

**Gestaltexperimente unterm Bilderhimmel.  
Das Psychologische Institut im  
Berliner Stadtschloss und die Avantgarde**

Margarete Pratschke

## **eikones**

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt  
Bildkritik an der Universität Basel

**Gestaltexperimente unterm  
Bilderhimmel. Das Psychologische  
Institut im Berliner Stadtschloss  
und die Avantgarde**

Margarete Pratschke

Schutzumschlag: Fotografie (Detail) eines Experimentalsystems im Psychologischen Institut im Berliner Stadtschloss, 1930, ullstein bild, Zander & Labisch, Nr. 00012908

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn

(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn).

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

eikones NFS Bildkritik, [www.eikones.ch](http://www.eikones.ch).

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds und des Fonds zur Förderung der Geisteswissenschaften der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel.

Lektorat: Stephan E. Hauser, Basel

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Morphose, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5987-9

Die verzwirbelten Kabelstränge, die entlang der hell ausgeleuchteten Latten des Gerüsts nach unten zu einem Apparat führen, bei dem es sich wohl um ein Episkop oder ein Epidiaskop handelt, das auf einem mit Rollen versehenen Tisch aufgestellt ist, deuten jedoch darauf hin, dass der Mann auf der Plattform eine Projektion bedient – und somit die Zügel für den Ablauf des Lichtspiels auf der Leinwand von oben herab in Händen hält.

Dass es sich hier nicht um eine individuelle Filmvorführung, sondern um ein Experiment handelt, das mithilfe von Apparaten und Messinstrumenten abläuft, erhält auch durch die Gesamtausstattung des Saals weitere Evidenz. Denn neben dem verkabelten Projektionsgerät befinden sich weitere Instrumente im Raum: Im Vordergrund ragt am rechten Bildrand schemenhaft ein Tisch mit Messinstrumenten in den Bildraum. Und an der rückwärtigen weiß getünchten Wand hebt sich die dunkle Silhouette eines Tisches mit einem Apparat darauf ab. Auf diese Weise macht der Saal insgesamt den Eindruck eines technischen Labors.

Ganz und gar gegen eine solche Bestimmung des Raums als nüchterner Funktionsraum spricht jedoch die prächtige Ausstattung, von der die gesamte Szenerie überwölbt wird. Im Halbdunkel zeichnet sich über der hell erleuchteten Leinwand das fein ziselierte Profil eines umlaufenden breiten Stuckbandes ab, das Wand- und Deckenzone voneinander trennt. Die sich auf ihm wiederholenden Formen laufen in der Ecke auf ein Wappen zu, das sich aufgrund der diffusen Beleuchtungssituation allerdings nicht dechiffrieren lässt. Direkt über dem umlaufenden Profil setzt sich die Stuckverzierung auf der Decke fort und füllt einen kleinteilig ornamentierten Zwickel, der unten in einem Grotteskenmotiv ausläuft. Das Stuckornament auf der Decke umfasst eine runde Malerei, in der sich der Raum nach oben illusionistisch zu einem lichten Himmelsausblick öffnet. Diese Öffnung wird von einer Balustrade umfassen, die mit einer Amphore bekrönt ist und hinter der vegetabile Elemente, Sträucher und Bäume, aufragen.

Geschickt scheinen dabei die gemalte Amphore, das stuckierte Wappen und die Spiegelung der herabhängenden Leinwand auf der Bodenoberfläche eine vertikale Kompositionsachse der Fotografie zu bilden. Ihr Verlauf verbindet nicht nur die unterschiedlichen horizontalen Bildzonen miteinander, sondern markiert zugleich exakt die vertikale Mittelachse des gesamten Bildes. Spätestens an diesem Detail wird deutlich, wie ausponderiert die gesamte Komposition der Fotografie durch die Wahl von Ausschnitt und Blickwinkel, aber auch durch eine raffinierte Lichtregie ist.

Während eine Lichtquelle innerhalb des Saals – höchstwahrscheinlich vom Hochsitz herab – die Leinwand erstrahlen lässt, befindet sich mindestens eine zweite Lichtquelle ungefähr am Standpunkt des Fotografen. Der Effekt dieser Lichtquelle, bei der es sich um einen Blitz rechts von der Kameraposition handeln könnte, lässt sich an zahlreichen Details festmachen, zeichnet sich aber vor allem an zwei Stellen besonders ab. Zum einen ist dies der sanfte Schlagschatten, den die Frauenfigur nach hinten links auf die Leinwand wirft. Zum anderen taucht diese Lichtquelle die Leisten an der zur Bildebene gewandten Seite des Hochsitzes so grell aus, dass die Schlagschatten einzelner Verstrebungen an die Unterseite der

ausgestellten Fläche der Plattform geworfen werden. Auf diese Weise wird der Turm im linken Vordergrund als heller Kontrapunkt und vertikales visuelles Gegengewicht zum horizontalen Flächenelement der hellen Leinwand im Mittelgrund der Fotografie inszeniert. Zudem wird der eher flächigen hellen Leinwand mit dem Turm ein eher aus linearen Bestandteilen zusammengesetztes helles Element kontrastierend gegenübergestellt. Und es ergibt sich in der gesamten Bildkomposition ein intensives Spiel aus Hell-Dunkel-Kontrasten, das mit dem Hell-Dunkel der Spirale korrespondiert.

