

ANDREA BORSARI

## *Georg Simmel und die Ästhetische Theorie der Architektur*

---

*Abstract. The article is dedicated to the reconstruction and recapitulation of Georg Simmel's relationship to architecture and to the aesthetics of the field of architecture. To this aim, a number of texts have been identified and discussed in Simmel's production that describe the urban dimension, as dimension of the city and of architecture as a modality of the construction of buildings, objects and places to inhabit the world and thus give it a certain configuration. From this discussion derives the plural field of oppositions in relation to the urban-architectural dimension, according to a view of Simmelian thought based on a kind of law of contrast, which can be exemplified in the following set of "oppositional pairs" found in Simmel's work: nature and culture (§ 2), hyperaesthesia and anaesthesia (§ 3), aesthetic "superadditum" and abstraction (§ 4), artistic will and practical functionality (§ 5), connecting and separating (§ 6), transience and eternity or, in architectural terms, temporary and solidity (§ 7), freedom and solitude - subjective culture and objective culture (§ 8). The paper proposes an attempt to trace this series of contrasts and to conclude with an initial assessment of the path traveled and some reflections on a possible convergence between aesthetic and social morphology (§ 9).*

---

### **1. Einleitung**

Dieser Beitrag ist der Rekonstruktion und Rekapitulation von Georg Simmels Beziehung zur Architektur und zur Ästhetik des Feldes der Architektur gewidmet.<sup>1</sup> Um Simmels Beziehung zur

---

<sup>1</sup> Die Rekonstruktion der verschiedenen Interaktionen von Figuren und Begriffen in Simmels Werk, die im Bereich der Architektur aus einer ästhetischen Perspektive konvergieren, verfügt noch nicht über eine Literatur, die sie in ihrer Gesamtheit beschreibt. Für eine erste Annäherung verweise ich auf die in meinem

Architektur besser zu verstehen, muss ein Korpus von Texten und Themen rekonstruiert werden. Das heißt, es ist notwendig, eine Reihe von Texten in Simmels Produktion zu identifizieren und zu diskutieren, die sich auf Begriffe beziehen, die in einem Verhältnis von Kontrast, Homologie und Spannung stehen. Schriften, die die urbane Dimension beschreiben, Dimension der Stadt, der Architektur als Modalität der Konstruktion von Gebäuden, Objekten und Orten, um die Welt zu bewohnen und ihr damit eine bestimmte Konfiguration zu verleihen, und der Formen des sozialen Lebens, die sich in ihrem Bereich entfalten.

Es soll untersucht werden, inwieweit Simmels Denken relevant sein kann für die Disziplinen, die sich um die Architektur drehen, Stadtplanung, Design, und die philosophische, ästhetische und soziale Reflexion, die sich mit diesem Bereich befasst.

Wollte man jedoch eine explizite Synthese ziehen, eine Art systematische Theorie, so wäre das Ergebnis sicherlich nicht erfolgreich. Wenn wir stattdessen vorschlagen, ein Feld von Gegensatzpaaren von Begriffen zu rekonstruieren und zu umfassen, die in ihrem Nebeneinander ein artikuliertes Interesse und eine Reihe von pluralen Spannungen definieren, dann kann die Suche offenbleiben.

Es handelt sich um das plurale Feld der Oppositionen in Bezug auf die städtebaulich-architektonische Dimension, in Übereinstimmung mit einer Vision von Simmels Denken, die auf einer Art Gesetz des Gegensatzes beruht, die sich in seinem Werk

---

Artikel angegebene Bibliographie (die auch eine breitere Diskussion der in diesem Beitrag aufgegriffenen Themen enthält): *Un champ architectural dans la pensée de Georg Simmel?*, in Manola Antonioli, Andrea Borsari (Hg.), *Georg Simmel et le champ architectural. Sociabilité urbaine, paysage et esthétisation du monde*, Milan - Paris, Editions Mimésis, 2020, 13-40. Im weiteren Verlauf dieses Artikels werden jeweils die Begriffe „Architektur“ und „Feld der Architektur“ verwendet, um sich auf ein breiteres Spektrum von Phänomenen zu beziehen, das über die reine architektonische Konstruktion hinausgeht, d. h. auf die urbane Dimension und die städtebaulich-architektonische Dimension als Ganzes.

aus den folgenden „oppositionellen Paaren“ herleiten lassen: Natur und Kultur (§ 2), Hyperästhesie und Anästhesie (§ 3), ästhetisches „Superadditum“ und Abstraktion (§ 4), Kunstwille und praktische Funktionalität (§ 5), Verbinden und Trennen (§ 6), Vergänglichkeit und Ewigkeit oder, architektonisch ausgedrückt, Übergangscharakter und Festigkeit (§ 7), Freiheit und Einsamkeit - subjektive Kultur und objektive Kultur (§ 8). Im folgenden Text wird der Versuch unternommen, diese Reihe von Gegensätzen nachzuzeichnen und mit einer ersten Bewertung des zurückgelegten Weges und einigen Überlegungen zu einer möglichen Konvergenz zwischen ästhetischer und sozialer Morphologie zu schließen, in der auch Goethe, Namensgeber des morphologischen Denkens, eine wichtige Rolle spielt (§ 9).

## 2. Natur und Kultur

Die Gegenüberstellung von Natur und Geist wird entscheidend, um die Besonderheit der historischen italienischen Städte (insbesondere von Florenz) oder die Dynamik, die die Ruine als Rückkehr des Materials zu seinem Ursprung in der Ununterscheidbarkeit hervorbringt, oder die Landschaft als Konstruktion, ausgehend von dem Subjekt, das sie wahrnimmt. Es handelt sich oft um sehr bekannte und studierte Texte, von denen ich nur die wichtigsten Indikatoren hervorheben möchte, die sie mit unserem Diskurs verbinden.

