggestion“ dadurch aus, dass es nicht unbemerkt verläuft, sondern eingeübt werden muss. Auch wenn Endell sich nicht explizit auf Hypnose oder Suggestion bezieht, so knüpft er doch deutlich an Vorstellungen und Bilder dieses Diskurses an.

Dabei wird die Suggestion auch von anderer Seite kunsttheoretisch angewendet. Paul Souriau konzipiert in seinem 1893 veröffentlichten Werk *La suggestion dans l'art* den Vorgang der Kunstbetrachtung als Analogie zur Hypnose, jedoch in abgeschwächter Form. Bergson zitierend schreibt Souriau, die Kunst solle dabei in der Lage sein,

die Widerstand leistenden Kräfte unserer Persönlichkeit einzuschläfern, und uns so in einen Zustand vollkommener Folgsamkeit zu versetzen, in dem wir die Vorstellung fassen, die man uns suggeriert, in dem wir mit dem ausgedrückten Gefühl sympathisieren.⁴³⁶

Schon Jean-Marie Guyau bearbeitet 1884 in *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* die Frage, wie ästhetische Wirkung auf Grundlage der Physiologie des Nervensystems funktioniert. Er geht dabei davon aus, dass die Anstrengung durch die physische Augenbewegung über die Qualität einer Empfindung – sei sie angenehm oder unangenehm – entscheidet. Deshalb sei die fließende, rhythmische Linie einer unregelmäßigen und eckigen vorzuziehen.⁴³⁷ In diesem Sinne erklärt er eine symmetrische Anordnung von Linien oder Formen, die von einem Zentrum oder einer zentralen Achse ausgehen und zudem rhythmisch gestaltet sind, deshalb als sozial, weil diese die geringste „Nervenkraft“ benötigen.⁴³⁸ So ist das Schöne und das Gute für Guyau identisch, schöne Kunst hat demnach einen positiven Effekt auf die Gesellschaft.⁴³⁹ Sowohl Souriau als auch Guyau heben den Aspekt einer sozialen Wirksamkeit von Kunst hervor. Dabei sind sie bereits entscheidende Vordenker für die Theoretiker des Divisionismus, wie Michael F. Zimmermann deutlich gemacht hat.⁴⁴⁰ Somit sind auch ihre Gedanken Teil des französischen Diskurses einer Verbindung von „Kunst und Leben“ auf Basis einer naturwissenschaftlichen Betrachtung des Körpers.

⁴³⁵ Schultz, Johannes Heinrich: Suggestion und Hypnose, S. 38.

⁴³⁶ Paul Souriau. Zit. nach: Zimmermann, Michael F.: Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste. München: Deutscher Kunstverlag 2006, S. 269.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 268.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

⁴³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd.

Die Verbindung von Kunst und Körper ist ein wesentlicher Aspekt in der Idee des Jugendstils und des *Art Nouveau*, „Kunst und Leben“ zu vereinen. Van de Velde und Endell suchen nach einer neuen Form der Kunst, die als reine Form auf den Betrachter wirkt, ohne dass dieser ein Vorverständnis braucht oder eine bewusste Interpretation vornehmen soll. Deshalb wird eine mimetische Naturnachahmung verweigert. Damit haben sie jenen Schritt vollzogen, den Eric Michaud als das „Ende der Ikonographie“ beschreibt.⁴⁴¹ Kunst basiere nicht mehr auf der Storia, sie sei nicht mehr interpretierbar über die Entschlüsselung ihrer ikonographischen Zusammenstellung, sondern wirke unmittelbar auf den Betrachter, allein über die suggestive Macht von Farben und Formen. Vorwissen und ikonographische Bildung haben damit für ein Kunstverständnis keine Bedeutung mehr. Ausschlaggebend sei nun der Effekt oder die Wirkung eines Kunstwerks. Michaud führt diese Entwicklung von Gauguin über die Neoimpressionisten bis hin zu Le Corbusier vor, der das Bild definiert als eine „Maschine, die Gefühle kommuniziert“⁴⁴².

Die Idee, dass die visuelle Erfahrung einen direkten Einfluss auf die psychische und physische Entwicklung und Gesundheit habe, existiert bereits lange, bevor sie in der Kunst gezielt bearbeitet wird. Aber erst, als das Interesse der Naturwissenschaftler sich auf die Entschlüsselung der Funktionsweise der Wahrnehmung fokussiert und zügig auch eine Verbindung zur Ästhetik hergestellt wird, beginnen die Künstler, sich im Austausch mit den Wissenschaftlern mit der Kreation eine „neuen Kunst“ zu befassen, die sich auf die Basis dieser Erkenntnisse stellt. Kunst soll dabei nicht in weihevoller Abschirmung nur wenigen Blicken zugänglich, sondern permanent sichtbar sein, sich im Privaten und Öffentlichen integrieren. Der oft betonte demokratische Aspekt der Kunst des Jugendstils muss unter den Vorzeichen dieses Blickwinkels erweitert werden. Die Demokratisierung liegt vorrangig nicht darin, dass Kunst bezahlbar ist, sondern dass jeder der Kunst ansichtig werden kann. Darin liegt eine Erklärung für die Hinwendung zum kunsthandwerklichen Arbeiten. Tatsächlich muss für diesen Fall jedoch eingeschränkt werden, dass die Exklusivität vor allem der Einrichtungsgegenstände einer Demokratisierung entgegenläuft.

⁴⁴¹ Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l’iconographie.

⁴⁴² Vgl. ebd.

4.1 Lipps' „Einführung“

Theodor Lipps' Einführungstheorie wird nicht nur von van de Velde und Endell für ihre eigene Linientheorie herangezogen, sondern darf als zentrales Element der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der wissenschaftlich belegten Verbindung von „Kunst und Leben“ betrachtet werden. Robin Curtis und Gertrud Koch kontextualisieren die „Einführung“ als ästhetisches Konzept in einem Sammelband.⁴⁴³ Dabei wird deutlich gemacht, dass „Einführung“ insbesondere um die Jahrhundertwende als Phänomen zwischen Kunstgeschichte und Psychologie auftritt.⁴⁴⁴ Dies unterstreicht auch eine vergleichende Betrachtung kunsttheoretischer Schriften von Lipps, van de Velde und Endell. Auch wenn der Begriff der „Einführung“ weder bei Endell noch bei van de Velde direkt übertragen wird, so zeigt sich dennoch, dass die Idee einer „Entsubjektivierung“ und gleichzeitigen Verschmelzungen mit dem Objekt bei beiden Künstlern eine Rolle spielt. Bei ihnen ebenso wie bei Lipps wird dieser Vorgang in den Vorstellungsrahmen physikalischer Prozesse und deren Beschreibung gestellt. Lipps erklärt die „ästhetische Einführung“ als „mechanische Interpretation“⁴⁴⁵. Die Wortwahl deutet auf Begrifflichkeiten aus der physikalischen Mechanik hin, die Bewegung als Grundsatz der Veränderung von Materie festlegt. Von Helmholtz argumentiert in seiner atomistischen Vorstellung von Materie ähnlich.⁴⁴⁶ So kombiniert Lipps in seinem Konzept der „Einführung“ eine physikalisch-mechanische Komponente, das heißt, den Körper – als konstituiert durch Bewegung denkend – mit einer empiristischen Komponente, der Interpretation. Interpretiert wird jedoch nicht auf Basis einer intellektuellen Verarbeitung von Erfahrung, sondern auf einer zur Intuition gewordenen Erinnerung einer Bewegungserfahrung, die zudem anthropologisch fundiert ist. Die „mechanische Interpretation“ deutet darauf hin, dass eine Linie als Bewegung wahrgenommen wird und gleichzeitig eine Bewegungserfahrung des Menschen als Körper abrufen. Die imaginierte Bewegungserfahrung ist dabei gekoppelt an Emotion. Der Mensch ist somit keine mechanische Maschine, sondern ein frei handelndes, auf Empfindungen basierendes und Wissen generierendes Wesen. Ästhetische Wirkung und „Schönheit“ definiert Lipps

⁴⁴³ Curtis, Robin/Getrud Koch (Hrsg.): Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts. München: Fink 2009.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 7.

⁴⁴⁵ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 235.

⁴⁴⁶ Helmholtz, Hermann von: Über das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft (1869). In: Ders.: Vorträge und Reden. Bd. 1. Erscheinungsort: Verlag 1884, S. 367ff., hier S. 379.

ebenso wie Endell als Kunst, die ein „Gefühl“ hervorruft. Die „mechanische Interpretation“, als bestimmend für Einfühlung, ist also ein Vorgang, der die Beschaffenheit des materiellen Körpers und seiner angeborenen Mechanismen ebenso wie die empirisch erworbenen Bewegungsmuster anspricht. Daraus resultiert „Schönheit“:

Nicht die mechanische Interpretation als solche, sondern erst die damit unmittelbar verbundene Vermenschlichung ist der Grund des ästhetischen Eindrucks. Ich bezeichne hier die Vermenschlichung als unmittelbar mit der mechanischen Interpretation verbunden.⁴⁴⁷

In der „mechanischen Interpretation“ wird die Bewegung in einem sukzessiven Prozess imaginär wiederholt. Die Bewegung wird im Sehen nachvollzogen durch sukzessive Apperzeption, die Lipps bereits für die Einfühlung erklärt hat. Er argumentiert nicht physiologisch, sondern psychologisch, wenn er schreibt:

Unsere Gebilde sind Träger von Bewegungen. [...] Dem Weg, den sie bei ihrem Entstehen einschlagen, den Bewegungen, die die Gebilde im ganzen und in den einzelnen Teilen in sich vollziehen, müssen wir folgen, wenn dieselben in unserer Vorstellung zur Wirkung kommen sollen. Was ihnen folgt, ist zunächst nicht das Auge, sondern die Aufmerksamkeit, nicht der äußere, sondern der innere „Blickpunkt“. Und dabei werden wir von den Gebilden selbst geleitet.⁴⁴⁸

Durch mentales Nachempfinden entsteht die Bewegung imaginär neu und löst ein entsprechendes „ästhetisches Gefühl“ aus. Dabei verlässt der Wahrnehmende seine subjektive Interpretation und empfindet als „objektivierter“ Mensch und Repräsentant des Menschlichen.

Und dann bleibt es dabei: Ich fühle mein Streben und Tun an die Linie gebunden, in ihre gegeben, als ihre Sache; kurz, ich fühle mich fortstrebend und tätig in der Linie. Dies aber ist, wie wir wissen, der Sinn der Einfühlung. Dieselbe bezeichnet diese Objektivierung meines Selbstgefühls, dies „mich Fühlen in einem Andern“. Die apperzeptive Bewegung, wodurch die Linie „entsteht“, wird also in die Linie „eingefühlt“.⁴⁴⁹

Die Betonung der „Tätigkeit“ ist dabei erneut eine „Vermenschlichung“, eine weitere Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der „Einfühlung“. Der stereotype Mensch wird vorgestellt als „aktives Wesen“⁴⁵⁰. Dabei ist nicht nur die Aktivität selbst ein Ausdruck des Menschlichen. Bestimmte Richtungen und damit Linien würden deshalb

⁴⁴⁷ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 235.

⁴⁴⁸ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 69.

⁴⁴⁹ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 236f.

⁴⁵⁰ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 14.

präferiert und leichter gesehen, weil sie einen höheren Grad des Aktiven repräsentierten als andere, erklärt Lipps. Die vertikale Ausrichtung als Ausdruck des Strebens nach oben und der maximalen Aktivität wird als eine „Hauptrichtung“, als Richtung der „eigenen Kraftbethätigung, der positiven Leistung“⁴⁵¹ empfunden. Deshalb erklärt Lipps die Vertikale als selbstbestätigend für den Betrachter. Nach diesem Prinzip nun löst jede Linie und Form ein „Gefühl“ im Betrachter aus, ohne jedoch formal interpretiert werden zu müssen. In dieser mechanisch-physikalischen Grundlegung ist Lipps' Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung anthropologisch geprägt. Der Mensch als solcher wird demnach als aktives Wesen und damit als gebunden an bestimmte Bewegungsmuster geboren. Van de Veldes „Urbegärden“ entstammen den gleichen Prämissen. Zur Bewegungserfahrung, auf die in der Einfühlung rekuriert werden kann, werden diese Muster durch die alltägliche Praxis. Die emotionale Wirkung von Linien und Form werden nach mechanischen Gesetzmäßigkeiten ausgelöst durch die Einstimmung der Form auf den Menschen, der selbst durch Mechanismen bestimmt ist.

Alles aber, was aktiv ist oder scheint, liegt uns, als wollenden und darum im eigentlichsten Sinne des Wortes aktiven Wesen besonders nahe; es drängt sich unserem Bewusstsein und Gefühl in besonderem Maße auf; es übt in unserer Vorstellung eine besondere Wirkung.⁴⁵²

Auch Wundt bedient sich der Vorstellung, dass das Gefühl für Bewegung im Raum ausschlaggebend sei für den Sehprozess.⁴⁵³ Jedoch verknüpft er diese nicht mit einem ästhetischen „Schönheitsgefühl“. Lipps hingegen geht davon aus, dass die Analogie des Kräftespiels der Natur, die sich auch im Körper und dessen Bewegungsempfindung wiederfinden, ein „Lustgefühl“ auslöst. Die Linien lösten im Menschen demnach Freude aus, weil sie seine Natur als aktives Wesen widerspiegeln. Lipps deutet damit implizit bereits auf die Diskussion um eine menschengerechte Kunst. An anderer Stelle wird er dazu deutlicher.⁴⁵⁴ Eine schöne Form oder Linie ist jene, die sich an der Konstitution des Menschen orientiert. „Schönheit“ definiert Lipps demnach als „ästhetisches Lustgefühl“. In seiner „Ästhetik“ wird das Schönheitsgefühl zum „Lebensgefühl“, das gekoppelt ist an

⁴⁵¹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 14.

⁴⁵² Ebd., S. 13.

⁴⁵³ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 2. Leipzig: Engelmann 1874, S. 491. Die Originalausgabe besteht noch aus zwei „Hälften“ (Wundt), die ab 1880 in zwei Einzelbände separiert werden. Die hier gemachten Bandangaben beziehen sich auf den jeweiligen Teil der Originalausgabe von 1874.

⁴⁵⁴ Vgl. Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1.

ein Nachempfinden der Bewegungen des aktiven Menschen.⁴⁵⁵ Lipps beschreibt hier also eine „apperzeptive Bewegung“⁴⁵⁶, die zum Agens der Einfühlung wird. In dieser Weise geht es im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung nicht darum, physikalische Gegebenheiten der Umwelt zu erkennen, vielmehr werden diese als Bild in eine bloße Empfindung übertragen.⁴⁵⁷ Der Mensch ist in Lipps' Einfühlungstheorie ganz abseits einer Metaphysik durch seine psychophysischen Zusammenhänge erklärbar. Lipps konstruiert hier eine anthropologisch erklärbare Konstitution des Menschen, die ihn in der Einfühlung zum gesetzmäßig eindeutig festlegbaren Objekt werden lässt. Subjektivität und individuelle Interpretation werden dadurch ausgeschlossen.

In der 1898 veröffentlichten Schrift *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*⁴⁵⁸ spricht Lipps dementsprechend von einer „ästhetisch-mechanischen“ Vorgehensweise der ästhetischen Wahrnehmung. Dabei bezieht er sich wiederholt auf von Helmholtz' Vorarbeit. Helmholtz revolutionierte den mechanischen Kraftbegriff in 1847 in seinem Vortrag „Die Erhaltung der Kraft“, in dem er davon ausging, dass Materie und Kraft untrennbar miteinander verwoben seien. Materie sei nur durch Kraft als Bewegung erkennbar. So verwendet Helmholtz Kraft im Begriff der „bewegende Kraft“ oder der „mechanischen Arbeit“.⁴⁵⁹ Kraft ist bei Helmholtz ein ontologisches Prinzip, das in der Natur in unbegrenztem Maße vorhanden sei. Sie ist somit eine transzendente Begebenheit und unterscheidet sich wesentlich von der mechanischen Kraft, wie sie Newton formulierte. Newton geht von verschiedenen Kräften mit bestimmbarer natürlichem Ursprung aus. Helmholtz dagegen postuliert die „Krafterhaltung als transzendentes Prinzip“.⁴⁶⁰ In dieser Herangehensweise ist der mechanische Kraftbegriff bestimmend für von Helmholtz' Verständnis des Naturgeschehens.⁴⁶¹ In diesem Sinne ist Lipps' „Einfühlung“ weit entfernt von einer metaphysischen

⁴⁵⁵ Vgl. Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 156.

⁴⁵⁶ Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 336.

⁴⁵⁷ Vgl. weiter: Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 183f.

⁴⁵⁸ Lipps, Theodor: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* (= Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung 9/10: II. Sammlung). Leipzig: Barth 1897.

⁴⁵⁹ Vgl. Rabinbach, Anson: *Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Berkeley: University of California Press 1990, S. 52ff.

⁴⁶⁰ Rabinbach, Anson: *Human Motor*, S. 56.

⁴⁶¹ Schiemann, Gregor: *Wahrheitsgewissheitsverlust. Hermann von Helmholtz' Mechanismus im Anbruch der Moderne; eine Studie zum Übergang von klassischer zu moderner Naturphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010, S. 288.

Konzeption. Diese Konnotation des Einfühlungsbegriffes klingt bei Robert Vischer noch viel eher an.⁴⁶²

4.1.1 Lipps' Erweiterung der „empiristischen Theorie“ nach von Helmholtz

Die Bewegung als mechanisches Prinzip und konstituierendes Wesensmerkmal des Menschen wird zum bestimmenden Faktor von ästhetischer Wahrnehmung und gleichzeitig auch zum Dreh- und Angelpunkt der empiristischen Ausweitung, die Lipps auf der Basis von Helmholtz' Prämissen durchführt. Bewegung zu visualisieren und in der Linie zu repräsentieren ist dabei auch ein wichtiger Impuls für die Abstraktion der Linie bei van de Velde und Endell. Linien allgemein, als abstrahierte Bewegungsmuster im Raum, repräsentieren so schließlich Naturgesetzmäßigkeiten. Weil der physikalisch-chemisch bedingte Mensch selbst diesen Gesetzmäßigkeiten unterliege, wird daraus verknüpft mit der Suggestion die Gefühlswirkung der abstrakten Linien abgeleitet und gleichzeitig bewiesen. Ästhetische Wahrnehmung und die damit verbundene Gefühlswirkung entsteht demnach durch das suggestive Nachempfinden der eigenen Natur. In seinem dreibändigen Werk *Ästhetik* beschreibt Lipps dieses Vorgehen unter dem Titel *Ästhetische Mechanik*:

Wir finden in der Natur nicht nur ursächliche Zusammenhänge innerhalb dieses oder jenes Umkreises von Dingen, sondern wir entdecken darin auch allgemeinste Gesetzmäßigkeiten des räumlichen Geschehens überhaupt. Dieses haben aber, als diese allgemeinsten Gesetzmäßigkeiten, nicht die gegebenen konkreten Formen der Dinge zu ihren spezifischen Trägern, sondern sind an „abstrakte“ Formen, die nur als Komponenten in diesen enthalten sind, gebunden. So verwirklicht sich das Fallgesetz in der reinen geraden Linie, das Gesetz der Wellenbewegung in der reinen geometrischen Wellenlinie u. s. w. Und dies nun macht, dass auch solche „abstrakte“ Formen mit Leben erfüllt erscheinen. Zugleich ist dies Leben, der Natur jener Gesetzmäßigkeiten entsprechend, selbst ein allgemeines und abstraktes. Es ist ein Wirken der allgemeinen mechanischen Naturkräfte.⁴⁶³

Dass Lipps hier „Leben“ als jenes Gefühl für den eigenen Körper als gebunden an Naturgesetzmäßigkeiten beschreibt, kann als Schlüsselstelle für das Verständnis der Verbindung von „Kunst und Leben“ bei van de Velde und Endell betrachtet werden. Eine Linie ist deshalb „belebt“ und „belebend“, weil sie dem Betrachter ein formales Pendant liefert zum Empfinden der eigenen Bewegung im Raum, die basiert auf den

⁴⁶² Vgl. Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 334.

⁴⁶³ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 224f.

physischen Möglichkeiten, die Naturgesetzmäßigkeiten Körpern im Raum zugestehen. Die Linie ist die Repräsentanz einer Bewegung im Raum und gleichzeitig der Energie, die für diese Bewegung in eine Richtung benötigt wurde, wie Lipps ausführt: „Die räumliche Tätigkeit, die ich in der Linie finde, schließt aber zweierlei in sich: Einmal die Bewegung, und zum andern das Tun, das in der Bewegung sich verwirklicht oder befriedigt.“⁴⁶⁴ Die Linie ist bestimmt durch ein „mechanisches Geschehen“. Durch die Richtung der Linien wird demnach eine Bewegungsrichtung visualisiert oder repräsentiert, die auf mechanischen Grundsätzen beruht.⁴⁶⁵ Lipps schafft so den Brückenschlag zwischen ästhetischem Erlebnis und physikalisch-mechanischen Grundsätzen.⁴⁶⁶

Sein Rekurs auf die Mechanik wird dann jedoch empiristisch ausgeweitet. In der Wahrnehmung der Form würden aus der Erfahrung auf bestimmte Bewegungen oder „Tätigkeiten“ geschlossen. Er geht damit ebenfalls von einem „unbewussten Schließen“ aus, wie es auch von Helmholtz postuliert. Diese Argumentationsstrategie findet sich auch in Lipps' Erklärung für optische Täuschungen und seinem Konzept der Raumwahrnehmung. In seinem Aufsatz *Ästhetische Faktoren der Raumwahrnehmung* widerspricht er der nativistischen Position, die davon ausgeht, dass optische Täuschungen allein auf eine Bewegung der Augen zurückzuführen seien, und vertritt stattdessen den empiristischen Ansatz von Helmholtz'. Dazu wählt er den Rahmen der Publikation genau aus. Lipps veröffentlicht seinen Text in *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Hermann von Helmholtz als Festgruss zu seinem siebenzigsten Geburtstag*. Dabei bezieht sich Lipps zunächst explizit auf von Helmholtz, gibt dann jedoch an, das „Helmholtzsche Prinzip“ erweitern zu müssen. Deshalb sei es notwendig, ihm in gewissen Punkten auch zu widersprechen.⁴⁶⁷ Zunächst aber baut er auf dessen Prämissen auf. So verknüpft er Bewegungserfahrung und emotionale Wirkung:

⁴⁶⁴ Lipps, Theodor: *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*. Bd. 1, S. 227.

⁴⁶⁵ Auch andere, bereits bestehende ästhetische Grundsätze, wie beispielsweise die des goldenen Schnitts, erklärt Lipps anhand seiner Argumentationsstrategie. Fechner und Wundt berufen sich auf den goldenen Schnitt als Exempel für eine ästhetische Regel, die allgemein als angenehm empfunden wird. Ausschlaggebend dafür seien Wiederholung und Symmetrie. Vgl. Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876. Bd. 1; weiter zu Fechner und dem goldenen Schnitt als ästhetisches „Gesetz“: Heidelberger, Michael: *Die innere Seite der Natur*, S. 85; Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Bd. 2; Ders.: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Bd. 3. Leipzig: Engelmann 1903, S. 142.

⁴⁶⁶ Vgl. Lipps, Theodor: *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*. Bd. 1, S. 224ff.

⁴⁶⁷ Lipps, Theodor: *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, S. 5.

Erfahrung hat es dahin gebracht, dass wir keine Linie sehen können, ohne in ihr eine Kraft thätig, eine Bewegung wirksam zu denken, ohne sie zu fassen als Ausdruck einer Art der Lebendigkeit oder inneren Regsamkeit. Auf Grund von Erfahrungen ist die Gerade für uns nicht nur da, sondern sie streckt sich, strebt von einem Ausgangspunkte zu einem Zielpunkt. Die krumme Linie biegt und schmiegt sich, das stehende Rechteck fasst sich nach innen zusammen und gewinnt so die Fähigkeit, sich frei aufzurichten, das liegende dehnt sich in die Breite und lässt sich gehen, der Kreis drängt nach der Mitte und überwindet mit – nicht ihm, aber uns fühlbarer Anstrengung die natürliche Tendenz des Fortganges in der Tangente u.s.w.⁴⁶⁸

Lipps stimmt von Helmholtz also zu, dass Sehen auf Erfahrung beruhe, weitet dessen Theorie aber insbesondere auf die Bewegungserfahrung des Körpers aus, die anthropologisch fundiert wird. Bewegungsmuster seien demnach zwar angelegt, führten aber erst durch die wiederholte Ausführung in alltäglichen Bewegungsabläufen zu einer Bewegungserfahrung. Lipps' Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung ist in der Weise empiristisch ausgerichtet, als Bewegungsmuster nicht nur anthropologisch angelegt sind, sondern auch erlernt und gefestigt werden. In der Wahrnehmung wird diese Erinnerung jedoch nicht intellektuell, nicht „wissend“, sondern „mechanisch“ abgerufen. In dieser Weise kann die Form bei Lipps suggestiv beeinflussen. Zur Verdeutlichung führt Lipps selbst ein Beispiel an. Selbst wenn der Betrachter sich die mechanischen Naturgesetzmäßigkeiten auch rational erklären könnte, wäre das im Moment der ästhetischen Betrachtung nicht der Fall:

Zunächst muss die mechanische Gesetzmäßigkeit nicht nur an sich, sondern auch für uns da sein. Und sie muss das sein – nicht etwa für den überlegenden und rechnenden Verstand. [...] Indessen solche Überlegungen [die die Entstehung von Naturphänomenen, wie beispielsweise Wellen, nachvollziehen] pflegen uns bei der Betrachtung einer Wellenlinie fern zu liegen. Und gesetzt auch, sie stellten sich ein, so ergäbe sich daraus doch keine ästhetische Befriedigung. Diese entsteht uns, und muss uns entstehen – nicht aus der Reflexion, sondern aus der unmittelbaren Betrachtung, ohne jedes Nachdenken über das Stattfinden der mechanischen Gesetzmäßigkeit, ohne jedes verstandesmäßige Wissen davon. Dennoch müssen wir natürlich, in gewissem Sinne, von dieser Gesetzmäßigkeit ein „Wissen“ haben. Aber ein solches kann da sein, oder – mit Weglassung des „Wissens“ –, eine mechanische Gesetzmäßigkeit kann für mich bestehen, ohne dass ich mir davon irgend Rechenschaft gebe.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 6.