Diese kompositorischen Kontraste machen den besonderen Reiz der Fotografie aus und bilden ihr formales Grundthema: Neben hellen und dunklen sowie linearen und flächigen Elementen entwickeln sich zahlreiche weitere Gegensätze aus materiellen Stückschnörkeln und immaterieller abstrakter Lichtspirale, aus Ruhe und Bewegung, aus Barock und Abstraktion, aus künstlerisch gebildeter und technisch-apparativ hergestellter Form, aus Dekor und Stimulus.

Neben den Kontrasten ist noch ein weiterer kompositorischer Griff auffallend, der sich im Bildaufbau zeigt. Die Fotografie setzt sich, grob gesprochen, aus vier grundlegenden Elementen (Turm, Leinwand, Boden, Decke) zusammen, deren flächenmäßige Ausdehnungen nahezu geometrische Grundformen beschreiben. Dies sind zum einen die beiden hellen Bildkörper, die sich mit dem nach oben aufragenden rechteckigen Turm und der sich im Bild verjüngenden rechteckigen Leinwand beide als Rechtecksformen ins Bildfeld hineinschieben. Hinzu kommen zum anderen die beiden dunklen Bildelemente: der fast schwarzflächige Boden und der grau verschattete Deckenbereich. Mit etwas Vereinfachung beschreiben sie beide Dreiecksformen, die ebenfalls in den Bildmittelpunkt der Komposition drängen. In der Art und Weise, wie sich diese vier Bildelemente als dunkle und helle Flächen ins Bildzentrum schieben, entsteht eine Dynamik der Komposition, die dem dynamischen Grundprinzip der sich windenden abstrakten Spiralform mit ihren hellen und dunklen Segmenten ähnelt. Die Komposition nimmt das formale Prinzip der Spirale als Metathema wieder auf.

Der kompositorische Aufbau lässt zudem einen stilistischen Schluss zu. Mit Ausnahme des Turms betont die gesamte Komposition diagonale Bildachsen, die sich an unterschiedlichen Positionen ins Bild hineinschieben. Zusammen mit dem Umstand, dass hier Kontraste betont werden, Bildmotive durch Beleuchtungsverhältnisse zu geometrischen Grundformen gegeneinander gesetzt werden und dabei zentralperspektivische Fluchtlinien zugunsten von Diagonalstrukturen aufgegeben werden, spricht die gesamte Fotografie deutlich die Formensprache der Avantgarde. Und ebenso wie sich in der Fotografie ein abstraktes Formexperiment zeigt, scheint sie selbst ein avantgardistisches Formexperiment zu sein.

Dabei vollzieht die Fotografie auf der Metaebene nicht nur solche Formexperimente, sondern sie macht auch die Wahrnehmung selbst zu einem zweiten Metathema des Bildes. Denn in der Fotografie sind die verschiedenen Modi des Schauens und Beobachtens geschickt inszeniert – und es wird die Wahrnehmung des Betrachters der Fotografie mit einbezogen, indem er explizit zum beobachtenden Komplizen des Bildgeschehens gemacht wird. In fast klassischer

Manier – wie es Malereitraktate fordern – werden gleich zwei Rückenfiguren als Mittler eingesetzt, um den Betrachterblick ins Bild zu lenken. Egal an welcher Stelle der Blick des Betrachters in das Bild gleitet, die Blickachsen der Personen auf dem Bild führen ihn immer wieder ins visuelle Zentrum der Spirale. Dem Bildbetrachter wird durch die Beobachtungssituation, die er selbst beobachtet, die eigene Wahrnehmungssituation gewahrt. Er wird zum Beobachter des Beobachters und blickt dem Mann genauso über die Schulter, wie es dieser bei der Frau tut. Der Betrachter wird damit zum dritten Beobachter jenseits des Bildfeldes, der nicht minder involviert ist. Beobachtung, Wahrnehmung und die Wahrnehmungseffekte der Spirale werden zum selbstreflexiven Motiv der gesamten Bildkomposition. Das Wahrnehmungsexperiment mit der Spirale ist damit nicht nur Motiv des Bildes, sondern greift auf den Bildbetrachter über.

Dieses avantgardistische Form- und zugleich Wahrnehmungsexperiment, mit dem sich die Fotografie an ihren Betrachter richtet, macht sie so überaus reizvoll und lässt sie zugleich zur interpretatorischen Herausforderung werden. Denn je länger man sich als Betrachter auf das doppelte Spiel des Beobachtens einlässt und der eigene Blick über die Fläche der Fotografie schweift und sich schließlich immer wieder in der Spirale verfängt, umso rätselhafter wird das Gesehene. Die Spirale scheint sich immer weiter zu drehen. Und je länger sie sich dreht, desto mehr Fragen werden aufgeworfen:

