



GEGEN-RÄUME

Die utopische Dimension des Raums

- ↗ **Boudoir und Salon, Designing the Social, Eremitage / Einsiedelei, Gesamtkunstwerk, Passagen**
- Europäische Moderne seit der Aufklärung
- Heterotopie, Rückzugsräume, Soziale Bindung, Utopie

Gegen-Räume als reales Phänomen sind ein Resultat des »großen Projekts der Moderne«, das Habermas als genuin europäische Kulturleistung apostrophiert.¹ Sie lösen die mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rückzugsorte wie Eremitagen ab (↗ Eremitage / Einsiedelei). Gegen-Räume setzen als Prämisse eine bewusste Reflexion über die Situierung des Einzelnen im Raum, im Gebäude oder darüber hinaus in der Gesellschaft voraus (↗ Designing the Social). Dadurch wird eine generelle, insbesondere das 19. Jahrhundert prägende Verlusterfahrung offenbar, die dem Gegen-Raum utopische und dystopische Qualitäten beimisst.

Auf einer diskursiven Ebene ist der Begriff erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts durch Michel Foucault und Henri Lefebvre eingeführt worden mit weitreichenden Folgen für die Literatur- und Kunstwissenschaft.² Im Kontext des architektonischen Raums spielt Foucaults Begriff der Heterotopie für die Gegenwart im Zusammenhang mit globalisierten Räumen, die sich als Gegen-Räume formieren, eine zentrale Rolle. Foucault definiert Gegen-Räume wie folgt:

»Es gibt Durchgangszonen wie Straßen, Eisenbahnzüge und Untergrundbahnen. Es gibt offene Ruheplätze wie Cafés, Kinos, Strände und Hotels. Es gibt schließlich geschlossene Bereiche der Ruhe und des Zuhauses. Unter all diesen verschiedenen Orten gibt es nun solche, die vollkommen anders sind als die übrigen. Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume. Die Kinder kennen solche Gegenräume, solche lokalisierten Utopien, sehr genau. Das ist natürlich der Garten. Das ist der Dachboden oder eher noch das Indianerzelt auf dem Dachboden.«³

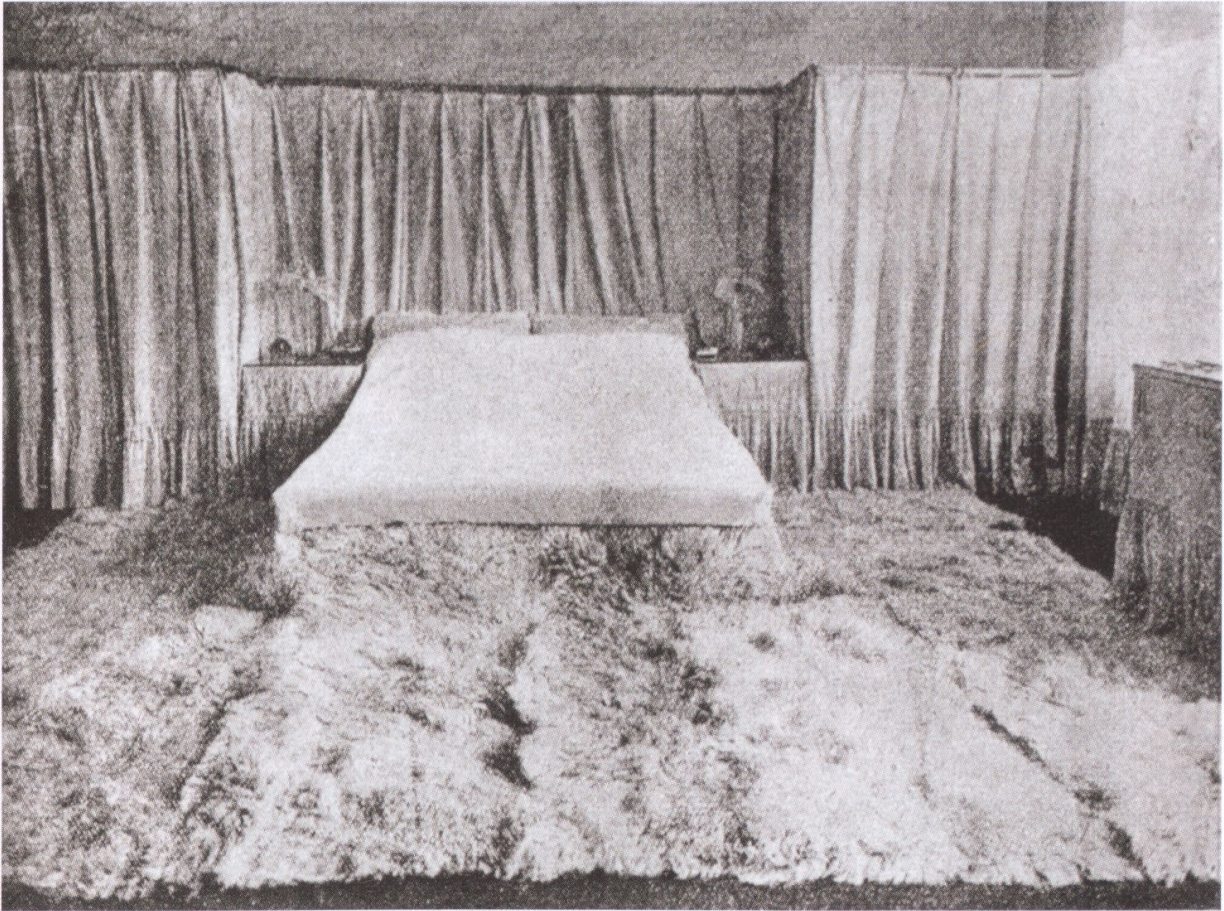
Foucault benennt hier eine ganze Reihe von Raum- und Innenraumtypen, die die Situierung der Gegen-Räume nicht allein als Utopie erscheinen lässt, sondern sie als Heterotopien in einem ambivalenten Verhältnis zwischen utopischen und dystopischen Eigenschaften verortet. Orte

