

## **Die Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit in August Schmarsows Theorie der architektonischen Raumbildung**

Oliver Sack

### **Einleitung**

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit dem Kunstwissenschaftler August Schmarsow (1853-1936) und seiner Theorie der architektonischen Raumbildung. Es wird dargelegt, auf welche Weise diese Theorie eine Verbindung der Raumbildung – verstanden als die wesentliche Dimension architekturgestalterischen Schaffens – mit einem spezifischen Moment der Zweckgebundenheit dieses Schaffens beinhaltet: dem der privaten Aneignung und Nutzung von Raum. Diese Verbindung zeigt sich in Schmarsows Bezugnahme auf das Wohnen als den Ursprung der Architektur als raumbildende Kunst und basiert auf seiner Rückführung des Phänomens der Raumbildung auf die grundlegende räumliche Verfasstheit des Menschen, seine dementsprechende visuell-körperliche Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum. Neben der Erläuterung dieser bis heute nicht thematisierten Dimension von Schmarsows Architekturtheorie, wird diese Verbindung in den Kontext des Architekturdiskurses des beginnenden 20. Jahrhunderts gestellt und abschließend als ein impliziter Beitrag interpretiert, die relative Autonomie architektonischer Gestaltung näher zu bestimmen – eine nähere Bestimmung, die mit der Überwindung einer vornehmlich objektorientierten Architekturästhetik verbunden ist.

Die Auseinandersetzung mit Schmarsows Schriften zum Thema Raumbildung hat bis heute fast ausschließlich unter wahrnehmungstheoretischen bzw. -ästhetischen Gesichtspunkten stattgefunden.<sup>1</sup> Und tatsächlich steht im Zentrum von Schmarsows ersten beiden Vorträgen zum Thema Raumbildung,<sup>2</sup> diese als gestalterisch-ästhetisches Phänomen wahrnehmungstheoretisch zu begründen. Dass seine theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema Raumbildung hierüber jedoch hinausging, ist in der Forschung bisher nur ansatzweise benannt worden.<sup>3</sup>

### **Raumbildung in der Architekturtheorie des 19. Jahrhunderts**

In der bestehenden Literatur zur Geschichte der Architektur und Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts wird vielfach darauf hingewiesen, dass der ‚Raum‘ vor seiner Behandlung im deutschsprachigen Architekturdiskurs des späten 19. Jahrhundert als architekturtheoretischer Begriff nicht existierte.<sup>4</sup> Doch wie schon Alan Colquhoun bemerkte,<sup>5</sup> fand in diesem Diskurs eine tiefergehende theoretische Auseinandersetzung mit einem Phänomen statt, das für die

- 
- 1 Ullmann, Ernst: *Der Beitrag August Schmarsows zur Architekturtheorie*. Leipzig, 1967.  
Schwarzer, Mitchell: *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's Theory of Raumgestaltung*. *Assemblage* No. 15 (1991), S. 48-61.  
Mallgrave, Harry Francis und Eleftherios Ikononou: *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*. Santa Monica 1994, S. 57-66.  
Zug, Beatrix: *Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Berlin 2006.
  - 2 Schmarsow, August: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, gehalten an der königlichen Universität Leipzig, 8. Nov. 1893*. Leipzig 1894.  
Ders: Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. In: *Berichte über die Verhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe*. Leipzig 1896, S. 44-61.
  - 3 Zug 2004 (vgl. Anm. 1), S. 44-46.
  - 4 Colquhoun, Alan: *Twentieth-Century Concepts of Urban Space*. In: *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980 - 1987*. Cambridge Mass. 1989, S. 223-233.  
Forty, Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2000, S. 256-275.  
Moravánszky, Ákos: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Antologie*, Wien/New York 2003, 121-146.  
Führ, Eduard: *Raum: Architektur/Städtebau*. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M.

2008, S. 46-60.

5 Colquhoun 1989 (vgl. Anm. 4), S. 223.

Architektur immer schon von wesentlicher gestalterischer Bedeutung war. Denn ab dem ersten Moment der Architekturentwicklung stellt das Schaffen von architektonischem Raum durch die materielle Umschließung von physischem Raum, und dessen Trennung vom umgebenden Raum, das wesentliche gestalterische Merkmal der Architektur dar – zumindest solange es sich um die Errichtung von baulichen Anlagen für spezifische räumliche Nutzungen handelt. Dementsprechend wurde auch in der, dem späten 19. Jahrhundert vorangehenden Architekturtheorie, wenn auch nicht der architektonische Raum an sich, so doch die Schaffung und In-Beziehung-Setzung von baulich geschaffenen Räumen thematisiert. Entsprechende Aussagen sind insbesondere bei Leon Battista Alberti (1404-1472), Andrea Palladio (1508-1580) und Marc-Antoine Laugier (1713-1769) zu finden.<sup>1</sup> Ein zentrales Beispiel für das frühe 19. Jahrhundert sind Hegels (1770-1831) Vorlesungen zur Architekturästhetik, in denen er z.B. den Aspekt der Raumschließung in der gotischen Kirchenarchitektur thematisiert.<sup>2</sup> Dabei steht – wenn auch in der ideellen Hinsicht religiöser Kontemplation – die sozialräumliche und nutzungsbezogene Funktion, und damit die zweckhafte Bedeutung der materiellen Umschließung von Raum im Vordergrund. Als eigenständiges ästhetisches Phänomen (sprich als Objekt sinnlicher Wahrnehmung) ist auch für Hegel der architektonische Raum noch kein Thema. Ähnliches gilt für Gottfried Semper (1803-1879), bei dem zwar bereits der Begriff der „*Raumesidee*“ auftaucht, jedoch in dem sozialräumlichen und nutzungsorientierten Sinn der Schaffung eines privaträumlichen „*Innenlebens*“ durch dessen bauliche Trennung vom „*Aussenleben*.“<sup>3</sup> Der ästhetische Gehalt der Architektur liegt zu Mitte des 19. Jahrhunderts auch für Semper weiter in der formgestalterischen Erscheinung von Gebäuden. Und so ist auch für den deutschsprachigen Architekturdiskurs zu dieser Zeit allgemein kennzeichnend, die Ästhetik der architektonischen Formgestaltung mit der handwerkliche und konstruktive Herstellung von Gebäuden zu verknüpfen – und auf diese Weise zu versuchen, die Architektur in Übereinstimmung zu bringen mit der naturwissenschaftlichen und ingenieurtechnischen Weltanschauung der damaligen Gegenwart.<sup>4</sup> Stellt dabei z.B. Karl Bötticher (1806-1889) die Dimension der Raumbildung als das zweckgerichtete Moment der Architekturgestaltung dieser konstruktionsgestalterisch begründeten Formästhetik entgegen,<sup>5</sup> ist bei Semper im Rahmen seines ‚Bekleidungsprinzips‘ eine implizite Verbindung von zweckgerichteter Raumbildung und konstruktionsgestalterisch bzw. handwerklich bedingter Formästhetik gegeben. Denn mit diesem Prinzip wandelt sich die das ‚Innenleben‘ und das ‚Aussenleben‘ trennende und raumbildende Aussenwand als schmückende Fassade zum gestalterischen Medium, mittels dem die handwerkliche Herstellung eines Gebäudes – sei sie von ‚tektonischem‘ oder ‚stereotomischem‘ Charakter – ihre formästhetische Sublimierung erhält und symbolisch zum Ausdruck gebracht wird.

Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wird der architektonische Raum selbst, d.h. in seiner objekthaften Erscheinung und somit als architekturästhetisches Phänomen thematisiert. Hier gelten Richard Lucaes Artikel *Über die Macht des Raumes in der Baukunst*<sup>6</sup> und Hans

---

<sup>1</sup> Alberti, Leon Battista: *On the Art of Building*. London 1965, S. 21, 48-49. Ursprüngl. Ausgabe: *De re aedificatoria*. Florenz 1485.

Palladio, Andrea: *Die Vier Bücher Zur Architektur*. Zürich/München 1984, S. 84, 114. Ursprüngl. Ausgabe: *I quattro libri dell'architettura*. Venedig 1570.

Laugier, Marc-Antoine: *An Essay on Architecture*. Los Angeles, 1977, S. 101. Ursprüngl. Ausgabe: *Essai sur l'architecture*. Paris 1753.

<sup>2</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Architektur. In: Bassenge, Friedrich (Hg.): *Hegel Ästhetik*. Berlin 1984, S. 71-75.

<sup>3</sup> Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Band 1 Die textile Kunst*. Mittenwald 1977, S. 228. Ursprüngl. Ausgabe: Frankfurt a.M. 1860.

<sup>4</sup> Vgl. Schwarzer, Mitchell: *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*. Cambridge Mass. 1995.

<sup>5</sup> Karl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*. Erster Band. Potsdam 1852, 1. Exkurs, S. 7.

<sup>6</sup> Lucae, Richard. Über die Macht des Raumes in der Baukunst. In: *Zeitschrift für Bauwesen* (1869), S. 294-306.

Auers Artikel *Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst*<sup>7</sup> als die ersten einschlägigen Publikationen. Beschäftigt sich Lucae (1829-1877) mit der ästhetischen Wirkung des architektonischen Raumes über die (raumbildenden) Aspekte seiner Größenausdehnung, des Lichts und der farbigen Ausgestaltung, so beansprucht Auer (1847-1906) die wesentliche gestalterische und stilverbindende Bedeutung der Raumbildung in der baugeschichtlichen Entwicklung der Architektur darzulegen.

Eine grundlegende ästhetische Theorie über die architektonische Raumbildung legt 1893 jedoch August Schmarsow mit seiner Antrittsvorlesung *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig vor.<sup>8</sup> Hierin und in dem 1896 anschließenden Vortrag *Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*<sup>9</sup> beansprucht er – im Unterschied zu der bis dahin allgemein geteilten Vorstellung, dass die architektonische Raumbildung durch ihre nutzungsgebundene Zweckmäßigkeit bestimmt ist – das Schaffen von architektonischem Raum wahrnehmungstheoretisch zu begründen. Er tut dies ausdrücklich gegen die bis dahin innerhalb des Ästhetikdiskurses allgemein anerkannte These gewandt, dass der Baukunst aufgrund ihrer materiell-handwerklichen Herstellung und ihrer nutzungsorientierten Zweckgebundenheit in ästhetischer Hinsicht eine untergeordnete Bedeutung zukommt, sowie gegen die damit verbundene Identifikation der Architektur als Baukunst mit Material, (handwerklicher) Konstruktion und Prinzipien der Lastabtragung unter dem Begriff der Tektonik. Er tut dies ebenso mit der Kritik, dass eine Architekturästhetik, die sich – wie auch Sempers ‚Prinzip der Bekleidung‘ – auf die äußere Erscheinung konzentriert, „den warmen Anteil des inneren Menschen an ihren Werken“<sup>10</sup> vermissen lässt.

Seinen Ansatz, das ästhetische ‚Wesen architektonischer Schöpfung‘ nun aus der Perspektive des wahrnehmenden individuellen Menschen zu bestimmen, verbindet er mit dem Anspruch, *dem psychischen Ursprung des schöpferischen Tuns sein natürliches Vorrecht zu sichern, und die Überzeugung zu gewähren, dass auch in dieser Kunst die eigentliche Hauptsache nur in der Seele des Erfinders ihren Ausgangspunkt und in der des Betrachters ihr Endziel hat.*<sup>11</sup>

Schmarsow schlägt mit diesem Ansatz tatsächlich einen grundsätzlich unterschiedlichen Weg zu Gottfried Semper ein, der mit seiner Rückführung der Architektur auf vier Grundelemente: dem Herd, dem Erdaufwurf, der Umfriedung und dem Dach, den dazugehörigen Handwerken (Metallarbeiten, Steinarbeiten, Textile Kunst und Zimmerei) und Materialien (Eisen, Stein, Textil und Holz) ebenso beanspruchte, den Ursprung allen Bauens inklusiver der Bildung von Raum bestimmt zu haben.<sup>12</sup> Doch im Unterschied zu Schmarsow, verortet Semper den Ursprung der Architektur als eine schöpferische Tätigkeit in der bau- und damit sozialkulturellen Entwicklung menschlicher Gesellschaft und nicht in der räumlich-körperlichen Verfasstheit des einzelnen Menschen und der sich daraus ergebenden Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum.