Was macht diese Spirale an diesem Ort? Und wie entsteht sie? Handelt es sich um ein Experiment? Genauer, um ein wissenschaftliches, nach objektiven und exakten Maßstäben ablaufendes Experiment? Oder um einen Test? Wer wird getestet? Oder was wird erprobt? Sind es die Sinne der Personen? Oder ist es die apparative Installation? Handelt es sich um ein Experiment im Vollzug oder ein inszeniertes Schauspiel? Soll diese Apparatur Schwindel erzeugen? Oder ist dies gar eine psychedelische Hypnoseinstallation? Ist der Zweck der Anordnung der visuelle Rausch der Probandin oder eine Bewegungsstudie zur Spiralform? Oder handelt es sich am Ende bei der ganzen Installation doch weniger um Wissenschaft als um Kunst? Um eine künstlerische Installation? Um Filmkunst? Wird hier visuelle Wahrnehmung auf künstlerische Weise erprobt? Oder wird hier einfach die wissenschaftliche Lust an abstrakter Form zelebriert und der barocken Pracht eines herrschaftlichen Saals entgegengesetzt? Geht es um abstrakte Kunst in einem wahrnehmungspsychologischen Labor? Handelt es sich bei dem spektakulären Ort um ein Labor, ein Kino, ein Museum oder einen Palast? Ist dies ein Experiment in einem Museum? Oder experimentelle Kunst im Museum? Ein improvisiertes Kino in einem Palast? Handelt es sich um ein wissenschaftliches Experiment oder um die künstlerische Aneignung eines Experimentalraums oder am Ende doch schlicht um die Inszenierung eines Fotografen der Avantgarde? Oder doch ein Lichtspiel, das sich einer avantgardistischen Spielerei mit Projektionsapparaten verdankt? Ein wahrnehmungspsychologisches Experiment oder eine avantgardistische Formenspielerei?

Die Kette der möglichen Assoziationen und Fragen scheint schier unendlich und kreist immer wieder um Aspekte von Wissenschaft, Kunst und der

Rolle des Ortes. Sie lässt sich auf die einfache Formel bringen: *Was eigentlich zeigt diese Fotografie?*

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, gibt es mindestens genauso viele mögliche Analysewege wie Spielarten der Detailfragen, die sich an der rätselhaften Spiralfotografie entzünden. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, die drei zentralen Aspekte der Fotografie – Wissenschaft, Kunst und Ort – zum Ausgangspunkt der Interpretation zu nehmen. Dabei bildet das Foto das Zentrum der Analyse und soll in möglichst vielen Dimensionen ausgelotet werden. Zug um Zug soll sein Bedeutungsgehalt in den jeweiligen Kontexten von Wissenschaft, Kunst und Ort/Architektur werkmonografisch erschlossen werden, um die Facetten dann in ihrem Wechselspiel zu diskutieren. Denn der Schlüssel, um herauszufinden, was auf der Fotografie zu sehen ist, liegt zweifelsfrei in der *Art* des historischen Zusammenspiels von wissenschaftlichen, künstlerischen und architektonisch-räumlichen Faktoren. Der Schlüssel liegt in den Widersprüchen zwischen den Bedeutungsebenen der Fotografie. Er liegt in der Fotografie selbst.

Erstaunlicherweise ist die Fotografie in der historischen Forschung bislang nicht eingehend analysiert worden. Ihre überaus widersprüchliche visuelle Botschaft ist an den wenigen Stellen, an denen sie bislang publiziert wurde, nicht zum Thema gemacht worden.<sup>1</sup> Zu wertvoll schien ihre vordergründig dokumentarische Eigenschaft. Denn die Fotografie zeigt, so viel ist sicher, die Ansicht eines Raums des Psychologischen Instituts der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, das sich in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts an einem sagenhaften Ort befand: es hatte seinen Sitz im Berliner Stadtschloss. Die Arbeit des Instituts war in dieser historischen Phase von der sogenannten Schule der Gestaltpsychologie geprägt, die von Berlin aus schnell zu einer der international wichtigsten Positionen in der wahrnehmungpsychologischen Forschung aufstieg. Und so schien es nur naheliegend, die Fotografie mit dem wissenschaftlichen Programm der Berliner Gestalttheorie zu identifizieren. Dabei allerdings geriet aus dem Blick, was eigentlich auf der Fotografie zu sehen ist, und welche Perspektiven auf die Wahrnehmungsforschung, die Kunst und den Ort hergestellt werden. Gerade das ist aber gar nicht so eindeutig zu charakterisieren – und schon gar nicht in Bezug auf die gestaltpsychologische Forschung.

Denn allein schon die allgemeine Frage, worum es sich eigentlich genau handelt, wenn von Gestaltpsychologie die Rede ist, bereitet einigermaßen Kopfzerbrechen. In der Forschung herrscht keineswegs Einigkeit darüber, was unter der Gestalttheorie und ihrem zentralen Konzept, der Gestalt, zu verstehen ist. Insbesondere die Frage, wie man die Gestaltpsychologie der zwanziger Jahre einerseits innerhalb der Weimarer Kultur – vor allem in ihrem Verhältnis zum gesellschaftlichen, politischen Kontext – positioniert und sie gleichzeitig in ihrer Rolle als harte Wissenschaft einschätzt, ist recht unterschiedlich bewertet worden.<sup>2</sup> Noch diffuser wird die Lage, wenn man klären möchte, welche Rolle die Kunst für die Beantwortung dieser Frage spielte und man sich hierfür nicht mit Hinweisen auf atmosphärische Bezüge zwischen Kunst und Gestaltpsychologie zufrieden geben mag, die



bis heute das Bild der Gestaltpsychologie als kunststaffine Wissenschaft prägen.<sup>3</sup> Und völlig im Dunkeln liegt bislang, inwieweit auch die Beschaffenheit des Institutssitzes Anteil daran hatte, welches Form- und Wahrnehmungsverständnis die Gestaltpsychologie unter dem Begriff der Gestalt entwickelte. Der Augenschein der Fotografie legt gerade in der Verquickung von wissenschaftlichen, künstlerischen und ortsspezifischen Aspekten nahe, dass ohne den architektonischen Faktor bzw. ohne die Institutsräume im Schloss einem historischen Verständnis des Gestaltkonzepts der zwanziger Jahre genauso wenig beizukommen ist wie der Bestimmung ihrer Position zwischen Wissenschaft und Kunst.