Der erste Text über dieses Thema und diesen Kontrast ist *Florenz* (1906), die Stadt, die für die Versöhnung, zwischen Natur und Geist steht und das Gefühl verkörpert, dass ein solcher Gegensatz vernichtet werden würde. Während der Renaissance wurde diese Stadt zu dem Ort, an dem sich die Natur vollständig in Geist verwandelt hat, und überall scheint die Krönung des Geistes zuzunehmen. Wir haben hier den Gesamteindruck einer Stadt, die einem Kunstwerk gleicht. Die Grenzen von Florenz werden so zu den Grenzen der Kunst (der Kultur, des Geistes), und sie schließt den Kern des Daseins in seiner tiefen Wärme aus, die wir

stattdessen im deutschen Wald, dem wilden Meer des Nordens und den Alpen finden. Man kann feststellen, dass die Idee einer wilden Natur, die nicht mit dem Geist versöhnt werden kann, sich auch auf die Anerkennung von etwas in der Natur in uns, in unserer inneren Natur, zu beziehen scheint, das nicht unter eine höhere kulturelle und geistige Synthese subsumiert werden kann.<sup>2</sup>

All dies wird für *Venedig* (1907) nicht mehr möglich sein, wo die Spaltung nun vollständig ist. Simmels Darstellung von Venedig führt das Schlüsselement der Spaltung ein, um die städtebauliche Konfiguration der Stadt zu lesen. Spaltung als Trennung zwischen Fassade und Körper des Gebäudes, aber auch zwischen Gesicht und Maske im Karneval, Spaltung als Ambivalenz städtischer Räume, die zwischen Innen und Außen oszillieren, wie „campo“ und „campiello“ als Platz und zugleich Zimmer des Hauses oder „calle“ als Straße und Innenkorridor usw. Dies sind alles Beobachtungen, die stillschweigend - als Vorläufer - an die von Walter Benjamin und Asia Lacis über Neapel und seine Durchdringung von öffentlichen und privaten Räumen unter dem Banner der Theatralität anzuknüpfen scheinen, auch wenn es in Simmels Venedig eher um die Verkörperung einer Rolle geht als um die Zurschaustellung von Gesten und die Inszenierung des eigenen Lebens, wie es in Neapel der Fall ist.<sup>3</sup>

Ein weiterer Text, der sich auf dasselbe Natur-Geist-Thema bezieht, ist *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch* (1907). Die Architektur jedoch nutzt und verteilt die Schwere, wie es auch bei Schopenhauer schon der Fall war, und die Tragfähigkeit des Materials nach einem Plan, der nur in der Seele möglich ist, aber in ihr interagiert das

---

<sup>2</sup> Vgl. Georg Simmel, *Florenz* (1906), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Alessandro Cavalli, Volkhard Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 69-73.

<sup>3</sup> Vgl. Georg Simmel, *Venedig* (1907), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Alessandro Cavalli, Volkhard Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 258-263.

Material mit seinem unmittelbaren Wesen; sozusagen führt sie diesen Plan mit ihren eigenen Kräften aus. Laut Simmel ist dies der erhabenste Sieg des Geistes über die Natur - als ob man einen Menschen so lenken könnte, dass sein Wille nicht durch sein eigenes Wollen, sondern durch ihn selbst verwirklicht wird. Dieses Ergebnis wird durch den Prozess des Verfalls, des Vergehens in Frage gestellt: „Diese einzigartige Balance zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstehenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht aber in dem Augenblick, in dem das Gebäude verfällt“.<sup>4</sup> Denn das bedeutet nichts anderes als die Tatsache, dass rein natürliche Kräfte beginnen, das Werk des Menschen zu beherrschen: Die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Gebäude repräsentiert, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung deutet auf eine kosmische Tragödie hin, die alle Ruinen in den Schatten der Melancholie stellt, denn nun erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr zugefügt hat, indem er sie nach seinem Bild umgestaltete. Der gesamte historische Prozess der Menschheit ist eine allmähliche Beherrschung der Natur durch den Geist. Aber solange das Werk in seiner Vollkommenheit besteht, stimmen die Notwendigkeiten der Materie mit der Freiheit des Geistes überein, und die Vitalität des Geistes drückt sich vollständig nur in den Kräften aus, die sie überwältigen und stützen. In dem Moment, in dem der Zerfall des Gebäudes die Einheit der Form zerstört, lösen sich die Teile wieder und offenbaren ihren ursprünglichen Konflikt, der die Welt übersteigt: als wäre die künstlerische Gestaltung nur ein gewaltsamer Akt des Geistes gewesen, dem sich der Stein nur widerwillig unterwarf. Nun legt er dieses Joch allmählich ab und die Natur kehrt zu einer von ihren Kräften unabhängigen Legalität

---

<sup>4</sup> Georg Simmel, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch* (1907), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Alessandro Cavalli, Volkhard Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 124-130, hier 124.

zurück. Vom ästhetischen Standpunkt aus fordern wir, dass sich die entgegengesetzten Kräfte des Daseins ausgleichen, dass der Kampf zwischen oben und unten zum Stillstand kommt; doch gegen diese Form, die allein eine Intuition verleiht, wehrt sich der moralisch-afektive Prozess mit seinen unaufhörlichen Höhen und Tiefen, seiner ständigen Verschiebung der Grenzen, mit der Macht der Kräfte, die sich darin bekämpfen. Der ästhetische Wert der Ruine vereint das Ungleichgewicht, das ewige Werden des Geistes (oder des Lebens), der mit sich selbst kämpft, mit der formalen Zufriedenheit, der festen Begrenzung des Kunstwerks. Als Ort der Vergangenheit des Lebens sind Ruinen die gegenwärtige Form eines vergangenen Lebens. So lösen Zweck und Zufall, Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart die Spannung ihrer Gegensätze auf oder, besser gesagt, sie bewahren diese Spannungen.