## **Die menschliche Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes**

Schmarsows wahrnehmungstheoretischer Ansatz ergibt sich erstens aus einem spezifischen Ästhetikbegriff, und zweitens daraus, diesen auf die Architektur als gestalterische Disziplin und ihre historische Entwicklung anzuwenden. Sein Ästhetikbegriff ist Teil eines grundlegenden Wandels, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert innerhalb des deutschsprachigen Ästhetikdiskurses vollzieht. Anders als die auf Alexander Baumgarten (1714-1762) zurückgehende Auffassung von Ästhetik als die Theorie des Schönen, der Künste und der sinnlichen Erkenntnis,<sup>13</sup> beginnt die sogenannte Einfühlungstheorie, wie sie vor allem von Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), Robert Vischer (1847-1933) und Theodor Lipps (1851-1914) entwickelt wird, den Prozess der individuellen sinnlichen Wahrnehmung ins Zentrum

<sup>7</sup> Auer, Hans: Die Entwicklung des Raumes in der Baukunst. In: *Allgemeine Bauzeitung* 48 (1883), S. 65-68, 73-74.

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>10</sup> Schmarsow 1894 (vgl. Anm. 2), S. 3.

<sup>11</sup> Ebd., S. 4.

<sup>12</sup> Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig 1851.

<sup>13</sup> Vgl. Schweizer, Hans Rudolf (Hg.): *Alexander Baumgarten. Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg 1983.

ästhetischer Theorie zu stellen.<sup>19</sup> Dabei wird das Einfühlungsvermögen – das heißt, die grundlegende menschliche Fähigkeit zur geistigen Vertiefung und emotionalen Reaktion auf das Wahrgenommene – als das entscheidende Element dieses Prozesses angesehen. Zugleich wird mit der Bezugnahme auf die wahrnehmungsphysiologische Forschung der Zeit<sup>20</sup> das psychologische Moment des Einfühlens durch seine unmittelbare Beziehung zu physiologischen Prozessen, insbesondere zu den sensomotorischen Prozessen der visuellen Wahrnehmung, erklärt. Auf den Arbeiten von Robert Vischer, Hermann Lotze (1817-1881), Wilhelm Wundt (1832-1920) und Carl Stumpf (1848-1936) aufbauend,<sup>21</sup> ist Schmarsows wahrnehmungstheoretischer Ansatz nun durch seinen Fokus auf die sinnliche Wahrnehmung des dreidimensionalen Raumes im allgemeinen und des architektonischen Raumes im Besonderen charakterisiert. Er thematisiert die visuelle und körperliche Wahrnehmung von Raum (inklusive der tatsächlichen oder vorgestellten Bewegung durch den Raum) und verknüpft beide mit der dreidimensionalen Grundkonstitution des menschlichen Körpers. Mit Carl Stumpf hat er ersten den Bezug auf die Raumwahrnehmung als eine Synthese von visueller und körperlicher Wahrnehmung gemeinsam, zweitens die Betonung der Raumwahrnehmung in Bezug auf die räumliche Tiefe und drittens die Einbeziehung der Ebene der Bewegungsvorstellung. Was ihn jedoch auch von Stumpf unterscheidet, ist sein Ansatz, die Tiefenwahrnehmung mit der tatsächlichen oder vorgestellten körperlichen Bewegung durch den Raum zu verknüpfen.

Der zentrale Begriff in Schmarsows Argumentation ist die von der dreidimensionalen Konstitution des menschlichen Körpers abgeleitete *menschliche Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes* – von ihm auch als der subjektive *Anschauungsraum* des Menschen bezeichnet. Schmarsow begreift diese Anschauungsform des Raumes als aus drei Wahrnehmungsarten und den dazugehörigen Sinnen zusammengesetzt: der visuellen Wahrnehmung von Raum (Sehsinn), der körperlichen Wahrnehmung von Raum (Tastsinn) und der körperlichen Bewegung im Raum (Bewegungssinn). Diese dreigliedrige Anschauungsform des Raumes (der ein dreigliedriger Anschauungsraum zusammengesetzt aus *Gesichtsraum*, *Tastraum* und *Bewegungsraum*, entspricht), ist nach Schmarsow wiederum durch die prinzipielle dreidimensionale Beschaffenheit des menschlichen Körpers bestimmt: Infolge des aufrechten Ganges und damit als quasi-räumlicher Ausdruck des menschlichen Selbst ist für ihn die vertikale Achse vom Scheitel bis zur Fußsohle die erste Dimension der menschlichen Raumwahrnehmung und Anschauungsform des Raumes. Auch die beiden horizontalen Dimensionen dieser Anschauungsform verbindet Schmarsow mit der räumlichphysikalischen Struktur des menschlichen Körpers, d.h. des Skeletts und der Anordnung der Sinnesorgane. Die Breite (Rechts-Links-Orientierung) als zweite Dimension des Anschauungsraumes ergibt sich aus der horizontalen Lage und Bewegung der Augen sowie der horizontalen Anordnung von Schultern, Armen und Becken. Die Dimension der Tiefe (VorneHinten-Orientierung) resultiert aus der nach vorne gerichteten Blickrichtung der Augen und Bewegung der Beine und wird hierüber wahrgenommen und zum intergralen Bestandteil der menschlichen Anschauungsform des Raumes.

Innerhalb der dreigliedrigen Differenzierung dieser Anschauungsform in drei Teilräume stellt der Tastraum den Eigenraum des Menschen dar: die Raumzone, über die er mit seinem Körper Kontrolle hat. Der Gesichtsraum, der durch die nach vorn gerichtete visuelle

---

19 Vischer, Friedrich Theodor: *Kritische Gänge. Kritik meiner Ästhetik*. Stuttgart 1866.

Vischer, Robert: *Über das optische Formgefühl – Ein Beitrag zur Ästhetik*. Leipzig 1873.

