

Architektonische Grenzgänge zwischen Raum und Wahrnehmung¹

Das Sanatorium Purkersdorf

Lil Helle Thomas

„Wir bezeichnen die Wirkung, die wir empfangen, als *Eindruck*. Und diesen Eindruck fassen wir als *Ausdruck* des Objektes“,² schrieb Heinrich Wölfflin 1886. Ebenso formulierte er die These: „Unsere leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen“. ³ Diese Aussagen Wölfflins aus seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* sind ein Beleg für die Übertragung der Einfühlungsästhetik auf die Gattung der Architektur. Unter dem Begriff der Einfühlung formt sich eine Vorstellung aus, die starke Verbindungen zwischen der philosophischen Ästhetik und der Psychologie herstellt.⁴ Maßgeblich an der Entwicklung dieses „Konzeptes“⁵ war der deutsche Philosoph und Psychologe Theodor Lipps beteiligt.⁶ Seine Ausführungen in dem zweibändigen Werk

¹ Der vorliegende Artikel ist eine grundlegend überarbeitete Fassung des Artikels „Ausdruck und Eindruck. Wechselwirkungen Wiener Raumkunst“, publiziert in: Dominic E. Delarue/Thomas Kaffenberger (Hgg.), *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Raum und Bild*. Regensburg 2017, S. 283-300, und stellt die dort erarbeiteten Ergebnisse in einen neuen Kontext. Beide Artikel beruhen hauptsächlich auf den Untersuchungen zum Sanatorium Purkersdorf im Rahmen meiner Dissertation *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*.

² Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Edition ars et architectura). Berlin 1999 (1886), S. 7.

³ Ebd., S. 15.

⁴ Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 11.

⁵ Robin Curtis bezeichnet die Einfühlung nicht etwa als Theorie, sondern spricht von einem Konzept. Damit betont Curtis den skizzenhaften Eindruck der Einfühlung, die den Status einer Theorie im Sinne einer gesetzmäßigen Ordnung wohl nicht erreichen kann. Ebd., S. 11-29.

⁶ Der deutsche Psychologe Karl Bühler ordnet bereits 1927 in seiner Publikation *Die Krise der Psychologie* Theodor Lipps als einen Hauptvertreter der Psychologie ein. Bühler, der seit 1922 an der Universität Wien ansässig war, bezieht sich dabei auf den Stand um 1890. Siehe dazu Karl Bühler, *Die Krise der Psychologie*. Stuttgart ³1965 (1927), S. 1f. und vgl. auch Gerhard Benetka, *Psychologie in Wien. Sozial- und Theoriegeschichte des Wiener Psychologischen Instituts 1922-1938*. Wien 1995, S. 76-91. Weiterhin ist Ernst Bloch beispielhaft für die Verknüpfungen der Forscher um 1900 aufzuführen. Er studierte Philosophie bei Lipps in München und hielt einen Brief-

Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, das von 1903-1906 erschien, führten zu einer Emotionalisierung der Grundformen. Der Architekt und Architekturtheoretiker Vittorio Magnago Lampugnani spricht daher bei Lipps' Ästhetik auch von einer „semantische[n] Entzifferung der architektonischen Form, die mit der gezielten Absicht psychologischer Assoziationen entwickelt wurde“.⁷

Der Einfühlungsbegriff ist während des *Fin de siècle* eng verknüpft mit der medizinischen Erforschung der Nerven- und Muskelempfindungen. Es erscheint daher konsequent, diese Verbindung von medizinischer Praxis und psychologisierender Ästhetik in der Architektur am Beispiel eines Sanatoriums der Jahrhundertwende nachzuvollziehen. Jener Beziehung von Ausdruck und Eindruck einer Wiener Raumkunst beziehungsweise der Relation von Bauwerk und dessen Benutzer soll im Folgenden am Beispiel des *Sanatoriums Purkersdorf* nachgegangen werden. Das architektonische Gesamtkunstwerk wurde unter der Leitung Josef Hoffmanns und der Mitwirkung zahlreicher Künstler und Handwerker der Wiener Werkstätte von 1904-1905 erbaut.

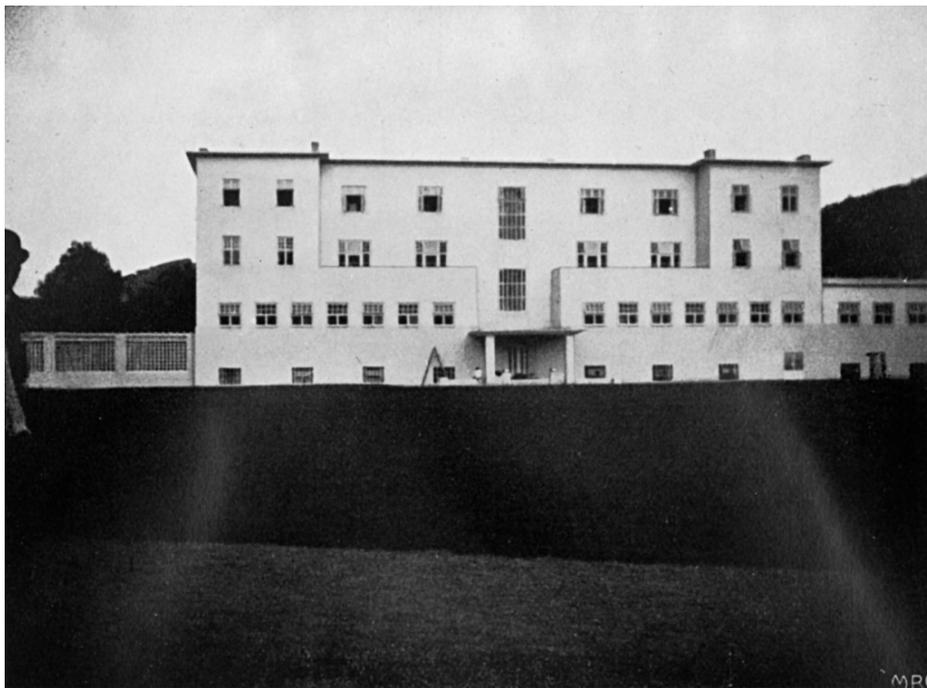


Abb. 1: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Westfassade (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

verkehr mit Ernst Mach aufrecht. Siehe dazu Carl Heinz Ratschow, „Bloch, Ernst“. In: *Theologische Realenzyklopädie 1976-2004*, Bd. 6 (1980) S. 715-719. Ebenso ist der Aufsatz *Über die psychologischen Grundlagen des Bewegungsbegriffs* des deutschen Kunsthistorikers Richard Hamann, der bei Wölfflin habilitierte, ein Beleg für das Aufgreifen der Theorien Lipps' und Machs im Rahmen weiterer wissenschaftlicher Disziplinen. Siehe dazu Jost Hermand, *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879-1961)*. Köln u.a. 2009, S. 32, S. 39 und S. 50f.

⁷ Vittorio Magnago Lampugnani, *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980, S. 25.

Gerade der österreichische Architekt Josef Hoffmann entwickelte um 1900 eine räumliche Gestaltpsychologie, so wollte er mittels seiner Architektur einen *modern* Menschen erziehen. Am *Sanatorium Purkersdorf* – das auch *Hoffmann-Pavillon* genannt wird – werden die Interdependenzen von Raumgestaltungen und deren Bewohnern exemplifiziert.⁸ Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen dabei imaginierte Rollenbilder, wie das „unrettbare Ich“ nach Ernst Mach, die sich insbesondere durch die architektonische Verfasstheit des Gebäudes vermitteln. Ähnlich dem Betrachter eines Bildes gilt es, nicht nur den funktionalen Nutzer, sondern gerade auch den wahrnehmenden, leiblichen Rezipienten von Räumen als Untersuchungsgegenstand zu stärken. Dabei ist es zentral, neben den Linienführungen der Fassaden und Ornamentik die Reihung und Unterteilung des Gebäudes in Einzelformen sowie dessen Materialität und Farbgebung zu berücksichtigen. Im Folgenden möchte ich darstellen, in welcher Art und Weise die Wechselwirkungen zwischen Bauwerk und Rezipient von Hoffmann beziehungsweise durch seine Zeitgenossen nicht nur anerkannt, sondern bewusst als ein Bild der Kongruenz zwischen *modernem Ich* und Architektur inszeniert wurden. Vor allem Rezensionen und Interpretationen zur Bauzeit des Sanatoriums Purkersdorf und das Gebäude selbst erweisen sich dabei als relevante Quellen.