⁴⁶⁹ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 231.

Die Betrachtung auf Basis von mechanischen Naturgesetzmäßigkeiten wird nicht rational und interpretierend vollzogen, sondern resultiert aus einer Nachempfindung. So sei es möglich, die physikalischen Zusammenhänge der Entstehung einer Welle zu beschreiben ebenso wie die zeichnerische Abstraktion der natürlichen Welle hin zur Wellenlinie zu erklären, beides jedoch sei im Moment der ästhetischen Betrachtung unerheblich. Die rationale Interpretation und die ästhetische Wirkung sind demnach voneinander unabhängige Vorgänge und Betrachtungsweisen. In gleicher Weise, so fährt Lipps fort, sei es möglich, selbstverständliche Bewegungsmuster zu vollziehen, wie etwa Laufen oder Tanzen, ohne sich dabei den mechanisch-physiologischen Bewegungsablauf zu vergegenwärtigen. Durch Erfahrung werden Bewegungsabläufe ganz selbstverständlich nicht nur ausgeführt, sondern auch als gewohnt wahrgenommen. In diesem Sinne ist die „mechanische Interpretation“ als Zusammenspiel von anthropologisch festgelegten und erlernten Abläufen zu verstehen. So habe man Gesetzmäßigkeiten schließlich „im Gefühl“⁴⁷⁰. „Einfühlung“ basiert damit sowohl auf anthropologischen als auch – von Helmholtz folgend – empiristischen Komponenten. Dass dieser Prozess nicht abhängig ist von einer intellektuellen Entscheidung, sondern mit der „Natur“ des Menschen verbunden, macht Lipps weiter deutlich:

So eng ist diese gedankliche Verbindung, dass wir ich keinem Augenblick uns von diesen Kräften, diesen Arten der Bewegung und Lebendigkeit ganz losmachen können; immer sind sie im Akte der Wahrnehmung als Begleiter zugegen; immer „ist uns so“, als nähmen wir mit den Linien und linearen Formen zugleich eben diese Kräfte und Bewegungen wahr.⁴⁷¹

Im Sehen und Folgen der Linien vollzieht der Betrachter unbewusst die Bewegungen, die der Körper im Raum tatsächlich vollführt und wiederholt damit imaginiert die sensuelle Erfahrung.

4.1.2 „Einfühlung“ durch „Kraft“

Auch in diesem Zusammenhang bleibt Lipps bei der Vorstellung eines Wirkens von Kräften. Die ästhetische Wirkung entstehe durch einen Kampf „innerer Kräfte“ als analoges, psychisch wirksames Pendant von physisch-mechanischen „äußeren Kräften“. Formen und Linien als Repräsentanten von „Kräften“ verhalten sich in übertragener

⁴⁷⁰ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 232.

⁴⁷¹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 6f.

Weise. So erklärt Lipps beispielhaft die Entstehung der optischen Wirkung eines Quadrates, das durch seine Einfassung von allen Seiten sich nach innen zu ziehen scheint: „Wie jede Form für die ästhetische Betrachtung nicht nur da ist, sondern durch Wirkung innerer Kräfte entsteht, so auch diese Form des Zurücktretens“⁴⁷² (vgl. Abb. 10).

Dabei bleibe die optische Täuschung selbst dann erhalten, wenn sie sich der Betrachter bewusst mache, weil er sich im Rahmen seiner physikalisch-mechanischen Natur dieser „inneren Kräfte“ in der Nachempfindung nicht verweigern könne. Die optische Täuschung wird so zum Beweis für Lipps’ Theorie. Eine körperliche Erfahrung und das damit verbundene Spiel physischer Kräfte werde so transformiert in „innere Kräfte, die Formen bestimmen“⁴⁷³.

Auch Lipps konzipiert demnach den Prozess der ästhetischen Wahrnehmung als einen Vorgang, der eine bewusste Interpretation durch den Betrachter ausschließt. Optische Täuschungen werden dafür zum verdeutlichenden Exempel, und die Unterscheidung von „optischem und ästhetischem Sehen“ die theoretische Basis für die Theorie der ästhetischen Wahrnehmung als bestimmt durch „innere Kräfte“ in „apperzeptiven Bewegungen“. Heranführend unterscheidet er deshalb „optisches Sehen“ vom „ästhetischen Sehen“, das die unwillkürliche Art des Sehens sei.⁴⁷⁴ Das „optische Sehen“ dagegen erklärt er als den physiologisch-materiellen Vorgang des Sehprozesses, eine Art Modell-Vorstellung zum theoretischen Verständnis des Sehvorgangs. Der Betrachter selbst ist demnach nicht in der Lage optisch zu sehen, weil er sich dazu selbst als Objekt beim Sehen betrachten müsste. Im „optischen Sehen“ greift auch deshalb die Bewegungserinnerung als psychologischer Aspekt nicht, weil sich die Betrachtungsmodi gegenseitig ausschließen. „Optisches Sehen“ ist eine intellektuelle Leistung, die Bewegungserinnerung funktioniere unter Ausschluss der Ratio. Nur im „ästhetischen Sehen“ als unwillkürlichem Vorgang können demnach die „inneren Kräfte“ eine optische Täuschung hervorrufen.⁴⁷⁵ „Ästhetisches Sehen“ wird weiter erklärt mit dem „Einfluss der in unserer Vorstellung dominierenden Kraft und Kraftwirkung“⁴⁷⁶. Bewegung, konstituiert durch „Kraft“, das heißt Energie, bedingt also die ästhetische Wahrnehmung. Träfen nun in einem Formgebilde verschiedene Linien aufeinander, so verändere sich die

⁴⁷² Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 10.

⁴⁷³ Ebd., S. 13.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 17.

⁴⁷⁵ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 39.

Bewegungsrichtung und deren wahrgenommene Intensität als Reaktion auf die Gegenkraft. Aus diesem Spiel heraus entstehe die optische Täuschung.

Dabei konstatiert Lipps weiter ein Bestreben, einen „natürlichen Gleichgewichtszustand“⁴⁷⁷ zu erhalten. In Figur 17 und 18 (Abb. 12) wird die natürlicherweise nach oben verlaufende Form umgeleitet. Die Ausbauchungen und Einschnürungen entstehen nun durch das Bestreben der Form, wieder in jenen Gleichgewichtszustand zurückzufinden.⁴⁷⁸

Scheint in einem Gebilde die eine von zwei Kräften, die einander in dem Gebilde das Gleichgewicht halten, an einer Stelle vorzugsweise thätig, so muss außerhalb dieser Stelle auch die andere in ihrer Wirkung entsprechend gesteigert erscheinen. Die Aktion bedingt die Reaktion; die Aufhebung des Gleichgewichts nach der einen Seite hat zur Folge, dass nun auch die andere Seite entsprechend zu ihrem Rechte kommt; dadurch stellt unsere Phantasie das Gleichgewicht wieder her.⁴⁷⁹

„Ästhetisches Sehen“ ist damit das theoretische Konzept, auf dem Lipps' Einfühlung fußt. Die unwillkürliche, vom Intellekt unberührte Interpretation auf Basis einer mentalen Bewegungserinnerung ist dabei bestimmendes Element. Wilhelm Wundts Elementarpsychologie geht zwar ebenfalls von einem Wahrnehmungsprozess aus, der aus untrennbar miteinander verwobenen Einzelementen besteht und deshalb eines modellhaften Konstrukts zum Verständnis bedürfe, allerdings stützt sich seine experimentelle Psychologie ganz auf die intellektuelle Urteilsfähigkeit seiner Probanden. Unter dem gleichen Aspekt kann auch die Entstehung der Gestaltpsychologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begriffen werden.⁴⁸⁰ Bei Lipps entsteht „Einheit“ jedoch in der „Phantasie“ ganz im Sinne des Kräftespiels: „Sie [die Einheit des sichtbaren Gebildes] ist, entsprechend der Art der ästhetischen Inhalte, Krafteinheit, Einheit der Bewegung, einheitliche Lebendigkeit.“⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 34.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 29ff.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 19.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu auch Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 334.

⁴⁸¹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 8.

4.1.3 Lipps' „genießendes Schauen“ und Endells „Sehen“

Endells Unterscheidung von „Sehen“ und alltäglichem Sehen als Tätigkeit der Augen im Wahrnehmungsprozess zeigt den deutlichen Bezug zu Lipps' Einfühlungstheorie. So betont er sogar in seinem Text *Vom Sehen*: „Sehen und Fühlen ist ganz gleichzeitig.“⁴⁸² Im Kapitel *Das Kunstwerk und das genießende Subjekt* beschreibt Lipps das „Einfühlen“ in das Kunstwerk. Dabei unterscheidet er zwischen dem „sinnlichen Sehen“ und dem „genießenden Schauen“. In Letzterem wird die Barriere zwischen Subjekt und Objekt, zwischen sehendem Ich und gesehener Form aufgelöst. Lipps schreibt in seinem Buch *Ästhetik* von 1906:

So ist insbesondere meine Freude an architektonischen Formen allerdings die Freude an meiner inneren Ausweitung und Konzentration, an der ganzen inneren Bewegung, die ich vollziehe, indem ich den Formen betrachtend folge. Es ist eben dies alles, indem es aus den betrachtenden Formen in mich hinein kommt, an sie gebunden, zu ihnen gehörig. Es ist mit einem Wort eingefühlt. [...] Anders dagegen stände es, wenn man diese Freude am Schauen interpretierte als die Freude an einer Tätigkeit des Schauens, die ich übe, nicht im Kunstwerke, sondern ihm gegenüber, etwa gar als die Freude am Spiel der inneren Nachahmung, und an der Freiheit dieses Spieles; einer Freiheit, die darin bestände, dass ich nach Belieben im Kunstwerke und in der ideellen Welt desselben sein, und dann wiederum mich daraus zurückziehen und auf die Wirklichkeit besinnen könnte. Hiergegen wäre zu sagen: Solche Freiheit habe ich in der Tat dem Kunstwerke gegenüber oder im Genuss desselben gar nicht, sondern das Kunstwerk bannt mich in sich hinein und hält mich fest und zieht mich, mag ich wollen oder nicht, mit sich fort. Ich weiß noch gar nicht von ästhetischem Genuss, solange ich noch von solcher Freiheit, bald mich hinzugeben, bald das Kunstwerk fahren zu lassen, weiß.⁴⁸³

Solange der Betrachter die Eigenregie behält, ist ästhetische Wahrnehmung nicht möglich. Erst wenn das Erkennen und Interpretieren überwunden werde, könnten die Sinne frei agieren. Endell leitet daraus die Anforderung an seine Kunst ab. Aus Lipps' „genießendem Schauen“ wird Endells „Sehen“. Lipps erklärt anhand von Bildbeispielen (Abb. 10), die gleichzeitig als Sehexperiment für den Leser angelegt sind, wie isolierte Formen im Vergleich zu Formgebilden gesehen würden. Damit macht er den Unterschied zwischen „ästhetischem“ und „optischem Sehen“ deutlich.⁴⁸⁴ Die Einteilung des Sehvorganges in diese beiden Aspekte entspricht in etwa der Trennung des „sinnlichen

⁴⁸² Endell, August/Helge David: *Vom Sehen*, S. 122.

⁴⁸³ Lipps, Theodor: *Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst*. Bd. 2, S. 97f.

⁴⁸⁴ Lipps, Theodor: *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*, S. 6ff.

Sehens“ und „genießenden Schauens“. So ist letzteres ebenso wie das „ästhetische Sehen“ ein Prozess, der mit dem Konzept der „Einfühlung“ verständlich wird. Lipps deutet damit auf die psychischen Vorgänge der ästhetischen Wahrnehmung hin, deren Funktionsweise er anhand von optischen Täuschungen erklärt. In seinem 1897 erschienenen Werk *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen* werden solche Formfiguren dargestellt, damit daran jeder Leser selbst deren Wirkung überprüfen könne. Die Figuren waren gern gezeigte Abbildungen in fast allen Publikationen zur physiologischen Optik, Psychologie und Ästhetik zwischen 1880 und 1910.⁴⁸⁵ Endell übernimmt diese Formfiguren für seine Ornamentierung der Fassade der *Hackeschen Höfe* in Berlin.⁴⁸⁶ Wie Rehm bereits gezeigt hat, lässt sich an diesem Beispiel die Bezugnahme Endells auf die optischen Täuschungen bei Lipps feststellen. 1898 zeigt Endell in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* eine Graphik von Fensterformen, die er mit Blick auf ihre emotionale Wirkung vorführt (Abb. 9). Seine theoretische Auseinandersetzung mit den optischen Täuschungen von Lipps wird hierbei in Endells eigene Beispiele verwandelt.⁴⁸⁷ Die Verbindung von Emotion und Form entlehnt Endell dabei einer Annahme, die Lipps anhand der optischen Täuschungen verdeutlicht. Dabei betont er noch einmal die anthropologische Bedeutung von Linien als Richtungen, indem er zwei Quadrate zeigt, die einmal vertikal und einmal horizontal verlängerte Seitenlinien aufweisen (Abb. 8). Das vertikal verlängerte Quadrat wirkt schmaler und länger als seine Maße vermuten lassen. Lipps sieht hier die Erinnerung einer nach oben strebenden Kraft am Wirken, die das Gefühl des „aktiven, lebendigen“ Menschen imitiert. Die vertikale Richtung werde deshalb als präferiert gesehen. Die horizontale Verlängerung der Seitenlinien nimmt diesem Streben nach oben Kraft, weshalb das so veränderte Quadrat als kürzer und gedrungen empfunden werde:

Es hat aber die Thatsache, dass wir das Quadrat als aufrechtes Gebilde fassen, für uns eine allgemeinere Bedeutung. Auch sonst werden wir finden, dass uns gewisse Richtungen als Hauptrichtungen erscheinen, obgleich sie fürs Auge vor anderen Richtungen den Vorzug haben. Umso gewisser haben solche Richtungen jedesmal einen ästhetischen Vorzug. Gerade bei der vertikalen Richtung tritt derselbe besonders deutlich hervor. Die vertikale Richtung ist in besonderem Maße die Richtung der Aktivität, der eigenen Kraftbethätigung, der positiven Leistung. Die

⁴⁸⁵ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 83.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 84ff.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 119-125; Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 155.

Schwere zieht zu Boden; was der Schwere folgt, verhält sich passiv; was sich emporrichtet, sich aufwärts bewegt, die Schwere überwindet, erweist sich eben damit als aktiv. Alles aber, was aktiv ist oder scheint, liegt uns, als wollenden und darum im eigentlichsten Sinne des Wortes aktiven Wesen besonders nahe; es drängt sich unserem Bewusstsein und Gefühl in besonderem Maße auf; es übt in unserer Vorstellung eine besondere Wirkung.⁴⁸⁸

Eine zu den Seiten hinstrebende Bewegung dagegen reduziere die Energie einer Bewegung. Damit wird eine stellvertretende Linie dieser Richtung als weniger intensiv und damit kürzer und breiter wahrgenommen.⁴⁸⁹ Endell überträgt diese anthropologische Herleitung in seiner Beschreibung, wie der Blick des Betrachters im „Sehen“ über ein Objekt wandere:

Wir aber, die wir künstlerisch sehen wollen, sehen nicht nach dem, was uns für den Beruf oder sonstige Zwecke wichtig, ist, sondern wir schauen aus, ob unter den vielen Formen und Farben keine sind die uns Lust und Freude bringen. Und das ist natürlich eine ganz andere Art zu sehen.⁴⁹⁰

Der Sehprozess an sich steht damit unter dem Vorzeichen eines lustvollen, vitalen Suchens nach Anhaltspunkten, die dieses Grundgefühl bestätigen.⁴⁹¹

Dabei ist zu betonen, dass Lipps ebenso wie Endell zwar von Richtungen und Bewegungsmustern sprechen, die im Menschen angelegt seien. Wenn Endell für den Sehprozess die Bedeutung des „Gelben Flecks“ anspricht⁴⁹², bewegt er sich im Diskurs der physiologischen Optik. Insbesondere in von Helmholtz' *Handbuch der physiologischen Optik* aus dem Jahre 1867 wird die Aufgabe des gelben Flecks als „Stelle des deutlichsten Sehens“ behandelt.⁴⁹³ Endell geht, ähnlich wie Lipps, im „Sehen“ über die angeborenen Komponenten hinaus und weist vielmehr der Psyche den ausschlaggebenden Faktor in der ästhetischen Wahrnehmung zu. Wie Rehm schreibt, widerspricht auch Lipps in *Psychologische Studien*⁴⁹⁴ explizit dem Nativismus. Bewegungsabläufe und das Bewusstsein für die eigene Bewegung im Raum seien nicht nur angeboren.⁴⁹⁵ So schreibt Lipps:

⁴⁸⁸ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 13

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S.123.

⁴⁹¹ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 78.

⁴⁹² Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 122.

⁴⁹³ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 78.

⁴⁹⁴ Lipps, Theodor: Psychologische Studien. Heidelberg: Weiss 1884, S. 46f.

⁴⁹⁵ Vgl. Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 80.

Auch wenn man beim Nativismus in dem hier vorausgesetzten Sinn, dem Nativismus also, der dem Individuum die Lokalisation oder die Notwendigkeit des richtigen Lokalisierens fertig angeboren sein lässt, einfach stehen bleibt, so fragt es sich doch, was dieser Nativismus eigentlich meint, d. h. was denn eigentlich ihm zufolge das Angeborene ist. Dieser Frage darf sich der Nativismus offenbar in keinem Falle entziehen.⁴⁹⁶

Lipps folgt jedoch auch keinem rein empiristischen Zugang nach Helmholtz. Sein Augenmerk gilt vielmehr den psychischen Abläufen, die zu einer emotionalen Wirkung von Farbe und Form führen.⁴⁹⁷ In dieser Weise folgt ihm Endell.

Beide betonen die psychische Grundkonstitution des Menschen als maßgeblich für die Wahrnehmung. Analog zu physischen, „äußeren Kräften“, die durch die Physik beschrieben werden können, stellt Lipps ähnlich Fechners psychophysischem Parallelismus die ästhetische Wirkung als einen Kampf „innerer Kräfte“ vor. Formen und Linien als imaginierte Kräfte stehen sich gegenüber oder steigern sich gegenseitig.⁴⁹⁸ In dieser Weise sind Formen in der ästhetischen Betrachtung ein Zusammenspiel von Kräften, die schließlich in Emotionen übertragen werden. Lipps spricht der physischen, muskulär bedingten Augenbewegung durchaus eine gewisse Bedeutung zu, allerdings nur als Begleiterscheinung des ‚inneren Blicks‘. Dieses Spiel der Kräfte im Körper denkt Lipps analog für die Linien. Linien werden damit Stellvertreter für jene Kräfte. Er schließt daraus, dass das Auge im Sehen nicht nur der Form folgt, sondern dass vor allem zunächst eine Bewegungserfahrung aufgerufen wird. Gesehen wird ein Gefühl für eine Richtung oder Raumausdehnung, die der Körper als Bewegungsempfindung erinnert. Mit dem Beispiel der optischen Täuschungen veranschaulicht Lipps, wie Raumwahrnehmung vorzustellen sei. Dabei widerspricht er Wilhelm Wundt, der davon ausgeht, dass optische Täuschungen auf die tatsächliche muskuläre Bewegung der Augen zurückzuführen seien, und folgt Helmholtz’ empiristischer Theorie. Auch Lipps geht im „genießenden Schauen“ demnach von einem suggestiven Einfluss von Form aus, weil im Betrachter über die in der ästhetischen Wahrnehmung aufgerufenen Bewegungserfahrung Emotionen ausgelöst werden, die an diese Bewegungserinnerung gekoppelt sind.

⁴⁹⁶ Lipps, Theodor: Psychologische Studien, S. 46f.

⁴⁹⁷ Vgl. Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst.

⁴⁹⁸ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 10.

4.1.4 Übertragung in die Kunst

Lipps verbindet seine psychologische Theorie zur ästhetischen Wahrnehmung auch mit der realen Anwendung in der künstlerischen Praxis. Darin unterscheidet er sich deutlich von anderen Wissenschaftlern, die die Aufklärung der ästhetischen Wahrnehmung untersuchen. Wundt beispielsweise führt explizit an, dass er dies den Ästhetikern überlasse.⁴⁹⁹ Lipps jedoch fügt seinen theoretischen Ausführungen direkt auch architektonische Beispiele hinzu – einerseits zur bildhaften, praxisbezogenen Erläuterung seiner Theorie, andererseits, um hier zunächst implizit auch eine Handlungsaufforderung für Künstler zu platzieren. So erklärt er, dass insbesondere die „technischen Künste“ und die Architektur von dem Wissen um die Entstehung von optischen Täuschungen profitieren könnten. Lange schon werde dies intuitiv in der Architektur genutzt, indem die Architekten auf das Sehen des Betrachters reagierten. Nicht nur durch die Regeln der Perspektive, sondern gerade durch die psychischen Komponenten des Sehens würden Fassaden anders wahrgenommen als beabsichtigt. Deshalb wird nun mit Korrektur auf Basis des Wissens optischer Täuschungen reagiert. Ein Beispiel dafür gibt Lipps mit der Beobachtung, dass Rechtecke immer mit anderen Formen kombiniert würden, weil ein Rechteck allein „plump“ wirke. Die Verbindung mit anderen Formen im „ästhetischen Sehen“ macht nun möglich, was Lipps als die Einheit eines Ganzen betrachtet. Das Rechteck kann sich harmonisch einfügen.⁵⁰⁰ Lipps analysiert Gebäudefassaden und architektonische Elemente in ihren Einzelteilen und verweist anhand dieser Beispiele darauf, wie nun formal auf Basis seiner Überlegungen ein Gleichgewicht entsteht. Neben „Kraft“ spielt hierbei vor allem „Druck“ und „Spannung“ eine Rolle, was Lipps Vorstellungen erneut in einen physikalischen Zusammenhang bringt. So vergleicht er Figur 13 und Figur 14 (Abb. 12):

⁴⁹⁹ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 70f.

⁵⁰⁰ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 24.

Vergleichen wir beide Formen im Ganzen, so erscheint jene als Ausdruck freier oder aktiver Gegenwirkung gegen den Druck, diese als Ausdruck passiven Widerstandes. Jene schließt mit der Bewegung nach innen zugleich eine Bewegung nach oben in sich. Das Drängen der Masse nach innen oder die innere Konzentration der Kraft drängt das Gebilde nach oben. Diese schließt ebenso mit der Bewegung nach außen zugleich eine Bewegung nach unten in sich. Darum erscheint jene Form höher, diese niedriger; jene oben und unten enger, diese weiter, als das Quadrat, dessen Ecken die Endpunkte der krummen Linie bilden.⁵⁰¹

Begrifflichkeiten wie „Gegenwirkung gegen den Druck“ oder „passiver Widerstand“ betonen erneut den physikalischen Zusammenhang, in den Lipps seine Wahrnehmungstheorie einbettet. Dabei fokussiert er jedoch deutlich das psychische Geschehen, das physische wird nur zum modellhaften Verständnis verwendet, weil psychische Vorgänge nicht anders messbar und damit wissenschaftlich festgelegt werden könnten. So macht Lipps noch einmal deutlich: „Kein Wunder, da ja das Objekt, sofern es als Träger von Kräften betrachtet wird, gar nirgends anders als in unserer Vorstellung besteht.“⁵⁰² Rekurrierend auf seine Vorstellung der „inneren Kräfte“, die parallel zum Sehen von Linien angesprochen seien, spricht Lipps von der „mechanisch-ästhetischen Betrachtung“⁵⁰³. Lipps’ „ästhetisches Sehen“ kann damit als psychisch-mentale Mechanik betrachtet werden und ist demnach auch mit Blick auf Gustav Theodor Fechners Psychophysik zu diskutieren.

⁵⁰¹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 30f.

⁵⁰² Ebd., S. 14.

⁵⁰³ Ebd., S. 79.

4.2 Gustav Theodor Fechners „psychophysischer Parallelismus“

Mit der Verbindung von Psyche und Physis oder dem „Leib-Seele-Problem“ im Wahrnehmungsprozess befassen sich Physiologie, Psychologie, Psychophysik und experimentelle Psychologie spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Welchen aktiven Anteil am Wahrnehmungsprozess der Wahrnehmende übernimmt, welcher davon bewusst oder unbewusst, gesteuert oder unwillkürlich stattfindet, wird bereits in diesen frühen psychologischen Diskursen auszumitteln versucht. Die Wahrnehmungspsychologen stellen dabei zur gleichen Zeit in divergierenden Ansätzen eine Verbindung zur Ästhetik her. Dabei wird zu ergründen versucht, welchen messbaren Effekt die Betrachtung von Farbe und Form hat. Auch Gustav Theodor Fechner befasst sich bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Verbindung von Physis und Psyche und schließlich mit der Messbarkeit psychischer Vorgänge. Mit der Veröffentlichung seines Werkes *Elemente der Psychophysik* 1860 begründet Fechner die Psychophysik.⁵⁰⁴ Er sucht darin nach Möglichkeiten, Geistes- und Naturwissenschaft zu verbinden. Nachdem die Physiologie als wissenschaftliche Disziplin nicht anerkannt wurde, stützt er sich auf die bereits etablierten Wissenschaften Physik und Chemie. In Frankreich unternimmt Françoise Magendie den Versuch, die Physiologie als experimentelle Wissenschaft aus dem Schatten von Physik und Chemie zu heben. In Deutschland bedient sich außerdem der Physiologe Johannes Müller experimenteller Methoden. Sie alle entwickeln Ansätze, psychische Phänomene in einen naturwissenschaftlichen, durch Messung bestimmten Rahmen zu stellen.⁵⁰⁵

Dennoch bleibt ein Bereich, der Methoden der präzisen Messung nicht zugänglich ist. Diese fallen nach Fechner unter den Gegenstand der „inneren Psychophysik“, die sich mit der Relation von Erregung, das heißt, Prozessen im zentralen Nervensystem und damit korrespondierender Empfindung befasst. Die innere Psychophysik stehe durch einen „psychophysischen Parallelismus“ in Relation zur „ueren Psychophysik“, die den physikalischen Reiz und dessen psychische Reaktion beschreibt. Die Psychophysik

⁵⁰⁴ Vgl. Fechner, Gustav Theodor: *Elemente der Psychophysik*. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860; Ders.: *Elemente der Psychophysik*. 2 Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860. Amsterdam: Bonset 1964.