Es ist nicht nur unter historiografischen Gesichtspunkten ein Desiderat, die Frage nach der Gestalt besser in den Griff zu bekommen. Denn Gestaltkonzepte haben auch eine überaus aktuelle Relevanz. Und dies gilt insbesondere für die *Bilderfrage*. Nachdem der Bildbegriff durch den *iconic/pictorial turn* eine Hochkonjunktur erfuhr, differenzieren sich seither Konzepte und Begriffe. Neben dem *Bild* steht mittlerweile die *Form* (wieder) im Zentrum bildtheoretischer Diskussionen; und die damit einhergehenden Fragen der visuellen Wahrnehmung spülen auch den wahrnehmungspsychologisch formierten Begriff der *Gestalt* und mit ihm Bezüge zur Gestaltpsychologie ins Feld der Bildforschung.<sup>4</sup> Zweifelsohne bauen avancierte aktuelle bildtheoretische Konzepte auf gestaltpsychologische Erkenntnisse auf, auch wenn es sich dabei um nur punktuelle und bisweilen eklektische Referenzen handelt, die in ihren historischen Bezügen unscharf sind.<sup>5</sup> Verkompliziert werden solche Bezugnahmen der Bildforschung durch den Umstand, dass der Gestaltbegriff in seiner analytisch methodischen Bedeutung eine belastete Geschichte innerhalb des Fachs Kunstgeschichte hat, die sich aus seiner älteren physiognomischen Tradition heraus speist.<sup>6</sup> Wenn Gestaltkonzepte, im Zusammenspiel von Gestalt und Gestaltung, erneut für die Bild- und Formfrage virulent werden, zeugt dies von einem nicht unproblematischen Nachleben der Gestaltpsychologie in der Bildforschung.<sup>7</sup> Wie sehr sich dabei das Gestaltkonzept in breiterem Rahmen des Bilddiskurses von seinem ursprünglichen Sinn verselbständigt hat, zeigt sich insbesondere in den Feldern von Design und Kunstpädagogik, wo der Gestaltbegriff und vermeintliche Bezüge zur Gestaltpsychologie fröhliche Urstände feiern, ohne mit dem Kern der Forschungsergebnisse dieser wissenschaftlichen Schule auch nur noch im geringsten zu korrespondieren.<sup>8</sup>

Alles in allem lässt sich festhalten, dass die ›Gestalt‹ zwar eine feste Größe in Sachen Bild ist, paradoxerweise aber – was ihren *präzisen* Gehalt angeht – gleichzeitig eine große Unbekannte in der Bildforschung darstellt. Umso mehr tut es Not, das Gestaltkonzept im Hinblick auf Bild, Form und Wahrnehmung auf den Punkt zu bringen. Und dieses Verständnis für die Gestalt lässt sich nur aus ihrem historischen Entstehungskontext heraus entwickeln, der maßgeblich von der experimentellen Forschung der Berliner Schule der Gestaltpsychologie bestimmt wurde. Je nachdem, ob man deren Interpretationsrahmen eher an der Kunst oder an der Wissenschaft ansetzt, ihre Bedeutung also über ihr kulturell-künstlerisches Geflecht oder in ihrem experimentalwissenschaftlichen Charakterzug erschließt, wirkt sich der Blickwinkel interpretativ auf das Gestaltverständnis aus. Und das hat wiederum

Folgen für die Färbung heutiger Bildkonzepte, die sich auf die Gestalt berufen und mithin entweder stärker von künstlerisch-ästhetischen oder von empirisch-experimentellen Eigenschaften durchzogen wären.

Hier soll die These vertreten werden, dass sich die Frage nach dem Form- und Wahrnehmungskonzept der Gestaltpsychologie nicht zwischen den Polen von Wissenschaft und Kunst entscheidet, sondern sich nur im Verhältnis zur Rolle des Ortes erschließen lässt. Auf diese Weise erfährt auch der Fokus der in den vergangenen Jahren anhaltenden Debatte um historische Wechselverhältnisse zwischen Wissenschaft und Kunst eine bestimmte methodische Verschiebung: Stark gemacht werden sollen konkrete *lokale* Austauschprozesse, die durch Räume, Orte, Architektur ermöglicht werden.<sup>9</sup> Hierfür bildet die Fotografie einen einzigartigen Ansatzpunkt, da sich auf ihr wissenschaftliche, künstlerische und architektonisch-räumliche Faktoren auf so prägnante wie zugleich rätselhafte Weise durchdringen. Und dies macht die Entschlüsselung der Spiralfotografie zum Dreh- und Angelpunkt, um das Gestaltkonzept in seiner verzwickten Gemengelage zwischen Wissenschaft und Kunst zu knacken. Denn anhand der Fotografie lassen sich die Fronten zwischen Wissenschaft und Kunst durch präzise lokale Fragestellungen zugunsten einer Trias auflösen und ins Schwingen bringen. Genau an diesem Punkt setzt meine Analyse der Berliner Schule der Gestaltpsychologie im folgenden an, die zunächst aus den Widersprüchen der Bedeutungsebenen der Fotografie heraus entwickelt werden soll:

In einem ersten Schritt (Kapitel II) wird es um den wissenschaftlichen Gehalt des Bildes gehen. Sowohl das Bildmotiv als auch die Fotografie selbst sollen in ihren Bezügen zur historischen Schule der Gestaltpsychologie befragt werden. Um zu klären, welche Rolle das Spiralmotiv und der kinoähnliche Experimentalaufbau im gestaltpsychologischen Theoriegebäude spielen, wird zuerst das Form- und Wahrnehmungsverständnis der Gestaltpsychologie erläutert. Und selbstverständlich wird diskutiert, ob hier ein bestimmtes gestaltpsychologisches Experiment zu sehen ist und um welches es sich handelt. Mit dem dominanten Spiralmotiv stellt sich darüberhinaus die allgemeinere Frage, welche Funktion bestimmte Motive, aber auch Bilder und Medien in der Gestaltpsychologie hatten. Dabei wird sich schnell herausstellen, dass die Fotografie selbst das Ergebnis eines Gebrauchskontexts ist, der nicht in der Wissenschaft, sondern in der Presse liegt. Und in diesem funktionalen Kontext spielte der Reiz des Ortes, an dem sich dieses Labor befand, eine besondere Rolle.

Die Analyse wird sich daher im zweiten Schritt (Kapitel III) um den Ort drehen. Dabei steht zunächst die Frage im Mittelpunkt, wie es die Berliner Psychologen überhaupt geschafft haben, ihren Institutsort ins Stadtschloss zu verlegen. Es wird ebenso um die veränderte Funktion des Schlosses in der Weimarer Republik gehen wie um die Frage, wo genau sich das Institut innerhalb des Schlosses befand und wie dort seine Räumlichkeiten gestaltet waren. Der Aushandlungsprozess, den das Psychologische Institut durchlief, um diesen Ort für sich zu erobern, ging nicht spurlos am Selbstverständnis dieser wissenschaftlichen Schule vorbei. Daher sollen die ungewöhnlichen Räumlichkeiten daraufhin befragt werden, welche

Auswirkungen ihre Architektur auf die Experimente, die dort stattfanden, hatte bzw. was es bedeutete, ein Labor in einem Salon zu führen. Dabei gilt es abzuwägen, welche Einschränkungen dies mit sich brachte, aber auch welche besonderen Möglichkeiten dies eröffnete. Denn die Gestaltpsychologen bauten sich dort, mitten in den hohen Sälen des Schlosses offensichtlich so etwas wie ein Kino ein, dessen Anmutung eindeutig Assoziationen zu künstlerischen Praktiken der Zeit weckt.

Im dritten Schritt (Kapitel IV) folgt die künstlerische Ebene. Hier sollen die Form- und Wahrnehmungsexperimente der Avantgarde in den zwanziger Jahren eingehend unter die Lupe genommen werden, um sie auf ihre Bezüge zur Gestaltpsychologie hin zu befragen. Den Ausgangspunkt bildet die Spirale. Denn über diese Form ergaben sich unübersehbare Parallelen zwischen Gestaltpsychologie und Kunst. Die Spirale entwickelte in den Künsten eine ganz eigene Bedeutung, die sie zu einem Symbol der Wahrnehmung werden ließ. Davon ausgehend wird zu klären sein, wie Künstler aus ihrer eigenen künstlerischen Praxis heraus das Sehen theoretisch ins Visier nahmen und ob dies etwas mit dem Wahrnehmungsverständnis der Gestaltpsychologie ihrer Zeit gemein hatte. Die Art und Weise, wie sich Künstler mit den Fragen der Visualität auseinandersetzten, was Künstler und Wissenschaftler in ihren Herangehensweisen trennte und was sie verband, entscheidet sich schließlich aber auch in der Bedeutung des seltsam geformten kinoähnlichen Aufbaus, wie ihn die Fotografie zeigt.

Angesichts der Bezüge, die sich zwischen Gestaltpsychologie und Kunst ergeben, werden im vierten Schritt (Kapitel V) schließlich die Wechselbeziehungen und persönlichen Kontakte zwischen Wissenschaftlern und Künstlern untersucht. An diesem Punkt wird mit einigen Mythen aufzuräumen sein, die sich um das historische Verhältnis der Gestaltpsychologie zur Kunst gebildet haben – und mit den allzu verführerischen Kurzschlüssen, die sich schnell zwischen ›Gestalt‹ und ›Gestaltung‹ herstellen lassen. Hier hingegen soll danach gefragt werden, wie sich die historischen Akteure *konkret* austauschten – wo das Grenzgängertum aber auch seine Grenzen hatte. Damit schlägt dieser kritische Bestimmungsversuch einen etwas anderen Weg ein als weite Teile einer jüngeren Forschungsrichtung, die das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst – vor allem in Bezug auf die Frage visueller Wahrnehmung<sup>10</sup> – oft allzu optimistisch eingeschätzt haben und sich hierfür mit vagen Referenzen begnügten. Atmosphärische Beziehungen zwischen Wissenschaftlern und der Avantgarde sollen hier vielmehr dadurch dingfest gemacht werden, dass nach lokalen historischen Ereignissen in der Stadt Berlin gefragt wird, die konkrete Plattformen des gegenseitigen Austauschs bildeten. Für diese Frage wird nochmals der Ort, das Schloss, eine entscheidende Rolle spielen. Es gilt herauszufinden, auf welche Weise die Funktion des Schlosses in den zwanziger Jahren den Grenzgänge(r)n zwischen Gestaltpsychologie und Avantgarde einen Rahmen – und vielleicht auch eine ganz besondere Bühne – bot.