——— Peter Bisseger, *Rekonstruktion des Merzbaus von Kurt Schwitters im Zustand von 1933*, 1981–1983, Sprengel Museum, Hannover.

wie Ferienresorts oder *Gated Communities* repräsentieren eine solche Ambivalenz, während Gefängnisse oder psychiatrische Anstalten Dystopien verkörpern.⁴ Es ist offensichtlich, dass Gegen-Räume sowohl private als auch öffentliche Räume umfassen können, die im Folgenden getrennt für unser Thema nutzbar gemacht werden.

Individualräume, wie das Boudoir im 18. Jahrhundert, erhalten den Charakter von Gegen-Räumen im Rahmen der aufklärerischen Emanzipation, der neuen Rolle der Frau (↗ Boudoir und Salon) sowie einer Kultur der Libertinage, die in den weiteren Kontext einer Neuausrichtung von Affekten im Laufe des 18. Jahrhunderts eingebunden ist.⁵ In diesem Zusammenhang kann auch der Landschaftsgarten um 1800 als Ganzes oder auch nur durch seinen Architekturen (Goethes Gartenhaus, Weimar; Gotisches Haus, Wörlitz) als Gegen-Raum begriffen werden, in dem Tabubrüche und neue Lebensformen möglich sind. Johann Wolfgang von Goethe hat diesem Komplex in den *Wahlverwandtschaften* (1809) ein literarisches Denkmal gesetzt.⁶