Der vierte Text über diese Beziehung ist die *Philosophie der Landschaft* (1913). Der Weg führt uns durch die freie Natur, und wir nehmen mit den unterschiedlichsten Graden der Aufmerksamkeit Bäume und Wasser, Felder, Hügel und Häuser und all die tausend Veränderungen der Wolken wahr; wir sind noch nicht davon überzeugt, dass wir eine „Landschaft“ sehen. Eine Landschaft ist auch noch nicht gegeben, wenn sich Dinge aller Art nebeneinander auf einem Feld ausbreiten und sofort zusammen gesehen werden. Unter Natur verstehen wir die unendliche Verbindung der Dinge, die ununterbrochene Entstehung und Zerstörung von Formen, die fluktuierende Einheit dessen, was geschieht, die sich in der Kontinuität der zeitlichen und räumlichen Existenz ausdrückt. Es ist eine „grenzstrichlose[n] Einheit, [die] nur als Welle jenes Gesamtstromes, «Natur» sein kann“.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft* (1913), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.12, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, Klaus Latzel (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 471-482, hier 472.

Anhand von Simmels Gedanken können wir sehen, wie seine Beobachtungen zu Landschaft und Porträt zusammenlaufen, um ihr Unterscheidungsmerkmal in der Fähigkeit zu einer Sinneinheit des Ganzen zu erkennen. Denn wenn wir in seiner Landschaftsphilosophie über den geistigen Akt berichten müssen, mit dem der Mensch eine Übersicht über die Phänomene bildet, verwendet die Kategorie „Landschaft“ das wesentliche Element der „Abgrenzung“, „das Befaßtsein in einem momentanen oder dauernden Gesichtskreis“, in dem die einzelnen Elemente der natürlichen Ordnung in ein „vielleicht optisches, vielleicht ästhetisches, vielleicht stimmungsmäßiges Für-sich-sein“ übergehen, die ein Stück Natur zu einer spezifischen Einheit, einer Einzigartigkeit macht.<sup>6</sup> In ähnlicher Weise wird bei der Betonung der Fähigkeit des Porträts, „die Einheit eines Gesichts“ zu bilden, bemerkt, dass die gleichmäßige Verteilung der Lebendigkeit der Pinselstriche, das Gefühl ihrer Zusammenarbeit, ihre Konditionierung, die Tatsache offenbart oder erzeugt wird, dass ihre Vereinigung die Seele ausdrückt, für die ein bestimmter Grad der Organisation erreicht ist. Die wechselseitige Bestimmung der formalen Elemente, die gemeinsamen Merkmale des Ortes, zeigen, wie das Auge „die feinste rein formale Leistung in dem Deuten der bloßen Erscheinung [vollbringt], das von keinem Zurückgehen auf die unanschauliche Geistigkeit *hinter* der Erscheinung wissen darf“.<sup>7</sup> Simmel hatte die seltsame affektive Einheit, aus der das Gesicht besteht, perfekt beleuchtet, denn „innerhalb des menschlichen Körpers besitzt das Gesicht das äußerste Maß dieser inneren Einheit“, und „um diese nun ästhetisch wirksam und genießbar zu machen“, ist die Tatsache zu berücksichtigen, dass „der räumliche

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Georg Simmel, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 36-42, hier 42.

Zusammenhang der Elemente des Gesichts nur in sehr engen Grenzen verschiebbar ist“.<sup>8</sup>

### 3. Hyperästhesie und Anästhesie

Das Verhältnis zwischen Hyperästhesie und Anästhesie kennzeichnet die Erfahrung des Großstadtbewohners ebenso wie die Fruchtbarkeitsform des Kunstwerks in seinem Massezustand und die Modalität der Annäherung an die Dinge in den Orten der Ware. Wie in dem Text über *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) angedeutet, findet sich die physiologische Quelle der Blasiertheit in der Oszillation dieser beiden Zustände, der Reizüberflutung und der Erstickung der Reaktionsfähigkeit, ohne dass dies einen Verlust des Empfindungsvermögens bedeutet.<sup>9</sup>

Gleichzeitig ist die Fruchtbarkeitsform des Kunstwerks in seinem Massezustand und die Art und Weise, wie man sich den Dingen in den Warenhäusern nähert, sehr ähnlich oder gleich. Das Problem hatte eine früh definierte Form in dem Text *Über Kunstausstellungen* von 1890 angenommen, in dem der „wunderliche Gegensatz im Geistesleben“, der Kontrast zwischen „Hyperästhesie“ und „Anästhesie“, diskutiert wurde: „Immer feiner und nervöser die Empfänglichkeit des modernen Menschen, immer zarter sein Empfinden, sodaß er statt kräftiger Farben und ihrer Gegensätze nur noch blasse, halb verwelkte Tinten vertragen mag, daß die Lebhaftigkeit der Farben ihn verletzt, wie moderne Aeltern nicht mehr den gesunden Lärm ihrer Kinder ertragen können“.<sup>10</sup> Je

---

<sup>8</sup> Ibidem, 36, 37-38.

<sup>9</sup> Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 116-131.

<sup>10</sup> Georg Simmel, *Über Kunstausstellungen* (1890), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen*



intensiver also die Nuancen der Gefühle und ihr Ausdruck sind - bis zu dem Punkt, an dem sie „auf der Nadelspitze“ zu stehen scheinen - „immer leichter verletzt uns das leiseste Herausfallen aus dem Stile, die geringste Taktlosigkeit, immer schärfer lernen wir unterscheiden, was ungeübtere Augen und rothbäckigere Empfindungsweisen noch als einheitlich und zusammenpassend ansahen“.<sup>11</sup> Und doch führt dies letztlich nur zum „Bedürfniß der größten Aufregungen, die Unzufriedenheit mit den kleinen Anregungen und Freuden des Tages, das Ungenügen an der Idylle“, sodass die Natur in der Lage ist, uns noch mehr zu befriedigen als „an der Nordsee oder in den höchsten Höhen der Alpen“.<sup>12</sup> In der Ausstellung speziell durch das gleichzeitige Vorhandensein von Unterschiedlichem hervorgerufen, die Mischung und die Empfindungen durch die Gegenüberstellung, die durch dieses „Nebeneinanderstehen mannichfaltigster Kunstwerke“ erzeugt wird, bringt das Phänomen von Anfang an die „Vielfalt der Großstadt“ mit der Vielfalt der Ausstellungsorte und des gesellschaftlichen Lebens in Verbindung. Sie sind vereint durch das Bemühen, die komplexe Gesamtheit der Kontraste der Welt einzudämmen und sich an einem Ort der Emotionen, Interessen und Freuden so weit wie möglich einzuschleichen, von denen Kunstausstellungen *symbolisch* der Versuch sind, das Ganze zusammenzufassen und mit begrenzter Reichweite zu kombinieren und zu reduzieren.<sup>13</sup>

Nachdem - mit *Soziologische Aesthetik* (1896) - das theoretische Kriterium der „Distanz“, der Parameter der „Tendenz zur Distanzvergrößerung“ im Zusammenhang mit der Geldwirtschaft, als zentral etabliert wurde, zeigt derselbe Kontext der Analyse die

---

1888-1920, Klaus Christian Köhnke, unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 242-250, hier 245-46.