Ein wahrgenommenes Sanatorium: Zur Beziehung von Bauwerk und Benutzer

Ein zeitgenössischer Bericht von Ludwig Hevesi – er stammt wie Hoffmann aus dem Kreis der Wiener Secession – nimmt eine dezidiert bejahende Haltung gegenüber dem *Sanatorium Purkersdorf* an:

In den sonnigen Frühlingstagen, die uns dieser Herbst beschert, habe ich einige Gänge durch das äußere und äußerste Wien getan. Die Natur lohnte reichlich, aber auch die Kunst war freigebig. Sie stellte sich da und dort mit willkommenen Überraschungen ein, in Form von neuen Gebäuden, wie sie nur unsere Wiener Neukünstler schaffen. [...] In Bauherrenkreisen rumort noch immer die alte Angst vor den Erfindern, die wirkliche Einfälle haben. [...] Möglich, daß eine Kur im neuen *Sanatorium Purkersdorf* diesen Herrschaften auch ästhetisch gut tun wird. Wenn sie erst am eigenen Leibe das fördersame Behagen dieser vernünftigen Zweckkunst erfahren und sich in diese praktische, logische, auf eigene Art elegante Ausdrucksweise eines modernen Bautalents hineingewöhnt haben, werden sie sich nicht leicht

⁸ Im Rahmen der Semiotik versteht man „Architektur als ein materielles Gebilde [...], das bestimmte Materialien und konstruktive Elemente verwendet, um bestimmte räumliche Formen zu erzeugen, die bestimmte Inhalte (Funktionen, Ideen, Werte) bezeichnen und ausdrücken können“, vgl. Claus Dreyer, „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin und New York 2003, S. 3236.

wieder zum Aufenthalt in unzurechnungsfähigeren Heimstätten bequem.⁹

Die *ad absurdum* geführten Jahreszeiten bringen nicht nur zum Ausdruck, dass es sich damals um einen recht sonnigen Herbst handelte, sondern die Nennung des Frühlings weckt deutliche Assoziationen zum *Ver Sacrum*-Siegel der Wiener Secession. In diesem Zusammenhang muss man auch das Credo „Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit“ stellen.¹⁰ Beide Devisen formulieren ein bestimmtes Kunstverständnis und eine künstlerische Einstellung. Hevesi geht so weit, dass er im Sanatorium eine Art von *Geschmackserziehungsheim* der Auftraggeberschicht sieht. Die Zielgruppe des Sanatoriums war eine wohlhabende Klientel, die sich im Sinne eines selbstbewussten Eigenbildes als Bauherren verstand und das gebaute Bild von Wien mitprägte. Sie sollte durch die Gestalt des Sanatoriums angesprochen und zu einem ästhetisch formulierten Ideal erzogen werden. Jene Erziehung definiert Hevesi als am Leib erfahrbar und bezeichnet im Umkehrschluss das Sanatorium als eine zurechnungsfähige Architektur. Die Architektur wird demnach mit einem Geisteszustand des Menschen umschrieben. Es deutet sich eine Koexistenz von Kurgast und Gebäude an.

Es ist vor allem der Begriff der Einfühlung, der zentrale Bedeutung für das Verständnis des *Sanatoriums Purkersdorf* erlangt. Lipps' Verbindung von Form der Architektur und Emotion des Betrachters führte wohl dazu, dass die Künstler des geometrischen Jugendstils neben der lebendig geschwungenen Linie auch die Ruhe einer waagrechten Linie und die mit Energie aufgeladene senkrechte Linie entdeckten.¹¹ Die Linien wurden in ihrer Gänze eine variierende Metapher für Affekte.¹² Lipps war der Auffassung, es gehöre zum Leben, sich sowohl in andere Lebewesen als eben auch in Gegenstände einzufühlen. Eine deutliche Richtung vom schauenden bzw. erlebenden Subjekt hin zum Objekt wird offensichtlich. Nach Lipps kann zwar auch ein Objekt etwas ausdrücken, aber dann ermöglicht es im Subjekt nur ein Urteil. Erst durch das sich in ein Objekt einfühlende Subjekt entstehe ein emotionaler Selbstgenuss in jenem Subjekt; nur so entwickle sich eine Identifikation mit dem Objekt.¹³ Lipps spricht in diesem Fall von einem „idiopathischen Selbstgefühl“, und das Objekt der Einfühlung werde regelrecht „beseelt“.¹⁴ Doch ohne Objekt gibt es kein auslösendes Moment der Einfühlung. Diesem logischen Rückschluss folgend, ist anzunehmen, dass eine Architektur sich als Objekt der Einfühlung darbieten kann. Zumindest heißt es bei

⁹ Ludwig Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905“. In: Ders., *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, S. 214.

¹⁰ Ludwig Hevesi, „Weiteres vom Hause der Sezession“. In: Ders., *Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*. Wien 1906, S. 70.

¹¹ Theodor Lipps, *Ästhetik. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst. Bd. 2 (1906)*. Leipzig 1903-1906, S. 441-444.

¹² Moravánszky, Ákos, *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin 1988, S. 90.

¹³ Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“, S. 16f.

¹⁴ Christiane Voss, „Einfühlung als epistemische und ästhetische Kategorie“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.), *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 40.

Lipps im Kapitel *Formen der Raumkünste* in Bezug auf die Wirkung von horizontalen und vertikalen Linien: „Alle diese Möglichkeiten nun haben vor allem Bedeutung für die Baukunst.“¹⁵

Abermals Wölfflin formulierte die zentrale Frage: „Wie ist es möglich, daß architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“¹⁶ Die Stimmung wird zum einen als eine vom Objekt ausgehende bzw. darin eingefügte und im Subjekt empfundene Wahrnehmung verstanden, zum anderen als eine vom Subjekt auf das Objekt übertragene Befindlichkeit gefasst.¹⁷ Im Rahmen der Einfühlungstheorie nach Friedrich Theodor Vischer wird die Stimmung zu einer „unbewussten Projektion“, die sich auf einen Gegenstand richtet.¹⁸ Bei Lipps findet sich die Unterscheidung zwischen praktischer und ästhetischer Einfühlung. Während die praktische Einfühlung die Einordnung und Lesbarkeit der Stimmungen der Mitmenschen betrifft, ist die ästhetische Einfühlung dem Bereich der Kunst vorbehalten, die jedoch auf eine geneigte Stimmung des Betrachters angewiesen ist.¹⁹ Die Einfühlung wird somit zum Mitteilungssinn der Stimmung. Sie ist die Voraussetzung für die Wahrnehmung von Stimmungen. Lipps überträgt die Einfühlung auf die Kategorie der Kunstphilosophie und unterzieht sogar anorganische Formen dem Interpretationsinstrumentarium der Einfühlung.²⁰ Er ist es auch, der das Kompositum der „Stimmungseinfühlung“ formt.²¹ Johannes Volkelt subsumiert die Stimmung unter die „ästhetischen Gefühle“, und die Stimmung sei vor allem in jenen Vorgang involviert, der Tiere, Blumen und Landschaften mittels Übertragung „beseelt“.²² Ebenso wie für die Stimmung strittig ist, ob sie im Menschen durch Objekte evoziert wird oder ob Objekte durch sie gefärbt wahrgenommen werden, sieht Robert Vischer für die Einfühlung zweierlei Stufen gegeben. Erstens ist die Einfühlung als Umwandlung von äußeren Reizen in ein Inneres zu verstehen. Zweitens führe jene Transformationsleistung zu einer „gefühlsmäßigen Selbstversetzung der eigenen Leibform in ein Objekt“.²³

¹⁵ Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 444.

¹⁶ Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 7.

¹⁷ Hubert Lochner, „Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37 (2010), S. 15.

¹⁸ Helmut Winter, *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken* (Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung 65). Zürich 1988, S. 35 und Caroline Welsh, „Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne“. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, S. 145.

¹⁹ Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 32-56 und Winter, *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau*, S. 40f.

²⁰ Martin Fontius, „Einfühlung/Empathie/Identifikation“. In: *Ästhetische Grundbegriffe 2000-2005*, Bd. 2 (2001), S. 131 und 134f.

²¹ Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, „Einleitung“. In: Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst*. Berlin 2007, S. 16.

²² Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003, S. 196.

²³ Thomas Friedrich/Jörg G. Gleiter, „Einleitung“, S. 10.