Eine veränderte Lesart des Gegen-Raumes entwickelte das 19. Jahrhundert. Walter Benjamin hat es als »wohnsüchtig« und die Wohnung selbst als ein schützendes »Futteral« charakterisiert.⁷ Damit geht eine veränderte Auffassung des Interieurs einher: »Für den Privatmann tritt erstmals der Lebensraum in Gegensatz zu der Arbeitsstelle. Der erste konstituiert sich als Interieur. Das Kontor ist sein Komplement. Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden. Diese Notwendigkeit ist umso dringlicher als er seine geschäftlichen Überlegungen nicht zu gesellschaftlichen zu erweitern gedenkt.«⁸ Das Artifizielle des Interieurs wird nicht nur durch seinen Kunstcharakter unterstrichen, sondern auch durch die Anhäufung von Kunst in dessen räumlichen Grenzen. Benjamin formuliert es zugespitzt: »Das Interieur ist die Zufluchtsstätte der Kunst. Der Sammler ist der wahre Insasse des Interieurs. Er macht die Verklärung der Dinge zu seiner Aufgabe.«⁹ Sammler-Villen und Künstlerhäuser werden zu Inbegriffen dieser Form von individualisierten Gegen-Räumen. Ludwig II. als König von Bayern hat den anachronistischen Visionen einer vor-modernen Herrschaftsform in seinen Bauten Ausdruck verliehen, wobei er die Illusion der Bühne geschickt in seine Innenräume einbezieht. Mittelalter und Absolutismus sind zwei Folien von Projektion, die er als vereinzelt und vereinsamtes Individuum lebt. Damit gerät seine Gestalt in die Nähe der Kunstfiguren und Künstlerselbstbilder der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Linderhof, einer Anlage des Neo-Rokoko, wird nicht nur der gesamte Formenapparats Cuvilliés' der Münchner Schlösser evoziert, sondern mit der Venusgrotte (1876) – angelehnt an Wagners Tannhäuser –, die er später in Neuschwanstein wiederholen lässt, entsteht ein multimedialer Imaginationsraum, der, ausgestattet mit modernsten Wasser-, Licht- und Bühnentechnik, Rückzugsort und Illusionsraum zugleich ist.¹⁰ Hans Gerhard Evers hat diese Form der Selbstreferentialität psychologisch als »Selbst-Verspinnung« und »Selbst-Verweigerung« umschrieben.¹¹ Dieser Konzeption entspricht als literarisches Pendant der »Anti-Roman« *À rebours* von Joris-Karl Huysmans (1884), wo der Protagonist Jean Floressas Des Esseintes, Inbegriff der Dekadenz, in selbstgewählter Vereinsamung sein Haus als Ort seiner Illusionen ausgestaltet. Dort geht er schließlich an dieser Traumwelt zugrunde.¹² Das Interieur als Gegen-Raum wird hier im Sinne Benjamins zum Ort der Alltagsferne und der Verklärung. Entfremdung, Projektion und Konstruk-



1 Adolf Loos, *Schlafzimmer meiner Frau*, 1903, unbekannter Fotograf, aus: Adolf Loos, »Das Schlafzimmer meiner Frau«, in: *Kunst. Halbmonatsschrift für Kunst und alles Andere*, 1, 1903, H. 1, Abb. XII.

tion kennzeichnen nicht nur bei Huysmans den Ort des Künstlers: »Wie denn überhaupt für Des Esseintes die Künstlichkeit das Erkennungszeichen des menschlichen Genies zu sein schien.«¹³ Als normative Setzungen entstehen Künstlerhäuser, wie das von Alma Tadema in London oder Franz Stuck mit seiner Münchner Villa als individuelles Gesamtkunstwerk mit nietzeanischem Pathos (↗ Gesamtkunstwerk).¹⁴ Peter Behrens wandelt es in seinem ersten Haus auf der Darmstädter Mathildenhöhe (1901) zu einem Schaustück imaginerter Lebenspraxis, das ästhetisch, nicht sozial konnotiert ist.¹⁵

Den Gegen-Räumen der Jahrhundertwende wohnt ein voyeuristischer Zug inne, indem der vorgeblich private Rückzugsort zum öffentlichen Schaustück wird. Hinzu tritt eine symbolistische Dimension, die auf die Stellung der Kunst und des Künstlers verweist, aber auch die Aushandlung des Geschlechterverhältnisses betrifft.¹⁶ Diese Diskrepanz zwischen Kunst und Leben zeigt sich gerade in der Psychologisierung und Pathologisierung künstlerischer Konzeptionen nach 1900 mit Schwerpunkten in Wien und München, die vor der Folie von Georg Simmels konstaterter Nervosität des modernen Großstadtlebens wie ein Gegenpol aufscheint.¹⁷ 1903 veröffentlicht Adolf Loos ein intimes Interieur unter dem Titel »Schlafzimmer meiner Frau«, einen



2 Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1920–1936 (1943 zerstört), Originalfotografie von 1932/33, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum, Hannover.