<sup>11</sup> Ibidem, 246.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

„zwischen Hypersensibilität und Unempfindlichkeit schwankenden Nerven“.<sup>14</sup> In demselben Beitrag wird beschrieben, dass nur „die abgeklärteste Form und die derbste Nähe“ den Menschen in die Lage versetzen, sich von der Welt zu distanzieren, als die einzige Weise in der „die allerzartesten und die allergrößten Reize neue Anregung bringen“.<sup>15</sup> Mit dieser Definition wird es für Simmel möglich, seine Wirkung in der Berührungsangst als Angst in Berührung zu kommen, mit Dingen, aber auch schon klar mit Menschen, und im negativen Geschmack als Abneigung gegen die meisten angebotenen Reize und als entschiedenen Ausschluss des Unangenehmen zu identifizieren.

#### 4. Ästhetisches „Superadditum“ und Abstraktion

Der Prozess der Anziehungen, die mit äußeren Formen, räumlicher Anordnung und der Annahme eines ästhetischen Superadditums verbunden sind, kennzeichnet die Ästhetisierung der Welt und geht Hand in Hand mit der zunehmenden Abstraktion und Intellektualisierung, die durch die Geldwirtschaft und die Finanzialisierung hervorgerufen werden. Das heißt, wir haben es mit einer eigentümlichen Steigerungsform der ästhetischen Attraktivität als sinnliche Anziehungskraft zu tun und gleichzeitig mit dem exponentiellen Entzug der qualitativen und sinnlichen Konsistenz als Reduktion auf abstrakt-quantitative Merkmale, die durch berechenbare numerische Größen ausgedrückt werden können. Wie Simmel in seiner *Berliner Gewerbeausstellung* (1896) schreibt, muss man, um das „Interesse“ am Kauf zu fördern und zu stimulieren, durch „den äußeren Reiz und die Anziehungskraft der Gegenstände“ wirken, indem man auch an der Art und Weise

---

<sup>14</sup> Georg Simmel, *Soziologische Ästhetik* (1896), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 197-214, hier 213-214.

<sup>15</sup> Ibidem, 214.

arbeitet, wie sie erscheinen, an ihrer Beschaffenheit. Gemäß der Ökonomie des *Superadditums*, die Simmel dann in Bezug auf Geld als Vorteil verdeutlicht, bei dem die Reichen Vorteile genießen, die über den Genuss dessen, was konkret ihr eigenes Geld beschaffen kann, hinausgehen, wird in der Ausstellung in höchstem Maße eine Tendenz offenbart, zusätzliche ästhetische Qualitäten in die Dinge einzubauen. Es handelt sich um einen echten Wendepunkt in der idealen Schönheit: „Die Ausstellung, in der überhaupt, ihrer Betonung des Vergnügens zufolge, eine neue principielle Synthese zwischen dem äußerlichen Reiz und der sachlichen Zweckmäßigkeit der Dinge gesucht wird, stellt die äußerste Steigerung dieses ästhetischen *Superadditums* dar“.<sup>16</sup> Hier geht es darum, eine „Schaufenster-Qualität der Dinge“ (wie viele Qualitäten sie besitzen, die in einem Schaufenster ausgestellt werden können) zu steigern. Das heißt, die, sozusagen, „Exponierbarkeit“ der Dinge und ihre Anordnung nach neuen ästhetischen Kriterien zu verbessern, was den Einsatz von Helligkeit und Transparenz entsprechend den Anforderungen der Reklame und der Werbung beinhaltet. Das Bemühen, die Dinge ins Licht zu rücken, geht also über in den Versuch, ihnen durch die Anordnung ihres Zusammenseins eine neue ästhetische Bedeutung zu verleihen, wie es eben in der Werbung geschehen ist, wo man von der einfachen Reklame zur Plakatkunst übergegangen ist.

Mit der Ausstellung hat Simmel also jene Prävalenz der optischen Dimension und der visuellen Wahrnehmung gefunden, die seine berühmte Analyse des modernen Lebens als Soziologie der Sinne und als Rekonstruktion der Autonomisierung des Nervenlebens und der Intellektualisierung im Verhältnis zwischen Großstadt und Geistesleben kennzeichnen wird. Die Großstadt, als

---

<sup>16</sup> Georg Simmel, *Berliner Gewerbeausstellung* (1896), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, Klaus Christian Köhnke, unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 33-38, hier 37.

deren Erweiterung, Verdichtung und Intensivierung auch die Berliner Ausstellung angesehen wird, wird ein spezifisches metropolitanes Sensorium bilden und in dieser Perspektive tatsächlich den Platz repräsentieren, wo das Sehen das Hören überwiegt. Der moderne Verkehr, was den Teil der sinnlichen Beziehungen zwischen Mensch und Mensch betrifft, vertraut diese zunehmend dem einfachen Sehsinn an und verwandelt die Stadt in eine Art „akustische Höhle“.<sup>17</sup>

Man kann auch allgemeiner behaupten, dass wir es hier mit der Ausweitung der Ästhetisierung auf die ganze Welt zu tun haben, die wiederum in direktem Maße mit den Abstraktionsprozessen der Geldwirtschaft einhergeht, daß heißt, die Ausweitung und Übertragung aller von Kunstwerken entfalteten Formen der sinnlichen Anziehung auf den gesamten Kontext des täglichen Lebens, die Stadt, das Haus, die Straße, die Werbung, die Mode, die entworfenen Gebrauchsgegenstände usw. Ein Prozess, der in Simmel seinen vielleicht klarsten und frühesten Interpreten gefunden hat, wie hier auch im Detail an der Übertragung derselben Kategorien von der Analyse von Kunstwerken auf die Analyse von städtischen Phänomenen und der modernen Gesellschaft zu sehen ist.