Für alle nun zu Beginn aufgeworfenen Fragen lässt die Fotografie viele mögliche Schlüsse zu. Zugleich aber ist sie eine verlässliche Quelle für ein gesamtes Bündel an Geschichten. Wenn die Analyse der Fotografie im folgenden in erster Linie darauf abzielt, von einer historischen Episode in der Geschichte der

Psychologie zu erzählen, wird dies unweigerlich mit einer doppelten Geschichte aus Kunst und Wissenschaft verquickt sein, die wiederum eingebettet ist in Fragen von Architekturgeschichte, stadträumlicher Entwicklung und visueller Kultur der zwanziger Jahre. Etwas nüchterner ausgedrückt soll das Form- und Wahrnehmungsverständnis der Gestaltpsychologie rekonstruiert werden, was eine kurze Geschichte des Psychologischen Instituts und die Nutzung des Stadtschlusses in den zwanziger Jahren ebenso einschließt wie die künstlerischen Herangehensweisen an Fragen visueller Wahrnehmung in der Avantgarde.

Damit einher geht die Absicht, zu zeigen, wie sich all diese Geschichten ausgehend von einer Fotografie erzählen lassen. Und dafür gilt es, dieses Bild gehörig auf die Probe zu stellen. Denn mit der Fotografie lässt sich ein Bild der Gestaltpsychologie zeichnen, das neue Pfade ins verflochtene Feld der Konzepte von Gestalt, Bild, Form und Wahrnehmung schlägt. Das Foto leistet einen fundamentalen Beitrag dazu, einer ungeklärten Forschungsfrage auf die Spur zu kommen und deren Grenzen auszuloten. Der Schlüssel zur Deutung der Berliner Gestaltpsychologie liegt in der Fotografie und den unterschiedlichen Bedeutungsebenen, die dieses Bild birgt. Das betrifft ihren Status als historische Quelle ebenso wie ihre Gebrauchsweisen und ihre Bezüge zu anderen Bildern und Medien aus Wissenschaft, Kunst und visueller Kultur, deren Formparallelen oft trügerische oder auch naheliegende Verbindungen aufzeigen. Denn vor allem auch im Verhältnis zu anderen Bildern entscheidet sich die Frage:

Was zeigt diese Fotografie?

## II Das Experiment: der Schwindel mit dem Schwindel

### 1 Form in der Gestalttheorie

Die Geschichte der Spiralfotografie beginnt lange vor jenem Moment, den sie historisch einfängt. Auf dem Gebiet der Wissenschaft setzt ihre Vorgeschichte mit der gestaltpsychologischen Untersuchung der Formwahrnehmung ein. Die Aufregung, die sich breit machte, als die Frage der *Form* ihren Siegeszug in der Psychologie antrat, war für die Beteiligten kaum in Worte zu fassen: »I can still feel the thrill of the experience when it dawned on me what all this meant. ... now at last form had become a subject that could be handled; it made its final entry into the system of psychology.«<sup>11</sup> – Es war der Moment, in dem sich eine ganz spezifische Theorie der Formwahrnehmung abzeichnete, die auf einer umfassenden *experimentellen* Untersuchung beruhte. Der Thrill, der den jungen Kurt Koffka angesichts der Forschungsergebnisse seines Kollegen Max Wertheimer erfasste, hatte vor allem mit einem zu tun: Wertheimers »Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung« brachten einige lang tradierte und dominierende Einsichten der Wahrnehmungspsychologie gehörig ins Wanken. Und ganz nebenbei eröffnete sich darüber ein gesamter Kosmos an experimentellen Forschungsmöglichkeiten zur Form.<sup>12</sup> Dieser Formenkosmos war jedoch klar abgesteckt. Denn das gestaltpsychologische Verständnis von Formwahrnehmung beruhte auf einem klar umrissenen Formen-vokabular, das bestimmte Formen einschloss, andere hingegen vernachlässigte. Und in eben dieser Differenz liegt der springende Punkt, um zu entschlüsseln, was es mit der rätselhaften Spirale auf der Fotografie auf sich hat.