Raum, den er trotz seines Kunstcharakters (oder gerade deshalb) lebenslang in Gebrauch halten sollte (Abb. 1).¹⁸ Im Gegensatz zu den Interieurs des 19. Jahrhunderts ist hier der Raum gleichsam abstrahiert und zur Oberfläche geworden. Die raumbegrenzenden Elemente sind einer inwendigen Installation gewichen, deren Mittelpunkt das altarartige Bett bildet. Die Materialien, Angorafell auf Boden und Bettsockel sowie weißer Damast an Wänden und als Bettbezug, verstärken den fetischhaften Charakter der Installation.¹⁹ Die offene Sexualisierung des Interieurs wird bewusst zu einem öffentlichen Statement gemacht, ein »eigenartiges[s] Vermischen von Literatur, Kunst und Leben, von Intimen und Öffentlichen«.²⁰ Architektonisch repräsentiert dieser Gegen-Raum Loos' Konzeption von Architektur als Gefäß, eine Weiterentwicklung der Bekleidungs-

theorie von Gottfried Semper und Otto Wagner; künstlerisch weist er den Weg in die surrealistischen Interieurs von Friedrich Kiesler oder zu den Pelzkunstwerken einer Peggy Guggenheim, die zu Gegenentwürfen der klassischen Moderne werden. Kiesler, der mit seinen drei Räumen für das Museum »Art of the Century« von Peggy Guggenheim 1942 in New York eine surrealistische und eine abstrakte Galerie einrichtet, verbindet das Display der Kunstwerke des Surrealismus mit einem raumschiffartigen, an ein Space-Lab erinnernden Innenraum, der als Gegen-Raum Höhle und Kunstwerk zugleich ist und klar heterotopischen Charakter annimmt.²¹ Ein vergleichbare, individualistische Setzung hat Kurt Schwitters mit seinem 1922 begonnenen ersten Merzbau in Hannover vorgenommen (1943 zerstört), der als privater kristalliner Kunstraum sein Atelier transformierte und in den Lebensraum der Wohnung nach und nach hineinwuchs (Abb. 2).²²

Zwei Jahrzehnte nach Loos wird der Zusammenhang von Kunst und Leben erneut diskutiert, diesmal mit dem Ziel, Architektur als (Bau-)Kunst zu überwinden und sie fest im Leben zu verankern. Einer der Wortführer dieser funktionalistischen Bewegung ist Adolf Behne mit dem Schlagwort »nicht mehr geformter Raum, sondern gestaltete Wirklichkeit«.²³ Als Ausdruck dieser neuen Haltung entsteht 1926 das *Coop Interieur* des Schweizer Hannes Meyer, das ganz aus seriellen und Alltags-Erzeugnissen zusammengestellt ist. Meyer, der als zweiter Bauhausdirektor ab 1928 neben Ernst May zu einem Hauptvertreter des Funktionalismus wird, entwirft das *Coop Interieur* aus reformiertem Geist als spartanischen Gegen-Raum zum überfrachteten Gesamtkunstwerk um 1900. Programmatisch sagte er: »Das Gestern ist tot: Tot die Bohème, Tot Stimmung, Valeur, Grat und Schmelz [...] Das Künstleratelier wird zum wissenschaftlichen Laboratorium und seine Werke sind Ergebnisse von Denkschärfe und Erfindungskraft [...] Das neue Kunstwerk ist eine Totalität, kein Ausschnitt, keine Impression. Das neue Kunstwerk ist mit primären Mitteln elementar gestaltet.«²⁴ In diesem Kontext sind auch die laboratoriumsartigen Berliner Interieurs von Marcel Breuer zu verstehen. Breuer propagiert manifestartig mit der Wohnungsgestaltung für Erwin Piscator (1927), aber vor allem im »Haus für einen Sportsmann« auf der Bauausstellung in Berlin 1931 neben der seriellen Form seiner Möbel – wobei einige doch Einzelanfertigungen waren – vor allem die aktive Lebensform des modernen Menschen (Mannes). Der gestählte Sportsmann, der Turner oder Boxer, beginnt sein Training gleich morgens nach dem Aufstehen im Sportraum, der zugleich »Schlafzimmer für den Herrn« ist. Im Gegensatz zu Meyer und Behne wird hier der zum »Sportsmann« gewandelte Dandy angesprochen; das Sportlaboratorium als Gegen-Raum einer müßiggängerischen Upperclass, die in den zwanziger Jahren eine neue Form aktiver Freizeitgestaltung entwickelt.²⁵ Laboratorium und Atelier sollten zwei Raumformen bleiben, die für die Gegenwartskunst von entscheidender Bedeutung bleiben sollten.