Der pantheistischen Vorstellung der Romantik widersprechend,²⁴ die Natur wecke Gefühle im Betrachter, ist F. T. Vischer laut Curtis der Ansicht, die Einfühlung stelle vielmehr eine „Übertragung unser[er, L.H.T.] Emotionen in [eine, L.H.T.] Form“ dar.²⁵ Parallel zu Vischer arbeitete auch Rudolf Hermann Lotze an einer Erläuterung des Einfühlungsentwurfs. Lotze nimmt die Wahrnehmung ins Zentrum seiner Untersuchungen und erklärt mit ihrer Hilfe das menschliche Bedürfnis der „Projektion“. Nur durch die Eigenwahrnehmung und die Suche nach einer Hinausverlegung des Selbst in die Umwelt erkläre sich der „Genuss, den die Betrachtung der Umwelt bietet“, wie Curtis zusammenfasst.²⁶ R. Vischer verankert das Wahrnehmen bzw. Empfinden von Formen weiterhin stark am realen physischen Körper des Menschen. Dies erklärt seine Interpretation der Wirkung von horizontalen und vertikalen Linien. Seiner Ansicht nach ist die Horizontale in ihrer Wirkung für das Auge, das ebenso waagrecht im Gesicht positioniert ist, zu bevorzugen.²⁷

Am Sanatorium nun ist insbesondere für den sich bereits von der Stadt nähernden Patienten eine Dominanz der horizontalen Linie zu beobachten. Wenige runde Bauformen lassen sich finden. Sie sind jedoch weder dominant noch charakteristisch für das Bauwerk. Demzufolge strahlt das Kurhaus eine deutliche Tendenz zur Ruhe aus.²⁸ Die Wahl des Flachdaches und des richtungslosen Quadrates beim *Hoffmann-Pavillon* erbringt im Hinblick auf die Einfühlungsästhetik eine Erklärung dafür, dass sich der Architekt ganz bewusst für die Linienführung seines Gebäudes entschieden hat. Insbesondere wirkungsästhetische Beweggründe müssen zu der Lösung des Flachdachs geführt haben. Dieses Ähnlichkeitspostulat von der Augenpaar-Position im Gesicht mit der Wahrnehmung einer waagrechten Linie nach Vischer respektive die These von den „Muskelgefühlen des Auges“,²⁹ die bereits von Wölfflin benannt und mit Verweis auf Lotze eingeschränkt wurde,³⁰ entwickle sich jedoch erst zur Einfühlung, wenn das Objekt nicht nur als behaglich wahrgenommen werde, sondern als Projektion diene.³¹ Daher heißt es bei Wölfflin: „Die Formen werden uns bedeutend dadurch allein, daß wir in ihnen Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen.“

²⁴ Allgemein sind die Bemühungen der Einfühlungsästhetik um das Verständnis von physiologischen Prozessen als Bemühung einer Loslösung vom ursprünglich romantischen Einfühlungsbegriff zu verstehen. Vgl. Georg Braungart, *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 192f.

²⁵ Robin Curtis, „Einführung in die Einfühlung“, S. 20.

²⁶ Ebd., S. 22.

²⁷ Ebd., S. 20-22.

²⁸ Siehe dazu die Äußerungen Lipps' zu den Formen der Raumkünste. Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 441-461.

²⁹ Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 8.

³⁰ Ebd., S. 8-16.

³¹ Siehe dazu Braungart, *Leibhafter Sinn*, S. 139–141 und zum Begriff der *Projektion* Rudolf Arnheim, „Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung“. In: Ders., *Neue Beiträge*. Köln 1991 (Engl. 1986). (Erstmals veröffentlicht in: *Confinia Psychiatrica*. Bd. 10. Nr. 1. 1967.), S. 80-82 und Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin u.a. 1978 (Engl. 1954 und 1974), S. 451.

Unwillkürlich beseelen wir jedes Ding.³² Wie aber ist diese Projektion zu verstehen? Und was bedeutet jene Projektion insbesondere für die Praxis eines Architekten?

August Schmarsow befasste sich mit der Verbindung zwischen dem philosophischen Konzept der Einfühlung und der künstlerischen Praxis. So setzte er die Prämissen der Raumgestaltung auf die Basis der Körpergefühle. Der Mensch und seine Sinne werden von Schmarsow zum Orientierungsgerüst der Gestaltung von Räumlichkeiten bzw. Raumhüllen erklärt. Daher definiert er die Architektur auch als „Raumgestalterin“. Ein Raum will erlaufen und erlebt werden und entstehe erst in der Bewegung über seine kinästhetische Wahrnehmung.³³ Curtis spricht im Falle von Schmarsows wahrnehmendem Ich von einer „emphatischen Involvierung in die Umgebung“ und erklärt über diese das Entstehen von Stimmungen im Individuum.³⁴ Vor dem Horizont dieser Entwicklungen mussten sich Architekten bewusst gewesen sein, dass ihre Werke ebenso wie die bildenden Künste emotional aufgenommen wurden. Das Gebäude wird – folgt man der Grundannahme der Architektursemiotik – weiterhin zum „physischen Signal“, dessen „Empfänger“ der Nutzer ist und die „Botschaft“ wäre damit der architektonische Raum selbst. Ausgehend von dieser Annahme werden im Folgenden Baukörper, Benutzer und Innenraum des Sanatoriums Purkersdorf näher betrachtet. Abschließend stellt sich die Frage nach der spezifischen „Bedeutung der Botschaft“ für den Bau Josef Hoffmanns.³⁵

Das Sanatorium Purkersdorf

Ein Baukörper und seine Wahrnehmung

Einem großen, rechteckigen Kubus gleich liegt das Sanatorium stabil auf dem Boden. Durch das Vor- und Zurückspringen der zwei Längsfassaden in verschiedene Baukörper entsteht jedoch nicht der Eindruck von mehreren, unterschiedlich zusammengeschobenen Kuben, sondern vielmehr der eines ganzen Körpers, aus dem sich eine Form herauschält. Die Seitenrisalite beider Fassaden scheinen aus einem massigen Korpus herausgelöst.

³² Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 10.

³³ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig 1894, S. 10-23. Zur Einordnung der Theorien Schmarsows in den Rahmen der Architektursemiotik vergleiche Renato De Fusco, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen* (Bauwelt Fundamente, Bd. 33). Gütersloh 1972, S. 168-170.

³⁴ Curtis, „Einführung in die Einfühlung“, S. 25f.

³⁵ Die Begrifflichkeiten sind entnommen aus Dreyer, „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik“, S. 3254f.