Lipps, Theodor: Ästhetische Faktoren der Raumanschauung. In: A. König (Hg.) *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. Hamburg 1891, S. 218-307.

Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Hamburg, 1906.

Zur Einfühlungstheorie von Robert Vischer vgl. Mallgrave und Ikonomou 1994 (vgl. Anm. 1), S. 17-29.

Zur Einfühlungstheorie von Theodor Lipps und deren Anwendung auf die Architektur vgl. Galland-Szymkowiak, Mildred: La symbolisation dans l'architecture et le design: apports de l'esthétique de l'Einfühlung de Theodor Lipps. In: Mildred Galland-Szymkowiak, Petra Lohmann, Julian Jachmann: *Architektursymbolik: Modelle und Methoden. Le Symbolisme de l'architecture : modèles et méthodes*. Siegen 2019, S. 85-103.

20 Lotze, Hermann: *Allgemeine Physiologie des körperlichen Lebens*. Leipzig 1851.

Ders.: *Medizinische Psychologie oder Physiologie der Seele*. Leipzig 1852.

Wundt, Wilhelm: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig 1874.

21 Stumpf, Carl. *Über den psychologischen Ursprung der Raumvorstellung*. Leipzig 1873.

Hinsichtlich Schmarsows Bezugnahme auf diese Theoretiker vgl. Schwarzer 1991 und Mallgrave und Ikonomou 1994 (vgl. Anm. 1).

Wahrnehmung bestimmt wird, transzendiert den Tast- und somit Eigenraum und durchdringt den umgebenden Raum auf rein visuelle Weise. Da er diesen jedoch unabhängig vom Tastsinn durchdringt, erzeugt – auch für Schmarsow – der Gesichtsraum Dreidimensionalität nur im szenischen Sinne. Das heißt, er ermöglicht eine Unterscheidung in Vorder- und Hintergrund und dazwischen angeordneten Zwischenebenen. Wirkliche Dreidimensionalität gewinnt er erst in der Synthese mit dem Bewegungsraum, oder zumindest mit der visuellen Vorstellung dieser Bewegung durch den Raum. Mit dieser dreigliedrigen Konstitution stellt sich Schmarsows menschliche Anschauungsform des Raumes als ein dynamischer Wahrnehmungsraum innerhalb eines statischen GesamtRaumes dar, in dem das Element der Bewegung in die Tiefe die zentrale Rolle spielt.

### **Anschauungsform des Raumes – architektonischer Raum – Bewegungsraum**

Ein weiteres wesentliche Merkmal von Schmarsows Argumentation ist, dass er die sinnliche (visuell-körperliche) Raumwahrnehmung mit der Raumbildung – verstanden als die wesentliche Dimension architekturgestalterischen Schaffens – in einen kausalen Zusammenhang setzt. Diese kausale Verbindung bringt ihn zu seiner zentralen These, dass der gestalterische Akt der Raumumschließung in der räumlich-körperlichen Verfasstheit und der daraus resultierenden sinnlichen Wahrnehmung von, sowie Orientierung und Bewegung im Raum begründet ist. Denn für Schmarsow ist das Schaffen von Raum, das über die Befriedigung nutzungsorientierter Zweckdienlichkeit hinausgeht, überhaupt erst aufgrund der Existenz eine Anschauungsform des Raumes möglich. Die von ihm nicht näher definierten Momente des *Raumgefühls* und der *Raumphantasie* stellen die Verbindung zwischen der menschlichen Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes und dem schöpferischen Akt der Raumbildung dar. Den gebauten Raum begreift er als eine räumliche Projektion dieser Anschauungsform – und der ihr zugrunde liegenden „*natürlichen Organisation des Menschen*“ – in den allgemeinen Raum hinein. Denn der tatsächlichen Realisierung von architektonischem Raum geht für Schmarsow dessen ideelle Vorstellung voraus, die sich wiederum in der Dreidimensionalität eines jeden Raumes, seiner dreidimensionalen Geometrie und Komposition widerspiegelt. Folglich begreift er die Entwicklung des Phänomens der architektonischen Raumbildung als ein im Laufe der Architekturgeschichte sich entwickelndes wechselseitiges Verhältnis von Raumvorstellung und Raumbildung.

In dieser wahrnehmungs- und entwicklungstheoretischen Begründung der Raumbildung als eine kreative gestalterische Praxis des Menschen, spielt die ästhetische Dimension der sinnlichen Wahrnehmung der gebildeten Räume – und die Thematisierung eines damit verbundenen spezifischen architektur-ästhetischen Erlebnisses interessanterweise eine untergeordnete Rolle. Schmarsows These vom gebauten Raum als eine räumliche Projektion der menschlichen Anschauungsform des Raumes in den allgemeinen Raum resultiert zwar in der Schlussfolgerung: „*dass immer die Raumumschließung des beweglichen Subjekts die erste Hauptangelegenheit der Architektur sei,*“<sup>14</sup> doch wird im Zusammenhang hiermit und dem wechselseitigen, sich historisch entwickelnden Verhältnisses von Raumvorstellung und Raumbildung kein spezifisches architekturästhetisches Erlebnis räumlicher Umschlossenheit thematisiert. Das heißt nicht, dass das Wahrnehmen und Erleben von gebauten Räumen als notwendiger Bestandteil der sich verändernden Raumbildung von Schmarsow nicht mitgedacht wird.