Gegen-Räume sind allerdings auch in einem umfassenderen Sinne zu verstehen als nur begrenzt auf Künstlerräume und individuelle Rückzugsorte. In der Moderne des industriellen Zeitalters entstehen mit neuen Bauaufgaben auch neue Raumformen, die unter gewissen Vorzeichen auch den Charakter von Gegen-Räumen bzw. Heterotopien annehmen können. Sie befanden sich als Nutzbauten mitten in der Gesellschaft, ragten aber durch Form, Größe und Material aus ihr heraus, indem sie eine Art »Überbau« verkörperten. Es geht weniger um die eindrucksvollen Hochhäuser des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die einen geringen Öffentlichkeitsgrad hat-



3 Joseph Paxton, *Crystal Palace*, Sydenham, 1853/54 (1936 zerstört), Große Galerie, Fotografie von Philip Henry Delamotte, um 1854, British Library, London.

ten, sondern um Ausstellungsbauten, die wie der Kristallpalast in London 1851 einen Wahrnehmungsschock auslösten und als nie dagewesene Gebäude aufgefasst wurden, die den traditionellen Sehgewohnheiten und Architekturauffassungen diametral entgegen gesetzt waren (Abb. 3). Mit seiner Länge von 563 Metern, mehr als 70 000 Quadratmetern Grundfläche (das Vierfache von St. Peter in Rom) und fast einer Million Kubikmetern umbautem Raum sowie seiner vollständigen Ausführung als Glas-Eisen-Holzkonstruktion war der Bau vergleichslos.²⁶ »Dieser Riesenraum hatte etwas Befreiendes. Man fühlte sich in ihm geborgen und doch ungehemmt. Man verlor das Bewusstsein der Schwere, der eigenen körperlichen Gebundenheit. Aber die baulichen Wirkungen, die solche Wirkungen hervorriefen, sind denen der früheren Baukunst entge-

gengesetzt: keine Schönräumigkeit, [...] keine Formverfeinerung vom Boden zur Decke hinauf, keine einzige ›Schmuckform‹ – nur gleichmäßige Helle.«²⁷ Als nach der Ausstellung der Bau etwas verändert in Sydenham 1853/54 wiedererrichtet wurde, kam eine inhaltliche Komponente hinzu: Der Riesenraum war konzipiert als »Universaltempel« zur »Erziehung der großen Massen des Volkes und der Veredlung des Erholungsgenusses«.²⁸ Die »Gläserne Arche« umfasste Assemblage aus Gipsabgüssen und Nachbauten der Weltgeschichte der Kunst sowie eine technologische, zoologische und geographische Sammlung und eine Kunstsammlung. Sie umfasste das damalige Weltwissen und hatte dies museal als Repräsentation des zivilisatorischen Fortschritts in eine zeitlose Sphäre überführt, als einen Ort des allumfassenden Archivs.²⁹ Diese Konzeption leitete den kurz darauf erfolgten Aufbau des South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum). »Der Gedanke, alles zu sammeln, gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen, alle Zeiten, Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen, einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht [...] und auf diese Weise unablässig, die Zeit an einem Ort zu akkumulieren, der sich selbst nicht bewegt, all das gehört unserer Moderne an.«³⁰