## 5. Kunstwille und praktische Funktionalität

Das entworfene Objekt und der zu verwendende Gegenstand, wie in dem berühmten Fall des „Henkels“, zeigen eine Spannung zwischen künstlerischem Willen und praktischer Funktionalität. Hier wird die Vase, anders als das Bild und die Statue, nicht im

---

<sup>17</sup> Vgl. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, 76-81. Zur Bedeutung von Simmel und seiner möglichen philosophischen Anthropologie für Blumenbergs Denken vgl. Andrea Borsari, *Georg Simmel, Hans Blumenberg, and philosophical anthropology*, in: Gregor Fitzi (Hg.), *The Routledge International Handbook of Simmel Studies*, London - New York, Routledge, 2020, 122 – 137.

Hinblick auf eine insulare Unantastbarkeit gedacht: Sie muss einen Zweck erfüllen, wenn auch nur symbolisch. Da die Vase auch manipuliert und in praktische Lebensbewegungen eingebunden wird, befindet sie sich gleichzeitig in beiden Welten: „[...] ist die Vase ein Stück Wirklichkeit, während ihre Kunstform eine rein abgelöste, in sich ruhende Existenz führt, für die ihre materielle Wirklichkeit der bloße Träger ist“.<sup>18</sup> Diese Doppelstellung der Vase, die am deutlichsten in ihrem Griff zum Ausdruck kommt, ist eben der Henkel. Er ist der Teil, mit dem die Vase gegriffen, angehoben und geneigt wird; durch ihn bricht sie sichtbar in die Welt der Wirklichkeit ein, in die Welt jener Beziehungen zur Außenwelt, die für die Kunst als solche nicht existieren. Es ist jedoch nicht nur der Körper der Vase, der den Bedürfnissen der Kunst entsprechen muss: Die Henkel wären somit einfache Griffe. Diese Henkel, indem sie die Vase mit einer Existenz verbinden, die jenseits der Kunst liegt, werden gleichzeitig in der Form der Kunst verstanden. Sie müssen als reine Formen gerechtfertigt werden, in voller Gleichgültigkeit gegenüber ihrem praktischen Zweck, da sie zusammen mit dem Körper der Vase eine einzigartige ästhetische Vision bilden. Für diese doppelte Bedeutung und für die Art und Weise, wie der Henkel sich in seinem charakteristischen Beweis präsentiert, wird er zu einem der Probleme der Ästhetik mit Reflexionsbedarf, „einem der nachdenklichsten ästhetischen Probleme“.<sup>19</sup>

Um Simmels Argumentation zu paraphrasieren, die Art und Weise, wie die Form des Henkels die beiden Welten in sich harmonisiert, ist also zweigeteilt. Auf der einen Seite ist sie äußerlich und nähert sich mit ihrem Griff der Vase mit ihren Ansprüchen, auf der anderen Seite ist sie die der künstlerischen Form, die unabhängig

---

<sup>18</sup> Georg Simmel, *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch* (1905), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995, 345-350, hier 345.

<sup>19</sup> Ibidem, 346.

von der Außenwelt den Henkel für sich beansprucht und das unbewusste Kriterium ihres ästhetischen Handelns zu sein scheint. Der Henkel muss nicht nur in der Lage sein, seine praktische Funktion wirksam auszuüben, sondern diese auch durch sein äußeres Erscheinungsbild betonen. Die erste Art der Gestaltung betont, dass der Henkel von äußeren Kräften gestaltet wird, dass er aus einer äußeren Ordnung der Dinge stammt, und ihn in seiner Bedeutung hervorhebt, indem er über die reine Kunstform hinausgeht. Eine solche Zäsur zwischen Vase und Henkel wird in den häufigen Fällen schärfer, in denen der Henkel die Form einer Schlange, einer Eidechse oder eines Drachen hat. Damit beziehen wir uns auf eine spezifische Bedeutung des Henkels, nach der es scheint, dass das Tier von außen in die Vase gekrochen ist und sozusagen erst in einem zweiten Schritt in die Gesamtform eingearbeitet wurde. In völlig entgegengesetzten Fällen scheinen viele Vasen, die sehr stark die Tendenz zur Einheit markieren, aus einem einzigen Stück gefertigt worden zu sein. Die Integration in die ästhetische Einheit zeigt sich jedoch besser, d. h. organischer, wenn sich der Henkel allmählich vom Körper der Vase abhebt, wie die Arme vom menschlichen Rumpf.

Mit dieser Analyse liefert uns Simmel ein begriffliches Instrumentarium, das in der Lage ist, das Verhältnis eines beispielhaften Alltagsgegenstands zur Komposition von extrovertierter praktischer Nützlichkeit und selbstbezogener künstlerischer Konnotation von Welt und Form nach den verschiedenen Möglichkeiten der Harmonisierung, des Kontrasts und des Ungleichgewichts zu modulieren. Und er tut dies in Bezug auf jene von Versöhnung bis Trennung reichenden Oszillationen, die typisch für seine umfassendere Haltung gegenüber der objektivierten Kultur sind und die je nach den verschiedenen Phasen seines Denkens und den späteren Momenten seines Lebens ebenfalls von der Konstruktion einer pluralen und relativen moralischen Welt bis hin zur Diagnose der tragischen Dimension der modernen Kultur reichen.