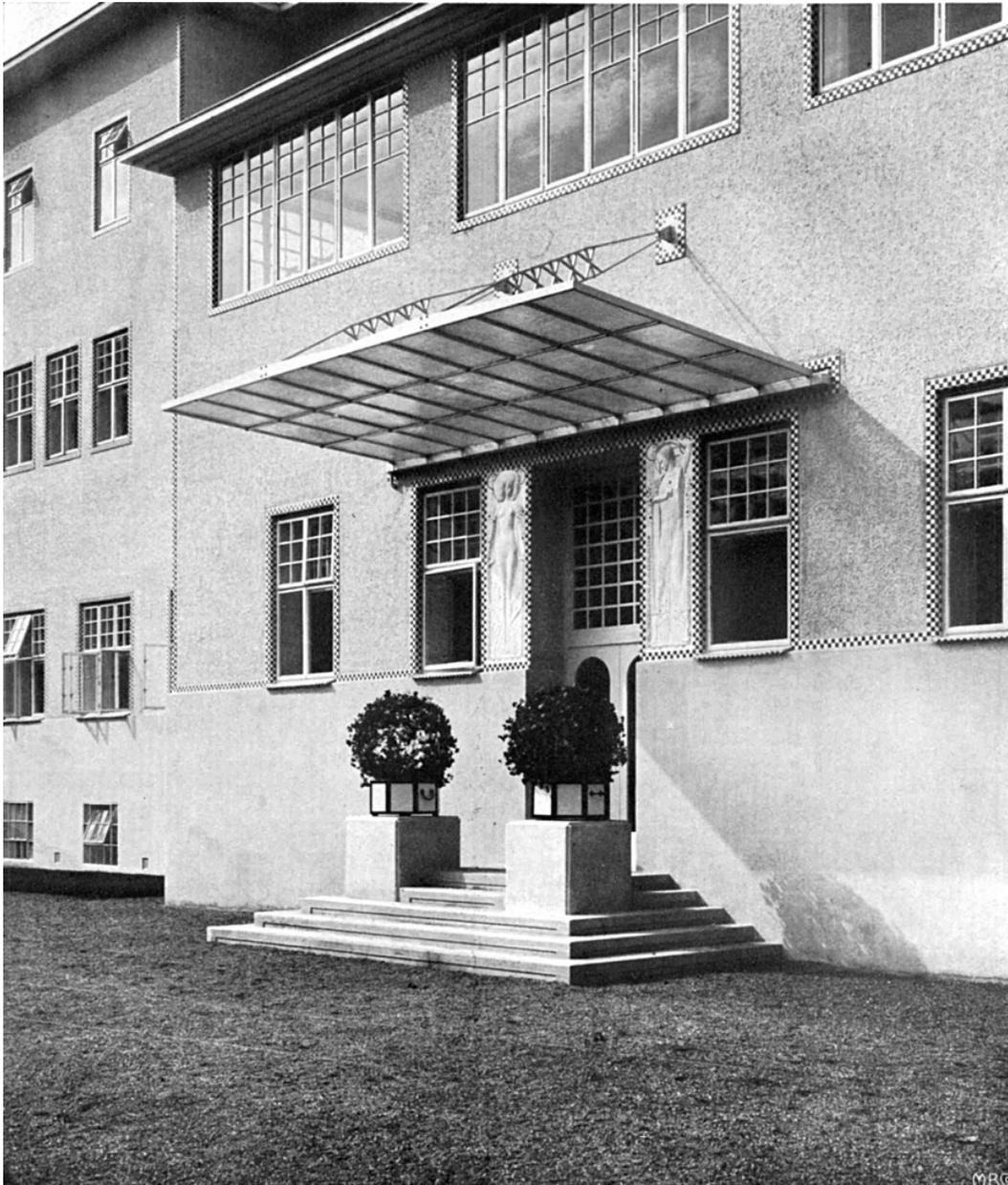


Abb. 2: Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf, Detail der Ostfassade mit Eingang (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

Dieser Wirkung ähnlich funktionieren die Fensteröffnungen, die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, sie seien nachträglich aus der glatten Wandfläche ausgeschnitten. Das Gebäude ist horizontal unterteilt in eine Sockelzone und drei darüber folgende, eine Einheit bildende Etagen. Diese Zweiteilung der Fassade wird durch ihre Haptik unterstützt. Eine graue, glatte Sockelzone steht in Kontrast zu einem weißen Rauputz der restlichen drei Etagen. Die graue Zone wird darüber hinaus durch einen Fries aus viereckigen blauen und weißen Kacheln von dem weißen Gebäudeabschnitt abgetrennt. Dieses Kachelband umrahmt alle

Fenster und Kanten der oberen drei Etagen. In der Sockelzone fehlt dieses ornamentale Strukturband. Dadurch entsteht der Eindruck eines Abstandhalters für die makellos weiße Fassade der oberen *Schmucketagen*. Der Gedanke kommt auf, dass ein hygienisches Areal nach unten hin visuell abgegrenzt werden soll und sich wie auf einem Podest präsentierend dem Boden entzieht.

Reihung und Unterteilung in vielfältigen Variationen definieren das Erscheinungsbild der Fenster des Sanatoriums. Hoffmann demonstriert dadurch mit dem ersten Blick auf das Gebäude, dass er die Grundformen Quadrat und Rechteck beliebig oft und abwechslungsreich anordnen kann. Das System von Über- und Unterform, Rand und Füllung sowie die Durchdringung und Reihung von Grundformen wird an den Fenstern augenscheinlich. Wiederholungen und Abwechslungen in der Fensterordnung erschaffen eine Fassade, die zunächst einheitlich wirkt, letztendlich aber durch eine starke Variation besticht.

Die Neutralität des weißen Putzes verstärkt über diese Unterschiede hinaus den Eindruck der Zusammengehörigkeit der Einzelteile des Gebäudes. Gunter Breckner spricht in diesem Zusammenhang von einer daraus resultierenden „Spannung und Dynamik der Fassadenteile“ des Sanatoriums. Ebenso sieht er aber auch für dessen „Erscheinungsbild“ einen „in sich ruhend[en], schlicht[en] und doch ungemein repräsentativ[en]“ Gesamteindruck gegeben.³⁶ Immer mehr konkretisiert sich Widersprüchlichkeit als Paradigma des Baus. Denn einerseits findet man eine Verschleierung der Tektonik an den Balkonen,³⁷ andererseits ist dazu aber eine Betonung der Last- und Trageverhältnisse an den Eingangsbereichen der Ost- und Westseite des Sanatoriums zu erkennen (Abb. 3).

Neben den zahlreichen Untergliederungen der zwei Hauptfassaden fällt dagegen die starke Geschlossenheit und Tendenz zur Fläche des Gebäudes auf. Die weißen Wände werden an ihren Schnittstellen körperlich vernehmbar. Genau an jenen Ecken verläuft der erwähnte Kachelfries. Einer Schnur ähnlich zieht sich das Band um jedes Fenster und um jede Kante, an der zwei Wände aufeinander treffen. Im Sinne einer Rahmung wird der Eindruck evoziert, dass die weißen Wände – Leinwänden nicht unähnlich – nur durch das schmale Kachelband zusammenhalten. Einer Verschnürung gleich verbindet und unterteilt es die Stufen und die Gliederungselemente der Fassade. In diesem Zusammenhang scheint es so, als ob das Ornament eine über das Schmücken hinausgehende Funktion verliehen bekommen hat.³⁸

³⁶ Gunter Breckner, *Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf*. Galerie Metropol und D. Christian Meyer (Hgg.). Wien 1988, S. 12.

³⁷ Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*. Salzburg und Wien 1986 (1982), S. 288.

³⁸ Johannes Spalt, „Zu Josef Hoffmann“. In: Gesellschaft für Österreichische Kunst (Hg.), *Josef Hoffmann-Gespräch. 8. Mai 1987 anlässlich der Ausstellung „Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst*. Wien 1987, S. 40.

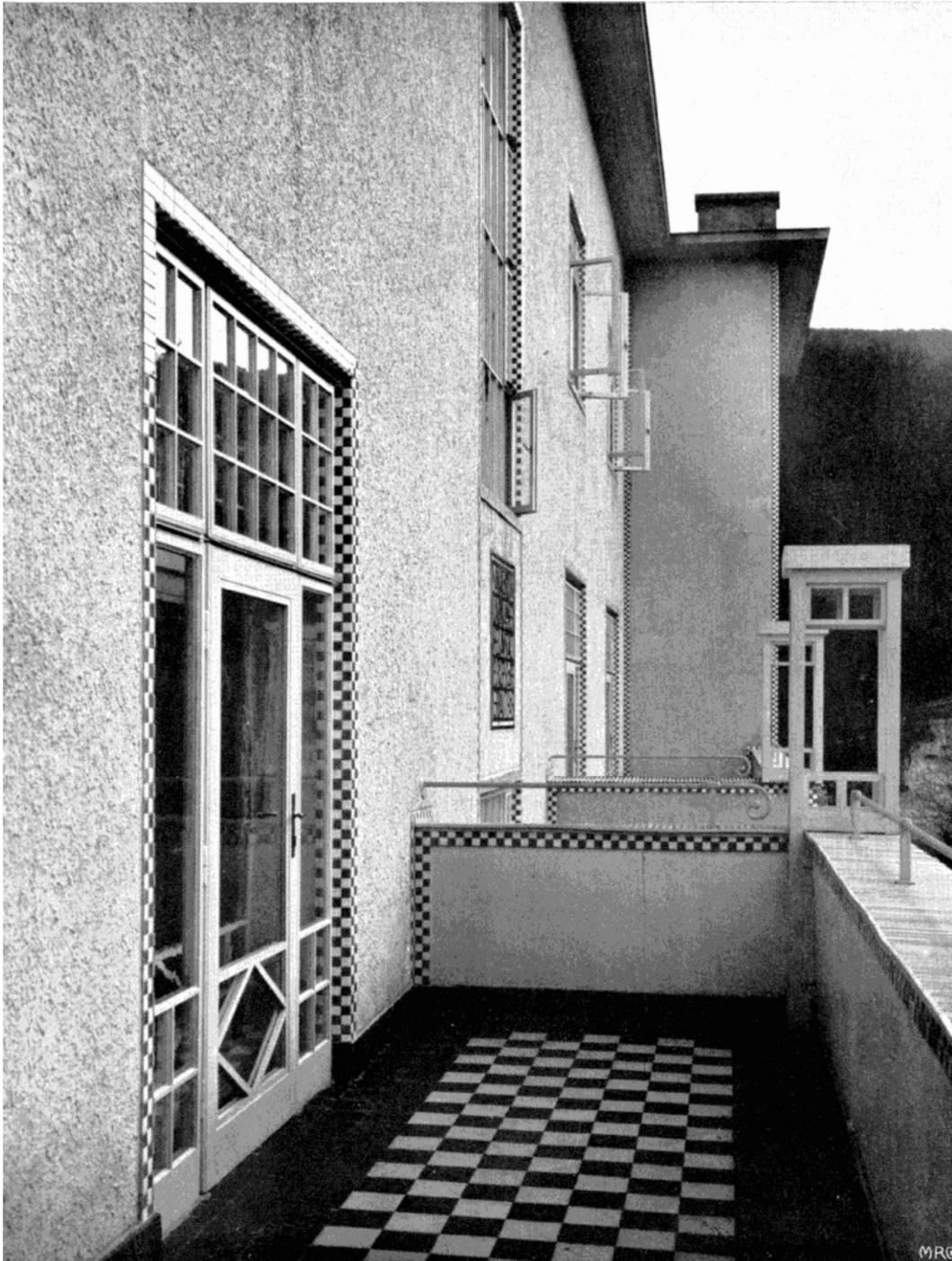


Abb. 3: Josef Hoffmann: Sanatorium Purkersdorf, Detail der Westfassade (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