Was er jedoch hinsichtlich der Beziehung des Menschen zum gebautem Raum hervorhebt, ist das grundlegende Potential der Raumbildung, eine individuellen Bewegungsraum für den Menschen zu schaffen. Auch diese, für ihn spezifische gestalterische Qualität der Architektur, leitet er zunächst wahrnehmungstheoretisch her: Als eine Projektion der menschlichen Anschauungsform des dreidimensionalen Raumes, ergibt sich für Schmarsow die Besonderheit der Architektur Räumlichkeit zu schaffen, aus dem wesentlichen Merkmal dieser Anschauungsform, eine Synthese aus Tast- Gesichts- und *Bewegungsraum* zu sein. Davon

---

<sup>14</sup> Schmarsow, August: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig 1905, S. 187.

leitet er als die gestalterische Eigentümlichkeit der Architektur ab, die erste und zweite Raumdimension: die Höhe und Breite – und die diesen zugeordneten Gestaltungsprinzipien der Proportionalität und Symmetrie – mit der dritten Dimension der Tiefe – und dem Gestaltungsprinzip des Rhythmus – zu ergänzen:

*Nächst dem Höhenlot, dessen lebendiger Träger mit seiner leiblichen Orientierung nach oben und unten, vorn und hinten, links und rechts bestimmend weiter wirkt, ist die wichtigste Ausdehnung für das eigentliche Raumgebilde vielmehr die Richtung unserer freien Bewegung, also nach vorwärts, und zugleich unsers Blickes, durch Ort und Stellung unserer Augen bestimmt, also die Tiefenausdehnung.<sup>15</sup>*

Und diese Erzeugung räumlicher Tiefe bildet – über das damit erzeugte Potential von körperlicher Bewegung im Raum – die Grundlage für die von mir eingangs postulierte Verbindung von Raumbildung und einem spezifischen Moment der Zweckgebundenheit dieses Schaffens: dem der privaten Aneignung und Nutzung von Raum.

### **Die Verbindung von kreativer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmäßigkeit**

Diese Einbeziehung der privaträumlichen und somit nutzungsorientierten Perspektive auf die Raumbildung über das Phänomen des individuellen BewegungsRaumes ist bereits im ersten Vortrag von 1893 vorhanden, wo sich die oben zitierte Aussage folgendermassen fortsetzt:

*Ihre Länge (die der Tiefenausdehnung, O.S.) bedeutet für das anschauende Subjekt das Mass freier Bewegung im gegebenen Raume so notwendig, wie es gewohnt ist vorwärts zu gehen und zu sehen. Erst mit der freien Ausdehnung der Tiefenachse wird das Gehäuse, das Schlupfloch zum Wohnraum, in dem man sich nicht gefangen fühlt, sondern aus eigener Wahl sich aufhält und lebt. Es ist auch ein geistiges Bedürfnis, das befriedigt wird, indem wir genügenden ‚Spielraum‘ gewinnen.<sup>16</sup>*

Bleibt auch im folgenden Zitat von 1905 die Thematisierung eines zweckgerichteten Gehalts architektonischer Raumbildung auf die Ebene der subjektiven Aneignung und des Gebrauchs von Raum beschränkt, taucht nichtsdestoweniger der sozialräumliche Gehalt architektonischer Raumbildung auf, räumliche Privatheit im Kontext eines allgemeinen (öffentlichen) Raumes zu schaffen:

*Die vier Wände sind die notwendige Grenze zwischen unserem besonderen Raum und dem allgemeinen Raum da draußen; sie erst machen den eingehegten Fleck Erde zu unserem Eigentum, in dem wir uns aus der Zerstreung sammeln, wohl gar unter Verzicht auf die weite Welt bescheiden.<sup>17</sup>*

Zugleich bleibt die territoriale (sozialräumliche) Aneignung von Raum bei Schmarsow ein nicht näher analysierter Aspekt individuell menschlichen Daseins, der auf die räumlich-körperliche Verfasstheit des Menschen zurückgeführt wird:

*Aus der Bedingtheit des organischen Geschöpfs, das sich selbst als Körper im allgemeinen Raum vorhanden findet (...) erwachsen dem Menschen die mannigfaltigen Beziehungen seines räumlichen Daseins und Lebens.<sup>18</sup>*

Nichtsdestoweniger soll mit diesen Zitaten deutlich gemacht werden, dass sein Bestreben, die Architektur als die „schöpferische Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner räumlichen Umgebung, mit der Aussenwelt als ein Raumganzes“<sup>19</sup> näher zu bestimmen, die sozialräumliche Dimension der territorialen Aneignung und des privaten Gebrauchs von Raum ausdrücklich miteinbezieht, und dass er dabei Raumwahrnehmung, Raumbildung und deren sozialräumliche, nutzungsgebunden Bedeutung als eine nicht zutrennende Einheit begreift. So impliziert für Schmarsow die gestalterische Projektion der menschlichen Anschauungsform des Raumes in den allgemeinen Raum (die sich mittels der ideellen Vorstellung von Räumlichkeit

<sup>15</sup> Ders.: 1894 (vgl. Anm. 4), S. 16.

<sup>16</sup> Ebd., S. 16-17.

<sup>17</sup> Ders. 1905 (vgl. Anm. 22), S. 182.

<sup>18</sup> Ebd., S. 33.

<sup>19</sup> Ders. 1896 (vgl. Anm. 4), S. 45.

an einem bestimmten Ort vollzieht) grundsätzlich die Realisierung des zweckgebundenen Bedürfnisses nach einem eigenen subjektiven Bewegungs- und Handlungsraum:

*Den Zweck, den wir auch in der ästhetischen Aufnahme des Bauwerks anerkennen, ist der innere Selbstzweck, oder eigentlich ein System von Zwecken, wie es das Leben des Menschen innerhalb solcher bleibenden Fassung verfolgt, und das in seiner Gesamtheit die Entfaltung einer zusammenhängenden Reihe von Werten seines Daseins darstellt. (...) Wir nehmen den Begriff des Zweckmäßigen getrost in den Begriff der architektonischen Schönheit auf, weil es ohne ein System von Zwecken des Menschenlebens, da sich darin ausdrückt, gar keine Schönheit der architektonischen Schöpfung geben könnte.<sup>20</sup>*

Diese Verbindung von kreativer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmäßigkeit zeigt sich insbesondere in Schmarsows Bezugnahme auf die Architektur des Wohnens, dass heisst, auf die menschheitsgeschichtliche Entwicklung des raumbildnerischen Schaffens von Wohnraum, angefangen mit dem „Zelt des Nomaden oder der Bambushütte der Kariben.“<sup>21</sup> Denn diese sind für ihn – mit kritischer Bezugnahme auf Alois Riegls These von der monumentalen Skulptur als den Beginn des Entstehens von Architektur:

*bessere Ausgangspunkte für das Verständnis der Architektur als Kunst, solange es auf den lebendigen Zusammenhang mit dem Menschen ankommt, als alle Steinmaler, Obelisken, Menhirs, die man als Symbole der Gottesverehrung (...) immer vorangestellt hat.<sup>30</sup>*

### **Schmarsows Verbindung im Kontext des kunstwissenschaftlichen Diskurses zur Architektur und des 'Neuen Bauens'**

Schmarsows besondere Art der Verbindung von schöpferischer Gestaltung, wahrnehmungsorientierter Ästhetik und privaträumlicher Zweckmäßigkeit auf der Ebene der Raumbildung findet weder im kunstwissenschaftlichen Diskurs über die Architektur, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Architekturhistorikern und Architekten entfaltet,<sup>22</sup> noch im Diskurs der sich zeitgleich entwickelnden Architekturbewegung des ‚Neuen Bauens‘ eine Fortsetzung.<sup>23</sup> Im kunstwissenschaftlichen Diskurs wird zwar die Raumbildung – d.h. die materielle Umschließung von Raum – als eine wesentliche ästhetische Dimension und zweckgebundene Kategorie architektonischer Gestaltung begriffen und thematisiert, und eine Verbindung von beiden Aspekten findet z.B. bei Paul Frankl (1878-1962) und Leo Adler (1891-1962) auf unterschiedliche Weise statt.<sup>24</sup> Doch bleibt in beiden Fällen sowohl Schmarsows nähere Bestimmung der menschlichen Raumwahrnehmung wie der Aspekt der privaträumlichen Zweckmäßigkeit architektonischer Raumbildung auf unterschiedliche Weise unberücksichtigt.

Dass Schmarsows Verbindung von Gestaltung, Ästhetik und Zweckgebundenheit im Architekturdiskurs des Neuen Bauens keine Fortsetzung findet, liegt zum einen an einem grundlegend anderen Begriff von der sozialräumlichen, nutzungsorientierten Zweckmäßigkeit architektonischer Raumgestaltung. Obwohl im Neuen Bauen das alltägliche Wohnen zum zentralen Thema des Architekturdiskurses wird, rückt parallel zum Fokus auf das Moment der

<sup>20</sup> Ders. 1905 (vgl. Anm. 22), S. 186.

<sup>21</sup> Ebd., S. 185. 30

Ebd., S. 185.

<sup>22</sup> Neben mehreren Buchpublikationen findet in diesem Diskurs auch die Auseinandersetzung mit dem Thema Raum und Raumbildung insbesondere in der 1906 gegründeten *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* statt. Wichtige Protagonisten sind neben August Schmarsow, die Kunsthistoriker Paul Frankl und Paul Zucker sowie die Architekten und Architekturtheoretiker Herman Sörgel, Leo Adler, Paul Klopfer und Fritz Schumacher.

<sup>23</sup> In diesem Beitrag verwende ich den Begriff ‚Neues Bauen‘ als Synonym für die Bewegung der modernen Architektur und des modernen Städtebaus, die sich in vielen europäischen Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelt, aber vor allem mit ihrem Entstehen in Deutschland, den Niederlanden, der Schweiz und Frankreich identifiziert wird – und die 1928 in die Gründung des *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) mündet. Neben einigen Kunsthistorikern (Adolf Behne, Sigfried Giedion) und Künstlern (Theo van Doesburg, El Lissitzky) sind Vertreter des ‚Neuen Bauens‘ Architekten wie Walter Gropius, Bruno Taut und Ludwig Hilbersheimer in Deutschland, Le Corbusier und André Lurçat in Frankreich, Hannes Meyer und Hans Schmidt in der Schweiz sowie Gerrit Rietveld, Piet Oud und Cornelis van Eesteren in den Niederlanden.

<sup>24</sup> Vgl. Frankl, Paul: *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*. Leipzig/Berlin 1914.

Adler, Leo: *Vom Wesen der Baukunst*. Berlin 2000. Ursprüngliche Ausgabe: München 1926.

räumlichen Offenheit und der Durchdringung von Innen- und Außenraum die Identifikation der Wohnung als der private Raum bzw. das Refugium der Familie – wie sie für den reformorientierten Siedlungsbau des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch bestimmend ist – in den Hintergrund. In den Vordergrund rückt stattdessen das Streben nach einer, der industriellen Moderne entsprechenden Art des kollektiv organisierten Wohnens. Dass Schmarows Theorie nicht reflektiert wird, zeigt sich insbesondere in den Vorstellungen von der Beziehung von Mensch und Raum. Im Vergleich zu Schmarsows Perspektive, sind die entsprechenden Konzepte von z.B. Walter Gropius (1883-1969) oder László Moholy-Nagy (1895-1946) durch ihre weitgehende Abstraktion von der räumlich-körperlichen Verfasstheit des Menschen gekennzeichnet.<sup>25</sup> Diese Abstraktion soll exemplarisch am Beispiel von Walter Gropius Raumtheorie deutlich gemacht werden, denn Gropius zeichnet sich im Kontext des Neuen Bauens durch den Anspruch aus, den ‚Raum‘ mittels der Architektur für den individuellen Menschen begreifbar zu machen. Er schreibt:

*Die Urelemente des Raumes sind: Zahl und Bewegung. Durch die Zahl allein unterscheidet der Mensch die Dinge, begreift und ordnet mit ihr die stoffliche Welt. Erst durch die Teilbarkeit löst sich das Ding vom Urstoff ab und gewinnt eigene Form. [...] Die Kraft, die wir Bewegung nennen, ordnet die Zahlen. Beides, Zahl und Bewegung, ist eine Vorstellung unseres endlichen Gehirns, das den Begriff des Unendlichen nicht zu fassen vermag. Wir erleben wohl den unendlichen Raum kraft unserer Zugehörigkeit zum All, aber wir vermögen Raum nur mit endlichen Mitteln zu gestalten. Wir empfinden den Raum mit unserem ganzen unteilbaren Ich, zugleich mit Seele, Verstand und Leib und also gestalten wir ihn mit allen leiblichen Organen. Der Mensch erfindet durch seine Intuition, durch seine metaphysische Kraft, die er aus dem All saugt, den stofflosen Raum des Scheins und der inneren Schauung, der Visionen und Einfälle; er fühlt die Zusammenhänge seiner Erscheinungsmittel, der Farben, Formen, Töne und versinnlicht mit ihnen Gesetze, Maße und Zahlen.*<sup>26</sup> Aus diesem Zitat wird deutlich, dass Gropius Bezugnahme auf den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung auf das intuitive Erfassen und rationale Erkennen von Raum in seiner objektiven Gegebenheit gerichtet ist. Sein Nicht-Bezug auf die subjektive, visuell-körperliche Wahrnehmung von Raum und die dazugehörige physisch-räumliche Verfasstheit des Menschen führt dazu, dass ein inneres Gefühl oder eine Vision des Raumes zur Grundlage eines menschlichen ‚Anschauungsraumes‘ wird und das Selbstgefühl des Menschen nicht mehr an eine wie immer geartete räumliche-körperliche Verfasstheit und Orientierung im, sowie Bewegung durch den Raum gebunden ist. Konsequenterweise bleibt auch der architektonische Raum – wie offen und außenräumlich durchdrungen er auch vorgestellt sein mag – rein gegenständlicher Raum und wird nicht als sinnlich erfahrbarer Umgebungsraum begriffen. Mensch und architektonischer Raum bleiben in ästhetischer Hinsicht einander entgegengesetzt.

Wie jedoch innerhalb des Neuen Bauens mit dem oben genannten Begriff von der sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Zweckmäßigkeit der Architektur die Dimension der räumlichen Umschließung in ihrer sozialräumlichen Bedeutung in den Hintergrund rückt, tut sie dies mit dieser Abstraktion von der räumlich-körperlichen Verfasstheit des Menschen in raumästhetischer Hinsicht. An die Stelle der Raumumschließung rückt sowohl in nutzungsbezogener wie ästhetischer Hinsicht konsequenterweise das Raumvolumen. Doch dies hat zur Konsequenz, dass die Dimension des Öffnens und des Durchdringens des architektonischen Raumes ihren Widerpart verloren hat: die Dimension der Innenräumlichkeit. Raumöffnung und Durchdringung bleibt sowohl in sozialräumlicher wie raumästhetischer Hinsicht abstrakt. Diese Abstraktheit kommt exemplarisch in dem folgenden Zitate von László Moholy-Nagy aus dem Jahr 1929 zum Ausdruck:

*eine heutige raumgestaltung [besteht] nicht in der [...] schaffung von hohlkörpern, nicht in der lagebeziehung reichgegliederter volumen. [...] raumgestaltung ist heute vielmehr ein verwobensein von raumteilen, die meist in unsichtbaren, aber deutlich spürbaren*

<sup>25</sup> Gropius, Walter: *Ms Raumkunde*. Weimar 1921-22, Bauhaus Archiv, Berlin.

Ders.: *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar*. München 1923.

Moholy-Nagy, László: *von material zu architektur*. Berlin 2001, S. 193-237. Ursprüngliche Ausgabe: Köthen 1929.

<sup>26</sup> Gropius 1923 (vgl. Anm. 34), S. 2-3.



*bewegungsbeziehungen aller dimensionsrichtungen und in fluktuierenden kräfteverhältnissen verankert sind.*<sup>27</sup>

### **Ein impliziter Beitrag zur näheren Bestimmung der relativen Autonomie architektonischer Gestaltung**

Schmarsows Ansatz, die Architekturgestaltung über die räumlich-körperliche Verfasstheit des Menschen näher bestimmen zu wollen, ist mit einer weiteren Qualität verbunden. Es ist die Qualität, aus heutiger Sicht einen Beitrag zu der näheren Bestimmung der relativen Autonomie der Architektur geleistet zu haben – hat sich Schmarsow auch mit der Frage der Autonomie der Architektur nicht auseinandergesetzt und handelt es sich somit um einen impliziten Beitrag, der aus heutiger Sicht festgestellt wird.

Den Begriff der relativen Autonomie der Architektur verwende ich hier im Sinne Kenneth Framptons Interpretation, in der die ‚relative Autonomie‘ die Besonderheit der Architektur beschreibt, mehr als jede andere bildende Kunst eine sozialkulturelle, nutzungsgebundene Praxis zu sein.<sup>28</sup> Frampton geht – wie auch K. Michael Hays<sup>29</sup> – von der Annahme aus, dass die gestalterische Eigenständigkeit der Architektur mit einer spezifischen (skulpturalen) Form bzw. Objektgestaltung verbunden ist. Er verknüpft nun den relativ autonomen Charakter architektonischer Formgestaltung ganz allgemein mit ‚*der tektonischen und der räumlichen Dimension der Architektur.*‘<sup>30</sup> Auf das Phänomen der Raumbildung und deren sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Gehalt geht er nicht ein. Dadurch übersieht jedoch auch er, dass die ‚räumliche Dimension der Architektur‘ – und hier insbesondere die *Bildung* von Raum, das heißt die Schaffung von materiell gebildeten Räumen und Raumbeziehungen, ebenso die Dimension der Architektur darstellt, die ihre eigentliche gestalterische Eigenständigkeit verkörpert – ist architektonische Formgestaltung doch grundsätzlich raumbildende /-gestaltende Form- bzw. Objektgestaltung.