## 6. Verbinden und trennen

Die Elemente des Hauses (Tür, Fenster usw.), der Straße (ein Fall von objektiver oder objektivierter Kultur: die Beziehung zwischen zwei Orten, die zu einem konstruierten Objekt wird), der Brücke - zeigen eine Spannung zwischen Verbinden und Trennen. Wie Simmel in seinem Aufsatz *Brücke und Tür* (1909) schreibt: „Die Formen, die die Dynamik unseres Lebens beherrschen, werden so durch Brücke und Tür in die feste Dauer anschaulicher Gestaltung übergeführt“.<sup>20</sup> Nur der Mensch im Angesicht der Natur hat die Fähigkeit, sich zu vereinen und zu entzweien, dank dieser Vorgehensweise, auf deren Grundlage alles immer ein anderes impliziert. Darüber hinaus beziehen wir uns, wenn wir zwei natürliche Objekte aus ihrem unbeweglichen Kontext herauslösen und sie als getrennt bezeichnen wollen, tief in unserem Bewusstsein, während wir sie von allem um sie herum unterscheiden, bereits aufeinander. Andererseits nehmen wir etwas als zusammenhängend wahr, das wir zuvor isoliert haben. Die Dinge müssen also unterschieden werden, um anschließend miteinander verbunden zu werden. Schließlich wäre es aus praktischer und logischer Sicht sinnlos, daran zu denken, etwas zu verbinden, was vorher nicht getrennt war, sogar das, was noch nicht getrennt ist. Auf welche Weise kommen diese beiden Tätigkeiten in der menschlichen Arbeit zusammen? Ist die Vereinigung oder Trennung zweier Begriffe als eine natürliche Gegebenheit oder vielmehr als eine unserer Tätigkeiten zu betrachten? Entsprechend diesen Problemen kann unsere Analyse gegliedert werden. Im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne, im körperlichen wie im geistigen Sinne sind wir es, die in jedem Augenblick das Vereinte trennen und das Getrennte verbinden.

---

<sup>20</sup> Georg Simmel, *Brücke und Tür* (1909), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.12, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, Klaus Latzel (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, 55-61, hier 60.

Mit dem Bau der Brücke erreicht diese Fähigkeit ihren Höhepunkt. Hier scheint sie sich dem menschlichen Willen zur Verbindung nicht nur gegen den passiven Widerstand des äußeren Raumes, sondern auch gegen den aktiven Widerstand einer bestimmten körperlichen Konfiguration zu stellen. Die Brücke überwindet diese Hindernisse und stellt die Ausdehnung unseres Willensbereichs auf den Raum dar. Für uns Menschen und nur für uns sind die Ufer des Flusses nicht nur etwas Äußerliches, sondern auch „getrennt“. Und dieses Konzept der Trennung wäre bedeutungslos, wenn wir sie nicht zuerst in unseren zweckgerichteten Gedanken, Bedürfnissen und Vorstellungen miteinander verbunden hätten. In diesem Ereignis scheint die natürliche Form dieses Konzept mit einer positiven Absicht verbinden zu wollen, und die Trennung, die nur zwischen den einzelnen Elementen zu bestehen scheint, wird mit seiner vereinigenden und versöhnenden Aktivität vom Geist überwunden.

Die Brücke erhält daher einen ästhetischen Wert, nicht nur, weil sie in der Faktizität und in der Befriedigung praktischer Zwecke eine Verbindung des Getrennten herstellt, sondern auch, weil sie es unmittelbar sichtbar macht: Die Teile der Landschaft zu verbinden ist die Fähigkeit, die dies den Organismen in Bezug auf die praktische Realität bietet. Die einfache Dynamik der Bewegung, in deren Realität sich der „Zweck“ der Brücke von Zeit zu Zeit erschöpft, ist zu etwas sichtbar Dauerhaftem geworden. In ähnlicher Weise - argumentiert Simmel - stellt das Porträt den vitalen, physischen und psychischen Prozess still, durch den die Realität des Menschen sich vollzieht und sozusagen in einer einzigen stabilen und zeitlosen Vision sammelt, was die Flut und die Ebbe dieser Realität in der Zeit nie zeigen und nie zeigen können.

Wenn in der Brücke die Momente der Trennung und der Vereinigung so zusammentreffen, dass das erste mehr der Natur und das zweite mehr dem Menschen gleicht, verdichten sie sich zugleich zur menschlichen Leistung. Hier liegt die reichste und vitalste Bedeutung der Tür im Vergleich zur Brücke, die sich darin



offenbart, dass es zwar gleichgültig ist, ob man die Brücke in die eine oder andere Richtung überquert, die Tür dahingegen einen Unterschied in der Absicht anzeigt, in welche Richtung man gehen soll. In dieser Hinsicht ist es auch völlig losgelöst von der Bedeutung des Fensters, das in einer anderen Richtung in Bezug auf die Verbindung zwischen dem inneren Raum und der Außenwelt verbunden zu sein scheint. Das teleologische Gefühl, wenn es auf das Fenster angewendet wird, geht fast ausschließlich von innen nach außen: Es dient dazu, nach außen zu sehen und nicht nach innen. Zweifellos stellt das Fenster kraft seiner Transparenz auf diachrone Weise die Verbindung zwischen Innen und Außen her, doch die einzigartige Richtung, die es dieser Verbindung verleiht, und die Beschränkung nur ein visueller Weg zu sein, verleihen ihr einen Teil der tieferen und substanzielleren Bedeutung, die der Tür zukommt.

Im Vergleich zu den verschiedenen Intonationen, die im Eindruck vorherrschen, zeigt die Brücke, wie der Mensch die Teilung des natürlichen Wesens kombiniert und an einen Ort führt, denn von diesem natürlichen Wesen teilt der Mensch die Kontinuität und die Gleichförmigkeit. In der allgemeinen ästhetischen Bedeutung, die aus dieser „Veranschaulichung eines Metaphysischen“<sup>21</sup> gewonnen wird, und der Tatsache, dass sie ein rein funktionales Element stabil macht, liegt der besondere Wert für die bildenden Künste der Brücke und des Tores. Wenn man die Häufigkeit, mit der sich die Malerei beider bedient, auf den künstlerischen Wert ihrer einfachen Form zurückführen kann, dann findet auch hier das „geheimnisvolle Zusammentreffen“<sup>22</sup> statt, bei dem die rein künstlerische Bedeutung und Vollkommenheit einer Figur immer und gleichzeitig mit dem erschöpfenden Ausdruck eines sinnlich nicht wahrnehmbaren psychischen oder metaphysischen Sinns auftritt. Das rein malerische Interesse am

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

menschlichen Gesicht zum Beispiel ist am höchsten befriedigt, wenn seine Darstellung den höchsten Grad an Animation und geistiger Charakterisierung enthält.