⁵⁰⁵ Vgl. Rder, Gert/Heinz Rodegra: *Psycho-Physik. Wissenschaft mit Sonderstellung*. München: Universitäts-Verlag 1981, S. 11.

untersucht demnach, wie objektive Reize zu einem subjektiven Eindruck führen. Innere und äußere Psychophysik bilden zwei miteinander verbundene Bereiche, die gemeinsam den Wahrnehmungsprozess beschreiben. Dafür ist es notwendig, dass beides, sowohl Reiz als auch Reaktion, messbar gemacht werden. Dazu werden im Labor Reize isoliert auf ihre Auswirkung betrachtet. Sowohl bereits Fechners Lehrer Weber als auch Fechner selbst haben Methoden entwickelt, um dies zu ermöglichen.⁵⁰⁶ So schreibt Fechner über die enge Verbindung von leiblichen und geistigen Prozessen, die sich letztlich dadurch unterscheiden, dass sie entweder von einem Außenstehenden betrachtet oder aber nur von der Person selbst wahrgenommen werden können:

Es sind im Grunde nur dieselben Processe, die von der einen Seite als leiblich organische, von der andern als geistige, psychische aufgefaßt werden können. Als leibliche Processe stellen sie sich Jemandem dar, der außerhalb dieser Processe selbst stehend, dieselben ansieht, oder aus Gesehenem unter Form des äußerlich Wahrnehmbaren erschließt, wie Anatom, Physiolog, Physiker thut. Ein solcher mag es anfangen, wie er will, er wird nicht das Geringste von psychischen Erscheinungen im Andern direct wahrzunehmen vermögen, dagegen stellen sich diese Processe wieder als psychische dar, als Gemeingefühle, Sinnesempfindungen, Vorstellungen, Bestrebungen, u.s.w., sofern eine Selbstgewahrung in diesen Processen stattfindet.⁵⁰⁷

Somit sind physische und psychische Abläufe als identisch zu betrachten, gleichzeitig aber Teil derselben Sache, das heißt, eine Veränderung des einen bewirkt zwangsläufig auch eine Veränderung des anderen. Fechner wird mit Blick darauf von der „Identitätsansicht“⁵⁰⁸ sprechen. Seine Annahme, dass eine Veränderung des Psychischen immer eine Veränderung des Physischen mit sich bringt, bildet den Kern seines „psychophysischem Grundgesetzes“, das er als „Functionsprinzip“ angibt.⁵⁰⁹

Das allgemeinste Gesetz ist dieses: daß nichts im Geiste bestehen, entstehen, gehen kann, ohne daß etwas im Körper mit besteht, entsteht, geht, was seine Wirkungen und Folgen in den Umkreis und die Zukunft der Körperwelt hinein erstreckt. Man kann es kurz so ausdrücken, daß alles Geistige seinen Träger oder Ausdruck in etwas Körperlichem und hiedurch seine weiteren Wirkungen und Folgen im Körperlichen hat.⁵¹⁰

⁵⁰⁶ Vgl. Asanger, Roland: Handwörterbuch der Psychologie. München: Union 1988, S. 835.

⁵⁰⁷ Fechner, Gustav Theodor: Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits. 3 Bde. Leipzig: Voss 1851. Bd. 2, S. 320f.

⁵⁰⁸ Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt, um die unsichtbare zu finden. Leipzig: Amelang 1861, S. 211.

⁵⁰⁹ Vgl. Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 132.

⁵¹⁰ Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage, S. 211.

Um die Effekte der „inneren Psychophysik“ jedoch messbar zu machen, obwohl sie physikalischen Methoden nicht zugänglich sind, bedarf es einer Abstraktion nach dem Vorbild der „äußeren Psychophysik“. Dem Subjekt sei es unmöglich, die materiellen, physischen Vorgänge des Sehvorganges und gleichzeitig das „Geistige, Psychische“ des Perzepts zu erkennen. Dazu beurteilt der „innere Standpunkt“, das Psychische, über das Material und trifft darüber eine subjektive Aussage. So könne kein allgemeingültiger Schluss über den inneren Vorgang des Sehprozesses gemacht werden.⁵¹¹ Die dichotome Aufstellung Psychisch/Physisch, Geist/Körper, Psychisch/Material sei deshalb eine notwendige Abstraktion, ebenso wie die mathematische Relation, die er zwischen den beiden Aspekten herstellt. Aus diesen Prämissen entsteht der psychophysische Parallelismus, der jedoch von einer ontischen Identität ausgeht.⁵¹² Die innere Psychophysik, die die Beziehung zwischen dem Psychischen und „den körperlichen Tätigkeiten, die ihm unmittelbar in uns unterliegen“ darstellt, funktioniert nicht über das Reiz-Empfindungsschema, sondern bedarf der Vermittlung „innerer körperlicher Tätigkeiten“.⁵¹³ Dabei ist zunächst das Physische die Grundlage des Psychischen. Fechner postuliert damit einen ontologischen Materialismus⁵¹⁴:

Insofern das Psychische als directe Function des Physischen betrachtet wird, kann das Physische der Träger, die Unterlage des Psychischen heissen. Physische Tätigkeiten, welche Träger oder Unterlage von psychischen sind, mithin in directer functioneller Beziehung dazu stehen, nennen wir psychophysische.⁵¹⁵

Der psychophysische Parallelismus wurde vorausgesetzt, um die Psychologie, die sich damit an den Methoden der Physiologie orientieren konnte, als ordentliche Wissenschaft zu legitimieren. Psychische und physische Vorgänge werden in einem psychophysischen Parallelismus zu zwei Ansichten derselben Sache.⁵¹⁶

⁵¹¹ Vgl. Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften. Ein neuer Name für alte Denkmethode. Aachen: Shaker 2009, S. 28.

⁵¹² Vgl. Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften, S. 32.

⁵¹³ Fechner, Gustav Theodor: Das psychische Maß. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 32 (1858), S. 21.

⁵¹⁴ Vgl. Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 144.

⁵¹⁵ Fechner, Gustav Theodor: Elemente der Psychophysik. Bd. 1. Nachdruck, S. 10.

⁵¹⁶ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus: Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte. Freiburg u. a.: Alber 1993, S. 279f.

4.2.1 Identitätsansicht

Mit der so vorgestellten „Identitätsansicht“⁵¹⁷ verhandelt Fechner ein traditionsreiches Thema: Das Leib-Seele-Verhältnis. Leib und Seele sind bei Fechner „identisch“⁵¹⁸. Leib und Seele sind im psychophysischen Parallelismus ein identisches Ding mit unterschiedlichen Ansichten.

Die ganze Welt besteht aus solchen Beispielen, die uns beweisen, dass das, was in der Sache Eins ist, von zweierlei Standpuncten als zweierlei erscheint, und man nicht vom einen Standpuncte dasselbe als vom anderen haben kann.⁵¹⁹

Michael Heidelberger erläutert die Identitätsansicht Fechners anhand einer Münze, die zwar „ein Ding“ sei, jedoch nie gleichzeitig von beiden Seiten betrachtet werden könne. Dennoch wüssten wir über die Beschaffenheit der anderen Seite, jedoch basierend auf Erfahrung.⁵²⁰ In *Zend-Avesta* schreibt Fechner 1851 über seine Vorstellungen zum Zusammenhang von Leib und Seele:

Körper und Geist oder Leib und Seele oder Materielles und Ideelles oder Physisches und Psychisches, (diese Gegensätze hier im weitesten Sinne als gleichgeltend gebraucht) sind nicht im letzten Grund und Wesen, sondern nur nach dem Standpunct der Auffassung oder Betrachtung verschieden. Was sich selbst auf innerm Standpunct als geistig, psychisch erscheint, vermag einem Gegenüberstehenden vermöge dessen dagegen äußern Standpunct nur in anderer Form, welche eben die des leiblich materiellen Ausdrucks ist, zu erscheinen. Die Verschiedenheit der Erscheinung hängt an der Verschiedenheit des Standpunkts der Betrachtung und der darauf Stehenden. Insofern hat dasselbe Wesen zwei Seiten, eine geistige, psychische, sofern es sich selbst, eine materielle, leibliche, sofern es einem andern als sich selbst in anderer Form zu erscheinen vermag, nicht aber haften Körper und Geist oder Leib und Seele als zwei grundwesentlich verschiedene Wesen an einander.⁵²¹

Weiter schreibt Fechner 1861 in der *Seelenfrage*:

⁵¹⁷ Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage, S. 221.

⁵¹⁸ Vgl. ebd.; Fechner, Gustav Theodor: *Zend-Avesta*. Bd. 2, S. 350f. und 366; Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 128.

⁵¹⁹ Fechner, Gustav Theodor: *Elemente der Psychophysik*. Bd. 1, S. 3f.

⁵²⁰ Vgl. Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 129.

⁵²¹ Fechner, Gustav Theodor: *Zend-Avesta*. Bd. 2, S. 321f.

Das identisch gemeinsame Wesen des Körpers und der Seele ist eben nichts Anderes als die solidarische Wechselbedingtheit der Selbsterscheinungen der Seele und der Erscheinungen des Körpers. Eins läßt sich ohne das Andre nicht haben, etwas dahinter nicht zeigen, nichts finden [...]. Diese Ansicht ist ganz die Identitätsansicht, indem sie Beides, Leib und Seele, nur für zwei verschiedene Erscheinungsweisen desselben Wesens hält, die eine auf innerem, die andere auf äußerem Standpunkt zu gewinnen [...].⁵²²

Fechners Theorie der zwei Seiten des gleichen Dings und seine Identitätsansicht ist somit als monistischer Parallelismus zu verstehen.⁵²³ In diesem Sinne ist ein Abhängigkeitsverhältnis nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip zwischen Physischem und Psychischen ausgeschlossen, da sich mit der Veränderung einer Seite folgerichtig das gesamte Ding an sich verändert:

Es besteht ein faktischer Parallelismus der Veränderungen des Körperlichen und Geistigen. In der Tat aber muß ein solcher stattfinden, wenn Leib und Seele eine verschiedene Erscheinungsweise desselben Wesens sind, da nach Maßgabe als sich das Wesen ändert, beide Erscheinungsweisen sich im Zusammenhange ändern müssen.⁵²⁴

So stehen Leib und Seele, das Physische und das Psychische, in einer „functionellen Beziehung“, nicht jedoch in einem kausalen Abhängigkeitsverhältnis zueinander. Im Sinne eines ontologischen Monismus geht Fechner vielmehr davon aus, dass sich Psychisches nur auf der Grundlage von physischen Prozessen abspielen kann. Deshalb erklärt er die Identitätsansicht zunächst als

materialistisch, denn das Geistige muß sich danach überall ändern, nach Maßgabe als sich das Körperliche ändert, worin es sich ausdrückt, erscheint in sofern ganz als abhängig davon, als Function desselben, ja läßt sich ganz in solches übersetzen.⁵²⁵

Ganz einer positivistischen Naturwissenschaft verschrieben, betont Fechner damit, dass Psychisches bedingt sei durch physische Prozesse und nur über die Betrachtung derselben verstehbar. Diese Prämisse bildet die Grundlage des psychophysischen Parallelismus und eröffnet die Möglichkeit der Messbarkeit des Psychischen über das Verständnis und die empirische Zugänglichkeit des Physischen. Fechner entledigt sich in dieser

⁵²² Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage, S. 210f.

⁵²³ Vgl. Gundlach, Horst: Entstehung und Gegenstand der Psychophysik. Berlin: Springer 1993, S. 93.

⁵²⁴ Fechner, Gustav Theodor/Gottlob Friedrich Lipps: Bericht über das Fechner-Archiv. Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, mathematisch-physikalische Klasse, 57. Leipzig: Engelmann 1905, S. 308.

⁵²⁵ Fechner, Gustav Theodor: Zend-Avesta. Bd. 2, S. 348.

Herangehensweise vollständig des Metaphysischen. „Geist“, „Seele“, und „Bewusstsein“ als Elemente der „inneren Psychophysik“ sowie „Körper“ oder „Leib“ der „äußeren Psychophysik“ sind gemeinsam Gesetzmäßigkeiten unterstellt, die eine empirische Naturwissenschaft festlegt.⁵²⁶ Psychophysik ist damit die Betrachtung psychischer und physischer Gegebenheiten mithilfe messbarer Einheiten. Die Annahme eines psychophysischen Parallelismus und einer ontischen Identität von Psychischem und Physischem erlaubt es Fechner über die methodisch gesicherte Messbarkeit des Physischen auch Schlüsse über das Psychische zu treffen. Fechners ontologischer Monismus geht von einem „Grundwesen“ aus, das in zweierlei Hinsicht erscheinen kann, aber gleichen Prinzipien unterworfen ist. Damit lässt sich von Körperlichem auf Geistiges schließen. Einen reinen Materialismus lehnt Fechner dabei jedoch ebenso ab wie eine reine Fokussierung auf das Geistige, den Spiritualismus, wie er im zweiten Teil des *Zend-Avesta* ausführt.⁵²⁷ Fechner macht den psychophysischen Parallelismus ab den 1860er Jahren wieder zur Grundlage für die Wissenschaft des Psychischen. Das Leib-Seele-Problem wird so vor allem über die Unterscheidung von physischen und psychischen Prozessen behandelt.⁵²⁸ Auch Wilhelm Wundt und Ernst Mach betonen einen psychophysischen Parallelismus, auch wenn sie für das Zusammenspiel der beiden Komponenten andere Lösungen vorschlagen. Weiter bestimmen ebenso monistische Ansätze, wie beispielsweise bei Ernst Haeckl, den Körperdiskurs der Jahrhundertwende.

Auf Basis von Fechners Psychophysik werden bis in aktuelle Überlegungen hinein das Verhältnis und die Zugriffsmöglichkeiten auf das Psychische über das Physische verhandelt. So definiert Gerd Wenningers Psychophysik im Bezug auf Fechner: „Unter Psychophysik versteht man seit G.T. Fechner die Lehre von den Beziehungen zwischen seelischen (subjektiven oder phänomenalen) und körperlichen (objektiven oder physikalischen) Tatbeständen.“⁵²⁹ Fechners Psychophysik geht also ebenfalls von einer Verbindung von Physischem und Psychischen aus, die auf Grundlage naturwissenschaftlicher Methoden einsehbar sei. Für die ästhetische Wahrnehmung resultiert demnach auch nach Fechner Wahrgenommenes in einer psychischen Empfindung, die messbar sein könnte.

⁵²⁶ Vgl. Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage, S. 208; Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 123 ff.

⁵²⁷ Fechner, Gustav Theodor: *Zend-Avesta*. Bd. 2, S. 319.

⁵²⁸ Vgl. Heidelberger, Michael: Fechner und das Unbewusste.

⁵²⁹ Wenninger, Gerd (Hrsg.): *Lexikon der Psychologie*, S. 369.

4.2.2 Übertragung auf die Ästhetik

Gustav Theodor Fechner selbst hat sich bereits mit Fragen der Ästhetik beschäftigt. Er nimmt eine Übertragung der Psychophysik auf die experimentelle Ästhetik vor und verhilft ihr als Disziplin zu einer deutlichen Weiterentwicklung. Insbesondere Wilhelm Wundt bezieht sich auf Fechners Vorarbeit⁵³⁰, die mithilfe empirischer Methoden „ästhetische Gesetze“ und „Principe des ästhetischen Gefallens“ aufstellt.⁵³¹ Fechner kann mit seinem Spätwerk zur Ästhetik hervorgehoben werden als früher Wissenschaftler, der sich mit der empirischen Festlegung der Ästhetik durch Methoden der Psychophysik befasste.⁵³² Zwischen 1865 und 1872 veröffentlicht Fechner vierzehn Artikel zur Ästhetik, 1876 erscheint die *Vorschule der Ästhetik*.⁵³³ Darin theoretisiert er Ästhetik beruhend auf seiner Idee, dass alles Handeln des Menschen auf einem Lustprinzip beruhe. Ästhetische Urteile würden demnach in Reaktion auf Empfindungen von Lust oder Unlust getroffen, die die Betrachtung von Gegenständen auslöst. Messbar macht er ästhetisches Gefallen mithilfe des „Goldenen Schnitts“, der ihm eine tradierte mathematische Fundierung der Ästhetik verspricht. Daraus leitet Fechner Prinzipien darüber ab, wie Form und Empfindung korrespondierten.⁵³⁴ Bestätigung für diese Ableitungen suchte er zunächst auch in einer empirischen Festlegung über einen Fragebogen für Besucher einer Kunstausstellung, der jedoch aufgrund geringer Beteiligung nicht repräsentativ sein konnte und ein Versuch bleiben musste. Auch Wilhelm Wundt entwarf 1874 ein Modell für die Messbarkeit des ästhetischen Gefallens, das eine Kurve aus den Komponenten „Komplexität“ und „Art“ des ästhetischen Gefallens zeigt. Dieses Modell wurde auch 1968 von Berlyne in seinem Vortrag *The Psychology of Aesthetic Behavior* wiederholt.⁵³⁵

Fechners solide theoretische und experimentelle Vorarbeit sowohl in der Erforschung des Zusammenhangs von Psychischem und Physischem als auch dessen Ansätze zur Übertragung der von ihm aufgestellten Gesetzmäßigkeiten auf die Ästhetik ist nicht nur als Einzelleistung zu würdigen. Fechner war damit einer der frühen Denker

⁵³⁰ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 3, S. 108ff.

⁵³¹ Vgl. Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, S. 352.

⁵³² Vgl. Philipps, Flip/J. Farley Norman/Amanda M. Beers: Fechner's Aesthetics Revisited. In: Solomon, Joshua A. (Hrsg.): Fechner's Legacy in Psychology. 150 Years of Elementary Psychophysics. Leiden: Brill 2011, S. 183-191.

⁵³³ Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Aesthetik. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876.

⁵³⁴ Vgl. Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur, S. 85.

⁵³⁵ Vgl. Philipps, Flip u. a.: Fechner's Aesthetics Revisited.

einer zunehmend in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen ebenso wie in der künstlerischen Praxis verhandelten Frage nach der Möglichkeit, über die (ästhetische) Wahrnehmung Einfluss auf den Wahrnehmenden und darüber hinaus auf eine ganze Gesellschaft zu nehmen.

4.2.3 Kritik an Fechners Psychophysik

Neben Fechner entwickelten insbesondere Johann Friedrich Herbart mit seinen Überlegungen zur Pädagogik und Ernst Mach mit seinen erkenntnistheoretischen Erkenntnissen die Psychophysik weiter. Mach und Wundt machten sich in Leipzig für eine experimentelle Erforschung der Verbindung von Reiz und Empfindung stark. Wundt gründete dafür nach seinen Forschungen im Bereich der Nerven- und Sinnesphysiologie das Leipziger Institut für experimentelle Psychologie. Während Fechners Überlegungen wesentlich stärker den Bezug zur Physik und Chemie suchten, konnte Wundt bereits auf eine erstarkte Physiologie als wissenschaftliche Disziplin aufbauen. So konnte der spätere Wundt von einer „experimentellen Psychologie“ oder „physiologischen Psychologie“ sprechen.⁵³⁶ Deren Grundannahme besteht darin, dass körperliche Gegebenheiten, die durch die Physiologie bestimmbar sind, eine mathematische Korrelation zu geistigen Abläufen, die durch die Psychologie erforschbar sind, aufweisen. Das Zusammenspiel dieser beiden Gebiete beschreibt die physiologische Psychologie. Dabei ist für Wundt im Vergleich zu Fechner jedoch eine andere Gewichtung notwendig. Der physiologische Zusammenhang sei nur der Anzeiger für psychologische Abläufe. Demensprechend seien physiologische Methoden nur die Methode zur Festlegung psychologischer Abläufe.⁵³⁷ Wundt kritisiert damit die Identitätsansicht Fechners, die eigentlich eine Lücke belasse in der Bestimmung des Psychischen und seinem tatsächlichen Zusammenhang mit dem Physischen. Gefühle würden so nicht empirisch untersucht, sondern aus dem Physischen abstrahiert:

⁵³⁶ Vgl. Röder, Gert/Heinz Rodegra: Psycho-Physik, S. 13.

⁵³⁷ Vgl. ebd.

Der Grundmangel der physiologischen Gefühlstheorien überhaupt liegt aber offenbar darin, dass von ihnen entweder ganz allgemein die Nervenprocesse oder unmittelbare Nebeneigenschaften der centralen Sinneserregungen zu Trägern seelischer Zustände gemacht werden, ohne dass man über das Wie dieses Zusammenhangs Rechenschaft gibt. Zudem ist diese Betrachtungsweise bei dieser, wie bei allen vorangegangenen Theorien, dadurch von vornherein eine einseitige, dass andere Gefühle als Lust und Unlust überhaupt nicht unterschieden werden.⁵³⁸

Wundts Versuchsreihen ebenso wie seine Ausführungen zur „Perception“, „Apperception“ und „Willenszeit“ sind dabei ausführlicher und differenzierender.⁵³⁹ Sie suchen detaillierter nach den Zusammenhängen zwischen Physischem und Psychischem. Seine Elementarpsychologie ist sich der dunklen Flecken in diesem Forschungsgebiet bewusst und versucht ihnen Rechnung zu tragen.

Auch von seinem Zeitgenossen Charles Sanders Peirce schlägt Fechner aufgrund des materiellen Determinismus seiner Psychophysik Kritik entgegen. Peirce erklärt sich Wahrnehmung als auf Konvention basierend:

No doubt, all nervous physiology shows the dependence of mind and body; but that is not the question. The question is whether mental phenomena are exclusively controlled by blind mechanical law, as they certainly must be if mind be but an aspect of matter and matter is governed by such a law.⁵⁴⁰

Peirce zentrale Kritik an Fechners Psychophysik ist sein Zweifel daran, dass mentale Prozesse überhaupt mit empirischen Methoden beschreibbar seien. Er bezweifelt ganz grundlegend eine naturwissenschaftlich feststellbare Gesetzmäßigkeit, die aufgedeckt werden könne. So wird die Psychophysik nach dem Tod ihres Begründers, Fechner, zunächst nicht mit der gleichen Intensität weitergeführt. Publikationen dazu beschränken sich vor allem auf seine direkte Nachfolge. Wie Miriam Possmayer jedoch darstellt, sind der deterministische Gedanke, der auch in Fechners innerer Psychophysik zu finden ist, ebenso wie die Parallelität von Psychischen und Physischem, das heißt, von mentalen Zuständen und neuronalen Reaktionen im Gehirn, auch in den Prämissen der aktuellen kognitiven Neurowissenschaften zu finden.⁵⁴¹ Auch Gerhard Roth listet in seinem Buch *Das Gehirn und seine Wirklichkeit* drei Richtungen der kognitiven Neurowissenschaften auf,

⁵³⁸ Wundt, Wilhelm: Grundzüge einer physiologischen Psychologie. Bd. 2. 5., völlig umgearb. Aufl. Leipzig: Engelmann 1902, S. 368.

⁵³⁹ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 2, S. 724ff.

⁵⁴⁰ Peirce, Charles Sanders/Charles Hartshorne/Paul Weiss (Hrsg.): Collected Papers. Volume V/VI. Cambridge: Belknap Press of Harvard University 1978, S. 6.274f.

⁵⁴¹ Vgl. Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften, S. 107.

die sich zum Verhältnis von Geist und Gehirn positionieren.⁵⁴² Der „reduktionistische Identismus“ und seine wichtigsten Vertreter, Crick und Koch, führen sowohl Geist als auch Bewusstsein vollständig auf neuronale Gegebenheiten zurück.⁵⁴³ Auch Kandel postuliert diese Annahme: „Alle geistigen Funktionen spiegeln Gehirnfunktionen wider [...]. Dieses Prinzip gilt als die fundamentale Annahme der Neurowissenschaft.“⁵⁴⁴ Gesteigert wird der „reduktionistische Identismus“ durch den von Paul und Patricia Churchland vertretenen „eliminativen Materialismus“, der fordert, alle psychologischen Begrifflichkeiten zugunsten eines rein „neuroinformativen“ Vokabulars zu streichen. Denn nur durch ein solches seien die Abläufe der menschlichen Psyche greifbar.⁵⁴⁵ Der Epiphänomenalismus schließlich geht ebenfalls davon aus, dass neuronale Prozesse und damit materielle Gegebenheiten als Basis psychische Phänomene als Begleiterscheinungen mit sich bringen.⁵⁴⁶ Nachdem aber auch die aktuelle Neurowissenschaft methodisch nicht in der Lage sei, die Identität von psychischen und physischen Abläufen zu beweisen, legt auch Roth die nicht beweisbare Annahme einer psychophysischen Parallelität den Untersuchungen zugrunde und ist damit nahe an Fechners Psychophysik:

Angesichts alles verfügbaren Wissens ist es also vernünftig, von einer im Rahmen der experimentellen Überprüfbarkeit liegenden strengen Parallelität zwischen Mentalem und Neuronalem auszugehen. Dabei berücksichtigen wir natürlich, dass keineswegs alle neuronalen Prozesse im Gehirn auch von mentalen Zuständen im Sinne bewusster und daher im Prinzip berichtbarer Ereignisse begleitet sind.⁵⁴⁷

Fechners Werk und seine innovativen Denkansätze haben so weitreichenden Einfluss und werden insbesondere auch von seinem Schüler Wilhelm Wundt in modifizierter Form weitergetragen. Auch wenn sich Wundt nicht als Ästhetiker, sondern ganz explizit als Naturwissenschaftler versteht, beschäftigen ihn dennoch die psychophysischen Abläufe der ästhetischen Wahrnehmung. Dabei stützt er sich im Rahmen seiner experimentellen Psychologie jedoch auf die Aussagen von Probanden.

⁵⁴² Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

⁵⁴³ Vgl. Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften, S. 66.

⁵⁴⁴ Vgl. Kandel, Eric: Psychiatrie, Psychoanalyse und die neue Biologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 83.