Zu betonen ist die ambivalente Wirkung des gesamten Baukörpers, der einerseits wie aus einem Stück gefertigt zu sein scheint, aus dem Bereiche ausgehöhlt wurden, während andererseits das Kachelband die Wände wie miteinander verzahnt erscheinen lässt. Massigkeit und Filigranes stehen gleichzeitig in einem Werk

nebeneinander und dies in demselben Teilstück der Fassade. Im Ganzen bleibt das Sanatorium aber ein massiger Kubus. Bezeichnend ist, dass keine Seite die gegenüberliegende Fassade kopiert. Keine Fläche gleicht der anderen. Jede Seite besitzt ihre eigene Lösung. Das Quadrat stellt eine Umrandung für die verschiedenen Baueinheiten dar. Vom Gesamtumriss des Gebäudes bis hin zu den Fenstern mäandert der Schachbrettfries über die Fassade. Demzufolge bildet das Ornament an diesem Bauwerk keinen Schmuckmantel, der sich über die eigentliche Architektur legt, sondern begleitet vielmehr den Korpus des Hauses und tritt als Unterstützung der Konstruktion auf. Es wirkt daher nicht aufgesetzt, sondern in die Fassade integriert.

Der Journalist und Zeitgenosse Joseph August Lux sieht bereits 1904 gerade in diesen Flächen das Herausragende am Bau des *Sanatoriums Purkersdorf*:

Ich höre fast die in Entrüstung ausbrechenden Stimmen: „Was, das sind ja gar keine Fassaden, das sind ja nur einfache glatte Mauern!“ Ihr Lieben! Es sind wirklich nur einfache, glatte Mauern. Darum erscheint mir das Bauwerk so bedeutsam und musterhaft, von anderen Vorzügen abgesehen. Und darum zeige ich euch meine schlechten Kodakaufnahmen, die das große Verdienst haben, die Schönheit der einfachen glatten Mauern mitzuteilen. Es sind wirklich keine „Fassaden“ in eurem Sinne, glücklicherweise. Ihr wollt ein Haus mit „Fassaden“. Ich will ein schönes Haus. Eure Entrüstung beweist mir, daß ihr gar nicht wißt, was ein schönes Haus ist.³⁹

Es zeigt sich, wie neu und ungewohnt der Eindruck des Sanatoriums für die Zeitgenossen gewesen sein muss, wenn man bedenkt, dass Lux im Vorfeld von einer Ablehnung ausgeht und schon vor Fertigstellung des Bauwerks eine Verteidigungsschrift formuliert. Man könnte behaupten, das Ornament am Sanatorium erfülle eine Transferrolle. Das Dekor wird zum weniger relevanten, begleitenden Rahmen, während die Mauer zum eigentlichen Sujet avanciert. Die Fläche ist Inhalt und Füllung. Ebenfalls verstärkt der Schachbrettfries aber auch die Kanten und Ecken des Gebäudes und definiert so die Fläche. Das Quadratmuster übersteigert und erweitert die eigentliche Funktion des Ornaments. Nicht mehr allein die Zierde steht hier im Mittelpunkt, sondern die Suche nach einer eigenen Formensprache wird ersichtlich. Die gesuchte Form des gereihten Quadrates wird vor allem davon geprägt, dass sie mit der Konstruktion verschmilzt und nicht mehr als autonome Schöpfung für sich allein stehen kann.

Die Verschmelzung von Ornament und Konstruktion wird auch in Grundriss und Schnitt augenscheinlich. Das gesamte Gebäude wirkt wie eine gedankliche Ausdehnung bzw. Erweiterung der Grundform des Quadrates. Durch die Reihung, Verkettung und Stapelung der Körper entsteht ein zusammenhängender Verbund. In seiner Wiederholung und Konsequenz durchdringt das Quadrat alle Bereiche des Baus und erzeugt eine beruhigende Wirkung. Hoffmann schafft eine

³⁹ Joseph August Lux, „Sanatorium“. In: Bund Deutscher Architekten (Hg.), *Hohe Warte*. 1 (1904/05), S. 407.

Einheit von Innen nach Außen, von Unten nach Oben und vom Großen zum Kleinen. Wie ein Raster oder vielmehr wie ein Muster muten selbst Grundriss und Schnitt an, die an die Unterteilungen der Fenster erinnern oder umgekehrt. Die ganzzahligen Verhältnisse, aber individuell festgelegten Proportionen der Räume unterstützen diesen Eindruck. Damit übernimmt die Architektur die Rolle der Orientierung für das Individuum, das sich aufgrund seiner nervösen Krankheiten in die Obhut der Ärzte begibt. Die Architektur selbst legt eine dominante Klammer um den *Patienten* und *Kurgast*. Beatriz Colomina beschreibt in ihrem Aufsatz *Krankheit als Metapher in der modernen Architektur*, dass die Architekten in ihren Bauwerken einen „gesunden Körper“ erblickten. Dieser Metapher folgt Colomina, wenn sie die Architektur der Krankenhäuser und Sanatorien am Anfang des 20. Jahrhunderts als eine „Art von medizinischer Apparatur“ oder einen „Mechanismus zum Schutz und zur Pflege des Körpers“ beschreibt.⁴⁰ So ist eine Kohärenz von neuem Menschen und neuer Architektur zu vermuten. Es lässt sich ferner annehmen, dass dem *Sanatorium Purkersdorf* demzufolge eine Bauikonographie eigen ist, die ihre Inhalte vermittelt über den menschlichen Körper und seine Apperzeptionen erörtert. Um jene Annahme jedoch überprüfen zu können, gilt es nun das *Ich* des Sanatoriums kurz zu definieren.

Ein nervöses *Ich* als Benutzer

Wie wichtig damals jeder einzelne wahrgenommene Gegenstand durch den Kunden für die Konstituierung einer der Rekonvaleszenz günstigen, lenkenden Stimmung war, zeigt die Theorie des Philosophen und Naturwissenschaftlers Ernst Mach, die die Literaturwissenschaftlerin Brandl treffend zusammengefasst hat: „Wenn Dinge der Welt ‚da draußen‘ die eigenen Empfindungen sind, so hört das Recht, diese Dinge zum eigenen Ich zu zählen, nirgends auf“.⁴¹ Des Weiteren konzeptualisiert Anna-Katharina Gisbertz die Stimmung in Anlehnung an Mach

⁴⁰ Beatriz Colomina, „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur“. In: *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*. 6.1997, S. 61.