In der Gegenwart, die vielmehr durch eine Ortlosigkeit hochfrequentierter Baukomplexe bestimmt ist (Hochhäuser, Shopping-Malls, Flughäfen) bilden sich Gegen-Räume gerade in solchen Strukturen aus (↗ Passagen). An diesen Nicht-Orten im Sinne Marc Augés lagern sich die Gegen-Räume unserer Zeit an.³¹ Sie sind mit dem foucaultschen Modell der Lagerung oder der Platzierung zu erklären.³² Die abgekapselten Lounges der Flughäfen beispielsweise, die überdies noch eine voyeuristische Dimension besitzen, indem sie wie in Dubai den Blick auf die Flughalle ermöglichen, werden so zu Gegen-Räumen der globalisierten Gegenwart.

Bernd Nicolai

Literaturverzeichnis

- Marc Augé, *Nicht-Orte (Beck'sche Reihe, 1960)*, übers. von Michael Bischoff, 2. Aufl., München 2011 (franz. Originalausgabe: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la supermodernité*, Paris 1992).
- Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, München 1926 (Reprint, Berlin 1999).
- Walter Benjamin, *Das Passagenwerk (Gesammelte Schriften, 5)*, 2 Bde., hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982.
- Dieter Bogner und Susan Davidson, *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler. The Story of Art of this Century*, Ostfildern 2006.
- Beatriz Colomina, »The Split Wall. Domestic Voyeurism«, in: Beatrice Colomina (Hrsg.), *Sexuality and Space*, Princeton 1992, S. 73–131.
- Beatriz Colomina, »Endless Interiors. Friedrich Kiesler's Architecture as Psychoanalysis«, in: August Sarnitz und Inge Scholz-Strasser (Hrsg.), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, Berlin und Boston 2015, S. 124–150.
- Valentin Dander, *Zones Virtopiques. Die Virtualisierung der Heterotopien und eine mediale Dispositivanalyse am Beispiel des Medienkunstprojekts Zone*Interdite*, Innsbruck 2014.
- Susanne Deicher, »Imaginäre Praxis«, in: Annette Tietenberg (Hrsg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument. Festschrift Hans-Ernst Mittag*, München 1999, S. 100–129.

- Hans Gerhard Evers, *Ludwig II. von Bayern. Theaterfürst, König, Bauherr. Gedanken zu seinem Selbstverständnis*, München 1986.
- Michael Foucault, »Von anderen Räumen«, in: Jörg Dünne und Stefan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1800)*, Frankfurt 2006, S. 317–329.
- Michel Foucault, *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Die utopischen Körper. Les corps utopique. Zwei Radio-vorträge. Zweisprachige Ausgabe (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 2071)*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt 2013 (franz. Originalausgabe CD: *Utopies et Hétérotopies*, Paris 2004).
- Chup Friemert, *Die gläserne Arche*, Berlin 1983.
- Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, 3. Aufl., Leipzig 1994.
- Heid Helmhold, »Beau désordre – Raum und Begehren in der Libertinage«, in: *Wochenkuckucksheim*, 10, 1, September 2005 (2006), online 2017, <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/051/Helmhold/helmhold.htm>.
- Christine Hoh-Slodcyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhunderts (Materialien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 33)*, München 1985.
- Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, Roman, aus dem Französischen von Brigitta Restorff, mit einem Nachwort von Ulla Momm, 4. Aufl., München 2011 (franz. Originalausgabe: *À rebours*, Paris 1884).
- Gert Kähler, »Wohnung und Moderne. Die Massenwohnung in den zwanziger Jahren«, in: *Wochenkuckucksheim*, 2, 1, Mai, 1997, S. 1–53, online 2017, http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/971/Kaehler/kaehler_t.html.
- Georg Kohlmaier und Barna von Satory, *Das Glashaus. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts (Studien zur Kunst des 19. Jahrhundert, Bd. 43)*, München 1981.
- Niklaus Largier, *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*, München 2007.
- Henri Lefèbvre, »Die Produktion des städtischen Raums«, in: *Arch+*, 34, 1977, S. 52–57.
- Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Ästhetik*, Esslingen 1907.
- Hannes Meyer, »Die Neue Welt«, in: *Das Werk*, 13, 7, 1926, S. 205–224 (wiederabgedruckt in: *Hannes Meyer 1889–1954. Architekt, Urbanist, Lehrer*, Ausst.-Kat. Bauhaus Archiv Berlin; Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Berlin 1989, S. 70–73).
- Fritz Neumeyer, »Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne«, in: Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Hrsg.), *Expressionismus und Neue Sachlichkeit (Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, 2)*, Stuttgart 1994, S. 14–31.
- Bernd Nicolai, »Der »Moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes«, in: Magdalena Bushart (Hrsg.), *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architekturkritik*, Berlin 2000, S. 173–196.
- Bernd Nitzschke, *Männerängste, Männerwünsche*, München 1980.
- Tatjana Okressek-Oshima, *Lebensform im Kunstformat. Life-Form in the Art-Format. Surrealism on Display in the Art of the Century*, Kat. zur Ausstellung *Lebensform im Kunstformat. Life-Form in the Art-Format. Surrealism on Display in the Art of the Century* hrsg. von Monika Pessler, Österreichische Friedrich und Lilian Kiesler Privatstiftung Wien, Wien 2011, online 2017, http://www.kiesler.org/cms/media/pdf/Booklet_Surrealism%20on%20Display_Kiesler%20Foundation.pdf.
- Michael Petzet und Werner Neumeister, *Ludwig II. und seine Schlösser. Die Welt des bayerischen Märchenkönigs*, München u. a. 2005.
- Ursula Ritzenhoff, *Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 2004.
- Roland L. Schachel, »Aufgaben einer Loos-Biographie«, in: *Adolf Loos*, Ausst.-Kat Graphische Sammlung Albertina Wien, Wien 1989, S. 15–40.

- Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: Georg Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1991 (*Georg Simmel, Gesamtausgabe*, 7), S. 116–131.
- Maria Stavrinaki, »Total Work of Art vs. Revolution. Art, Politics, and Temporalities in the expressionist architectural Utopias and the »Merzbau««, in: Anke Finger und Danielle Follett (Hrsg.), *The Aesthetics of the total Artwork*, Baltimore 2011, S. 253–276.
- Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996.

Anmerkungen

- 1 Habermas 1994.
- 2 Henri Lefèbvre 1977, S. 19.
- 3 Foucault 2013, S. 10.
- 4 Dander 2014, S. 60–64.
- 5 Helmholtz 2006.
- 6 Ritzenhoff 2004.
- 7 Benjamin 1982, S. 292.
- 8 Benjamin 1982, S. 1229.
- 9 Benjamin 1982, S. 1230.
- 10 Petzet/Neumeister 2005, S. 69–76.
- 11 Evers 1986, S. 147–149.
- 12 Momm, in: Huysmans 2011, S. 265; Largier, 2007, S. 29–33 und passim.
- 13 Huysmans 2011, S. 33.
- 14 Hoh-Slodcyk 1985, S. 128–139.
- 15 Ebd. S. 115–120; zur Betonung als Schaustück Deicher 1999, S. 123.
- 16 exemplarisch Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1903, kritisch gewürdigt als »Männerängste – Männerwünsche um 1900«, in: Nitzschke 1980, S. 9–32.
- 17 Simmel 1903, S. 121.
- 18 Schachel 1989, S. 34 f.
- 19 Colomina 1992, S. 91–93.
- 20 Schachel 1989, S. 34.
- 21 Bogner, Davidson 2006; Okresek-Oshima 2011, S. 14–16; Colomina 2015, S. 124–150.
- 22 Stavrinaki 2011, S. 253–276.
- 23 Behne 1926, S. 53; Nicolai 2000, S. 188.
- 24 Meyer 1989, S. 73.
- 25 Wyss 1996, S. 192; Kähler 1997, S. 42.
- 26 Kohlmaier und von Satory 1981, S. 416.
- 27 Meyer 1907, S. 69, zit. n. Kohlmaier und von Satory 1981, S. 425.
- 28 Kohlmaier und von Satory 1981, S. 426.
- 29 Friemert 1983.
- 30 Foucault 2006, S. 325.
- 31 Augé 2011.
- 32 Foucault 2006, S. 320.