⁵⁴⁵ Vgl. Churchland, Paul: The Engine of Reason, the Seat of the Soul. A Philosophical Journey into the Brain. Cambridge: MIT Press 1996; Churchland, Paul: Eliminativer Materialismus und propositionale Einstellungen. In: Metzinger, Thomas (Hrsg.): Grundkurs Philosophie des Geistes. Bd. 2: Das Leib-Seele-Problem. Paderborn: Mentis Verlag 2007, S. 189-215.

⁵⁴⁶ Vgl. Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften, S. 67; Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit.

⁵⁴⁷ Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit, S. 277f.

4.3 Wilhelm Wundts Ästhetik

Auch die „Ästhetische Wirkung“, die Wilhelm Wundt in „Gefallen und Missfallen“ trennt, ist durch das Urteil eines Probanden zu klären.⁵⁴⁸ Ein ästhetisches Urteil kann demnach bewusst vom Subjekt gefällt werden:

Dies legt nun den Gedanken nahe, dass auch jene ganz abstracten Verhältnisse, wie sie uns in den geometrisch regelmäßigen Figuren oder in dem Taktmaass der Melodie als Normen des Gefallens begegnen, ihre ästhetische Wirkung einem Gedankeninhalte begegnen, ihre ästhetische Wirkung einem Gedankeninhalte verdanken, der zwar nicht in ihnen selbst eigentlich liegt, den aber wir in sie hineinlegen.⁵⁴⁹

Die starke Betonung des Subjekts steht einer Einfühlungstheorie nach Theodor Lipps ebenso wie Endells Konzept des „Sehens“ entgegen. In ihrem Denken kann Schönheit erst dann empfunden werden, wenn die Urteilskraft und die Interpretationsleistung des Subjekts ausgeschlossen werden. Dennoch postulieren Lipps und Endell keine objektbezogene Ästhetik. Vielmehr geht es um eine Verschmelzung von Subjekt und Objekt in einer beidseitigen Objektivierung. Auch wenn Wundt das Subjekt betont, stellt er verallgemeinerbare Prinzipien auf, die auf Basis der Mathematik die ästhetische Wirksamkeit der Form festlegen sollen. Dabei verweist er auf den goldenen Schnitt ebenso wie auf Symmetrie⁵⁵⁰, Mannigfaltigkeit und Harmonie. Damit steht er noch in der Tradition Fechners.

Sowohl Künstler als auch Psychologen versuchen, ästhetische Wahrnehmung zu schematisieren, unabhängig vom tatsächlichen Ansatz im psychophysischen Verhältnis. Endells Tabelle, die Form und Gefühl in eine direkte Beziehung bringt, folgt einem ähnlichen physisch-kausalen Muster, wie dies bei Charles Henrys Tabellen zur Gefühlwirkung von Farbe und Form auftaucht. Henry selbst steht dabei in einer langen französischen Tradition. Während diese jedoch anhand von Tabellen die ästhetische Wahrnehmung als entschlüsselt betrachten und sogar praktische Anweisungen für die Künstler daraus ableiten, wird bei Wundt offensichtlich, dass Tabellen und Schematisierungen eigentlich wenig Platz in seiner psychophysischen Argumentation finden. Sie sind eine schlichte Abstraktion, die er zugunsten seiner Elementarpsychologie relativiert. Tatsächlich gilt sein vorrangiges Interesse auch einer möglichst exakten

⁵⁴⁸ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 2, S. 695.

⁵⁴⁹ Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 2, S. 700.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 695ff.

Darstellung des psychophysischen Zusammenspiels in der Wahrnehmung, weniger einer Gewichtung hin zu einer ästhetischen Nutzbarkeit beispielsweise für die Kunst. Dabei macht Wundt ein vielschichtiges Zusammenwirken von verschiedenen mentalen Elementen, wie Vorstellungen und Empfindungen, ebenso wie neuronale und muskuläre Abläufe als bestimmend deutlich:

Die nähere Begriffsbestimmung dieser Formen des Gefallens der Aesthetik überlassend, haben wir hier nur noch auf die psychologisch bedeutsamen Beziehungen derselben zu den sinnlichen Gefühlen und Affecten hinzuweisen. Dass ein Hintergrund sinnlicher Gefühle jede ästhetische Wirkung in grösserer und geringerer Stärke begleitet, wurde schon mehrfach hervorgehoben. Nicht minder kommt der Affect zu Hülfe, um die Theilnahme des ganzen Gemüths vollständig zu machen. Der schöne Gegenstand befriedigt in dem Einklang seiner Formen unsere Erwartung; das Missfallen an dem Hässlichen verbindet sich mit dem Affect des Abscheus. Das Erhabene hat als sinnlichen Hintergrund starke Innervationsgefühle, indem wir die Spannung unserer Muskeln nach der Kraft des Eindrucks zu steigern suchen. Wo das Erhabene zum Ungeheuren anwächst, da verengern sich reflectorisch die Hautgefässe und bewirken so die sinnliche Empfindung des Schauderns, mit der sich zugleich leise der Affect der Furcht combinirt. [...] ⁵⁵¹

Wundt betrachtet weiter die physischen Auswirkungen des Erhabenen, des Hässlichen und des Komischen, die er beispielsweise in der Reaktion des „Gefässnerven“ und des „Centralorgans der Atembewegung“ erklärt. Außerdem betont er die physischen Auswirkungen psychischer Abläufe, die in Reaktion auf Form entstehen. Dabei stellt er einen materiell nachvollziehbaren Effekt in Verbindung mit dem Reiz, der über die Sinnesorgane in der ästhetischen Wahrnehmung geliefert wird, als Ausgangspunkt für „Gefühl“ dar.

4.3.1 Von der Form zum „Gefühl“

Aus dem psychophysischen Zusammenspiel einer Spannung, die von der Innervation auf die Physiologie und Physik des Körpers übertragen wird, leitet Wundt auch die Entstehung der Gefühle ab. Er unterscheidet „Vorstellungen“, die über Gegenstände getroffen würden, und „Gemüthsbewegungen“, also „innere“, das heißt, mentale Vorgänge.⁵⁵² Vorstellungen seien das Resultat aus Empfindungen aus „physiologischen

⁵⁵¹ Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 70f.

⁵⁵² Vgl. Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik, 374ff.; Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 344ff. und Kapitel 11.

Sinnesreizen“⁵⁵³ und deren Korrespondenz mit „inneren Vorbedingungen“. Sie entstehen aus dem Zusammenspiel von äußeren Reizen, ausgehend vom Bewegungsapparat und der Sinnesorgane, und psychischen Gegebenheiten. Die wechselwirksame psychophysische Korrespondenz ist nun der Ausgangspunkt für Gefühle. „So erstrecken sich von der psychophysischen Peripherie her Ausläufer bis tief in die Mitte des Seelenlebens.“⁵⁵⁴ Dafür verantwortlich ist das „Spannungsgefühl der Aufmerksamkeit“⁵⁵⁵.

Die Innervations- und Spannungsgefühle, in denen sich die Aufmerksamkeit äussert, und die durch die Intensität die Höhe und das Anwachsen derselben messen, geben nun zugleich Rechenschaft über die nahe Beziehung, in welche die Gefühle überhaupt zum Bewusstsein treten. In den Gefühlen äussert sich bekanntlich die Wirkung der Empfindungen und Vorstellungen auf das Bewusstsein. Indem nur die Aufmerksamkeit als eine innere Spannung erfasst wird, die sich in grösserer oder geringerer Stärke den Eindrücken zuwendet, werden alle Empfindungen und Vorstellungen zugleich nach dem Verhältnis bestimmt, in welchem sie zu jener inneren Spannung stehen.⁵⁵⁶

Unlust entstehe demnach, wenn die Spannung, die aus dem Gesehenen resultiert, zu hoch sei, und Lust entstehe, wenn der Sinnesreiz entweder „auf gleicher Höhe“ oder aber ein abwechslungsreiches Spiel biete, wie dies bei der „Symmetrie der Formen“, der „Harmonie und Rhythmik der Töne“⁵⁵⁷, der Fall sei. Gefühle aus Form entstehen nach Wundt demnach aus Empfindungen und Vorstellungen, die mit der psychophysischen Anspannung der Aufmerksamkeit durch das Gesehene resultieren. Diese enge Koppelung von Psychischem und Physischem ebenso wie die Annahme einer „inneren Spannung“ findet sich in Endells Koordinatensystem (Abb. 8) wieder.⁵⁵⁸ Dabei sind „Spannung“ und „Tempo“ als physikalische Größen ausschlaggebend für die Gefühlswirkung von Form. Auch hier wird von der neuronalen Spannung des Augapfels im Sehprozess ebenso wie von einer „inneren Spannung“ durch die Imagination einer Bewegung ausgegangen. Die daraus resultierende, reale und imaginierte Anstrengung seien demnach Auslöser für Gefühle. Auch Endell weist eine zu hohe bzw. zu niedrige Spannung und/oder Geschwindigkeit als Auslöser für unangenehme Gefühle, Ausgewogenheit für positive Gefühle aus. Dennoch unterscheidet sich Wundt und Endells Ansatz wesentlich. Der

⁵⁵³ Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 3.

⁵⁵⁴ Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 3.

⁵⁵⁵ Ebd., Bd. 2, S. 724.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Vgl. Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 121.

Vorgang der ästhetischen Wahrnehmung und damit die Frage, wie Farbe und Form Gefühle steuern, beantwortet Wundt ebenso psychophysisch wie Fechner oder Lipps. Wundt jedoch geht von einer voluntaristischen Fundierung des Wahrnehmungsprozesses aus. Dies zeigt sich sowohl in seiner Methode der „Selbstbeobachtung“ als auch in seinem Konzept zu Assoziation und Apperzeption. So stützt sich Wundt auf das Weber-Fechnersche Gesetz, allerdings sieht er in ihm nicht die Darstellung eines „Empfindungs-, sondern ein[es] Apperceptionsgesetz[es]“⁵⁵⁹. Die Apperzeption, die in dieser Form auf Leibniz zurückzuführen ist, ist ein bereits im Bewusstsein stattfindender und damit in kognitiven Leistungen zugänglicher Teil der Wahrnehmung. Dem vorgeschaltet ist die Perzeption, die noch ohne bewusste Verarbeitung der Sinnesreize abläuft. Introspektion als Methode ist demnach möglich, weil Wahrnehmung in der Apperzeption dem Urteil des Subjekts zugänglich ist. Deshalb könne die Benennung einer Reizschwelle des Weber-Fechnerschen-Gesetzes erst durch eine bewusste Bewertung, die Reiz und Empfindung in Relation stellt, erfolgen. In einer anderen Weise als durch Apperzeption können nach Wundt Empfindungen nicht wahrgenommen werden.⁵⁶⁰ In diesem Sinne widerspricht Wundt Fechners psychophysischem Parallelismus, da Bewusstseinsprozesse lediglich introspektiv zu erfassen seien und sich so einer Deutung durch die Gleichsetzung mit physischen Prozessen entziehen.⁵⁶¹ Empfindung ist nach Wundt deshalb eine „rein subjective Form, in der unser Bewusstsein auf bestimmte Nervenprocesse reagirt.“⁵⁶² So geht Wundt im Gegensatz zu Fechner nicht von einer eindeutig festgelegten Relation von Reiz und Empfindung, von Psychischem und Physischem, aus, sondern betont deren Abhängigkeit vom subjektiv geprägten Bewusstseinszustand. Wie ein Reiz empfunden werde, ist damit ganz im Sinne der Elementarpsychologie Ausdruck des momentanen psychischen Zusammenspiels von Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen. Denn Bewusstsein definiert Wundt als „Zusammenfassung der psychischen Gebilde“:

⁵⁵⁹ Wundt, Wilhelm: Zur Kritik des Seelenbegriffs. In: Ders.: Philosophische Studien. Bd. 2. Leipzig: Engelmann 1885, S. 31. Zit. nach: Sachs-Hombach, Klaus: Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert, S. 309.

⁵⁶⁰ Vgl. ebd.

⁵⁶¹ Vgl. Wundt, Wilhelm: Grundriss der Psychologie. Leipzig: Engelmann 1896. Einleitung S. 1-6.

⁵⁶² Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 353.

Der Begriff des Bewusstseins bezeichnet demnach nichts, was neben den psychischen Vorgängen vorhanden wäre. Aber er bezieht sich auch keineswegs bloß auf die Summe derselben ohne Rücksicht darauf, wie sie sich zueinander verhalten; sondern seine Bedeutung ist die, dass er jene allgemeine Verbindung der seelischen Erlebnisse ausdrückt.⁵⁶³

So seien „unsere Empfindung kein absolutes, sondern nur ein relatives Maass der äussern Eindrücke [...]“.⁵⁶⁴ Relativ bleibt es deshalb, weil es in Relation zum individuellen Subjekt gemessen werden müsse. Die Relativität der Wahrnehmung ist weiter bedingt durch subjektabhängige „Assoziationen“, die auf Erfahrung beruhen und damit Teil einer empiristischen Konzeption der Psyche sind.⁵⁶⁵ Wundt stellt in der ästhetischen Gefühlswirkung den „directen Factoren“, das heißt, einer emotionalen Wirkung nach einem materialistisch bestimmten Reiz-Reaktionsschema, die „associativen“ Faktoren hinzu. Er entlehnt den Begriff der „Assoziation“ zwar dem Fechnerschen Gedankengebäude zur ästhetischen Wahrnehmung, distanziert sich aber gleichzeitig davon. Fechner definiert Assoziation als eine Erinnerungsleistung oder ein Rückgreifen auf Vorwissen, das er als abgeschlossene Entität zu verstehen ist. Dem widerspricht Wundt:

In der That lässt jede vorurteilslose Betrachtung der psychologischen Bedingungen ästhetischer Wirkungen sofort erkennen, dass diese mit jener schablonenhaften Reproduction fertiger Vorstellungen wenig oder gar nichts zu thun haben.⁵⁶⁶

Mit den assoziativen Faktoren macht Wundt deutlich, dass ein Wahrnehmungsgegenstand nicht nur stets an seine eigenen objektiven Eigenschaften gebunden sei, sondern vor allem an die subjektiven, erst in der Psyche addierten. Deshalb ist eine Untersuchung, die von isolierten Vorstellungen als abgeschlossene Entitäten ausgeht nicht möglich. Gerade in der ästhetischen Wahrnehmung ist vielmehr von einem komplexen Zusammenspiel auszugehen:

Derartige Verbindungen werden aber schon in den einfachsten Fällen ästhetischer Wirkung anzunehmen sein, da es überhaupt keine Vorstellungsinhalte gibt, die sich dem allgemeinen Zusammenhang der Bewusstseinsvorgänge entziehen können.⁵⁶⁷

⁵⁶³ Wundt, Wilhelm: Grundriss der Psychologie, S. 248.

⁵⁶⁴ Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1, S. 421.

⁵⁶⁵ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 175-180.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 176.

⁵⁶⁷ Ebd.

Wahrnehmung ist nach Wundt demnach nur im Bewusstsein und zudem nur in der subjektiven Dimension desselben bestimmbar. In Fechners Umgang mit Assoziation als „schablonenhafte Reproduction“ sieht Wundt dementsprechend auch den Grund für die Kritik, die seinem Lehrer von Seiten der „Aesthetiker“ entgegenschlug. Direkte und assoziative Elemente ließen sich tatsächlich nicht voneinander trennen und einmal mehr sei es eine bloße wissenschaftliche Behelfskonstruktion, diese einzeln zu benennen.

Wundt gesteht dem Subjekt und dessen Urteil demnach eine Rolle zu, die einer suggestiven Beeinflussung durch Farbe und Form entgegensteht. Auch wenn sich Wundt als experimenteller Psychologe weitab jeder Metaphysik auf naturwissenschaftliche Methoden und Prämissen beruft, findet er ein grundsätzlich anderes Erklärungsmodell für ästhetische Wirkung.

Die Ansätze einer „neuen Kunst“, wie sie van de Velde und Endell auszeichnen teilen so nicht die Annahmen, die Wundts experimenteller Psychologie zugrunde liegen. Es ist vielmehr Theodor Lipps’ „vorurteilsfreie Betrachtung“ und die „ästhetisch-mechanische“ Interpretation der „Einfühlung“, die von Endell und van de Velde für ihre suggestive Kunst herangezogen werden und mit der sich auch Lipps von Wundt abgrenzt.

4.4 Van de Velde: „Die Linie ist eine Kraft“

Den Körper als durch Mechanismen bestimmter Organismus ist ein Modell, das sich in den Schriften und Experimentalsystemen vieler Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts zeigt. So schreibt der französische Physiologe Claude Bernard 1878:

[L]’organisme vivant est une association de cellules ou d’éléments plus ou moins modifiés ou groupés en tissus, organes, appareils ou systèmes. C’est donc un vast mécanisme qui résulte de l’assemblage de mécanisme secondaires.⁵⁶⁸

Auch von Helmholtz formuliert 1862, das „Endziel der Naturwissenschaften“ sei es, „die allen anderen Verbindungen zugrunde liegenden Bewegungen und deren Triebkräfte zu finden, also sich in Mechanik aufzulösen“⁵⁶⁹. Ernst Haeckel möchte 1866 die Wissenschaft der Organismen durch eine „mechanisch-causale Begründung“ auf eine Stufe mit den Wissenschaften der anorganischen Körper stellen.⁵⁷⁰ Auch die abstrakte Linienkunst, wie sie van de Velde und Endell proklamieren, erhält ihr „Leben“ oder ihre Verbindung zum „Publikum“ dadurch, dass sie aus Naturgesetzmäßigkeiten heraus generiert werden soll. Insbesondere bei van de Velde wird dabei ein Kraftbegriff für seine Kunsttheorie herangezogen, der sich an Helmholtz und darauf aufbauend Lipps orientiert. Auch für van de Velde ist die Kraft ein ontologisches Prinzip, dass sich durch Bewegung in jeder Materie manifestiert. Die abstrakte Linie seiner Kunst ebenso wie die daraus entstehende Ornamentik konzipiert er analog zu seiner Vorstellung von „Naturkräften“, die in natürlichen Phänomenen sichtbar würden. So schreibt van de Velde:

⁵⁶⁸ Zit. nach: Toepfer, Georg: Historisches Wörterbuch der Biologie, S. 789.

⁵⁶⁹ Helmholtz, Hermann von: Ueber das Verhältniß der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft. Akademische Festrede gehalten in Heidelberg beim Antritt des Prorektorates 1862. In: Ders.: Vorträge und Reden. Bd. 1. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1896, S. 157-186.

⁵⁷⁰ Haeckel, Ernst: Generelle Morphologie der Organismen. Bd. 1. Berlin: Reimer 1866, S. XIVf.

In ihr [der neuen Ornamentik] betätigen sich wirklich die Kräfte, wie in der Natur, mögen es Wind, Feuer, oder Wasser sein. Der Bach, der sich ungestüm auf einen Felsblock stürzt, der aber zu mächtig ist, um von der Stelle gerückt zu werden, wendet seinen Lauf, und verbreitert seine Wellen und zugleich die dem Ufer gegenüberliegende Ausbuchtung; der Wind, der sich gegen die mächtigen Gipfel der Berge staucht, bricht sich an ihrer unangreifbaren Masse; das entfesselte Feuer, das in steinernen Gewölben wütet, wälzt sich und sucht aus den Öffnungen zu entweichen. Überträgt man diese Erscheinungen in die reine Welt der Linien und Formen, so wird man ähnliche Wirkungen wahrnehmen.⁵⁷¹

Van de Velde spricht hier von Naturkräften. Diese verortet er in physikalisch-mechanischen Zusammenhängen. Die Naturkräfte bewegen die Natur und könnten so auch in der abstrakten Linie und dem Ornament visualisiert werden. 1847 formuliert Helmholtz in seiner Schrift *Über die Erhaltung der Kraft* seine revolutionäre Idee des Energieerhaltungssatzes, der besagt, dass Energie nicht verloren gehe, sondern nur auf andere Gegenstände und Körper übertragen werde.⁵⁷² Auf diesen Gedanken aufbauend kann, wie bei Lipps' Idee der Bewegungserinnerung gezeigt wird, die Energie, die für das Ausführen einer Bewegung aufgewandt werden muss, auf eine Linie übertragen werden, die dann im Sehprozess ihre Energie durch die Bewegungserinnerung wieder in umgewandelter Form auf den Körper zurückgibt. Auch van de Veldes Linien sind ganz in diesem Sinne gedacht. So schreibt er:

Wenn ich nun sage, dass die Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Tatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingt. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und sein so entworfenen, nach den Wirkungen der elementaren Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt diese unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung.⁵⁷³

Auch weitergeführt denkt van de Velde die Linien als Repräsentanten von Kräften, die anthropologisch bedingt auch im Psychischen und Physischen des Menschen zu finden sind. Die „inneren Kräfte“, die auch in der Linie und im Ornament repräsentiert werden, liest er als „Urkräfte“, die den Menschen als natürliches Wesen bestimmen. Er schließt damit einen voluntaristischen Aspekt nach Wundt aus. Vielmehr ist der Mensch ein

⁵⁷¹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 192f.

⁵⁷² Vgl. Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. Frankfurt am Main: Deutsch 2011.

⁵⁷³ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 188f.

physisch-chemisch bestimmtes Naturwesen, dessen Fühlen und Handeln von einer alles überspannenden „Urkraft“ getragen ist. Hier findet sich bereits eine deutliche Nähe zu späteren vitalistischen Ideen, wie sie beispielsweise auch in der Lebensphilosophie Henri Bergsons und dessen Postulat eines „*élan vital*“ verwirklicht werden. Die Lebenskraft verwirklicht sich in der Bewegtheit aller Dinge.⁵⁷⁴ Dementsprechend seien auch Gebärden als Bewegungsmuster bereits in den Ursprüngen der Menschheit angelegt. Van de Velde spricht hier von „latenten Kräften, die in uns sind“, die darauf warteten „entfesselt“ zu werden.⁵⁷⁵ Und an anderer Stelle: „Die Linie ist eine Kraft, die ihre Natur nicht verleugnen, ihrem Schicksal nicht entgehen wird. Linien – übertragene Gebärden – das ist das Wunder.“⁵⁷⁶ So könne umgekehrt eine Wirkung auf den Betrachter erfolgen. Van de Velde erschafft ein Szenario, in dem der Mensch als Naturwesen, unabhängig von Kultur, Linien zeichnet durch seine unwillkürlichen, weil auf natürlichen Gesetzmäßigkeiten beruhenden Bewegungen. Die „Kraft“ dieser Bewegungen ist dabei die Grundlage aller Materie: „Die Kraft ist das Geheimnis des Ursprungs aller Kreaturen und aller Schöpfungen. Aber nur wenige Schöpfungen stehen in so direktem, nahem Zusammenhang mit ihrem Schöpfer wie die Linie.“⁵⁷⁷ Ein physikalisch-mechanisches Geschehen wird zum Erklärungszusammenhang, in dem sich abstrakte Linie, Mensch und die emotionale Resonanz im Seherlebnis vereinen.

Van de Veldes neue Kunst, die sich auf eine abstrakte Ornamentik stützt, wird demnach theoretisch über Vorstellungen „elementarer Kräfte“ aufgebaut, die sich im Kontext der Denkweise von Helmholtz, Lipps und so einer „mechanischen Kraft“ bringen lassen.⁵⁷⁸ In seiner Schrift *Künstlerische Laienpredigten* führt er dies noch einmal sehr deutlich aus:

Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende elementaren Kräfte. Diese Wahrheit ist entscheidend, sie ist die Basis der neuen Ornamentik [...].⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Vgl. Beloubek-Hammer, Anita: Kosmos, Leben und Kunst als „unendlich fortgesetzte Schöpfung“. Die Rezeption Henri Bergsons im Expressionismus. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 38-43.

⁵⁷⁵ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 181.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Vgl. Rabinbach, Anson: Human Motor, S. 52ff.

⁵⁷⁹ Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten, S. 188f.

Die Definition der Linie als „übertragene Gebärden“ und gleichzeitig als „Kraft“ wird in diesem Zusammenhang verstehbar. Van de Velde offenbart hierbei nicht nur eine Nähe zu Lipps' Konzept der „ästhetischen Einfühlung“. Vielmehr zeigen sich erneut deutliche Parallelen zu von Helmholtz, der davon ausgeht, „dass alle Wirkungen in der Natur zurückzuführen seien auf anziehende und abstoßende Kräfte [...]“⁵⁸⁰. Lipps überträgt diese Idee bereits in den Bereich der Ästhetik, wenn er schreibt:

Damit nun haben wir den Übergang gewonnen zur Ästhetik der geometrischen Formen. Diese sind solche abstrakten Formen, in welchen eine allgemeine Naturgesetzmäßigkeit oder ein Wirken jener allgemeinen mechanischen Kräfte, sich ausspricht und zur reinen Anschauung gelangt.⁵⁸¹

Als Träger von „Kraft“ sind Linien keine Umrisslinien mehr und damit unabhängig von einer naturalistischen Darstellung. Van de Velde hat damit eine ikonographische Interpretierbarkeit ausgeschlossen. Die Forderung nach einer absoluten Abstraktion, wie van de Velde sie postuliert, oder die Abstraktion in der „Formkunst“ Endells findet auch bei Lipps theoretische Zustimmung. Er spricht der abstrakten Form oder Linie eine emotionale Wirkung darüber zu, dass sie eine Bewegungsrichtung nachempfindet. Ebenso wie Endell geht Lipps durchaus davon aus, dass die Natur Beispiele für Formen und Linien biete, die „schön“, das heißt, gefühlswirksam sind. Allerdings entstehe die Abstraktion durch die mechanische Gesetzmäßigkeit, die zur Form führt, nicht durch die formale Stilisierung und Abstraktion natürlicher Vorbilder. Auch Lipps spricht hier von „freigeschaffenen Formen“. Damit reihen sich van de Velde, Endell und Lipps ein in eine Entwicklung der Kunst, die Eric Michaud mit „fin de l'iconographie“⁵⁸² betitelt hat.