Zum einen ist es diese Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst, die Schmarsow – zusammen mit anderen Architektur- bzw. Kunsttheoretikern seiner Zeit – benennt und näher zu bestimmen versucht. Schmarsows Beitrag zeichnet sich dabei in der Entwicklung einer Architekturästhetik aus, die er explizit einer auf die äußere Erscheinung gerichteten ‚Objektästhetik‘ entgegensetzt, und die man im Unterschied dazu als ‚Umgebungsästhetik‘ bezeichnen könnte. Hierin wird das spezifisch Ästhetische der Architektur nicht mit der materiellen (form-konstruktiven) Konstitution eines Bauwerks, deren objekthaften Erscheinung und sinnlichen Wahrnehmung identifiziert, sondern mit der raumbildenden Verfasstheit eines Bauwerks – und mit deren Erscheinung und sinnlichen Wahrnehmung als Räumlichkeit. Der Begriff ‚Umgebungsästhetik‘ ist meiner Meinung nach treffender als der der ‚Raumästhetik‘, da bei Schmarsow nicht der Raum in seiner objekthaften Erscheinung im Zentrum steht, sondern die menschliche Anschauungsform des Raumes und deren gestalterische Projektion in den allgemeinen Raum. Die Ästhetik architektonischer Räumlichkeit, insbesondere die Dimension der räumlichen Tiefe geht für ihn grundsätzlich vom wahrnehmenden Menschen und seiner körperlich-räumlichen Verfasstheit aus. Der architektonische Raum wird zur räumlichen Umgebung des Menschen.

Auch bei Schmarsow findet diese ‚Umgebungsästhetik‘ ihre Ergänzung in einer nach außen gerichteten ‚Objektästhetik‘. Doch auch diese geht vom im Raum wahrnehmenden Menschen aus, nämlich der Wahrnehmung von Architektur als ein dem eigenen Körper gegenüberliegendes Objekt. Aus dieser Perspektive stellt für Schmarsow die vertikale Raumdimension, die Wahrnehmung von Proportionalität und entsprechender Monumentalität das wesentliche gestalterische Kriterium der Architektur dar. Diese wandelt sich – von außen

<sup>27</sup> Moholy-Nagy 2001 (vgl. Anm. 34), S. 211.

<sup>28</sup> Frampton, Kenneth: Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production. In: Diane Ghiardo (Hg.): *Out of Site. A Social Criticism of Architecture*, Seattle 1991, S. 17-26. Ders.: Seven Points for the Millennium: An Untimely Manifesto. In: *The Journal of Architecture* 5, (2000,1), S. 21-33.

<sup>29</sup> Hays, K. Michael: Critical Architecture: Between Culture and Form. In: *Perspecta* 21 (1984), S. 14-29. Ders.: Autonomy and Architecture. In: Michael Kelly (Hg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Band 1. New York/Oxford 1998, S. 182-186.

<sup>30</sup> Frampton 2000 (vgl. Anm. 37), S. 23.

wahrgenommen – zur Kunst der Plastik. Als plastische Skulptur solche bleibt auch für Schmarsow jedes Gebäude Architektur, solange sich die Wahrnehmung nicht nur auf dessen äußere Erscheinung beschränkt sondern das Innere des Gebäudes miteinbezieht – das wahrnehmende Subjekt sich in das Innere des Gebäudes hineinversetzt. Beinhaltet deshalb für Schmarsow Raumbildung sehr wohl das Moment der Formgestaltung, setzt er sich mit der Identität von Form- und Raumbildung in der Architektur nicht auseinander – und verknüpft deshalb auch nicht ‚Umgebungsästhetik‘ und ‚Objektästhetik‘ in grundsätzlicher Hinsicht, wie es z.B. Fritz Schumacher (1869/1847) in seinem Text *Sinnliche Wirkungen des baulichen Kunstwerkes* tut.<sup>31</sup>

Schmarsows impliziter Beitrag zur näheren Bestimmung der relativen Autonomie architektonischer Gestaltung besteht nun darin, dass in dieser ‚Umgebungsästhetik‘ jene wesentliche sozialräumliche Funktion architektonischer Raumbildung private Räumlichkeit zu schaffen als integraler Bestandteil mit eingebunden ist. Auf diese Weise benennt Schmarsow nicht nur die Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst – und weist damit implizit auf die Raumbildung als das eigentliche Moment der künstlerischen Eigenständigkeit der Architektur. Er weist ebenso – insbesondere mit seiner Bezugnahme auf die Architektur des Wohnens – auf die Verwobenheit von sozialräumlicher, nutzungsgebundener Zweckmäßigkeit und der Architekturästhetik, die mit dieser Identität von Raumbildung und der Architektur als eine bildende Kunst einhergeht.

Und es ist meiner Meinung nach die Besonderheit der Raumbildung, dass ihre baukünstlerische Identität nicht von ihrer sozialräumlichen, nutzungsgebundenen Zweckmäßigkeit zu trennen ist, aus der sich die grundlegende Bedeutung des Phänomens der Raumbildung für die relative Autonomie der architektonischen Gestaltung ergibt. Diese Bedeutung liegt darin, dass mit der Raumbildung die relative Autonomie architektonischer Gestaltung nicht mehr als eine Ambivalenz von Kunst und Zweck begriffen werden kann – als ein ambivalentes Verhältnis zwischen der gestalterischen Sphäre einer spezifischen kreativen Formgestaltung und der Sphäre einer (kulturell bedingten) sozialen, nutzungsgebundenen Funktionalität dieser Gestaltung. Sondern, dass Letztere, also der Zweck, ein integraler Bestandteil der Eigenständigkeit der Architektur als eine bildende Kunst darstellt.

### **Summary**

This article deals with the art historian August Schmarsow and his theory of architectural space formation. It will be explained, in which way this theory contains a connection of space formation – understood as the essential dimension of architectural creativity – with a specific moment of the purposive nature of this creativity: that of the private appropriation and use of space. This link is evident in Schmarsow's reference to the dwelling as the origin of architecture as a space-creating art and is based on his tracing of the phenomenon of space formation back to the fundamental spatial constitution of man, his corresponding visual-corporeal perception of, as well as orientation and movement in, space. In addition to explaining this dimension of Schmarsow's architectural theory, which has not been addressed until this day, this link is placed in the context of the architectural discourse of the early 20th century and, finally, interpreted as an implicit contribution to more closely define the relative autonomy of architectural design – a closer definition that is linked to the overcoming of a primarily object-oriented architectural aesthetics.

---

<sup>31</sup> Schumacher, Fritz: *Das bauliche Gestalten*. Basel/Berlin/Boston 1991, S. 35-41. Ursprüngliche Ausgabe: Leipzig 1926.