Wertheimers 1912 veröffentlichte Studie zum Sehen von Bewegung, die seinen Kollegen Koffka in Sachen Form so in Höchststimmung versetzte, gilt als die Geburtsstunde der sogenannten Berliner Schule der Gestaltpsychologie, die sich selbst auch einfach als ›Gestalttheorie‹ bezeichnete.<sup>13</sup> Zu ihren Hauptvertretern zählt neben Koffka und Wertheimer auch Wolfgang Köhler. Unter seiner Leitung gelangte die Gestalttheorie nicht nur schnell zu wissenschaftlicher Anerkennung und zu internationaler Aufmerksamkeit, sondern fand auch ihren institutionellen Anker in Berlin. Als ›Schule‹ war die Gestalttheorie fest mit dem Psychologischen Institut der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität verbunden, dem Köhler von 1921 bis 1935 als Direktor vorstand. Durch ihre zahlreichen Forschungsarbeiten verhalfen Köhler, Wertheimer sowie weitere Institutsmitglieder – unter ihnen Kurt Lewin, Karl Duncker, Rudolf Arnheim und Wolfgang Metzger – der Gestalttheorie zu ihrer Blüte in den 1920er Jahren. Diese ungemein produktive Phase der Erforschung von Form und ihrer Wahrnehmung verdankte sich auch den Forschungsbedingungen am Berliner Institut, das personell, finanziell und räumlich außerordentlich üppig ausgestattet war.<sup>14</sup> Was die Räumlichkeiten anbelangte, waren die ausgezeichneten Bedingungen dem ungewöhnlichen Dienstsitz des Psychologischen Instituts geschuldet, das sich seit 1920 im Berliner Stadtschloss befand.<sup>15</sup> Zu den wohl spektakulärsten Experimenten, die dieser Ort ermöglichte, gehören Wolfgang Metzgers sogenannte Ganzfeldexperimente, von denen die eingangs beschriebene Fotografie einen Eindruck vermittelt [Abb. 1, Falttafel]. Schon auf den ersten Blick legt die Fotografie ein Zeugnis davon ab, auf welcher eigentümlichen Weise in der gestaltpsychologischen experimentellen Praxis ein Geflecht aus bildlichen Formen und Apparaten zum Einsatz gebracht wurde, um den Prinzipien der visuellen Wahrnehmung unter den Prämissen der Gestalttheorie auf die Spur zu kommen.

Die theoretischen und methodischen Grundlagen für die Konjunktur der gestaltpsychologischen experimentellen Formforschung waren bereits zuvor in den 1910er Jahren in Frankfurt gelegt worden, wo Koffka, Köhler und Wertheimer als Assistenten zusammenarbeiteten und Wertheimers Studie zum Sehen von Bewegung entstand. Der entscheidende Schritt in Wertheimers Erklärung von Bewegungswahrnehmung war es, sie nicht mehr als subjektive Sinnestäuschung zu verstehen, sondern ihr einen eigenständigen phänomenologischen Status zuzusprechen.<sup>16</sup>

Dieser Schluss gelang Wertheimer durch ein aufwendiges experimentelles Vorgehen, das in der einfachsten Anordnung in einem bestimmten Zeitintervall nacheinander zwei Bilder exponierte, die aus einfachen Formen bestanden: Wenn zuerst links unten ein horizontaler (a) und danach rechts oben ein vertikaler Strich (b) gezeigt wurde und die Expositionszeit auf ein bestimmtes Maß justiert wurde, dann nahmen die Versuchspersonen nicht separate Phänomene, sondern eine Bewegung(sform) *zwischen* den beiden Linien wahr. Genau das, was sich zwischen a und b abspielte, war es, worauf sich Wertheimers Interesse richtete. Um es als eigenständiges Phänomen zu charakterisieren, versah er es mit dem Titel phi-Phänomen: »φ bezeichnet, was außer den Wahrnehmungen von a und b da ist, was zwischen a und b in den [sic] Zwischenraum zwischen a und b vor sich geht.«<sup>17</sup>

Den experimentellen Nachweis, dass es sich bei der Transition tatsächlich um ein eigenständiges Wahrnehmungsphänomen handelt, konnte Wertheimer durch die systematische Variation der Anordnung erbringen und somit nach und nach quantitativ erhärten.<sup>18</sup>

Es stellte sich heraus, dass nicht nur bei einem bestimmten Zeitintervall der immer gleiche Effekt der Transition eintrat, sondern dass es verblüffenderweise von keinerlei Bedeutung war, ob die Bewegungsgestalt durch zwei nacheinander erscheinende Reize oder durch wirkliche Bewegung erzeugt worden war. Wertheimer kam daher zum Schluss, dass das, »...was von Objekten vorhanden war, ... in den zwei Lagen gegeben [war]; nicht eines oder eines von ihnen oder ein ähnliches betraf die Bewegung; sondern zwischen ihnen war Bewegung gegeben; nicht eine Objektbewegung. Auch nicht: das Objekt bewegt sich hinüber, ich sehe es nur nicht. Sondern es war einfach Bewegung da; nicht auf ein Objekt bezüglich.«<sup>19</sup> In Wertheimers Verständnis handelte es sich also um eine ›reine Bewegungserscheinung, die völlig unabhängig davon auftrat, ob tatsächlich nacheinander exponierte Einzelreize vorhanden waren. Dieser experimentell erarbeitete Befund hatte weitreichende Konsequenzen, die Wertheimer fulminant zuspitzte: Beim Bewegungssehen handelte es sich nicht um eine subjektive Täuschung, also nicht um einen subjektiven Nacheffekt der stroboskopisch hergestellten Einzelreize.