4.4.1 „Harmonie“ gelesen mit Lipps

Grundgelegt durch diese mechanische Kraftmetapher erklärt van de Velde für sein abstraktes Ornament das Ziel, jenes in ein „Gleichgewicht“ zu bringen.⁵⁸³ In der Malweise der Neoimpressionisten findet van de Velde bereits das Prinzip angelegt, das er schließlich im abstrakten Ornament weiterführt.⁵⁸⁴ Ebenso wie sich die einzelnen

⁵⁸⁰ Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. Berlin: Reimer 1847, S. 3.

⁵⁸¹ Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1, S. 225.

⁵⁸² Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l'iconographie.

⁵⁸³ Vgl. Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, S. 103.

⁵⁸⁴ Vgl. dazu auch das Kapitel 4.4.4 „Der Einfluss der Neoimpressionisten und deren theoretisches Umfeld“.

Farbflecken im Auge des Betrachters zu einer Gesamtschau vermischen, synthetisieren sich auch die einzelnen Linien zu einem in sich geschlossenen Ornament. Ausgehend von van de Veldes Annahme der Linie als einer Kraft und dem Ornament als einer Zusammenstellung von Linien muss die Ornamentik nun so gestaltet werden, dass „alle Linien, aus denen später Formen entstehen, in solche Harmonie zu bringen [sind], dass alle Wirkungen berechnet und neutralisiert werden“⁵⁸⁵. Ganz im Sinne einer suggestiv beeinflussenden Kunst werde diese „Harmonie“ schließlich auf die Gesellschaft übertragen.⁵⁸⁶ Deshalb möchte van de Velde dieses Prinzip nicht nur für das Ornament gelten machen. Vielmehr sollen sich Architektur, Inneneinrichtung und Kunsthandwerk an diesen Prinzipien ausrichten. So macht van de Velde übergreifend den Begriff der Schönheit an „Harmonie“ fest:

[D]ie wirkliche Schönheit eines Kunstwerkes, die wesentlichste, die von Dauer ist und die ewig sein kann, ist die Lebenssumme, welche ein vollkommenes Zusammenwirken der Stoffe, aus welchen das Kunstwerk besteht, ihm verleiht [...].⁵⁸⁷

Dass van de Velde die Gesamtwirkung nicht im Sinne eines Gesamtkunstwerkes begreift, sondern sich vielmehr auf die Naturwissenschaften stützen möchte, zeigt er auch, indem er „empirische“ Gesetze aufstellt, analog zu den Farbgesetzen unter anderem von Helmholtz.⁵⁸⁸

Ganz im Sinne der Linien als Kräfte wird sein Ornament nun so aufgebaut, dass sich die Linien im Rahmen van de Veldes „empirischer“ Gesetze zu einem Gesamtwerk fügen. Van de Velde komponiert in dieser Interpretation ein vor allem symmetrisches oder sich wiederholendes Ornament, sowohl als Zeichnung als auch in seinen kunsthandwerklichen Arbeiten (Abb. 17, Abb. 25, Abb. 26). Dabei entfalten sich ausgehend von einer Mittelachse oder einem ausdrücklichen Zentrum symmetrische Linien nach außen und innen. Keine Linie endet frei in den Raum hinein, sondern wird zurück zur Mittelachse oder in das Zentrum geführt. Linien werden breiter und dünner, bilden Wirbel und Schwünge, die im Kontext der „Naturkräfte“, die van de Velde

⁵⁸⁵ Van de Velde, Henry: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, S. 192; vgl. auch Fischer, Ole W.: *Nietzsches Schatten*, S. 392.

⁵⁸⁶ Vgl. van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 105f.; vgl. zu diesem Aspekt auch Brixen, Clemens Ressèguier von: *Die Schriften Henry van de Veldes*. New York: The Delphic Press 1955, S. 37.

⁵⁸⁷ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: *Zum neuen Stil*, S. 174.

⁵⁸⁸ Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 104.

beschreibt, leicht als Luft- oder Wasserverwirbelungen oder Spuren des Windes im Sand gelesen werden können. Sie müssen demnach interpretiert werden als abstrahierte Kräfte, die basierend auf sie bestimmende Gesetze in den Raum streben, um dann, ohne an Energie zu verlieren, wieder in das Zentrum zurückgeführt werden. Diese hat van de Velde an zahlreichen Vignetten gezeigt (Abb. 17). Auch an einer Gürtelschließe aus dem Jahre 1900 macht er die Auslegung einer Linie als Kraft deutlich (Abb. 25). Zahlreiche Vignetten, Schmuckelemente und Zierleisten zeigen bei van de Velde eine symmetrische Ausbreitung nach außen, ausgehend von einer Mittelachse.



Abbildung 25: Van de Velde, Henry: Gürtelschließe für Gertrud Osthaus, vor 1900, Henry van de Velde-Gesellschaft Hagen.

Die Linien repräsentieren so ein ausgewogenes Verhältnis und sind nach allen Seiten im vollkommenen Gleichgewicht. Dabei wird eine Tendenz zum Streben nach oben als Ausdruck von Aktivität sichtbar. Van de Velde folgt damit jenem Bild von Kräften, die auch Lipps als Basis für seine Vorstellung der Linie annimmt. Auch Letzterer denkt die Kräfteverhältnisse als ausgehend von einer Mitte:

In der Einziehung, sagten wir, rufe die nach innen drängende Kraft nach der Mitte zu eine stärkere und stärkere Gegenwirkung hervor; in der Mitte selbst sind beide Kräfte sich gleich. Auch hier besteht eine Art von Gleichgewichtszustand; [...] Die Kraft, die von der Mitte an nach auswärts treibt, und die nach innen wirkende Kraft überwindet, hat in der Mitte ihren eigentlichen Sitz; dort eigentlich findet sich der Antrieb zur Auswärtsbewegung.⁵⁸⁹

Die ästhetische Wahrnehmung als einen Vorgang zu denken, der durch ein Kräfteverhältnis bestimmt wird, unternimmt sowohl Lipps als auch van de Velde.

⁵⁸⁹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 31f.

Auch van de Veldes Forderung, die ornamentale Gestaltung als ein Zusammenschluss von Linien müsse eine „Harmonie“ des Gesamten erschaffen und in einer „Ausgewogenheit der Kräfte“ funktionieren, erhält mit Lipps eine neue Gewichtung. Das Zusammenspiel von van de Veldes Formen, die Ausgewogenheit und „Balance“, die er für seine Kunst fordert, ebenso wie das Gesamtkunstwerk fordern in diesem Zusammenhang eine andere Deutung als Blick auf ein vielleicht sogar wagnerianischen Gesamtkunstwerk, wie es für die Kunst des Jugendstils vielfach angenommen wird.⁵⁹⁰ Van de Veldes „Gesamtwirkung“ des Ornaments unterliegt vielmehr der Vorstellung eines ausgewogenen Kräftespiels, das so zu einer in sich stimmigen Komposition ohne störende Elemente führt. Van de Veldes „neue Kunst“, das abstrakte Ornament, geht, wie er selbst betont, deshalb weiter als Realismus und Naturalismus.⁵⁹¹ Van de Velde beschränkt sich nicht auf die Darstellung des „Lebens“, wie es dem Betrachter sichtbar ist, sei es die sozialen Umstände, Lichtverhältnisse oder alltägliche Szenen. Sein abstraktes Ornament stellt das „Leben“ als naturwissenschaftliches Lebensprinzip dar. Dabei macht er explizit eine Analogie zum Menschen als durch Mechanismen bestimmt deutlich. Es könne dann von einer menschengerechten Kunst die Rede sein, wenn sie sich an den gleichen Gesetzmäßigkeiten orientiere, denen der Mensch selbst unterworfen ist. In diesem Sinne schreibt van de Velde in seinem Text *Die künstlerische Hebung der Frauentracht* Menschen seien „Krafteinheiten“.⁵⁹² Dass es sich hierbei aber auch um die Verdeutlichung von Kräften im Raum, analog zu den Bewegungen oder „Urgebärden“, handelt, machen die dreidimensionalen Objekte wie der bekannte Kandelaber aus dem Jahre 1898/1899 deutlich (Abb. 26).

⁵⁹⁰ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: *Die Welt Henry van de Veldes*; Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

⁵⁹¹ Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 43.

⁵⁹² Van de Velde, Henry: *Die künstlerische Hebung der Frauentracht*. Krefeld: Kramer & Baum 1900, S. 29.



Abbildung 26: Van de Velde, Henry: Kandelaber, 1898/1899, Bröhan-Museum, Berlin.

Eine klar definierte, stabile Mitte ist der Ausgangspunkt für sechs Arme, die nach allen Seiten in den Raum streben. Auch in der Basis werden drei wellenartige Füße in den Raum und zurück zur Mitte geführt.

4.4.2 Tanz und „Urgebärde“



Abbildung 27: Taber, Isaiah W.: *Loïe Fuller: La Danse de lys*, Photographie um 1900.

Von dort aus bietet sich ein erhellender Ausblick auf die kunsttheoretische Bezugnahme zum Tanz, der van de Velde in der Verschränkung von „Krafteinheiten“, „Urgebärde“ und abstrakter Linie ein geeignetes Bild der Verdeutlichung seiner Theorie von „Kunst und Leben“ bietet. Dabei greift er auf ein vielfach bearbeitetes Thema seiner Zeit zurück.⁵⁹³ Die Plakatkunst Toulouse-Lautrecs oder der „Neue Tanz“ von Loïe Fuller und Isadora Duncan widmen sich der tänzerischen Bewegung des Körpers im Raum, der aber vom Körper selbst abstrahierend zur Linie oder Form wird. Dies verdeutlicht beispielsweise die Fotografie von Isaiah W. Taber, in der die Tänzerin Fuller mithilfe von integrierten Stangen große Stoffbahnen zum Schwingen bringt (Abb. 27). Die wallenden Stoffe, die zur bewegten Form im Raum werden, lassen sie selbst als Tänzerin verschwinden. Der Fokus liegt auf der Sichtbarmachung von Bewegung im Raum. Van de Veldes Kandelaber funktioniert in ähnlicher Weise, auch hier werden „Kräfte“ als Bewegung in den Raum visualisiert. Dass van de Velde hierbei sein Ornament in die dritte Dimension überführt, macht bereits Jutta Thamer deutlich.⁵⁹⁴ Eine weiterführende Deutung des Kandelabers im Sinne des Tanzes ist hier plausibel. Van de Velde zeigt, wie sich die Linien, die durch die im Tanz ausgeführten Bewegungen in den Raum gezeichnet werden, zu einem dreidimensionalen Ornament verflechten. Sechs Arme greifen in einer sich drehenden Bewegung nach außen und tragen an ihrer Spitze die Kerzen. Die Bewegung des gesamten Kandelabers gleicht einem in sich verdrehtem Schwung der einzelnen Linien. Van de Velde überträgt das Prinzip eines tanzenden Körpers. Von der Fußspitze bis in die Fingerspitzen und den Scheitel imitiert dieses Objekt einen sich im Schwung befindenden Körper. Dabei erfahren die „Extremitäten“ eine Vervielfachung, die sich wie in Mareys Chronofotographien in der Sicht auf die Bewegung verdoppeln und dadurch die Bewegung anzeigen.⁵⁹⁵ Van de Velde abstrahiert in seinem Kandelaber also einen tanzenden Körper, der in seiner Bewegung in alle Richtungen des Raumes strebt und diesen ausfüllt, ausleuchtet. Dabei finden sich deutliche Parallelen auch zur bekannten Abbildung von *Loïe Fuller* in Form einer Tischlampe von Raoul Larche aus dem Jahre 1900 (Abb. 28).

⁵⁹³ Vgl. Pierre, Arnould: Tanz der Augen. Kinästhetische Empathie und Ästhetik der „modernen Arabeske“. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie, S. 32-37, hier S. 33.

⁵⁹⁴ Thamer, Jutta: Die Eroberung der Dritten Dimension. Raum und Fläche bei Henry van de Velde. In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde, S. 132-147.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu auch die Betrachtung Didi-Hubermans zu den Chronofotographien Mareys mit Blick auf Loïe Fullers Tanz: Didi-Huberman, Georges u. a.: *Mouvements de l'air*, S. 286ff.



Abbildung 28: Larche, Raoul: *Loïe Fuller*, Tischlampe aus Bronze, 1900, Paris.

Was Larche hier in figürlicher Weise umsetzt, arbeitet van de Velde in abstrahierter Form aus. Die strenge Symmetrie und Wiederholung, die Mitte, von der alle Linien ausgehen und sich zurückziehen, zeigen jedoch, dass es sich hier nicht um eine lineare Stilisierung einer tanzenden Figur geht, sondern dass hier vielmehr Prinzipien eines Körpers in Bewegung als „Krafteinheit“ oder „Spiel von Kräften“ umgesetzt wurden. Dabei erklärt van de Velde auch in diesem Zusammenhang die Verbindung von „Urgebärden“ und Ornament:

Seit seinem elementarsten Dasein berauschte sich der Mensch unbewusst an der Wollust seiner Bewegungen, seiner Gebärden und seiner Laute, und je weiter er sich kulturell entwickelte, je mehr steigerte sich die Wollust des Tanzes, des Gesangs, der Poesie. So sind denn die Künste nichts weiter als erhöhte Zustände physiologischer Fähigkeiten. Die Fähigkeit, Linien zu ziehen, kommt hinzu und wurzelt sich ein, und in der Trunkenheit der Erkenntnis dieser Fähigkeit musste es den Menschen dazu treiben, von der Linie eine ähnliche Wollust wie die des Tanzes, des Kampfes, der Liebkosung zu fordern. Und was der Mensch von der Linie verlangte, das gab sie ihm in reichem Maße, setzte daran den ganzen Eifer ihrer jugendfrischen Kraft.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 181f.

Eine Kunst, die sich auf ein abstraktes Ornament stützt, wird damit zur direkten Verknüpfung von Kunst und Mensch. Linien seien ein Teil des „elementaren Daseins“ des Menschlichen und stehen damit ewig in Verbindung. Denn der Mensch wird nicht als auf Konventionen basierend konstituiert verstanden, sondern als physikalisch-chemisches Naturwesen.⁵⁹⁷ So löse eine so gestaltete Ornamentik suggestiv das gleiche Empfinden wie die Bewegung im Raum aus:

Ebenso wie Tanz und Musik konnte die Ornamentik das Wunder [der Belebung eines Gegenstandes] vollbringen. Die Linie und das ursprüngliche lineare Ornament sind die Schrift der beschwörenden, wollüstigen Gebärden und Tänze, [...] welche Dinge, die sich in einem inferioren Zustand befanden, emporhebt.⁵⁹⁸

Indem der Betrachter im Sehen den Linien folge, würden Empfindungen ausgelöst.⁵⁹⁹ In gleicher Weise entfaltet auch der Tanz seine Wirkung. Er und das Ornament folgen den gleichen Prinzipien. Loie Fullers aufwändige Tanztheater bieten hier Inspiration nicht nur für van de Velde. Harry Graf Kessler schreibt 1899 in *Kunst und Religion*:

Die Malerei, die Plastik, die Architektur, soweit sie bloß die Sinne reizen, sind nichts anderes als Ornamente, bei denen zum Rhythmus eine Harmonie von Licht und Schatten, von Farbe kommt. Hierher gehört auch der Tanz als Schauspiel, im Unterschied vom Tanz als Selbsterregung; die Loie Fuller hat unserer Zeit die Verwandtschaft zwischen dem Schauspiel des Tanzes und dem des Ornamentes wohl am deutlichsten zum Bewußtsein gebracht; während im Orient dieser Zusammenhang nie verloren wurde. Auch diese Künste haben keinen anderen Erfolg, als den des einfachen rhythmischen Ornamentes; sie verweben miteinander nur reichere und vielfältigere Gefühlsvorgänge.⁶⁰⁰

Hammacher findet außerdem folgende unveröffentlichte Notiz von van de Velde, die er zwischen 1899 und 1901 datiert:

L'art de la Loie Fuller contient les plus belles pensées de notre époque et les plus belles matières du monde. Le rythme, divin moyen, consacre le mélange et nous assistons à la célébration de tout ce que nous aimons et comme nous l'aimons – lumière, or et vie – vie dans la lumière et vie dans l'ombre. Elle peuple l'une et l'autre de myriades de scintillements qui naissent, évoluent et disparaissent et qui font place à d'autres lumières et à d'autres ombres vivantes, aussi vivifiées.⁶⁰¹

⁵⁹⁷ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 182.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 183f.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S. 170f.

⁶⁰⁰ Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge (1899). In: Ders./Cornelia Blasberg: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 9-47, hier S. 27f.

⁶⁰¹ Zit. nach: Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 62.

Auch Mallarmé beschreibt in seinem Werk *Divagations* den Tanz als „écriture corporelle“:

La danseuse n'est pas une femme qui danse [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme [...] suggérant [...] avec une écriture corporelle [...] [un] poème dégagé de tout appareil du scribe.⁶⁰²

Meier-Graefe erlebt den Tanz Fullers als einen Akt der Entpersonalisierung, der Transformation ins reine Ornament:

Aber das Frappanteste bleiben ihre Ornamente. In einem der tollen Tänze, wo man kaum noch den Farben und Linien zu folgen vermag und man wieder mit der Sehnsucht dahinterherhetzt, um einmal nichts mehr von ihr zu sehen, nur dieses Steigen und Fallen der Schleier, da verschwindet sie plötzlich, löscht aus. Es ist ganz dunkel, aber in dem Dunkel bewegt sichs, es sind glühende Punkte, die tanzen, es ist wie ein Tanz von Glühwürmchen, wie von Sternen. Sie ziehen weite, feurige Kreise, stellen sich in leuchtenden Bergen neben einander, durchschlängeln sich, nur Punkte; kein Atom von menschlichen Bewegungen, von etwas Körperlichen; Ornamente, von einer Kühnheit, einer Reinheit, einer Mystik ... Da hält man wirklich den Atem an. *La Danse Mystique!*⁶⁰³

Fuller selbst beschreibt in einem Buch über ihr Leben, wie sie in ihren Choreographien Gemütszustände ausdrücken wolle, um zu der „ursprünglichen“ Bedeutung des Tanzes vorzudringen. Damit wird sie selbst Teil eines Diskurses, der „Kunst und Leben“ an Vorstellungen einer anthropologischen Grundlegung knüpft.⁶⁰⁴

Die Kontextualisierung, die hier für den Tanz vorgenommen wird, lässt durchaus auch Deutungen mit Blick auf Nietzsches Konzept des „Dionysischen“ als entsubjektivierten Zustand im Gegensatz zur apollinischen Form innerhalb der attischen Tragödie zu.⁶⁰⁵ Van de Velde selbst stand in engem Kontakt mit Nietzsches Gedankengut und gestaltete Anfang des 20. Jahrhunderts mehrere Buchumschläge für Nietzsches Werke.⁶⁰⁶ So ist in van de Veldes Text auch zu lesen:

Dieses Beleben des Stoffes läßt jede Steigerung zu, und die Fähigkeit der daraus folgenden Erregbarkeit kann Empfindungen hervorrufen, die sich vom leisesten Reiz bis zu völliger Trunkenheit steigern können.⁶⁰⁷

⁶⁰² Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard 1945, S. 304. Zit. nach: Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren, S. 21.

⁶⁰³ Meier-Graefe, Julius: Loie Fuller. In: Mathes, Jürg (Hrsg.): Theorie des literarischen Jugendstils. Stuttgart: Reclam 1984, S. 241-244, hier S. 244.

⁶⁰⁴ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes, S. 61ff.

⁶⁰⁵ Vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: Fritzsche 1872.

⁶⁰⁶ Vgl. Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes.

⁶⁰⁷ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 169.

Dabei betont er jedoch zugleich, dass eine „Übersteigerung“ das „ästhetische Genießen“ verhindere. Zugleich bindet er dieses an den „augenblicklichen Stand der psychischen und physischen Kräfte der Menschheit“⁶⁰⁸. Damit betont van de Velde, dass der Reiz, ganz im Rahmen von „Vernunft und Logik“, das heißt, einer naturgesetzmäßigen Fundierung festlegbar sein muss. Es müsse gesichert sein, dass der Effekt auch nachvollziehbar und hervorruft bleibt. Ein „dionysischer“ Rausch schließt diese Kontrolle aus.

4.4.3 Der suggestive Einfluss der „Ingenieurskunst“

In der Ausrichtung an „Vernunft und Logik“ spricht van de Velde in bewusster Opposition zur akademischen Kunst davon, eine „Bau-, Industrie- und Ornamentationskunst“ zu schaffen. Diese fördere als „Zusammenschluss diesen Durchbruch eines unmittelbaren, natürlichen Empfindens und Wollens“⁶⁰⁹. Das natürliche „Empfinden und Wollen“ darf als eine Wahrnehmung gelesen werden, die allein über die Emotionen funktioniert. Wollen erfolgt dann als Reaktion auf diese Empfindung. Die Fabrikhallen und die Glas-Eisen-Bauten der Jahrhundertwende nehmen keine historistischen Anleihen bildnerischer Darstellung, ihre Form ist bestimmt durch die Materialeigenschaften, die Konstruktion und schließlich ihre Funktion. Diese Eigenschaft nennt van de Velde „ehrlich“ und bezeichnet sie als Grundlage seiner „neuen Kunst“. Auch William Morris wirkt suggestiv durch seine „Ehrlichkeit“. In gleicher Weise hätten nun die Industriebauten einen Effekt auf die Gesellschaft.

Eines der bis heute berühmtesten Eisenbauwerke der Jahrhundertwende ist der Eiffelturm. Er besticht durch die Offenlegung und Überhöhung seiner Konstruktion und der Inszenierung der Materialeigenschaften. Schrauben als Verbindungselemente sind nicht nur sichtbar, sondern auch ein deutliches Gestaltungselement, das den Charakter des Bauwerks als moderne Ingenieurskunst auszeichnet. Der Eiffelturm, der anlässlich der Weltausstellung 1889 in Paris errichtet wurde, macht selbstbewusst deutlich, dass nicht der Architekt, sondern der Ingenieur der Künstler einer modernen Zeit ist. Dass Gustav Eiffel Ingenieur ist, muss an dieser Stelle hervorgehoben werden. Auch van de Velde nimmt dieses Beispiel als Impuls und Wegweiser für seine Kunst. Die „Ingenieurskunst“ wird die neue Architektur:

⁶⁰⁸ Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 170.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 44.

Man darf auch die aus der Entwicklung folgende Notwendigkeit nicht ausser Acht lassen, infolge derer der Architekt an die zweite Stelle gedrängt worden ist. Der Ingenieur ist dazu berufen, ihn zu entthronen und die Leitung der Arbeiten zu übernehmen, welche bisher dem Baumeister oblagen.⁶¹⁰

Gleichzeitig zur neuen Bauweise schafft Eiffel eine neue Ästhetik, die bei den Künstlern des Jugendstils einen bleibenden Eindruck hinterlässt und Vorbildfunktion hat. Entsprechend üben die Traditionalisten zunächst harsche Kritik. Jede historische Anleihe an die Helden der Geschichte wird negiert, der Fokus liegt nun darauf, Fortschritt und Wirtschaftsmacht einer Industrienation zu repräsentieren. Van de Velde lebte 1884 und 1885 in Paris, damals war der Eiffelturm über die Planungsphase noch nicht hinaus. Auf späteren Reisen nach Paris konnte er ihn dann sehen, jedoch hatte er sich sicher bereits in der Planungsphase damit auseinandergesetzt, zumal die Debatte um den Eiffelturm öffentlich und äußerst hitzig ausfiel. Sembach sieht in einem Stuhl aus dem Haus Bloemenwerf von 1895 sogar eine Miniatur des Eiffelturms verwirklicht (Abb. 29). Unbestritten ist, dass der Aufbau der einzelnen Holzelemente deutlich konstruiert wirkt. Anleihen an die Eisen-Stahl-Bauwerke sind also nicht abwegig.⁶¹¹



Abbildung 29: Van de Velde, Henry: Stuhl aus dem Haus *Bloemenwerf*, 1896/96, Henry van de Velde-Gesellschaft, Hagen.

⁶¹⁰ Van de Velde, Henry: *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, S. 123.

⁶¹¹ Vgl. Sembach, Klaus-Jürgen: *Henry van de Velde*. New York: Rizolli 1989, S. 48f.

1901 gestaltet van de Velde François Habys Friseursalon neu – ein für ihn sehr wichtiger Auftrag, da Haby als Hoffriseur einen entsprechenden Ruf genoss und van de Velde die Chance hatte, seine eigene Karriere damit voranzutreiben. Im Friseursalon wendet van de Velde seine Vorstellungen einer „Bau-, Industrie- und Ornamentationskunst“ an (Abb. 15). Er zeigt in seinem Ensemble deutlich die Konstruktion der Zusammenstellung. Die Zu- und Abflüsse des Waschbeckens sind nicht versteckt angebracht, sondern kunstvoll geschwungen nach vorne sichtbar verlegt. Sie bilden zusammen mit den Wasserhähnen eine ornamentale Linienführung, die sich gleichzeitig mit Haken und anderen Aufhängevorrichtungen für das Frisierwerkzeug verbinden. Zentral ist ein großer Spiegel angebracht, der von einer in schlichten Formen geführten Holzfläche gerahmt wird. Diese ist soweit naturbelassen, dass sie ihre natürliche Maserung zeigt. Jedes weitere Element wie Schubladengriffe oder Kleiderhaken sind in die Linienführung des Möbels einbezogen. Diese so gestalteten Frisiertische werden komplettiert von jeweils einem Stuhl. Die Stühle ebenso wie die Leuchten, die mittig über dem Spiegel angebracht sind und weit in den Raum reichen, werden über ihre schlichte, abstrakte Linienführung in das Gesamtensemble einbezogen. Das Gleiche gilt für das gemalte Ornament an der Wand oberhalb der Leuchten. Van de Velde hat damit ein Ensemble geschaffen, das die Ingenieursleistung ebenso hervorhebt wie die künstlerische Gestaltung des Ornaments und die kunsthandwerkliche Leistung. Diese Komposition weist keine natürliche Motivik auf und sie verweigert sich jeder thematisch oder historisch bezogenen Darstellung. Der Betrachter oder Kunde des Friseurs wird unmittelbar konfrontiert mit der Visualisierung von moderner Bautechnik und industriellem Fortschritt. Die abstrakte Linie wirkt schlicht und perfekt konstruiert, sie orientiert sich an der Gestaltung der Teile, die die Funktion vorgeben und zieht diese gleichzeitig zusammen. Die zusammenführende Funktion des Ornaments hebt van de Velde hervor und erklärt sie zu einer seiner wesentlichen Aufgaben. In dieser Weise hat das Ensemble eine entsprechende Wirkung auf den Betrachter. Der Friseursalon ist ein Beispiel, das van de Veldes Ansatz einer suggestiven Wirkung von Kunst zeigt.