Da der Mensch „das verbindende Wesen ist, das immer trennen muß und ohne zu trennen nicht verbinden kann“, <sup>23</sup> muss man die bloße indifferente Existenz der beiden Ufer geistig zuerst als Trennung begreifen und sie dann durch eine Brücke verbinden. Was all dies spürbar macht, dem es eine sinnliche Konfiguration verleiht, ohne es auf begriffliche Abstraktion zu reduzieren, ist der Charakter des Menschen als „Grenzwesen, das keine Grenze hat“. <sup>24</sup> Das Abschließen seines häuslichen Lebens durch die Tür bedeutet, dass er ein Fragment von der ununterbrochenen Einheit des natürlichen Seins abtrennt. Aber die Unendlichkeit kommt, ohne gebildet zu werden, nur in einer Unfähigkeit zur Abgrenzung zu dieser Konfiguration, sodass ihr Sinn seine „Begrenztheit“ findet und die „Beweglichkeit der Tür“ spürbar macht: die „Möglichkeit, aus dieser Begrenzung, in jedem Moment in die Freiheit hinauszutreten“. <sup>25</sup>

So entsteht eine kritische Tendenz, die in morphologischen Begriffen eine sinnliche Konfiguration mit einer theoretischen Ausarbeitung verbindet und die immer die Kluft aufspürt, die sich zwischen der subjektiven und der objektiven Kultur auftut, und in der sie sogar die Formen des Bewohnens der konstruierten Welt entfalten. Man kann hier potenziell, auch dank der verschiedenen Wiederaufnahmen Simmels (u.a. von Kracauer, Bloch, Benjamin, Adorno), eine andere Genealogie der Beziehungen zwischen Bauen, Wohnen und Denken nachvollziehen als diejenige, die während des gesamten 20. Jahrhunderts - sogar mit all ihren inneren

---

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem, 61.

Gegensätzen - von Heidegger, Derrida und Ricoeur kodifiziert wurde.

## 7. Vergänglichkeit und Ewigkeit oder Festigkeit und Übergangscharakter

In der „ewigen Stadt“, im temporären Charakter der Architekturen von Welt- oder Industrieausstellungen, in der Mode und den Formen der Geselligkeit ist auch eine Spannung zwischen dem Ephemeren und dem Ewigen, zwischen Festem und Transitorischem, Momentbildern und *sub specie aeternitatis* (vom Standpunkt der Ewigkeit aus) am Werk, die sozusagen „ontologische“ Chiffren für die Zeitlichkeit des modernen Lebens, seinen Stil und seine Paradoxien sind. Simmels Artikel, der sich 1899 - ein Jahr nach seinem ersten Bild der Stadt - mit Rom befasst und dessen Titel infolge einer später üblich werdenden Abtastung eben *Gegensatz* lautet, beginnt mit dem Bild eines Kontrastes oder Gegensatz und der dadurch ausgelösten Reflexion.<sup>26</sup> Er erzählt uns, wie man auf dem Aventin eine Klosterkirche (tatsächlich, eine Basilika) findet, *S. Alessio*, mit einem kleinen schattigen Garten, in dem eine weltliche Stille herrscht. Eine solche Ruhe - so Simmel weiter - kann nur in Rom gegeben sein, wo diejenigen, die reden und Lärm machen möchten, immer in der Lage sind, mit der Tiefe, dem Ernst und der Reife zu schweigen: „Vom Rande des Gartens aus sieht man unter sich den Tiber und unter ihm die lärmende Straße nach *S. Paolo fuori le mura*, mit der knatternden Trambahn, den laut spielenden Kindern, den Forestieri mit ihren plötzlichen und eckigen Bewegungen“.<sup>27</sup> Warum sind wir in der Lage, diese

---

<sup>26</sup> Georg Simmel, *Gegensatz* (*Momentbilder sub specie aeternitatis*) (1899), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, Klaus Christian Köhnke, unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 381.

<sup>27</sup> Ibidem.

außergewöhnliche Ruhe zu genießen - fragt Simmel - nur um den Preis, dass wir gleichzeitig auf die Eile und die Bewegung schauen, die sich zu seinen Füßen tummeln? Es gibt einen gewissen Grad an „Grausamkeit“ in unserem Genuss, weil wir ihn nur um den Preis beweisen können, dass aller „Lärm und Unruhe des Lebens in uns nachzittert, als Hintergrund ihres Gegensatzes [von Stille]“.<sup>28</sup> Wir sind in der Tat mit einem unwiederbringlichen Verlust konfrontiert, dem Verlust eines edenischen Zustands, in dem - wie man schwach reflektiert bei Kindern sieht, die ihre Freude ohne das Bedürfnis nach Kontrasten und Vergleichen ausleben können - noch eine ausreichende Befriedigung möglich war. Der Zustand des Menschen nach der Erbsünde ist es, Gut und Böse zu kennen, „Der eigentliche Fluch alles Menschlichen“ ist es, etwas nur in der Differenz zu seinem Gegenteil, seinem Anderen, genießen zu können.<sup>29</sup> So kann das Gute nicht aus seiner selbstgenügsamen Seligkeit entstehen, sondern immer unter der Bedingung des Bösen, das es begleitet. Für jeden Sieger ist ein Besiegter notwendig. Schließlich müssen wir uns fragen, ob die Prämisse und die Einheit unserer „tiefsten Freuden“ nicht ein „unerreichbares Ideal“ geworden sind, da „all’ unser Empfinden ein Empfinden von Unterschieden ist?“.<sup>30</sup>