⁴¹ Sarah Yvonne Brandl, *Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*. Hamburg 2010, S. 88f. Das Hauptwerk Ernsts Machs, *Die Analyse der Empfindungen*, erschien ebenso wie Wölfflins *Prolegomena* erstmals 1886 (Vergleiche dazu Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München 2009, S. 57f.). Die erste Auflage von *Die Analyse der Empfindungen* erschien noch unter dem Titel *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Ab der zweiten Auflage im Jahre 1900 wurde das Buch ökonomisch betrachtet zu einem Erfolg, daher folgten 1902, 1903, 1906, 1911, 1918, 1919 und 1922 weitere Auflagen. Ab der zweiten Auflage lautete der Titel zum Teil gekürzt und ebenso in seiner Aussage präzisiert *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Auch der Umfang der Arbeit war von der ersten zur zweiten Auflage fast auf das Doppelte angewachsen. Machs *Analyse* wurde ins Englische, Italienische, Japanische, Russische, Spanische und Ungarische übersetzt. Vergleiche dazu Gereon Wolters, „Vorwort zum Neudruck 1985“. In: Ernst Mach, *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage. Jena 1922. Darmstadt 1987, S. IX und XXII f.

als „Mittlerfunktion“.⁴² Die Stimmung als Vermittler ergibt sich automatisch aus einem Ich, das sich nach Mach regelrecht demontiert. Mach stellt sich deutlich gegen die cartesianische Weltsicht des *Cogito ergo sum* und zeichnet mit seiner Definition von Bewusstem und Unterbewusstem als Psyche und Physis eine Weltsicht, die von „Empfindungsprozessen“ – die in den Nervenbahnen als Wahrnehmungsprozesse abgewickelt werden – konstituiert wird.⁴³ Auf diese Weise zerfällt jedoch nicht nur das eigene Ich in einzelne Entitäten, sondern die gesamte Welt teilt sich in eine stückweise Wahrnehmung auf. Jenes Mach'sche Phänomen – nämlich das Verbinden von Ich und Welt zu einer Masse – findet im *Sanatorium Purkersdorf* eine künstlerisch konsequente Interpretation in Form des rigiden Gesamtkunstwerks als ein verfestigender Rahmen für das „unrettbare Ich“. Wie Texte des Secessionisten Hermann Bahr zeigen, wurde das Bild vom „unrettbaren Ich“ nach Mach als Verunsicherung wahrgenommen und eine strenge Orientierungsfigur im Architekten gezeichnet. So heißt es bei Bahr als Möglichkeit für den Umgang mit dieser unheimlichen Vorstellung eines sich in Entitäten auflösenden Ichs:

Das Ich ist unrettbar. Die Vernunft hat die alten Götter umgestürzt und unsere Erde entthront. Nun droht sie, auch uns zu vernichten. Da werden wir erkennen, daß das Element unseres Lebens nicht die Wahrheit ist, sondern die Illusion. Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich.⁴⁴

Man kann davon ausgehen, dass Hoffmann die berühmten Theorien kannte, die voraussetzen, dass die menschlichen Sinneswerkzeuge mit ihren Nervenbahnen nicht nur als intervenierende Medien dienen, sondern auch aktiv Empfindungen produzieren. Die architektonische Klammer für den so auf ein ästhetisch durchdekliniertes Umfeld reduzierten Patienten wurde ausschlaggebend. Was ist nun aber unter dieser Klammer genauer zu verstehen?

Zunächst handelt es sich zum Beispiel beim Korpus des Hauses um ein „liegendes“ Rechteck, während die Fenster sich in ihrer Reihung und Gruppierung als teils „liegende“ mit Untereinheiten von „stehenden“ Rechtecken ausformen, die teilweise wiederum aus Quadraten – richtungslosen Gebilden – bestehen. Ferner fällt auf, dass auch Lipps in seiner Ästhetik mit den Adjektiven „liegend“ und „stehend“ Positionen umschreibt, die vor allem durch die Körperhaltung für den Menschen klar nachvollziehbar sind.⁴⁵ Das Quadrat oder der Quader steht bei Lipps für eine Metapher des Steins. Er sieht zunächst eine nach allen Seiten hin gleichwertige Wirkung gegeben, die durch die Reihung in der Höhe oder Brei-

⁴² Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache*, S. 55 und 70f.

⁴³ Ebd., S. 57-70.

⁴⁴ Hermann Bahr, „Dialog vom Tragischen. Das Unrettbare Ich“. In: Ders., *Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyay. Josef Kainz* (Kritische Schriften in Einzelausgaben, 23 Bände, 2004–2012). Claus Pias (Hg.). Weimar 2010. Bd. 9, S. 47.

⁴⁵ Theodor Lipps, *Ästhetik. Grundlegung der Ästhetik*. Bd. 1 (1903). Leipzig 1903-1906, S. 66f. Vergleiche dazu Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, S. 26-28.

te negiert werden kann.⁴⁶ Die Wahrnehmung des Gebäudekörpers wird dominant liegend bzw. ruhend ausgeformt, was sich vor allem durch die Präferenz der horizontalen Linie vermittelt. Lipps spricht bei jener Linie von einer „Linie des Gleichgewichts“, die sich durch die Bewegungslinie zwischen den Richtungen Links und Rechts ausgeglichen erstreckt.⁴⁷ Der gesamte Hauskörper umschreibt die Form eines Quaders, der ebenfalls mit Lipps gesprochen einen „lagernden“ Charakter besitzt und folglich eine Metapher des sicheren Rastens ist.⁴⁸

Von Außen betrachtet konturieren die Quadratbänder am Sanatorium vor allem Ränder. Im Sinne einer Fassung der weißen Wandflächen und Negativflächen der Fenster bilden sie auch eine Verfestigung für das Auge des Betrachters. Zur Rolle des Randes schreibt Lipps:

Dieser Gegensatz oder Kontrast [von der Fläche und ihrem Rand, L.H.T.] nun macht, dass der Rand nicht so in der Umgebung „sich verlieren“ kann, wie die inneren Teile der Fläche in ihrer Umgebung „sich verlieren“ können. [...] Die psychische Bewegung, die Aufmerksamkeit, die apperzeptive Tätigkeit, macht an dem Rande Halt. [...] Es entsteht also am Rande eine „psychische Stauung“.⁴⁹

Das Friesband aus Keramikquadraten erlangt demnach abermals eine Erweiterung seiner für ein secessionistisches Gesamtkunstwerk vermeintlich rein dekorativen, stilistischen Position.⁵⁰ Das Band bündelt in sich die Blicke und rahmt dadurch erst die Flächen. Das Sanatorium weist somit eine Formensprache auf, die sich subtil mit den „Formgefühlen“⁵¹ und der Fähigkeit zur Einfühlung des Besuchers vom architektonischen Rahmen über das Medium des Blicks zu einer „psychischen Stauung“ entwickelt.

Im speziellen Fall der Fenster lässt sich neben Lipps' Theorien eine weitere Inspirationsquelle für Hoffmanns Formenkanon feststellen. August Endell, der von 1894 bis 1896 Vorlesungen bei Theodor Lipps an der Ludwig-Maximilians-Universität in München besuchte,⁵² veröffentlichte 1898 in einem Artikel der Zeitschrift *Dekorative Kunst* eine Untersuchung zu verschiedenen Fensterformen

⁴⁶ Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 528f.

⁴⁷ Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 240.

⁴⁸ Lipps, *Ästhetik* Bd. 2, S. 528f.

⁴⁹ Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 61.

⁵⁰ Diese zeitgenössische Sicht auf die Secession als eine ausnahmslos ästhetische Bewegung ist präzise dargestellt bei Carl E. Schorske, „Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur“. In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, S. 47-56. Eine rückblickende und relativierende Perspektive zu dieser Position ist nachzulesen bei Peter Gorsen, „Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeister“. In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, S. 69-92.

⁵¹ Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 29.

⁵² Siehe dazu Robin Rehm, „Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen“. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik von Theodor Lipps“. In: Ingeborg Becker u.a., *August Endell. 1871-1925. Architekt und Formkünstler*. Petersberg 2012, S. 77-89.

und deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Fassade durch ein Subjekt.⁵³ Zeynep Celik Alexander fasst die Absicht des Artikels zusammen:

„Jede Form“, beharrte Endell, „übe einen unmittelbaren emotiven Effekt, eine Gefühlswirkung auf das wahrnehmende Subjekt aus, und es sei die Aufgabe des Architekten, die Variationen dieser Wirkungen sowohl zu verstehen als auch angemessen anzuwenden.“⁵⁴

Erstens wird demnach von Endell eine deutlich expressive Autorität der Objekte auf das Gemüt eines Subjektes formuliert, und zweitens deklariert er den Architekten als einen Anwender und Regisseur dieser Eindrücke bzw. Impressionen. Bedenkt man nun den Satz Endells: „Die Form weckt unmittelbar das Gefühl“,⁵⁵ wird sein gesamter Aufsatz zu einem Ausgangspunkt für die Entwicklung der emotiven Orientierung von Architektur zur Jahrhundertwende.⁵⁶ Vergleicht man weiterhin die Abbildung des Artikels von 1898 zu den Fensterformen mit den Fenstervarianten des *Sanatoriums Purkersdorf*, wird die Verwandtschaft der Ansätze nachvollziehbar.⁵⁷

Eine Dominanz der Entschleunigung der Formen des Objektes und demgemäß auch der „Formgefühle“ im Subjekt lässt sich am Außenbau des *Sanatoriums Purkersdorf* offensichtlich erkennen. Dem sich von der Stadt nähernden *nervösen Ich* wird insofern schon aus der Ferne ein retardierendes Moment in Sicht gestellt und die Grundlage für eine Rekonvaleszenz fördernde Stimmung geschaffen.