Van de Veldes Ausgestaltung wirkt damit in zweierlei Hinsicht einer Hierarchisierung in der Kunst entgegen: Zum einen verlässt sie den geschlossenen Raum und wird öffentlich und damit prinzipiell für jeden sichtbar. Zum anderen soll sich eine positive Wirkung entfalten ohne Vorwissen. Erst wenn Kunst auf den Körper als

Organismus wirkt, also ohne den gebildeten oder ungebildeten Verstand, werden vor der Kunst alle Menschen gleich. Es muss nicht erwähnt werden, dass dies nur eine rein theoretische Überlegung war, denn tatsächlich war der *Friseursalon Haby*, wie viele andere Arbeiten van de Veldes, einer finanzkräftigen Kundschaft vorenthalten.

4.4.4. Die suggestive „Kraft“ dynamogener und inhibitorischer Linien

In van de Veldes Idee einer sozialreformerischen Kunst zeigen sich deutliche Parallelen zu Charles Henry, der seine Studien zur ästhetischen Wahrnehmung und den Einfluss von Farbe und Form durchaus als ganz praktisch anwendbar sieht. „Dynamogenie“ als Leistungssteigerung und „Inhibition“ als Leistungsminderung sind dabei die wesentlichen Begriffe, die für eine soziale Veränderung einsetzbar seien. Der Mensch als Subjekt, das von Empfindungen gesteuert werde, sei darüber beeinflussbar. Kunst löse dabei über Form und Richtung eine dynamogene oder inhibitorische Wirkung aus. Dabei resultiere Dynamogenie nicht nur in Freude, sondern in dessen Folge in mehr „Kraft“ und „Bewegung“. Diese Verbindung belegt Henry damit, dass es Bewegungsabläufe oder Gesten gebe, die sehr leicht auszuführen seien. Diese müssten demnach dynamogen sein, weil sie lange mit großer Kraft ausgeführt werden könnten. Weiter seien große Bewegungen Ausdruck von Kraft und damit dynamogen, kleine Bewegungen inhibitorisch.⁶¹² Henry leitet seine Theorie demnach von der Bewegung als Ausdruck von Vitalität ab. Eine ganz ähnliche Argumentationsstruktur verwendet van de Velde für seine Fundierung der abstrakten Linie in den „Urbärden“. Henry recurriert in seinen Ausführungen zur Dynamogenie und Inhibition unter anderen auf Charles Féré, der mit seinem Dynamometer die Kraft der Muskeln im Verhältnis zu Emotionen von Freude und Trauer misst. Dies sei auch mit der Intelligenz in Verbindung zu bringen, womit Féré Gedanken zu rassistischen Unterschieden begründet.⁶¹³ Der emotionale Zustand der Menschen einer Gesellschaft ist damit Gradmesser für Sieg oder Niederlage, Erfolg oder Misserfolg. Emotionen korrespondieren direkt mit Leistungsfähigkeit. In dieser Argumentation kann folgerichtig über die Kunst das Befinden und die Vitalität oder Widerstandskraft einer Gesellschaft gesteuert werden. Jedoch geht es bereits bei Henry nicht nur darum, das persönliche Wohlbefinden zu steigern. Mit seiner Idee, Kraft und

⁶¹² Vgl. Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 258f.

⁶¹³ Vgl. ebd., S. 256ff.

Leistungsfähigkeit auszubauen, ist auch die Idee verknüpft, eine Gesellschaft mit Blick auf Herbert Spencers „struggle for life“ wettbewerbsfähiger zu machen. Der Gedanke der Konkurrenz und des Wettbewerbs der Nationen, der Völker und jedes Einzelnen findet hier Eingang in die Kunst. Vitalität, Bewegungsfreude und Kraft als Schlagworte, die eigene umfassende Diskurse prägen, liegen Dynamogenie und Inhibition und ihrer sozialreformerischen Ausrichtung zugrunde. Zunächst müssten dabei jedoch die Emotionen und Empfindungen verstanden werden, um diese manipulieren und dementsprechende Effekte erzielen zu können. Die Kunst wird in Berufung auf diese Tatsache zum Werkzeug einer Gestaltung der Gesellschaft. Ermöglichen möchte er dies gestützt durch die Theorien zur Suggestion in seinem abstrakten Ornament. In diesem Sinne schreibt van de Velde

Wir unterliegen trotz aller Gegenanstrengung der fortdauernden Suggestion. Es muss noch dahin kommen, dass die führende Idee, die wir unweigerlich durch unsere Tapeten und den Bau unserer Möbel ausdrücken, die sein wird, einen Schutz zu schaffen gegen jeden störenden Einfluss um so unser Leben mit Heiterkeit zu erfüllen.⁶¹⁴

Der Anspruch, die Inneneinrichtung aufeinander abzustimmen, ein in sich stimmiges Gesamtwerk zu schaffen und dadurch ein Gefühl auszulösen, ist also im Hinblick auf die Annahme einer suggestiven Wirkung zu lesen. Anhand von van de Veldes bekanntem Schreibtisch aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg wird deutlich, wie der Künstler im Bau von Möbeln „störende Einflüsse“ vermeiden möchte (Abb. 18). Auch er bezieht sich, wie Endell, auf die Vorstellung, dass ein flüssiger Bewegungsablauf weniger physische und zugleich psychische Anstrengung bedeute und in „Heiterkeit“ resultiere. Ein Aspekt, der sich auch in Henrys Vorstellung von dynamogener Kunst findet. Deshalb sind Schreibtisch und der dazugehörige Stuhl so gestaltet, dass sie den arbeitenden Körper antizipieren. Um flüssige Arbeitsabläufe zu ermöglichen, ist der Schreibtisch nierenförmig gestaltet, der Körper des dort Sitzenden wird sowohl vom Tisch als auch vom Stuhl eingeschlossen. Was die ornamentale Gestaltung betrifft, so verfolgt van de Velde hier eine Gestaltungsweise, die er 1897 in seinem Artikel *Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel* beschreibt. Jedes Einzelteil, auch jede Schraube, jedes Scharnier und jeder Haken, die für die Konstruktion benötigt werden, müssten als Gestaltungselement miteinbezogen werden und werden bestimmend für das Gesamtkonzept. Die

⁶¹⁴ Zimmermann, Michael F.: Seurat, S. 31f.

ornamentale Gestaltung wir eingesetzt, um die Einzelteile optisch zusammenzuführen, um den Sehvorgang in einen flüssigen Bewegungsablauf zu überführen. In diesem Sinne ist das „harmonische Ganze“, von dem van de Velde in seinen Texten spricht, zu lesen. Van de Velde wendet dieses Prinzip auch in der Raumgestaltung an.

Curt Herrmann und dessen Frau Sophie unterstützten van de Velde in seiner Arbeit und teilten auch gemeinsame Ansichten bezüglich einer „neuen Kunst“. Wichtigster Auftrag wurde 1911 die Ausgestaltung der Wohnung der Hermanns in der Knesebeckstraße 96 in Berlin. Dieses Projekt sollte zumindest nach dem Wunsch van de Veldes ein praktisches Beispiel seiner theoretischen Vorstellungen werden. So weist schon das erste, von van de Velde gestaltete Speisezimmer von 1897 eine Wandgestaltung auf, die eine ganzheitliche Ordnung zwischen den einzelnen Elementen des Raumes herstellt. Zur Bekräftigung seines Vorhabens schreibt van de Velde an Curt Herrmann:

Ich gestehe, mein lieber Herr Herrmann, daß ich mir weder meine Möbel noch die Einrichtung des Zimmers als Ganzes, das wir damit schaffen wollen, vorstellen kann mit der abscheulichen jetzigen Wandverkleidung. Das geht nicht, das ist unter Ihrer Würde und unter meiner, daß wir nur etwas Halbes machen. Wir könnten nur halb zufrieden sein, die Schulung des Geschmacks wäre gefährdet, wobei die Kritik ein nur zu leichtes Spiel hätte angesichts von so wenig Glaubwürdigkeit von unserer Seite: wir würden uns auf eine Ebene herablassen, die wir ja gerade zu bekämpfen bemüht sind. [...] Die Ausgaben sind beachtlich; aber das Ziel ist es auch: einen Raum zu gestalten, der in *allen Punkten* vollkommen ist! [...] Ich weiß, welche Fülle an Lebendigkeit, an Empfindungen und guten Gefühlen man in einer Umgebung spürt, in der nichts unsere Lebendigkeit, unsere Empfindungen und unsere Gefühle verletzt. Das bringt Stärke und Glückseligkeit, und das wiederum erfüllt Sie mit einem Gefühl höchster Würde.⁶¹⁵

Harmonie führt so für van de Velde suggestiv zu „Stärke und Glückseligkeit“. Denn die Linienfolge habe direkten Einfluss auf die Empfindungen des Betrachters und damit eine „moralische Bedeutung“, wie Blanc schreibt. Die Vermittlung von „Gefühl“ geschieht nicht mehr durch die Darstellung des vorbildhaften Handelns eines Helden, wie dies im Falle historischer Stoffe gilt. Das heißt, Kunst ist nicht mehr mit dem Verstand oder Vorwissen decodierbar, ihr Gehalt soll allein über das Auslösen von Emotionen vermittelt werden.⁶¹⁶

Dementsprechend wären Künstler dafür verantwortlich, Kunst so zu gestalten, dass sie Moral und Sittlichkeit förderten. Die erste künstlerische Disziplin, die dies

⁶¹⁵ Zit. nach: Ponert, Dietmar J.: Die Wohnung als Gesamtkunstwerk, S. 105ff.

⁶¹⁶ Vgl. Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l’iconographie, S. 128.

aufgriff, war die Architektur. Victor Baltard und Claude-Nicolas Ledoux gingen davon aus, dass Architektur auch die „gesellschaftliche Moral“ beeinflussen könne, weil sie ständig sichtbar sei. Besonders die öffentlichen Gebäude sollten in diesem Sinne gestaltet sein. Damit werde der „Sozialkörper homogener gestaltet“⁶¹⁷. Blanc erklärt den menschlichen Körper zum Ausgangspunkt von Schönheit und schließlich der „Physiognomie der Moral“⁶¹⁸. Vor allem aber konstatiert Blanc einerseits die Linie der Farbe überlegen, andererseits sei diese eng verbunden mit dem menschlichen Körper. Auch hier finden sich Überschneidungen zu van de Veldes Umgang mit der Linie. Er stellt sich damit in eine bereits breit verhandelte Tradition, die Linie und Körperwissenschaft zum einen verbindet und zum anderen damit einen gesellschaftsreformerischen Anspruch verknüpft. Auch für Superville sind Linien, die vom Körper abstrahiert werden, eine „Physiognomie“ als universelle Sprache, die durch Empfindungen kommuniziere. Graduelle Unterschiede seien dabei der Individualität geschuldet. Bereits Superville und, ihm folgend, Blanc verbinden mit dieser Erkenntnis einen gesellschaftsreformerischen Anspruch und legitimieren ihre Ansichten wissenschaftlich.⁶¹⁹ Charles Henry nimmt diese Theorien von Superville ebenfalls auf. Dementsprechend sollten alle Gegenstände, die den Menschen umgeben, nach den Regeln der Dynamogenie und Inhibition gestaltet sein. Diese Tradition, in die sich van de Velde einreicht, nimmt die Linie als wichtiges Mittel der unbewussten Beeinflussung auf den Menschen an. Er schafft in seinen kunsttheoretischen Texten dazu eine Argumentation, die die abstrakte Linie in direkte Verbindung mit dem Menschen stellt und daraus ihr suggestives Potential ableitet.

⁶¹⁷ Vgl. Michaud, Éric: *La ,fin‘ de l’iconographie*, S. 130.

⁶¹⁸ Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*, S. 35.

⁶¹⁹ Vgl. Zimmermann, Michael F.: *Seurat*, S. 56.

4.5 Endells „Koordinatensystem“ für „Gefühle“

In August Endells kunsttheoretischen Überlegungen zur emotionalen Wirkung von Form findet sich ebenfalls eine Vermengung von zunächst materialistischen Voraussetzungen, die dann aber mit empiristischen, psychischen Komponenten verknüpft werden. Endells „Sehen“ ist konstituiert durch eine Vermittlung ohne Zuhilfenahme des Intellekts. Zunächst beschreibt der Künstler den Sehvorgang ganz im Rahmen der physischen Gegebenheiten, jedoch nicht ohne vorher einzuschränken, dass damit Sehen nicht abgeschlossen sei. Hierbei deutet er auf die „Seele“ und damit die psychischen Bedingungen, die für den Sehprozess ausschlaggebend sind.⁶²⁰ Diese stellt er auf die Grundlage einer empiristischen Ausweitung, die er Lipps' Überlegungen entlehnt. In seinem Artikel *Formenschönheit und dekorative Kunst* zeigt Endell eine Tabelle, aufgebaut wie ein „Koordinatensystem“⁶²¹, anhand derer er festlegt, wie Emotionen aus dem Zusammenhang der physikalischen Größen „Tempo und Spannung“ heraus entstehen (Abb. 5). Seine Tabelle zeigt die Kombination von Tempo und Spannung bei geraden Linien, die bestimmte Richtungen und Längen aufweisen. Die Spannung steigt in der Ordinate nachse und das Tempo in der Abszisse nach rechts. Aus den Abstufungen ergeben sich jeweils festgelegte Emotionen. Dabei wird Lipps' Vorstellung einer psychisch abgerufenen Bewegungserinnerung als ausschlaggebend für eine „Gefühlswirkung“ deutlich. Endell erklärt, dass eine Linie umso „rascher“ sei, umso länger und steiler sie ist. Wie bei Lipps steigere das Vertikale, korrespondierend mit der Vorstellung des Menschen als aktivem Wesen, das Tempo, während die Horizontale die „Kraft“ nach oben mindere. Eine damit in Zusammenhang stehende zweite Komponente ist die Spannung. Eine senkrecht fallende Linie ist für Endell „müheles“, die steigende Linie dagegen löst „starke Anspannung“ aus, die horizontale Linie vermittelt „etwas ruhig Kräftiges“. Dazwischen befinden sich Nuancen. Endell argumentiert auch hier zunächst physiologisch mit der realen Anstrengung des Augapfels:

⁶²⁰ Vgl. Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 122f.

⁶²¹ Auch Helge David spricht von einem „Koordinatensystem“.

Diese Gefühlswirkung hat ihren Grund wohl darin, dass die Aufwärtsrichtung des Auges mehr Anstrengung erfordert, als die Abwärtsbewegung. Der Grund dafür ist nicht ganz aufgeklärt. Der Mittelpunkt des Auges liegt vor dem Drehpunkt, wahrscheinlich also auch der Schwerpunkt. Dann würde in der Tat das Heben des Augapfels Kraft erfordern, das Senken aber nicht. Übrigens ermöglichen gewisse Annahmen über die Vorgänge in der Netzhaut noch eine zweite Begründung der besprochenen Gefühlswirkung. Doch lässt sich diese nur in einem umfassenderen Zusammenhang entwickeln.⁶²²

Tatsächlich aber verortet er den eigentlichen Grund für die emotionale Wirkung in der „Seele“, das heißt im psychischen Geschehen. Dabei ist es ihm nicht wichtig, sich hier eindeutig festzulegen. Vielmehr schreibt er weiter:

Wie dem auch sei: die Gerade gibt das Gefühl der Schnelligkeit: am geringsten, je breiter und kürzer, am stärksten, je schmaler und länger sie ist; und zugleich das Gefühl der Anstrengung: am geringsten, wenn sie senkrecht fällt, am stärksten, wenn sie senkrecht steigt. Nun bilden aber Anstrengung und Schnelligkeit (Tempo) die beiden konstituierenden Bestandteile aller Gefühle.⁶²³

Endell macht zwar nicht exakt kenntlich, wie der Ablauf der ästhetischen Wahrnehmung zu verstehen ist, aber es wird deutlich, dass er sich einen psychophysischen Zusammenhang vorstellt, bei dem jedoch die mechanische Bewegung sowie das imaginierte Bild ausschlaggebend sind für Empfindungen. Hier findet sich erneut die Anlehnung an Lipps' Einfühlungstheorie. Diese Bewegung nun ist bestimmt durch Tempo und Spannung. Endell schränkt dabei jedoch weiter ein, dass seine Tabelle nur ein erläuternder Versuch sei, wie die Koppelung von Form und Emotion zu verstehen ist. Um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu halten, müsse das Formgebilde wesentlich komplexer sein. Daraus entstehen so seine abstrakten Ornamente, die er als Zusammenschluss von Linien versteht. Die Natur ist demnach insofern Inspiration, als sie Formen liefert, die, als verschiedene Richtungen verstanden, Emotionen in Korrespondenz mit der imaginierten Bewegung auslösen können. Dabei geht Endell nicht davon aus, dass es möglich ist, Formen vollständig zu analysieren, indem sie in Einzellinien aufgeteilt werden. Seine Tabelle ist nur als Annäherung zu verstehen, die den grundsätzlichen Zusammenhang erläutern soll. Anhand von Skizzen von Fassaden versucht er hier deutlicher zu werden (Abb. 9). Auch Lipps stellt in seinem Text

⁶²² Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 119.

⁶²³ Ebd., S. 120.

Raumästhetik Fassaden als solche Formfiguren dar, um es dem Leser zu ermöglichen, die Wirkung direkt selbst zu erproben. Diese Figuren geometrisch-optischer Täuschung wurden dabei in vielen Publikationen zur physiologischen Optik, Psychologie und Ästhetik zwischen 1880 und 1910 dargestellt.⁶²⁴ Endell überträgt die Formfiguren nun auch in der praktischen Anwendung für die Ornamentierung der Fassade der *Hackeschen Höfe* in Berlin.⁶²⁵ Aber auch hier gesteht er ein, dass die tatsächliche Ausführung in der Architektur weitere Komponenten bereithält, die die Wirkung verändern können. So schreibt er schließend in *Formenschönheit und dekorative Kunst*:

Natürlich sind mit diesen Bemerkungen zunächst nur die gezeichneten Fassaden auf ihre Wirkung untersucht. Bei der ausgeführten Fassade verschiebt sich manches im Eindruck, auch kommen ganz neue Momente hinein, die wir erst bei den Raumformen kennen lernen werden.⁶²⁶

Endell besteht außerdem darauf, dass jeder Künstler seine eigene Handschrift finden muss, weder die Natur noch ein Formenkanon solle nachgeahmt werden. Dennoch konstatiert er eine Richtlinie:

In der Tat läßt sich für jede Formart Wirkung, Bildungsgesetz samt Hilfslinien und -punkten entwickeln. Das Merkwürdigste aber ist, daß diese zunächst theoretische Erörterung ohne weiteres praktische Verwendung bei der Arbeit und im Unterricht finden kann. Mit Hilfe des Bildungsgesetzes der Linie zum Beispiel lassen sich endlose Reihen von Linien entwickeln, ihr Charakter und damit ihre künstlerischer Wert beurteilen. Aber noch mehr, es läßt sich mit ganz einfachen, leicht verständlichen Worten darlegen, wie in einer Form Gleichgewicht herzustellen ist, und wie sich diese Richtung durch Zutaten willkürlich ändern läßt. Eine Harmonielehre und Kontrapunkt der Formen, eine ästhetische Geometrie.⁶²⁷

Deutlich werden hier die Bezüge zu Lipps und ein grundsätzlich mechanisch-physikalischer Ansatz für die Psychologie der ästhetischen Wahrnehmung. In Endells Texten wird außerdem klar, dass es nicht sein Anliegen ist, den exakten Prozess der ästhetischen Wahrnehmung aufzuklären und sich hier eindeutig zu positionieren. Vielmehr nutzt er die psychophysischen Herleitungen, um sein abstraktes Ornament zu theoretisieren. Ausschlaggebend ist dabei vor allem, dass weder Lipps noch Endell von einer ikonographisch reflektierten Interpretation ausgehen. Sie postulieren einen

⁶²⁴ Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“, S. 83.

⁶²⁵ Vgl. ebd. S. 84ff.; Schirren, Matthias: Wirklichkeit der Bilder. Endells „Ästhetische Opposition“ und die Berliner Moderne. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell, S. 347-359.

⁶²⁶ Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde, S. 125.

⁶²⁷ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 111.

psychophysischen Mechanismus unter Ausschluss des Intellekts. Die „mechanischen Kräfte“ wirken in der „Phantasie“⁶²⁸. Dennoch sei es, so fordert Lipps, die Aufgabe des Ästhetikers, diesen Prozess zu verstehen. Kunst ist damit nicht subjektiv einzuordnen, sondern beruht auf beschreibbaren Gesetzmäßigkeiten. Diese festzulegen ist eine „wissenschaftliche, also rein verstandesmäßige“⁶²⁹ Aufgabe.

Das Schweben zwischen Naturalismus und Abstraktion stellte die Betrachter von Endells Arbeiten vor eine große Herausforderung. Er selbst erklärt dies zum Charakteristikum einer „modernen Kunst“, die ihm so in einer Ausstellung der Secessionisten zum ersten Mal begegnet. An seine Tante Klara Breysig schreibt er 1893:

Vorgestern ist die Ausstellung der Secessionisten eröffnet worden. [...] Der erste Eindruck war überwältigend. Überall Schönes und Großes. Man wusste nicht, wo man zuerst hinsehen sollte. Es ist dieser modernen Kunst eigentümlich, dass sie einem den Sinn für das Schöne in der Natur so recht erschließt. Der moderne Maler malt eben jedes Stück der Natur, was den oberflächlichen Betrachter langweilig und nichts sagend erscheint, etwa eine weite Wiese, ohne Baum und Strauch, nur den Himmel darüber. Vertieft man sich in dieses Bild, so wird man allmählich gewahr, wie schön die Farbstimmung ist, und welch' ein Zauber, welch' ein Reiz über dem Ganzen ausgebreitet liegt. Der derartiges noch nicht gesehen hat, muss sich erst hineinfinden, wenn das aber geschehen, so hat er auch einen köstlichen Genuß. Ich kann geradezu behaupten, dass ich die intimen Schönheiten der Natur dort auf der vorigen Kunstaussstellung verstehen gelernt habe.⁶³⁰

Endell geht davon aus, dass sich die „Schönheit“ seiner Kunst erst bei genauem Hinsehen erschließt. Wissend um den Einfluss von Lipps' Einfühlungstheorie kann hier bereits die Nähe zur „Einfühlung“ konstatiert werden. Auch Christiane Salge schließt bezugnehmend auf die Ansprüche an die Lehre: „Das Einfühlen in die Schönheiten der Natur bzw. der Kunst war sicherlich das wesentliche pädagogische Anliegen Endells.“⁶³¹ Im Brief an Klara Breysig wird deutlich, wie Endell zunächst die Kreation seines Ornaments und dann die Betrachtung desselben als suggestive Kunst denkt. In diesem Sinne ist Kunst nicht darauf angelegt, eine auf den ersten Blick ästhetische oder harmonische Wirkung zu erzielen. Endell setzt aufbauend auf dem Erlebnis der Kunst der Secessionisten später voraus, dass der Betrachter seine kunsttheoretischen Schriften

⁶²⁸ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung, S. 56.

⁶²⁹ Ebd., S. 90.

⁶³⁰ Brief August Endells an Klara Breysig am 17. Juli 1893. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 14. Zit. nach: Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 107f.

⁶³¹ Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 107.

oder Lipps' Einfühlungstheorie kennt und damit weiß, wie sich dem Werk zu nähern ist. Auch die Tatsache, dass „Sehen“ erlernt werden müsse, damit die Formensprache ihre Wirkung entfalten könne, macht den Zugang zu Endell Arbeiten schwer. Beide Aspekte für sich können als wenig realistisch betrachtet werden.