Damit verwarf Wertheimer nicht nur die seit Joseph Plateau übliche methodische Verfahrensweise zur Erklärung von Bewegungssehen, die eben gerade auf einer stroboskopischen Exposition von Einzelreizen beruhte, sondern er hebelte die sinnesphysiologische Grundlage der Einzelreize als Erklärungsmodell von Wahrnehmung gleich im Handstreich mit aus.<sup>20</sup> Genau hierin lag die Brisanz von Wertheimers Modell, das zu einer elementaren Prämisse der Gestalttheorie wurde: Die Gestaltpsychologie brach mit der seit dem 19. Jahrhundert sinnesphysiologisch fundierten Herleitung psychologischer Vorgänge und der Konstanzannahme von Reiz und Sinneseindruck, wie sie von Physiologen wie Hermann von Helmholtz vertreten worden war und die das seither dominierende Erklärungsprinzip visueller Wahrnehmung bildete.<sup>21</sup>

Wertheimer verpackte diese Kritik am traditionellen Deutungsmuster von (Bewegungs-) Sehen in seiner 1912 veröffentlichten Studie geschickt in folgende Worte:

»Es sind psychische Phänomene, die [...] objektivisch, nicht subjektivisch erscheinen; im Gegensatz zu anderen psychischen Gegebenheiten sind sie nicht statischer, sondern dynamischer Natur; in dem spezifisch charakterisierten ›Hinüber‹ usw. haben sie ihr psychologisches Fleisch und Blut, nicht zusammensetzbar aus dem der üblichen optischen Inhalte.«<sup>22</sup>

Die üblichen psychologischen Verdächtigen, gegen die Wertheimer hier polemisierte, waren jene Einzelreize, die sich nun nicht mehr zu einem subjektiven Eindruck zusammensetzten. Die Quintessenz des gestaltpsychologischen

Objekte im Wahrnehmungsfeld stets die einfachste und eindrucksvollste Struktur annehmen, die die gegebenen Bedingungen zulassen.<sup>37</sup>

Der Clou an Wertheimers Publikationsfassung seiner empirischen Beweisführung lag in der visuellen Evidenz, die sich inmitten des Texts durch die Fülle von Abbildungen vor den Augen des Lesers entfaltete [Abb. 4]. Die Geste-  
setze sprangen dem Betrachter als Gruppierungsformationen aus Punkten und linear gezeichneten geometrischen Formen förmlich ins Auge. Dabei war das über-  
wiegend aus Punkten bestehende Formenrepertoire, mit dem Wertheimer so prä-  
zise vorführte, wie sich die stets mehrteiligen Formationen in der Wahrnehmung  
zu Gruppen fügten, so einfach wie nüchtern – und brachte diesem Manifest der  
Gestalttheorie unter den Berliner Kollegen auch den schlichten Namen »Punkt-  
arbeit« oder »dot essay« ein.<sup>38</sup>

Was sich in Schriftform nur mühevoll ausbuchstabieren ließ, mach-  
ten die zahlreichen Formationen aus schwarzen Formen, die sich scharf auf den  
weißen Papierseiten von Wertheimers Publikation abhoben, in aller Nüchternheit  
systematisch und unmittelbar evident: in der Gestaltpsychologie bilden Kontraste  
und relationale Differenzen die Bedingung des Sehens; und Gestaltwahrnehmung  
stellt sich dynamisch aus Formkonstellationen spontan ein. Hierin lag die visuelle  
Botschaft von Wertheimers Manifest – und die zentrale Botschaft zur Formwahr-  
nehmung der Gestaltpsychologie.

An dieser visuell transportierten Theorie wurde, gerade weil sie sich  
in ihrer Formensprache so überaus sachlich gab, zudem ein weiteres sinnfällig: hier  
ging es genauso wenig wie beim Bewegungssehen um irgendwelche optischen Illu-  
sionen, Täuschungen oder subjektive Scheinwahrnehmungen. Allein schon ob des  
Bildmaterials war unübersehbar, dass sich die gestaltpsychologische Erklärung  
der Formwahrnehmung wiederum fundamental von der bisherigen Forschungs-  
tradition distanzierte: Wertheimers musterhafte Punktformationen und mehr-  
teiligen Gebilde, die auf Relationen zwischen Ganzem und Teilen angelegt waren,  
setzten sich deutlich von jenen geometrischen Formen ab, die traditionellerweise  
zuvor als Stimuli eingesetzt wurden, um Wahrnehmung unter den Vorzeichen  
von Täuschungseffekten zu deuten. Insbesondere unterschieden sie sich von jenen auf  
räumliche Illusionen abgestimmten kompakten (Einzel-)Formen [Abb. 5], die etwa  
Wilhelm Wundt nutzte, um die »geometrisch-optischen Täuschungen« als sinnes-  
physiologischen Schlüssel zur visuellen Wahrnehmung in Stellung zu bringen.<sup>39</sup>

Wertheimers Arbeiten bildeten damit gewissermaßen den meth-  
odischen Befreiungsschlag für die wissenschaftliche Erschließung von Form-  
wahrnehmung durch die Gestaltpsychologen. Seine formal so variantenreichen  
wie auch experimentell systematischen Untersuchungen gaben den Startschuss  
für das, was Koffka so aufgeregt als die Geburt eines neuen Forschungsfelds zur  
Form vermeldete.<sup>40</sup>

Die Sprengkraft dieses Formverständnisses hatte jedoch auch damit  
zu tun, dass die Gestaltpsychologen mit ihrer Theorie weitaus mehr verbanden  
als nur die Erklärung visueller Wahrnehmung von Form. Schon Wertheimer be-  
anspruchte eine Universalisierbarkeit seiner Beobachtungen, vor allem des vom