⁵³ August Endell, „Formenschönheit und dekorative Kunst: II. Die gerade Linie. III. Geradlinige Gebilde“. In: *Dekorative Kunst* 2 (1898), S. 119-125.

⁵⁴ Zeynep Celik Alexander, „Zur Konstruktion körperlichen Wissens“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.), *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, S. 222.

⁵⁵ August Endell, „Formenschönheit und dekorative Kunst: I. Die Freude an der Form“. In: *Dekorative Kunst* 1 (1898), S. 76.

⁵⁶ Leslie Topp nennt weitere Quellen für die Fensterkonstruktionen: Leslie Topp, *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*. Cambridge 2004, S. 76-78 und Leslie Topp, „An architecture for modern nerves. Josef Hoffmann's Sanatorium Purkersdorf“. In: *JSAH* 54 (1997), S. 421f. Auch Karin Thun-Hohenstein zieht Parallelen zwischen dem Entwurf Endells und dem Sanatorium Purkersdorf: Karin Thun-Hohenstein, „Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf. Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand“. In: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), *Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* (Online Publikation). Wien 2015, S. 93f.

⁵⁷ Endell, „Formenschönheit II“, Bildnummer 130.

Ein Innenraum wird zur Botschaft

Das Gesamtkunstwerk *Sanatorium Purkersdorf* ist in allen seinen Aspekten für die Genesung seiner Kunden konzipiert, wobei vor allem der Topos des *Nervösen* als Behandlungsgrund nach damaliger Auffassung eine sowohl physiologische als auch psychologische bzw. sensorische Beeinflussung notwendig machte.⁵⁸ Mit Lipps ist in diesem Zusammenhang die zeitgenössische Ansicht belegt, Bewegungsabläufe ja sogar gedachte Bewegungsabläufe – bezeichnet als „innere Nachahmung“ oder „inneres Tuen“ – besäßen direkten Einfluss auf das Gemüt.⁵⁹ Dies wird besonders am Beispiel des Turnsaals deutlich. Neben der eigenen Bewegung, die den Kurgast seinen Körper spüren lässt, kann er durch gleichzeitige Beobachtung der anderen Sporttreibenden den Genesungsverlauf potenzierend beschleunigen. Wie immersiv die Wirkung des Raumes für „Mechanotherapie“ für die Zeitgenossen gewesen sein muss, verdeutlicht Hevesi, wenn er schreibt:

Einige Damen standen gerade am elektrischen Massierapparat – alles elektrisch – und ließen sich das Kreuz und den Margen massieren. Ich wurde ähnlich durchgeknetet, was mir unendlich wohl tat. Dann setzte ich mich auf ein Bicycle, das arbeitet, ohne von der Stelle zu kommen, und strampelte meine Beine zurecht. Ein eleganter Galgen neuer Art, der zur Übung der Arme dienen soll, lockte mich zwar nicht, dafür streckte ich mich auf ein Prokrustesbett letzten Patents und ließ mich um zwei Zentimeter länger machen. Mit viel zu kurzen Kleidern verließ ich diese mechanotherapeutische Heilstätte. Der Schaffner des Lokalzuges erkannte mich nicht wieder.⁶⁰

Ein Sanatorium muss, um seriös auf seinen Patienten zu wirken, einen hygienisch peniblen Krankenhauscharakter besitzen, darf ihm aber in keinem Fall den Eindruck vermitteln, er sei krank. So heißt es bei Lipps: „Der ‚Andere‘ ist die vorgestellte und je nach der äusseren Erscheinung und den wahrnehmbaren Lebensäußerungen modifizierte eigene Persönlichkeit, ein modifiziertes eigenes Ich“.⁶¹ Neben die tatsächliche Nachahmung der Bewegung gesellt sich, wie Lipps es formulieren würde, „die Innenseite der Nachahmung“ bzw. die Einfühlung.⁶²

⁵⁸ Siehe grundlegend zum Verhältnis von Medizin und Kunst in Wien um 1900 Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München 2012 (Engl. 2012).

⁵⁹ Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 126-129.

⁶⁰ Ludwig Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905“. In: Ders., *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, S. 217.

⁶¹ Lipps, *Ästhetik* Bd. 1, S. 106.

⁶² Lipps erklärte diese Art der Phänomene an seinem berühmten Beispiel des Akrobaten: Ebd., S. 120-129.

Hevesi spricht im Falle der Eingangshalle von einer „weiß lackierten oder verkachelten, waschbaren Welt“.⁶³



Abb. 4: Josef Hoffmann/Koloman Moser: Sanatorium Purkersdorf, Halle gegen Osten (1904/1905), Niederösterreich, Purkersdorf bei Wien, Fotografie von 1906

⁶³ Hevesi, „Neubauten von Josef Hoffmann“, S. 216.

Damit meint er vermutlich gerade die bis auf Schulterhöhe mit Porzellanfliesen verkleideten Wände der Eingangshalle und Korridore und den ebenso leicht zu reinigenden Fliesenboden. Zugleich untermauern die weiß gestrichenen Wände noch den sterilen Charakter der Räumlichkeiten von innen sowie von außen. Die Farbe Weiß wird auch von Joseph August Lux als die hygienischste deklariert, da man mit ihr als Wandfarbe keine Verunreinigung der Wände verheimlichen könne und zum regelmäßigen Reinigen oder Neustreichen der Wände gezwungen sei.

In der Wiederholung der Formen und in der makellosen Oberfläche der Möbel zeichnet sich eine Neutralisierung der wahrgenommenen Umgebung ab. Eine Absicht der Beruhigung der Nerven durch Verminderung der Reize auf das fahrig-e Stadtindividuum bekommt hier ihr realisiertes Äquivalent. Überall wo der Kurgast hinsieht oder -fasst, eröffnet sich ihm eine Welt der ausgeglichenen Richtungen. Lux spricht weiterhin von „Passagierzimmern“⁶⁴ statt von Krankenzimmern. Der Gast wird abgefertigt, einem Zug- oder Dampferpassagier gleich, tritt in das Sanatorium ein und unternimmt dort eine Reise, die ihn, wenn nicht an ferne Orte, so doch in ein gesundes Dasein zurücktransferieren soll. Hoffmanns Architektur vollzieht durch ihr neues Erscheinungsbild die Abkehr von der Alltagswelt und kreierte eine Umgebung, die Vertrauen in die medizinischen Fähigkeiten des Fachpersonals bzw. der Mannschaft weckt. Leslie Topp spricht sogar vom Gebäude als „psychological propaganda“.⁶⁵ Demzufolge steht das gedankliche Abarbeiten des Kurgastes am Gebäude und seinen Gegenständen auf einer Stufe mit den medizinischen Behandlungen während der Kur. Beides soll die Gesundheit bzw. die sie fördernde Gestimmtheit des Kurgastes gleichwertig sicherstellen. Der Wahrnehmungsraum des Sanatoriums hat ebenso eine therapeutische Relevanz wie die Kur selbst.

Eine architektonische Metapher und die Bedeutung der Botschaft

Der Sanatoriumsbau Josef Hoffmanns ist als gebaute Medizin zu verstehen. Das Gesamtkunstwerk dient in allen seinen Aspekten der Genesung seiner Kunden. Die Architektur verschreibt sich so der übergeordneten Funktion eines Sanatoriums: der Heilung. Dr. Krafft-Ebing, der am *Sanatorium Purkersdorf* als behandelnder Arzt praktizierte, vertrat die Meinung, dass man sich in einem *nervösen Zeitalter* befinde, dass den *modernen Kulturmenschen* über die Konjunkturen in den Wissenschaften, Künsten, im Gewerbe und Handel definiere. Doch für diesen Fortschritt bezahle der moderne Mensch mit seinem gesunden Nervenkleid. Die Folgen wären Depressionen, Pessimismus, Selbstmord und Geisteskrankheit.⁶⁶ Aufgrund dieser weit verbreiteten Erkrankungen spricht er von einem

⁶⁴ Lux, „Sanatorium“, S. 407.

⁶⁵ Topp, „Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna“, S. 95.

⁶⁶ Richard Krafft-Ebing, *Über gesunde und kranke Nerven*. Tübingen 1903, S. 1ff.