Endells Proklamation eines abstrakten Ornaments, das nicht durch Imitieren natürlicher Motive entstehen solle, mag so zunächst irritieren, ist doch gerade in seinen frühen Werken eine Nähe zu natürlichen Formen doch unverkennbar. Liest man seine Arbeiten jedoch im Kontext einer suggestiven, emotionalen Wirkung von Kunst, die er in Bezug auf die Einfühlungstheorie konzipiert, dann wird deutlich, dass Endells Abstraktion keine vollständige sein muss, weil er das Ausschalten einer Interpretation durch den Intellekt, durch das „Sehen“ umgeht. Im Gegensatz zu van de Velde ist es für Endell nicht vorrangig, jede Assoziation mit einem natürlichen Vorbild zu vermeiden. Im „Sehen“ wird die interpretierende Kontextualisierung dadurch ausgeschlossen, dass sich der Betrachter ähnlich der „Einfühlung“ in das Objekt versenkt und damit eine interpretierende Distanz aufgehoben wird. Um eine Form beispielsweise dem Kontext von Flora und Fauna des Meeres zuordnen zu können, muss zunächst der distanzierte, sezierende Blick möglich sein, der Elemente einordnet. In der „Einfühlung“ wird dieser Vorgang unterbunden. Im Zuge dessen wird unerheblich, ob einzelne Formelemente Ähnlichkeit mit einem natürlichen Vorbild haben, weil sie nicht mehr als solche erkannt werden. Van de Veldes Vorstellung von Suggestion dagegen ist anders gedacht. Sein Ornament wirkt permanent und unwillkürlich. Die Steuerung durch den Intellekt wird nicht bewusst ausgeschaltet, weil die Form vorintellektuell wirkt. Der Betrachter kann sich dem Einfluss seiner Umgebung nicht entziehen, insofern er sie visuell aufnimmt. Endell hingegen fordert vom Betrachter ein, sich auf diese neue Kunst einzustellen. Dazu sei Übung unerlässlich. In diesem Sinne spricht er von einer „Erziehung zur Kunst zum Kunstgenuß“⁶³². Damit offenbart sich in Endells Konzept einer neuen Kunst ein wesentlich anderer Aspekt von Suggestion als ihn van de Velde vorstellt. Während dieser von einer „fortdauernden“, also permanent unbemerkt auf den Betrachter wirkenden Suggestion ausgeht, spricht Endell davon, dass „Sehen“ und damit suggestives Erleben bewusst initiiert und sogar trainiert werden müsse. Entscheidend ist also, dass Endell eine Art Praktik entwirft, deren Beherrschen notwendig ist, um in den vollen Genuss einer

⁶³² Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 55.

emotional wirksamen Kunst zu kommen. Seine Kunst ist damit nicht für jedermann einsichtig oder nutzbar. Sie wirke, ganz wie die Kunst der Secessionisten, für den „oberflächlichen Betrachter langweilig und nichts sagend“⁶³³, wie Endell schreibt. Kunst ist damit nicht egalitär im Sinne einer Kunst für jedermann. Sie wird im Gegenteil zu einer äußerst elitären Angelegenheit, die einiges an theoretischem Kunstverständnis voraussetzt. Allerdings denkt Endell Kunst auch nicht in diesem Sinne als egalitär. Vielmehr wird der Mensch vor der Kunst gleich, wenn diese eine emotionale Wirkung auf ihn als funktionierenden Organismus ausübt. Dass Endell das eigentliche Potential der Kunst in der emotionalen Wirkung von Form sieht und gleichzeitig hier den Nutzen als für alle Menschen gleich betrachtet, macht er auch in seinen Texten deutlich:

Das Material des bildenden Künstlers ist Form und Farbe. Beide rufen wie alle Dinge, die bewusst werden, in uns bestimmte Gefühle hervor und zwar ruft jede Farbe und jede Form bei allen Menschen das gleiche Gefühl wach. Diese Gefühle scheiden sich in Lust und Leid, außerdem sind sie aber unter sich noch mannigfach verschieden. Ruhig, anmutig, heiter, ausgelassen, stürmisch, gewaltig, kolossal, erhaben, trübe, dumpf, fade, sentimental, süßlich, kindisch, widerwärtig, ekelhaft, gräßlich, fürchterlich, schrecklich, sind Ausdrücke für solche Gefühlsqualitäten. [...] ⁶³⁴

Dennoch muss Endell anerkennen, gerade weil über seine Kunst so kritisch geurteilt wird, dass über Kunstwerke doch ein subjektives und damit unterschiedlich ausfallendes Urteil gefällt wird. Hierin sieht er jedoch den Beweis, dass die Beurteilung von Kunst auf Konventionen beruhe.

Aber man hat die Gleichartigkeit der Wirkung auf den Menschen bezweifelt und darauf hingewiesen, dass ein und dasselbe Bild auf verschiedene Menschen auch einen total verschiedenen Eindruck mache. Das ist zweifellos, aber in diesen Menschen geht durchaus nicht dasselbe vor, sie sehen gar nicht dasselbe. Viele sehen überhaupt nicht, in ihnen weckt das Bild irgendwelche Erinnerungen, andere untersuchen es theoretisch, sie vergleichen es mit anderen Kunstwerken, noch andere studieren die Technik und wieder andere fragen nach seiner Bedeutung. Alles diese Menschen sehen gar nicht das Bild, sondern sind mit ihren Gedanken beschäftigt, und da diese bei jedem andere sind, so wäre es ein Wunder, wenn ihre Gefühle sich gleichen sollten. ⁶³⁵

⁶³³ Brief August Endells an Klara Breysig am 17. Juli 1893. Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Handschriftenabteilung: Nachlass Kurt Breysig. Kasten 14. Zit. nach: Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“, S. 107f.

⁶³⁴ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 19.

⁶³⁵ Ebd.

Erst wenn dem Blick und dem Urteil des Betrachters die subjektiven geprägten „Gedanken“ genommen würde, könne „Schönheit“ erkannt werden, die deshalb nicht auf Antrieb zu entdecken sei. Das Urteil, ob ein Kunstwerk schön oder gelungen sei, ist nicht auf Basis eines interpretierenden Blicks zu treffen. Dieser ist bestimmt von Vorwissen, das heißt, Erinnerungen oder erlerntem Wissen. Endell zielt also darauf ab, dass die Form eine objektive Wirkung habe, die Wahrnehmung sei jedoch subjektiv. Um diesen Störfaktor zu umgehen, entwickelt Endell entlang der Einfühlstheorie Lipps' sein Konzept des „Sehens“. Die subjektive Wahrnehmung ist nach Endell ein Produkt des „Wissens“, ein Ausdruck für die Sammlung von Erinnerungen und Vorwissen, dass sich auszeichnet dadurch, dass es von Konvention geprägt ist. Das „Wissen“ ist dabei von der Kultur einer Zeit geprägt. Der Betrachter sieht damit das, was er weiß:

Man macht ja immer beim Zeichnen längst bekannter Gegenstände die Entdeckung, wie wenig man eigentlich vorher davon gesehen hat und wie außerordentlich die aus vielen Gesichtsbildern gewonnene Vorstellung dabei stört. Es dauert lange, bis ein Kind den Rand des Kruges als Oval und nicht als Kreis zeichnet; und es gibt Menschen genug, die die Farben der Schatten nie gewahr werden. Für sie ist der Baum allemal grün, ob er in der Sonne steht, oder nicht, das macht ihnen keinen Unterschied.⁶³⁶

Um einem auf Konventionen basierenden Urteil zuvorzukommen, muss der Aspekt ausgeschlossen werden, der für ein Urteil verantwortlich ist: für Endell der Intellekt als Speicher des „Wissens“. Dann entscheidet nicht dieser, sondern der Körper im Rahmen seiner Funktionen über „Schönheit“. Indem der Mensch als Organismus angesprochen wird, ist die Wirkung von Farbe und Form vorhersehbar. Die Aufgabe ist es deshalb, einen Zustand herzustellen, in dem der Mensch seinen Intellekt, sein Vorwissen und seine Erfahrung ausschaltet. Das meint Endell mit dem „Sehen“ erreichen zu können.

Wenn aber mehrere dieselbe Form betrachten, und sich ihr wirklich hingeben, dann ist das begleitende Gefühl auch bei allen dasselbe. Aber dieses Betrachten, dieses Versenken in Farbe und Form will gelernt sein.⁶³⁷

Endell proklamiert damit ästhetische Wahrnehmung und die Möglichkeit einer suggestiven Beeinflussung durch Form als einen psychophysischen Akt, der jedoch auf beschreibbaren Mechanismen beruht. Dabei zieht er ähnlich wie Lipps sowohl nativistische als auch empiristische Erklärungsmuster heran.

⁶³⁶ Endell, August/Helge David: Vom Sehen, S. 21.

⁶³⁷ Ebd., S. 19.

4.6 Zur „Phantasie“

In einem Faltblatt für die *Schule für Formkunst* aus dem Jahr 1904 erklärt Endell, wie die Formen der Natur genutzt werden sollten:

Die Schule erstrebt systematische Anleitung zu selbstständigem Entwerfen für Kunstgewerbe und Architektur. Das Kopieren fremder Arbeiten alter und neuer Zeit ist grundsätzlich ausgeschlossen: Freies Erfinden in Farbe und Form ist das Ziel. Man bezweifelt gewöhnlich, dass sich dies lehren lasse. Und sicher entspringt das Wesentliche im Kunstwerk der Persönlichkeit, dem Temperament, dem Charakter, an denen alle Erziehung bewusst wenig ändern kann. Man kann niemand willkürlich zum Künstler machen, wohl aber [...] den Formsinn entwickeln, die Phantasie geschmeidig machen, indem man dem Schüler den Gang des Erfindens unmittelbar vorführt, indem man für alle Formen von den einfachsten bis zu den verwickeltsten die Bildungsweise lehrt, bei jeder Formart die besonderen Schwierigkeiten und die Wege zur leichtesten Ausführung zeigt: gewissermaßen eine Harmonielehre der Form, eine ästhetische Geometrie.⁶³⁸

Die Formulierung des „freien Erfindens“ wird hier dem „Kopieren fremder Arbeiten“ gegenübergestellt. Damit ist Endells Kunst zunächst als eindeutige Absage an den Lehrplan der Akademien zu werten. Darüber hinaus aber spricht Endell von der „Phantasie“ als eine Fähigkeit des Künstlers, die ihn zur schönen Form führen könne, und greift eine individuelle Abstraktion der Künstler auf. Gleichzeitig aber spricht er von einer „Harmonielehre der Form“ und sogar einer „ästhetischen Geometrie“. In seiner Rhetorik stellt er also individuelle Schöpfung und mathematische Berechenbarkeit nicht gegeneinander auf, sondern nennt sie als Teile derselben Herangehensweise an die Gestaltung von Form. Christiane Salge hat anhand von dem wenigen erhaltenen Unterrichtsmaterial aus Endells *Schule für Formkunst* den Lehrplan rekonstruiert. Dabei wird deutlich, dass Endell zunächst einzelne Formen der Natur, wie Blätter, Muscheln oder Dornen, vorgab, damit sich die Schüler mit Zeichnungen und plastischen Arbeiten diesen annähern konnten. Im zweiten Jahr sollten diese Formen dann isoliert und in neue Formzusammenhänge überführt werden. Schließlich wurden diese dann für Arbeiten des Kunsthandwerks und der Architektur eingesetzt.⁶³⁹ Endells Programm besteht darin, die Natur auf ihre Formen zu reduzieren und den biologisch-organischen Zusammenhang

⁶³⁸ Endell, August: Originales Faltblatt mit dem Unterrichtsplan der „Schule für Formkunst“ aus dem Jahre 1904. Abschrift aus: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. Nachlass Kurt Breysig. Kasten 5. Blatt 245. Abgebildet und transkribiert von Susanne Huber in: Bröcker, Nicola/ Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler, S. 427.

⁶³⁹ Vgl. Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“.

aufzulösen. Sie erhält einen neuen Platz und Kontext als ästhetische Form. Endell eröffnet damit eine klare Vorstellung, wie eine ästhetische Form zu finden gelehrt werden kann. „Phantasie“ aber, so betont er selbst, könne nur „geschmeidig gemacht“, jedoch nicht erlernt werden. Dabei ist „Phantasie“ nicht als willkürliche Erfindung zu interpretieren, sondern stark im Bezug auf Lipps zu lesen. Denn Endell gibt zu bedenken:

Naives Schaffen ist heute garnicht mehr denkbar. Und es ist noch sehr zweifelhaft, ob es das überhaupt jemals gegeben hat. Natürlich entsteht Kunst niemals intellektuell, sondern rein durch die Phantasie, aber die ästhetische Schulung ist nöthig, damit nicht thörichte Einwände, kunsthistorische Dogmen und Vorurtheile den beginnenden Künstler irre machen. Wir brauchen den Intellekt, um die Phantasie frei sich entwickeln zu lassen. Darauf geht ja all unser Bestreben: der Phantasie freie Bahn, das Ziel klar zeigen und zu gleicher Zeit Beseitigung aller Dogmen, freie Formen ohne jede Tradition, Formen, die aus der Seele des Einzelnen aufsteigen und darum seine Formen, seine Geschöpfe sind.⁶⁴⁰

Die Formfindung findet in einem Zustand statt, der nicht auf intellektuelles Vorwissen zurückgreift, aber ebenso wenig willkürliche Linien zeichnet. Es wird ein Bezugsrahmen gefordert, der vorintellektuell feststeht. Eben jenen Bezugsrahmen bietet die „Einfühlung“. Dies wird noch einmal deutlich in Lipps' Ausführungen zu optischen Täuschungen. Darin bringt er die beiden Begriffe „Bewegung“ und „Phantasie“ in einen direkten Zusammenhang. Letztere ist die Vorstellung einer Bewegung, die der Körper vollzieht:

Nun haben wir in dem fraglichen Gebilde eine doppelte Bewegung oder zunächst eine doppelte bewegende Kraft oder Bewegungstendenz, nämlich die Tendenz nach oben und in die Breite. Aber von beiden erscheint die erstere als die herrschende. Sie trägt über die entgegenstehende Tendenz der Ausdehnung in die Breite den Sieg davon. Sie schlägt also in wirkliche Bewegung aus: das Gebilde als Ganzes scheint sich aufzurichten. Daran nimmt das Quadrat teil; es scheint nach oben sich zu strecken. Es kann umso eher diese Vorstellung erwecken, als es an sich gegen die Ausbreitung nach beiden Richtungen neutral ist, wenigstens durch seine Form kein Überwiegen der Ausdehnung in die Breite andeutet. Die in unserer Phantasie vorhandene Bewegung hat nun aber naturgemäß da, wo sie stattfindet, also in unserer Phantasie, den Erfolg, den eine in Wirklichkeit vorhandene Bewegung in Wirklichkeit haben würde. Der Erfolg der Bewegung nach oben oder des sich Streckens ist das Höherwerden. Also wird das Quadrat in unserer Phantasie höher.⁶⁴¹

⁶⁴⁰ Endell, August: Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur, S. 152.

⁶⁴¹ Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumschauung, S. 8f.

Endells Idee von „Phantasie“, die er in seiner *Schule für Formkunst* ausbilden möchte und die der Grundstein für seine „neue Kunst“ ist, kann mit Lipps' Ausführungen dazu verstanden werden. Deshalb sind Endells Ornament und Linie nicht als willkürlich oder „zusammenhangslos“ zu betrachten. Sie sind gebunden an eine empiristisch fundierte Imagination von Bewegung, die Endell als allgemeingültig annimmt. Sein Ziel ist es also, im „Sehen“ eben jene Vorstellung einer Bewegung, die der Körper erlernt hat, zu aktivieren. Dem entgegen steht die Konvention, die, auf ein intellektuelles Konzept basierend, diese körperliche Erfahrung ausschließt. Dabei rekurren sowohl Endell als auch Lipps auf von Helmholtz' „unbewusstes Schließen“, auf das Letzterer seine empiristische Theorie stützt. Aufbauend auf seiner Annahme einer Wahrnehmung beruhend auf Erfahrung erklärt von Helmholtz, dass die Entscheidung, wie ein Objekt beschaffen ist, in unbewusster Form getroffen werde. Erkenntnisse der Optik werden dabei außer Acht gelassen.

In dessen mag es erlaubt sein, die psychischen Akte der gewöhnlichen Wahrnehmung als unbewusste Schlüsse zu bezeichnen, da dieser Name sie hinreichend von den gewöhnlichen so genannten bewussten Schlüssen unterscheidet, [...].⁶⁴²

Von Helmholtz macht damit deutlich, dass der Betrachter intuitiv und unbewusst rückgreifend auf seine Erfahrung Gesehenes einordnet. Lipps und seiner Denkweise folgend ist auch bei Endell die Erfahrung, auf die im Prozess des „unbewussten Schließens“ zurückgegriffen wird, eine Bewegungserfahrung.⁶⁴³ Die „Phantasie“ ist also der Zustand, der es ermöglicht, eine Bewegungserinnerung in Form zu übertragen bzw. eine Form zu finden, die eine Bewegungserinnerung hervorruft und damit gefühlswirksam werden kann. Hier kann nun der Kreis geschlossen werden zum „Sehen“, das es dem Betrachter ermöglicht, im Sinne Endells in tatsächlichen Kunstgenuß zu kommen. Denn auch das „Sehen“ ist ein Zustand, in dem der Intellekt oder das Denken und bewusstes Wissen ausgeschaltet werden sollen. Eine Form, die in der „Phantasie“ gebildet wurde, könne nun im „Sehen“ ihre volle Wirkung entfalten. Beide Konzepte basieren auf der gleichen Prämisse: dem interpretierenden Wissen vorgeschaltet zu sein. In dieser Weise kommt Endell nicht auf eine allgemeingültige Form, sondern lässt dem

⁶⁴² Helmholtz, Hermann von: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig: Voss 1867, S. 430.

⁶⁴³ Vgl. dazu auch ebd. S. 447-457 und „Die Lehre von den Gesichtswahrnehmungen“, S. 427ff.

Künstler Freiraum zur eigenen Form zu finden auf Basis von physikalischen Naturgesetzmäßigkeiten, die die Bewegung beschreiben.

Abzugrenzen ist von diesem Konzept die Vorstellung, die van de Velde mit „Phantasie“ verbindet. Es ist anzunehmen, dass sich der Künstler mit dem deutschen Wort schwergetan hat und dessen Bedeutung nicht genau kannte oder einordnen konnte.⁶⁴⁴ Dennoch folgt er einer anderen Vorstellung vom Zusammenspiel von „Vernunft“ und „Phantasie“, die analog zu seiner Idee einer suggestiven Kunst verläuft.

Eine neue Disziplin, angewandt wie ein hygienisches Gebot – das war das Programm, das, nach meinem Gefühl, mit der Hässlichkeit fertig werden und dem Uebel Einhalt tun sollte, all diesem Unheil, entstanden durch die *Einmischung der Phantasie* in Bezirken, wo sie nichts zu tun hatte.⁶⁴⁵

Und weiter:

Täuschen wir uns nicht: letzten Endes bedeutet die Flucht in eine so zügellose Phantasie einen Mangel an Schöpferkraft und eine Feigheit! [...] Nur wenn man auf dem Wege normaler, vernunftmässiger Konzeption nichts findet, was unserm Schönheitssinn Gefüge tut, flüchtet man in die Phantasie.⁶⁴⁶

„Phantasie“ wird hier in Opposition zur „Vernunft“ in Stellung gebracht. Wie bereits ausgeführt, ist „Vernunft“ die Kreation des Ornaments entlang einer festgelegten Methode, die sich an den Erkenntnissen der Körperwissenschaften anlehnt. Van de Velde geht davon aus, dass es unter Einhaltung einer Methode möglich sei, Linien so zu konstruieren, dass sie eine berechenbare emotionale Wirkung erzielen. Diese Wirkung sei dann bewusst ermittelbar. „Einfühlung“, „unbewusstes Schließen“ oder „Sehen“ als Stadien des Vorbewussten haben damit keine Bedeutung. Suggestive Kunst kann also bewusst konstruiert werden und wirkt so permanent. Ein vorbewusster Zustand, ähnlich der Hypnose, findet bei van de Velde weder in der Gestaltung noch in der Rezeption der abstrakten Linie einen Platz. Er befindet sich damit ganz in der Tradition und den Denkmustern der Neoimpressionisten und deren Theoretiker wieder. Auch Walter Behrend erkennt, dass in der Konnotation der „Phantasie“ die verschiedenen Gedankengebäude der beiden Künstler deutlich werden:

⁶⁴⁴ Vgl. van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil, S. 84.

⁶⁴⁵ Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit, S. 31f.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 35.

Für ihn [Endell] sind reine Konstruktion, Zweckmäßigkeit, Einfachheit Materialechtheit selbstverständliche Voraussetzungen der künstlerischen Wirkung; aber die Schönheit liegt nicht in diesen Prinzipien, die an sich, so wertvoll sie sind, mit Kunst noch nichts zu tun haben. Diese Schönheit zu schaffen, dazu bedarf es der Künstler, der künstlerischen Phantasie. Kommt es van de Velde darauf an, das Prinzip der neuen Schönheit zu zeigen, so will Endell vor allem für die „Stütze“ dieser Schönheit wirken, für die Sensibilität, die Phantasie. (Dieses Wort wird bei van de Velde in ganz anderem, verächtlichen Sinne gebraucht).⁶⁴⁷

So wird im Verständnis der „Phantasie“ noch einmal deutlich, wie unterschiedlich die beiden Künstler Endell und van de Velde Abstraktion sehen. Endell geht davon aus, dass „Sehen“ und damit der Zugang zu einer empfindungswirksamen Form erlernt werden könne, die „Phantasie“ also geschult werden müsse. Für van de Velde hingegen ist der Betrachter bestimmt von einer Reaktion auf einen suggestiven Formreiz. Die „Phantasie“ also Einbezugnahme eines voluntaristischen Strebens nach Form ist dementsprechend hinderlich, in van de Veldes Worten Grund für „Unheil“ in der Kunst. So offenbart sich bei den beiden Künstlern des Jugendstil, die die Notwendigkeit der Abstraktion der Linie und Form in kunsttheoretischen Texten verhandeln und fordern, zwei wesentlich unterschiedliche Herangehensweisen in der Vorstellung des Prozesses von der Form zum Gefühl. Diese sind ausschlaggebend für die Art und Weise der Abstraktion in ihrem künstlerischen Schaffen.

⁶⁴⁷ Behrend, Walter C.: Vom neuen Stil. In: Neudeutsche Bauzeitung. Mitteilungsblatt des Bundes Angestellter Architekten und Ingenieure 4 (1908), S. 19.

III. Schluss

Henry van de Velde und August Endell sind im Kontext der Lebensreformbewegung Gesellschaftsreformer auf Basis einer wissenschaftlich fundierten Kunst. Ihre kunsttheoretischen Texte sind, in ihrer jeweiligen Gesamtheit gelesen, Manifeste. Dabei dient ihre explizite und implizite Anlehnung an einen naturwissenschaftlichen Diskurs zur Wirkung der Linie und Form auf die Empfindungen im Prozess der ästhetischen Wahrnehmung zur Legitimation ihrer Ansätze einer „neuen Kunst“ für das „Leben“.

Auch wenn die Linie in der Abstraktion ihre Funktion als Umrisslinie verlässt, wird sie nicht autonom. Ganz im Gegenteil sprechen sich sowohl van de Velde als auch Endell gegen eine dekorative Linie aus, die allein dem gestalterischen Willen des Künstlers unterliegt. Kunst müsse gebunden sein an wissenschaftliche Erkenntnisse und Ideen der Physiologie, der Psychophysik ebenso wie einer darin verhandelten Vorstellung psychischer Prozesse im Vorgang der ästhetischen Wahrnehmung. Dabei bleiben van de Velde und Endell selbst Künstler, ihre Übertragung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse sowohl in die Theorie als auch in ihre gestalterische Praxis hält sich nur vage an eine zeitgenössische naturwissenschaftliche Methodik. Die abstrakte und suggestiv gedachte Linie jedoch zeichnet dabei selbst ein Körperbild, das bereits auf Diskurse hindeutet, die bis in das 21. Jahrhundert hinein geführt werden. Linie und Form wird in ständigem Bezug zum Körper als Organismus, dessen Funktion, Physiologie und Empfindungen gedacht. Es geht so auch um die Möglichkeit der Einflussnahme auf die Empfindungen und Handlungen durch die Betrachtung von Farbe und Form. Weitergeführt wird so auch die Frage aufgeworfen, inwiefern der Mensch in seinem Willen frei sei oder als Organismus auf Reize reagiere. Auch wenn für van de Velde und Endell dieser Aspekt noch nicht bestimmend ist, geben ihre Ansätze der Erklärung einer suggestiven Wirkung in der Kunstbetrachtung doch unterschiedliche Antworten. Für van de Velde liegt so gerade im Ausschluss des Willens ein Heilsversprechen im Wortsinne. Gerade weil der Mensch nicht in dieser Weise frei, sondern als Organismus Naturgesetzmäßigkeiten unterworfen ist, werden die Menschen im Anblick der Kunst gleich. Dieser Ansatz einer Demokratisierung von Kunst ist, wie deutlich wurde, jedoch in der praktischen Umsetzung nicht mehr haltbar.

In ihrer Idee, „Kunst und Leben“ zu verbinden, ziehen van de Velde und Endell positivistische naturwissenschaftliche Ansätze heran, die in Opposition zu spiritistischen und metaphysischen Theorien stehen. Dabei bleiben in ihren Ausführungen insbesondere neuere vitalistische und nietzscheanische Töne offensichtlich. Dennoch argumentieren sie ganz in der Vorstellung von psychophysischen Mechanismen, die das „Leben“ bestimmen. Einem behavioristischen Modell verhaftet, gehen sie davon aus, dass diese Mechanismen mithilfe der Kunst, das heißt, der abstrakten Linie und Form suggestiv beeinflusst werden können. Ihr praktisches künstlerisches Werk ebenso wie ihre kunsttheoretischen Schriften sind damit ganz konkrete Werkzeuge, den Menschen zu beeinflussen und zu formen und über ihn eine ganze Gesellschaft. Die Künstler sehen so in der Kunst die Möglichkeit, eine Lücke zu füllen, die die Politik nicht zu schließen im Stande sei. Das bedeutet auch, dass kritischem Urteilsvermögen keine Bedeutung zukommt. Gesellschaftsbildung geschieht nicht durch kritische Verhandlung unterschiedlicher Positionen, sondern auf Grundlage körperlicher Gegebenheiten, deren Gesetzmäßigkeiten die Naturwissenschaften bestimmten. So müssen die Ansätze van de Veldes und Endells auch in einem Diskurs um Rassentheorie und „Früherkennung“ von Kriminellen, basierend auf Physiognomie und Phrenologie, gelesen werden. Auch in diesem Rahmen wird die Vorstellung einer Gleichheit des Menschen vor der Kunst *ad absurdum* geführt.

Literaturverzeichnis

- Allesch, Christian: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene. Göttingen u. a.: Verlag für Psychologie Hogrefe 1987.
- Allesch, Christian: Gustav Theodor Fechner als Wegbereiter der psychologischen Ästhetik. In: Gundlach, Horst/Josef Brožek: G.T. Fechner and Psychology. Passau: Passavia 1988, S. 207-216.
- Asanger, Roland: Handwörterbuch der Psychologie. München: Union 1988.
- Bätschmann, Oskar u. a. (Hrsg.): Ferdinand Hodler. Die Forschung – Die Anfänge – Die Arbeit – Der Erfolg – Der Kontext. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2009.
- Barbillon, Claire: L'esthétique des lignes ou Charles Blanc lecteur d'Humbert de Superville. In: Revue de l'Art 146 (2004), S. 35-42.
- Beek, Viola van: „Man lasse diese Dinge selber einmal sprechen“. Experimentierkästen, Experimentieranleitungen und Erzählungen zwischen 1870 und 1930. In: NTM. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009) H. 4, S. 387-414.
- Behrend, Walter C.: Vom neuen Stil. In: Neudeutsche Bauzeitung. Mitteilungsblatt des Bundes Angestellter Architekten und Ingenieure 4 (1908), S. 19.
- Beloubek-Hammer, Anita: Kosmos, Leben und Kunst als „unendlich fortgesetzte Schöpfung“. Die Rezeption Henri Bergsons im Expressionismus. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Bönen: Kettler 2007, S. 38-43.
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Festschrift zum 100. Todestag von Emil du Bois-Reymond. Unter Mitarbeit von Randolph Menzel, Rolf Winau, Ernst Florey und Wolf Singer. Berlin: Akademie-Verlag 1997.
- Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Frankfurt am Main: Fischer 1994.
- Blanc, Charles: Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture. Paris: Renouard 1867.
- Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Gesammelte Abhandlungen zur allgemeinen Muskel- und Nervenphysik. 2 Bde. Leipzig: Veit 1875/1877.
- Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Ueber die Lebenskraft. Ein Glaubensbekenntnis. Brackwede i. W.: Breitenbach 1909.
- Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Über tierische Bewegung: Im Verein für wissenschaftliche Vorträge zu Berlin am 22. Februar 1851 gehaltene Rede. In: Ders./Estelle du Bois-Reymond: Reden von Emil du Bois-Reymond. Bd. 2. Leipzig: Veit & Comp 1912, S. 27-50.

- Bois-Reymond, Emil Heinrich du: Untersuchungen über thierische Elektrizität. 2 Bde. Berlin: G. Reimer 1848/1849.
- Bois-Reymond, Emil Heinrich du/Estelle du Bois-Reymond: Reden von Emil du Bois-Reymond. 2 Bde. Leipzig: Veit & Comp 1912.
- Bois-Reymond, Estelle du (Hrsg.): Jugendbriefe von Emil du Bois-Reymond an Eduard Hallman. Berlin: G. Reimer 1918.
- Bonnefoit, Régine: Die Linientheorien von Paul Klee. Petersberg: Michael Imhof 2009.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Freiburg im Breisgau u. a.: Rombach 2013.
- Braun, Marta/Étienne-Jules Marey: Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904). Chicago: University of Chicago Press 1992.
- Brion, Marcel: L'art abstrait. Paris: Michel 1956.
- Brixen, Clemens Ressèguier von: Die Schriften Henry van de Veldes. New York: The Delphic Press 1955.
- Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012.
- Brücke, Ernst: Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. Wien: Braumüller 1893.
- Brüderlin, Markus/Ernst Beyeler: Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog. Köln: DuMont 2001.
- Brunhammer, Yvonne/Klaus Bußmann u. a.: Hector Guimard. Architektur in Paris um 1900. München: Katalog zur Ausstellung in der Villa Stuck 1972.
- Buchholz, Kai/Rita Latocha (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1 und 2. Darmstadt: Häuser 2001.
- Buddensieg, Tillmann: Zur Frühzeit von August Endell. In: Müller Hofstede, Justus/Werner Spies (Hrsg.): Festschrift an Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Berlin: Mann 1981. S. 223-250.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Busch, Werner/Carolin Meister u. a. (Hrsg.): Randgänge der Zeichnung. München: Fink 2007.
- Cahan, David: From Natural Philosophy to the Sciences. Writing the History of Nineteenth-Century Science. Chicago: University of Chicago Press 2003.
- Cahan, David (Hrsg.): Hermann von Helmholtz and the Foundation of Nineteenth-Century Science. Berkeley 1993.
- Chadarevian, Soraya de: Die „Methode der Kurven“ in der Physiologie zwischen 1850 und 1900. In: Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner (Hrsg.): Die

- Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850-1950. Berlin: Akademie Verlag 1993, S. 28-49.
- Churchland, Paul: *The Engine of Reason, the Seat of the Soul. A Philosophical Journey into the Brain*. Cambridge: MIT Press 1996.
- Churchland, Paul: Eliminativer Materialismus und propositionale Einstellungen. In: Metzinger, Thomas (Hrsg.): *Grundkurs Philosophie des Geistes*. Bd. 2: Das Leib-Seele-Problem. Paderborn: Mentis Verlag 2007.
- Crane, Walter: *Linie und Form*. Leipzig: Seemann 1901.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press 2001.
- Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press 1992.
- Curtis, Robin/Getrud Koch (Hrsg.): *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Fink: München 2009.
- Czermak, Johann Nepomuk: *Die Physiologie als allgemeines Bildungs-Element. Antrittsvorlesung gehalten zu Leipzig am 13. November 1869*. Leipzig: Engelmann 1870.
- Dagognet, François/Étienne-Jules Marey: *Etienne-Jules Marey. A Passion for the Trace*. New York: Zone Books 1992.
- Danzker, Jo-Anne Birnie: *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*. München u. a.: Prestel 1995.
- Darwin, Charles/Heinrich G. Bronn: *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung oder Erhaltung der vervollkommneten Rassen im Kampfe um's Daseyn*. Stuttgart: Schweizerbart 1860.
- Daum, Andreas: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848-1914*. München: Oldenbourg 2002.
- David, Helge: *An die Schönheit. August Endells Texte zu Kunst und Ästhetik*. Weimar: VDG 2008.
- David, Helge: Ein fließender Teppich. Zur Ästhetik von August Endell. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): *August Endell. Architekt und Formkünstler*. Petersberg: Imhof 2012, S. 69-75.
- Dehmel, Richard: *Ausgewählte Briefe aus den Jahren 1883 bis 1902*. Bd. 1: Nr. 142. Berlin: Fischer 1923.
- Didi-Huberman, Georges: Der Strich, die Strähne. In: Bach, Friedrich Teja u. a.: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. München: Fink 2009, S. 285-299.

- Didi-Huberman, Georges u. a.: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographie des fluides*. Paris: Gallimard u. a. 2004.
- Dierig, Sven: „Die Kunst des Versuchens“. Emil Du Bois-Reymonds Untersuchungen über thierische Elektrizität. In: Schmidgen, Henning/ Peter Geimer (Hrsg.): *Kultur im Experiment*. Berlin: Kadmos 2004, S. 123-146.
- Dierig, Sven/Thomas Schnalke: *Apoll im Labor. Bildung, Experiment, mechanische Schönheit (= Begleitbuch zur Ausstellung)*. Berlin: Berliner Medizinhistorisches Museum 2005.
- Dresdner, Albert: *Der Weg der Kunst*. Jena-Leipzig: Diederichs 1904.
- D'Udine, Jean: *L'art et le geste*. Paris: Alcan 1910.
- Duvivier, Christophe: Die neoimpressionistische Theorie und ihre ästhetischen Folgen. In: Stephan, Erik (Hrsg.): *Henry van de Velde. Der Maler im Kreis der Impressionisten und Neoimpressionisten*. Jena: Städtische Museen Jena 2013, S. 27-31.
- Eckart, Wolfgang Uwe/Robert Jütte: *Medizingeschichte. Eine Einführung*. Köln u. a.: Böhlau 2014.
- Endell, August: A. Renoir. In: *Freistatt. Süddeutsche Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 29.4.1905, Nr. 17, S. 268-270.
- Endell, August: Architektonische Erstlinge. In: *Dekorative Kunst* 3 (1899/1900) H. 8: Mai 1900, S. 297-317.
- Endell, August: Der englische Einfluss im Kunstgewerbe. In: *Wiener Rundschau*, 1.8.1898, Nr. 2, S. 700-704.
- Endell, August: Faltblatt zu den Vorträgen über Architektur an der „Schule für Formkunst“, Oktober 1907. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): *August Endell. Architekt und Formkünstler*. Petersberg: Imhof 2012, S. 430.
- Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. I. Die Freude an der Form. In: *Dekorative Kunst* 1 (November 1897/1898) H. 2, S. 75-77.
- Endell, August: Formenschönheit und dekorative Kunst. II. Die gerade Linie und III. Geradlinige Gebilde. In: *Dekorative Kunst* 2 (Juni 1898) H. 9, S. 119-125.
- Endell, August: Formkunst. In: *Dekorative Kunst* 1 (1897/1898) H. 6: März 1898, S. 208.
- Endell, August: Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1 (Februar/März 1898), S. 141-153.
- Endell, August: Originalität und Tradition. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 9 (1901/1902) H. 6: März 1902, S. 289-297.
- Endell, August: Stellungnahme in der Werkbunddebatte Köln. 4. Juli 1914. In: Muthesius, Hermann. *Die Werkbundarbeit der Zukunft und Aussprache darüber*. Jena: Diederichs 1914, S. 57-61.

- Endell, August: Um die Schönheit. Eine Paraphrase auf die Münchener Kunstausstellung 1896. München: Emil Franke 1896.
- Endell, August: Werkring. Ausstellung. In: Berliner Architekturwelt 8 (1906), S. 214-218.
- Endell, August/Helge David: Vom Sehen. Texte 1896-1925 über Architektur, Formkunst und „Die Schönheit der grossen Stadt“. Basel u. a.: Birkhäuser 1995.
- Fahr-Becker, Gabriele: Jugendstil. Königswinter: Könemann 2007.
- Fechner, Gustav Theodor: Das psychische Maß. In: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 32 (1858).
- Fechner, Gustav Theodor: Elemente der Psychophysik. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860.
- Fechner, Gustav Theodor: Elemente der Psychophysik. 2 Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Breitkopf und Härtel 1860. Amsterdam: Bonset 1964.
- Fechner, Gustav Theodor: Über die Seelenfrage. Ein Gang durch die sichtbare Welt, um die unsichtbare zu finden. Leipzig: Amelang 1861.
- Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Aesthetik. 2 Bde. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876.
- Fechner, Gustav Theodor: Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits. 3 Bde. Leipzig: Voss 1851.
- Fechner, Gustav Theodor/Gottlob Friedrich Lipps: Bericht über das Fechner-Archiv. Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, mathematisch-physikalische Klasse, 57. Leipzig: Engelmann 1905.
- Fischer, Ole W.: Nietzsches Schatten. Theorie und Werk Henry van de Veldes im Spiegel der Philosophie Friedrich Nietzsches: eine vergleichende Studie zur Rezeptionsgeschichte in der frühen Moderne. Diss. ETH Zürich 2008.
- Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Bönen: Kettler 2007.
- Föhl, Thomas/ Sabine Walter (Hrsg.): Leidenschaft, Funktion und Schönheit. Henry van de Velde und sein Beitrag zur europäischen Moderne. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft 2013.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.
- Geyer, Christian (Hrsg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.
- Giedion, Sigfried: Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.
- Grosse, Ernst: Die Anfänge der Kunst. Freiburg im Breisgau: Mohr 1894.

- Gundlach, Horst/Josef Brožek: G.T. Fechner and Psychology. Passau: Passavia 1988.
- Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten. Berlin: G. Bondi 1907.
- Guyau, Jean-Marie: Die Entstehung des Zeitbegriffs. Cuxhaven: Junghans 1993.
- Guyau, Jean-Marie: Les problemes de l'aesthetique contemporaine. Paris: Alcan 1884.
- Hacking, Ian: Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften. Stuttgart: Reclam 1996.
- Haeckel, Ernst: Generelle Morphologie der Organismen. Bd. 1. Berlin: Reimer 1866.
- Hammacher, Abraham Marie: Die Welt Henry van de Veldes. Köln: Dumont Schauberg 1967.
- Heidelberger, Michael: Die innere Seite der Natur. Gustav Theodor Fechners wissenschaftlich-philosophische Weltauffassung. Frankfurt am Main: Klostermann 1993.
- Heidelberger, Michael: Fechner und das Unbewusste. In: Meischner-Metge, Anneros (Hrsg.): Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag 2010, S. 65-98.
- Helmholtz, Hermann von: Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig: Voss 1867.
- Helmholtz, Hermann von: Optisches über Malerei. In: Ders.: Populäre wissenschaftliche Vorträge. Bd. 3. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1876, S. 55-97.
- Helmholtz, Hermann von: Populäre wissenschaftliche Vorträge. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1876.
- Helmholtz, Hermann von: Ueber das Verhältniß der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft. Akademische Festrede gehalten in Heidelberg beim Antritt des Prorektorates 1862. In: Ders.: Vorträge und Reden. Bd. 1. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1896, S. 157-186.
- Helmholtz, Hermann von: Über das Ziel und die Fortschritte der Naturwissenschaft (1869). In: Ders.: Vorträge und Reden. Bd. 1. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1884, S. 367ff.
- Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. Frankfurt am Main: Deutsch 2011 (1847).
- Helmholtz, Hermann von: Vorträge und Reden. Bd. 1. Braunschweig: Vieweg und Sohn 1896.
- Helmholtz, Hermann von/Emil du Bois-Reymond u. a.: Dokumente einer Freundschaft. Briefwechsel zwischen Hermann von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond 1846-1894. Berlin: Akademie-Verlag 1986.

- Hesse-Frielinghaus, Herta: Der junge van de Velde und sein Kreis 1883-1893. In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992, S. 57-80.
- Hüter, Karl-Heinz: Henry van de Velde. Weimar: Keipert 1963.
- Kandel, Eric: Psychiatrie, Psychoanalyse und die neue Biologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion. Die Kunst und die religiöse Menge (1899). In: Ders./Cornelia Blasberg: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Frankfurt am Main: Fischer 1988, S. 9-47.
- Keyßner, Gustav.: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München. XIII. Das Kunstgewerbe. In: MNN, 11.9.1897, Nr. 419.
- Krutisch, Petra/Almuth Klein: Der Alles-Könnner. Arbeiten von Henry van de Velde aus den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2012.
- Kubler, George: Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982.
- Laug, Anna-Sophie: Dr. Gmelins Nordsee-Sanatorium in Wyk auf Föhr. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 133-141.
- Lemoine, Serge (Hrsg.): Aux origines de l'abstraction. Paris: Musée d'Orsay 2003.
- Lenoir, Timothy: Instituting Science. The Cultural Production of Scientific Disciplines. Stanford: Stanford University Press 1997.
- Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 1. Grundlegung der Ästhetik. Leipzig: Voss 1903.
- Lipps, Theodor: Ästhetik – Psychologie des Schönen und der Kunst. Bd. 2. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Leipzig: Voss 1920.
- Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung. Hamburg/Leipzig: Voss 1891.
- Lipps, Theodor: Psychologische Studien. Heidelberg: Weiss 1884.
- Lipps, Theodor. Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (= Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung 9/10: II. Sammlung). Leipzig: Barth 1897.
- Lipps, Theodor: Suggestion und Hypnose. Eine psychologische Untersuchung. In: Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse. Bd. 2. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1897.

- Lipps, Theodor: Zur Lehre von Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen. In: Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane 8 (8.2.1895) H. 5, S. 321-361.
- Mainberger, Sabine: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900. Berlin: Kadmos 2010.
- Mallarmé, Stephané: Oeuvres complètes. Paris: Gallimard 1945.
- Marey, Étienne-Jules: Du mouvement dans les fonctions de la vie. Paris: Germer Balliere 1868.
- Marey, Étienne-Jules: La Machine animale, locomotion terrestre et aérienne. Paris: Baillière 1873.
- Marey, Étienne-Jules: La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Paris: Masson 1878.
- Marey, Étienne-Jules: La passion du mouvement au XIXe siècle. Hommage à E. J. Marey. Beaune: Musée Marey 1991.
- Marey, Étienne-Jules: Le Mouvement. Paris: Masson 1894.
- Meier-Graefe, Julius: Loïe Fuller. In: Mathes, Jürg (Hrsg.): Theorie des literarischen Jugendstils. Stuttgart: Reclam 1984. S. 241-244.
- Meischner-Metge, Anneros (Hrsg.): Gustav Theodor Fechner. Werk und Wirkung. Leipzig: Leipziger Universitäts-Verlag 2010.
- Michaud, Éric: La ‚fin‘ de l’iconographie. In: Siebert, Gerard: Méthodologie iconographique. Straßburg: AECR 1981, S. 125-135.
- Moeller, Gisela: Die preußischen Kunstgewerbeschulen. In: Mai, Ekkehard (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wissenschaftsgeschichte. Berlin: Mann 1982.
- Moeller, Gisela: Jugendstil in Berlin. Ein Überblick. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 15-33.
- Moffett, Kenworth: Meier-Graefe as art critic. München: Prestel 1973.
- Müller Hofstede, Justus/Werner Spies (Hrsg.): Festschrift an Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Berlin: Mann 1981.
- Müller, Johannes: Handbuch der Physiologie des Menschen. Bd. 1. Coblenz: J. Hölscher 1837.
- Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne. Freiburg/Breisgau: Rombach 2005.

- Muscheler, Ursula: Möbel, Kunst und feine Nerven. Henry van de Velde und der Kultus der Schönheit 1895-1914. Berlin: Berenberg 2012.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig: Fritzsche 1872.
- Nordau, Max: Entartung. Berlin: Duncker 1892.
- Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914. München: Klinkhardt & Biermann 1997.
- Peirce, Charles Sanders/Charles Hartshorne/Paul Weiss (Hrsg.): Collected Papers. Vol. V/VI. Cambridge: Belknap Press of Harvard University 1978.
- Philipps, Flip/J. Farley Norman/Amanda M. Beers: Fechner's Aesthetics Revisited. In: Solomon, Joshua A. (Hrsg.): Fechner's Legacy in Psychology. 150 Years of Elementary Psychophysics. Leiden: Brill 2011, S. 183-191.
- Pierre, Arnaud: Tanz der Augen. Kinästhetische Empathie und Ästhetik der „modernen Arabeske“. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Bönen: Kettler 2007, S. 32-37.
- Ponert, Dietmar J.: Die Wohnung als Gesamtkunstwerk. Henry van de Veldes Arbeiten für Curt Herrmann. In: Bothe, Rolf (Hrsg.): Curt Herrmann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin [Ausstellung im Berlin-Museum, 11. Mai bis 16. Juli 1989], S. 103-124.
- Possmayer, Miriam: Von der Psychophysik zu den Neurowissenschaften. Ein neuer Name für alte Denkmethode. Aachen: Shaker 2009.
- Rabinbach, Anson: Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. Berkeley: University of California Press 1990.
- Rammert-Götz, Michaela: Das abstrakte Ornament im Münchner Jugendstil. Theorien und Gestaltung. München: Quick-Druck 1994.
- Rammert-Götz, Michaela: Wege zur Abstraktion im Münchner Jugendstil. In: Ottomeyer, Hans (Hrsg.): Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914. München: Klinkhardt & Biermann 1997.
- Rehm, Robin: „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik Theodor Lipps. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 77-89.
- Reichel, Klaus: Vom Jugendstil zur Sachlichkeit. August Endell. Diss. Univ. Bochum 1974.
- Rewald, John: Georges Seurat. Paris: Michel 1948.
- Rewald, John: Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus. Köln: Dumont 1987.

- Rheinberger, Hans-Jörg: Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge. Marburg an der Lahn: Basiliken-Press 1992.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Historische Epistemologie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.
- Rheinberger, Hans-Jörg/Michael Hagner: Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850-1950. Berlin: Akademie-Verlag 1993.
- Riegl, Alois: Spätromische Kunstindustrie. Berlin: Mann 2000 (1901).
- Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. München und Mittenwald: Mäander Kunstverlag 1977.
- Rinker, Dagmar: Der Münchner Jugendstilkünstler Hermann Obrist (1862-1927). München: Tuduv 2001.
- Röder, Gert/Heinz Rodegra: Psycho-Physik. Wissenschaft mit Sonderstellung. München: Universitäts-Verlag 1981.
- Rosenberg, Raphael: Die Linie in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Franz, Erich/Bernd Apke: Freiheit der Linie. Von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Bönen: Kettler 2007, S. 28-31.
- Roth, Gerhard: Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.
- Rubin, William Stanley (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Prestel 1985.
- Sachs-Hombach, Klaus: Philosophische Psychologie im 19. Jahrhundert. Entstehung und Problemgeschichte. Freiburg u. a.: Alber 1993.
- Salge, Christiane: August Endell. Leben, Werk und Schriften. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 35-65.
- Salge, Christiane: „Reine Formkunst ist mein Ziel“. August Endell und die „Schule für Formkunst“. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 103-119.
- Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Die Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Sarasin, Philipp/Jakob Tanner (Hrsg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

- Schiemann, Gregor: Wahrheitsgewissheitsverlust. Hermann von Helmholtz' Mechanismus im Anbruch der Moderne; eine Studie zum Übergang von klassischer zu moderner Naturphilosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.
- Schirren, Matthias: Bewegter Raum – August Endells Lehre und die Gestaltung der Hackeschen Höfe. In: Schubert, Peter: Die Hackeschen Höfe. Geschichte und Geschichten einer Lebenswelt in der Mitte Berlins. Berlin: Ges. Hackesche Höfe 1993, S. 23-33.
- Schirren, Matthias: Wirklichkeit der Bilder. Endells „Ästhetische Opposition“ und die Berliner Moderne. In: Bröcker, Nicola/Gisela Moeller (Hrsg.): August Endell. Architekt und Formkünstler. Petersberg: Imhof 2012, S. 347-359.
- Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit. Berlin: Merve 2009.
- Schultz, Johannes Heinrich: Suggestion und Hypnose. In: Hattingberg, Hans von: Der nervöse Mensch. Bd. 12. Prien am Chiemsee: Anthropos 1924, S. 7-81.
- Schultze-Naumburg, Paul: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München. V. Die Kleinkunst. In: Kunst 12 (1896/1897), S. 378-379.
- Sembach, Klaus-Jürgen: Henry van de Velde. New York: Rizolli 1989.
- Sembach, Klaus-Jürgen (Hrsg.): August Endell. Der Architekt des Photoateliers Elvira 1871-1925. München: Villa Stuck 1977.
- Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992.
- Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker; Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1. Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860.
- Silverman, Debora L.: Art nouveau in fin de siècle France. Politics, Psychology and Style. Berkeley: University of California press 1992.
- Singer, Wolf: Verschaltungen legen uns fest: Wir sollten aufhören, von Freiheit zu sprechen. In: Geyer, Christian (Hrsg.): Hirnforschung und Willensfreiheit. Zur Deutung der neuesten Experimente. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 30-65.
- Solomon, Joshua A. (Hrsg.): Fechner's Legacy in Psychology. 150 Years of Elementary Psychophysics. Leiden: Brill 2011.
- Souriau, Paul: La suggestion dans l'art. Paris: Alcan 1893.
- Stephan, Erik (Hrsg.): Henry van de Velde. Der Maler im Kreis der Impressionisten und Neoimpressionisten. Jena: Städtische Museen Jena 2013.
- Sternberger, Dolf: Über Jugendstil. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1977.

- Superville, Humbert de: Essai sur les signes inconditionnels dans l'art. Leiden: Hoeck 1827.
- Toepfer, Georg: Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe. Bd. 2. Stuttgart: Metzler 2011.
- Van de Velde, Henry: Die drei Sünden wider die Schönheit. Zürich: Rascher 1918.
- Van de Velde, Henry: Die künstlerische Hebung der Frauentracht. Krefeld: Kramer & Baum 1900.
- Van de Velde, Henry: Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin: Cassirer 1901.
- Van de Velde, Henry: Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel. In: Pan 3 (1897) H. 4, S. 260-264.
- Van de Velde, Henry: Essays. Leipzig: Insel-Verlag 1910.
- Van de Velde, Henry: Extracts from his memoirs. 1891-1901. Introduction by P. Morton Shand. In: The Architectural Review 112 (September 1952) H. 669, S. 143-148.
- Van de Velde, Henry: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig: Seemann 1902.
- Van de Velde, Henry: Les arts décoratifs au Salon des XX. In: L'Art Moderne 13 (26.2.1893) H. 9, S. 65-66.
- Van de Velde, Henry: Vom neuen Stil. Leipzig: Insel-Verlag 1907.
- Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Geschichte meines Lebens. München: Piper 1962.
- Van de Velde, Henry/Hans Curjel: Zum neuen Stil. München: Piper 1955.
- Vischer, Robert: Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik. Leipzig: Credner 1873.
- Weber, Klaus: „Der Dämon der Linie“. Frühe Arbeiten von Henry van de Velde zwischen Bild und Ornament. In: Sembach, Klaus-Jürgen/Birgit Schulte (Hrsg.): Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Köln: Wienand 1992, S. 118-131.
- Weiss, Peg: Kandisky in Munich. The Formative Jugendstil Years. Princeton: Princeton University Press 1985.
- Weisberg, Gabriel P./Edwin Becker u. a. (Hrsg.): L'Art Nouveau. La Maison Bing. Stuttgart: Belser 2004.
- Wise, M. Norton: Aesthetics, Industry and Science. Hermann von Helmholtz and the Berlin Physical Society. Chicago and London: University of Chicago Press 2018.
- Wise, M. Norton: Neo-Classical Aesthetics of Art and Science. Hermann Helmholtz and the Frog-Drawing Machine. Uppsala: University Uppsala 2008.

- Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. 3 Bde. 6., umgearb. Aufl. Leipzig: Engelmann 1908/1910/1911.
- Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 1 und 2. Leipzig: Engelmann 1874.
- Wundt, Wilhelm: Grundzüge einer physiologischen Psychologie. Bd. 2. 5., völlig umgearb. Aufl. Leipzig: Engelmann 1902.
- Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie. Bd. 3. Leipzig: Engelmann 1903.
- Wundt, Wilhelm: Grundriss der Psychologie. Leipzig: Engelmann 1896.
- Wundt, Wilhelm: Hypnotismus und Suggestion. Leipzig: Engelmann 1892.
- Wundt, Wilhelm: Philosophische Studien. Bd. 2. Leipzig: Engelmann 1885.
- Wenninger, Gerd (Hrsg.): Lexikon der Psychologie. Bd. 3. Heidelberg: Spektrum 2001.
- Worringer, Wilhelm/Claudia Öhlschläger: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilgeschichte. München: Fink 2007 (1907).
- Zimmermann, Michael F.: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Realismus, Impressionismus, Symbolismus. München: C. H. Beck 2011.
- Zimmermann, Michael F.: Die Utopie einer wissenschaftlichen, sozialen Kunst. In: Bothe, Rolf (Hrsg.): Curt Herrmann, 1854-1929. Ein Maler der Moderne in Berlin [Ausstellung im Berlin-Museum, 11. Mai bis 16. Juli 1989], S. 264-283.
- Zimmermann, Michael F.: Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien und das Mediensystem der Künste. München: Deutscher Kunstverlag 2006.
- Zimmermann, Michael F.: Primitivismus. In: Jordan, Stefan/Jürgen Müller (Hrsg.): Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2012, S. 273-277.
- Zimmermann, Michael F.: Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit. Weinheim: VCH, Acta Humaniora u. a. 1991.