„nervösen Zeitalter“.⁶⁷ Die Abwendung von diesem schlechten Lebensbild sieht Krafft-Ebing in der Rückkehr zur Natur und entwickelt ein „Ernährungsprogramm für das Nervensystem“.⁶⁸ Die Medikamente dieses Programms sind neben der Nahrung vor allem die Qualität von Luft und Wasser sowie elektrische Kuren.⁶⁹ Das Sanatorium bietet den Rahmen für diese Art von medizinischer Behandlung. Eine „Hygiene des Geistes“⁷⁰ soll auf das Umfeld übertragen werden. Denn das Nervenkleid einer Person könne nur in einem *hygienischen Umfeld* zur Ruhe kommen.⁷¹ Das *Sanatorium Purkersdorf* ist diesbezüglich als architektonische Klammer für ein wahrnehmendes und dadurch gerahmtes Ich zu lesen. Ein unmittelbar körperliches Erleben ist für den *Hoffmann-Pavillon* damit deutlich geworden, wobei die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt sowie Ausdruck und Eindruck oszillierend verlaufen. Das *Sanatorium Purkersdorf* ist sowohl ein architektonisch realer Raum als auch ein semiotisch-metaphorischer *Raum*.

⁶⁷ Ebd., S. 7. Vergleiche zur modernen Nervosität auch Roman Sandgruber, „Wiener Alltag um 1900“. In: Alfred Pfabigan (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, S. 30-46.

⁶⁸ Krafft-Ebing, *Über gesunde und kranke Nerven*, S. 18ff.

⁶⁹ Ebd., S. 161f.

⁷⁰ Ebd., S. 81. Wie übergriffig und dominant sich jene Therapieform gegenüber dem zu Behandelnden gebärdete, wird von Leslie Topp betont: Topp, *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*, S. 90.

⁷¹ Vergleiche zum Inhalt von Krafft-Ebings Theorien und deren Vorbildern ebd., S. 66ff.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bahr, Hermann. „Dialog vom Tragischen. Das Unrettbare Ich“. In: Ders.: *Dialog vom Tragischen. Dialog vom Marsyay. Josef Kainz* (Kritische Schriften in Einzelausgaben, 23 Bände, 2004–2012). Weimar 2010. Bd. 9, 36-46.
- Bredt, Ernst Wilhelm. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 18 (1906), 421-444.
- Endell, August. „Formenschönheit und dekorative Kunst: I. Die Freude an der Form“. In: *Dekorative Kunst* 1 (1898), 75-77.
- Endell, August. „Formenschönheit und dekorative Kunst: II. Die gerade Linie. III. Geradlinige Gebilde“. In: *Dekorative Kunst* 2 (1898), 119-125.
- Hevesi, Ludwig. „Weiteres vom Hause der Sezession“. In: Ders.: *Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik, Polemik, Chronik*. Wien 1906, 68-74.
- Hevesi, Ludwig. „Neubauten von Josef Hoffmann. Purkersdorf. Hohe Warte. Brüssel. 1905“. In: Ders.: *Altkunst-Neukunst. Wien 1894-1908*. Wien 1909, 214-221.
- Krafft-Ebing, Richard. *Über gesunde und kranke Nerven*. Tübingen 1903.
- Lipps, Theodor. *Ästhetik*. 2 Bde. Leipzig 1903-1906.
- Lux, Joseph August. „Sanatorium“. In: Bund Deutscher Architekten (Hg.). *Hohe Warte*. 1 (1904/05), 406f.
- Schmarsow, August. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig 1894.
- Wölfflin, Heinrich. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Edition ars et architectura). Helmut Geisert/Fritz Neumeyer (Hgg.), Berlin 1999 (1886).

Sekundärliteratur

- Alexander, Zeynep Celik. „Zur Konstruktion körperlichen Wissens“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, 213-231.
- Arnheim, Rudolf. *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin u.a. 1978 (Engl. 1954 und 1974).
- Arnheim, Rudolf. „Wilhelm Worringer über Abstraktion und Einfühlung“. In: Ders.: *Neue Beiträge*. Köln 1991 (Engl. 1986). (Erstmals veröffentlicht in: *Confinia Psychiatrica*. Bd. 10. Nr. 1. 1967.)
- Barck, Karlheinz u.a. (Hgg.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*. 7 Bde. Stuttgart und Weimar 2000-2005.
- Benetka, Gerhard. *Psychologie in Wien. Sozial- und Theoriegeschichte des Wiener Psychologischen Instituts 1922-1938*. Wien 1995.

- Brandl, Sarah Yvonne. *Versprachlichte Körper – Verkörperte Sprache. Konstruktionen von Identität und Entfremdung in Literatur und Psychologie um 1900*. Hamburg 2010.
- Braungart, Georg. *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne* (Studien zur deutschen Literatur 130). Tübingen 1995.
- Breckner, Gunter. *Josef Hoffmann. Sanatorium Purkersdorf*. Galerie Metropol und D. Christian Meyer (Hgg.). Wien 1988.
- Bühler, Karl. *Die Krise der Psychologie*. Stuttgart ³1965 (1927).
- Colomina, Beatriz: „Krankheit als Metapher in der modernen Architektur“. In: *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*. 6.1997, 60-71.
- Curtis, Robin. „Einführung in die Einfühlung“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009.
- De Fusco, Renato. *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen* (Bauwelt Fundamente, Bd. 33). Gütersloh 1972.
- Dreyer, Claus. „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik“. In: Roland Posner/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.). *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin und New York 2003, 3234-3277.
- Friedrich, Thomas/Jörg G. Gleiter. „Einleitung“. In: Dies. *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst* (Ästhetik und Kulturphilosophie 5). Berlin 2007.
- Gisbertz, Anna-Katharina. *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München 2009.
- Gorsen, Peter. „Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeister“. In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, 69-92.
- Hermand, Jost. *Der Kunsthistoriker Richard Hamann. Eine politische Biographie (1879-1961)*. Köln u.a. 2009.
- Kandel, Eric. *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. München 2012 (Engl. 2012).
- Lampugnani, Vittorio Magnago. *Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1980.
- Lochner, Hubert. „Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts“. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37 (2010), 7-45.
- Moravánszky, Ákos. *Die Architektur der Donaumonarchie*. Berlin 1988.
- Rehm, Robin. „„Formgebilde, die ein starkes Gefühl erregen‘. August Endells geometrische Ornamentik und die Raumästhetik von Theodor Lipps“. In: Ingeborg Becker u.a. (Hgg.). *August Endell. 1871-1925. Architekt und Formkünstler*. Petersberg 2012, 76-89.
- Sandgruber, Roman. „Wiener Alltag um 1900“. In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985, 30-46.

- Schorske, Carl E. „Abschied von der Öffentlichkeit. Kulturkritik und Modernismus in der Wiener Architektur“. In: Alfred Pfabigan (Hg.). *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985, 47-56.
- Sekler, Eduard F. *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis*. Salzburg und Wien 1986.
- Spalt, Johannes. „Zu Josef Hoffmann“. In: Gesellschaft für Österreichische Kunst (Hg.). *Josef Hoffmann-Gespräch. 8. Mai 1987 anlässlich der Ausstellung „Josef Hoffmann. Ornament zwischen Hoffnung und Verbrechen“ im Österreichischen Museum für angewandte Kunst*. Wien 1987, 35-46.
- Theologisches Reallexikon. Gerhard Krause/Gerhard Müller (Hgg.). 36 Bde. Berlin u.a. 1976-2004.
- Thomas, Lil Helle. „Ausdruck und Eindruck. Wechselwirkungen Wiener Raumkunst“. In: Dominic E. Delarue/Thomas Kaffenberger (Hgg.). *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Raum und Bild*. Regensburg 2017, 283-300.
- Thomas, Lil Helle. *Stimmung in der Architektur der Wiener Moderne. Josef Hoffmann und Adolf Loos*. Wien 2017.
- Thun-Hohenstein, Karin. „Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf. Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand“. In: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.). *Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* (Online Publikation). Wien 2015, 84-100.
- Topp, Leslie. „An architecture for modern nerves. Josef Hoffmann’s Sanatorium Purkersdorf“. In: *JSAH* 54 (1997), 414-437.
- Topp, Leslie. *Architecture and Truth in Fin-De-Siècle Vienna*. Cambridge 2004.
- Voss, Christiane. „Einführung als epistemische und ästhetische Kategorie“. In: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hgg.). *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. München 2009, 31-47.
- Welsh, Caroline. „Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne“. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.). *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, 131-155.
- Winko, Simone. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin 2003.
- Winter, Helmut. *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken* (Berichte zur Orts-, Regional- und Landesplanung 65). Zürich 1988.
- Wolters, Gereon. „Vorwort zum Neudruck 1985“. In: Ernst Mach. *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Nachdruck der 9. Auflage. Jena 1922. Darmstadt 1987, IX-XXIV.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 442.

Abb. 2: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 424.

Abb. 3: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 426.

Abb. 4: Ernst Wilhelm Bredt. „Klagen der Künstler“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Bd. 18 (April - September 1906), S. 427.