Ein einfaches Bild, das mit schnellen und wesentlichen Federstrichen beschrieben wird. Es ist das Rom der Jahrhundertwende, das Simmel ein Jahr zuvor, 1898, zum Gegenstand einer „ästhetischen Analyse“ gemacht hatte, um noch immer das Privileg zu behaupten, die zahllosen Transformationen und Schichtungen der Zeit auf die Einheit zurückgeführt zu

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

haben.<sup>31</sup> Eine Stadt, die den beispiellosen Eindruck erweckt hatte, „daß die Abstände der Zeit, der Stile, der Persönlichkeit, der Lebensinhalte, die hier ihre Spuren hinterlassen haben, so weit gespannt sind, wie nirgends in der Welt, und daß diese dennoch in eine Einheit, Abgestimmtheit und Zusammengehörigkeit verwachsen, wie nirgends in der Welt“.<sup>32</sup> Die „größten Gegensätze“, in die sich die Kultur in der oberen Phase ihrer Geschichte gespalten hatte, wurden hier wieder zu einer „Einheit des Eindrucks“.<sup>33</sup>

Jetzt jedoch wird der implizite Kontrast zwischen der unbewussten Schönheit der Altstadt, dem „römischen Stadtbild“, und dem Nervenleben der großen Metropole Berlin, aus der Simmel stammt, zu einem besonderen Gegensatz zu derselben Form des Fühlens, er projiziert sich in die zeitlose Dimension eines anthropologischen Attributs. Der Gegensatz und die Opposition, die der Moderne einen mythischen Hintergrund gegenüberstellen, um deren Abweichungen aufzuspüren, findet im Ursprungszustand des Paradieses - wo Begehren und Befriedigung, Subjekt und Objekt, noch nicht getrennt sind - die stilisierte Darstellung eines Zustands, der überall und in sehr unterschiedlichem Maße auftritt, anstatt einer historisch bestimmten Epoche anzugehören. Folglich wird die Reflexion über die Wesentlichkeit des Kontrasts für die Wahrnehmung der Neuzeit im Laufe der simmelschen Ausführungen über die Jugendstilzeitschrift „Jugend“ auf verschiedene Weise wieder aufgegriffen, bis sie schließlich exemplarisch im Vergleich zwischen der antiken Dichtung, personifiziert durch die Göttliche Komödie, und der Dichtung der Moderne wieder auftaucht. Im Gegensatz zu Dantes Dichtung, die

---

<sup>31</sup> Vgl. Georg Simmel, *Rom. Eine ästhetische Analyse* (1898), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Heinz-Jürgen Dahme et David Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 301-310.

<sup>32</sup> Ibidem, 302.

<sup>33</sup> Ibidem, 302-303.

es sich leisten konnte, die Schrecken der Hölle sowie die Ekstasen des Paradieses aneinanderzureihen, muss die moderne Dichtung auf einen Wechsel von Licht und Schatten achten. Sehr offensichtlich steht es uns auf der Grundlage einer historischen Verschiebung nur zu, uns ausschließlich von den schnell auftretenden Unterschieden zwischen ihnen anregen zu lassen. Wenn wir sowohl die Hölle als auch den Himmel hören wollen, müssen wir zwischen beiden hin- und herpendeln.<sup>34</sup>

Allgemeiner ausgedrückt, die gefrorene Darstellung eines Gegensatzes in einem Momentbild zeigt Ähnlichkeiten und Unterschiede zur Zeitlosigkeit, die für Kunstwerke spezifisch ist, indem sie den zufälligen Augenblick, den Zufall, als solchen genommen, der Zeitlosigkeit einer eidetischen Figur unterwirft, ohne ihn seiner sinnlichen Dimension zu berauben. Beide, Augenblick und Kunstwerk, setzen die Zeitlichkeit der Dinge in einer einzigen Betrachtung *sub specie aeternitatis* aus, und diese Aussetzung greift eine der großen klassischen Vorstellungen von Zeit auf, nämlich die eines Ewigen, das klar von unendlich verlängerter Zeit unterschieden wird. In seinem Aufsatz über Böcklins Landschaften erinnert uns Simmel daran: „Spinoza verlangt von dem Philosophen, daß er die Dinge *sub specie aeternitatis* betrachte. Das heißt: rein nach ihrer inneren Notwendigkeit und Bedeutsamkeit, losgebunden von der Zufälligkeit ihres Hier und Jetzt“.<sup>35</sup> Böcklins Bilder wiederum wirken so, als sähen wir den

---

<sup>34</sup> Vgl. Georg Simmel, *Himmel und Hölle (Momentbilder sub specie aeternitatis)* (1901), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, Klaus Christian Köhnke, unter Mitarbeit von Cornelia Jaenichen und Erwin Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, 406-408.

<sup>35</sup> Georg Simmel, *Böcklins Landschaften* (1895), *Gesamtausgabe*, Otthein Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Heinz-Jürgen Dahme und David P. Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 96-104, hier 96-97.

übersetzten Inhalt in der Sphäre dieser Zeitlosigkeit, „als ob der reine, ideelle Gehalt der Dinge, gelöst von jeder historischen Augenblicklichkeit, jeder Beziehung auf ein Vorher und Nachher, vor uns stände“.<sup>36</sup> So betritt man eine Sphäre der Ewigkeit, nicht „im Sinne einer unermesslichen Dauer“, für Simmel „nicht im religiösen Sinne“, sondern „einfach das Aufhören der zeitlichen Beziehungen“: „Alles ist wie in den Augenblicken des Sommermittags, wo die Natur den Atem anhält, wo der Lauf der Zeit gerinnt“.<sup>37</sup> In dieser Zeitlosigkeit werden wir weder von der Vergangenheit noch von der Zukunft berührt.

Die Fotografie, der die Momentaufnahmen, Momentbilder oder Snapshots einen Teil ihres Verfahrens schulden, steht im Gegensatz zum Kunstwerk, wie Simmel in *Rembrandt* vorschlägt, weil sie das Kontinuum nicht erfassen kann, unfähig ist, die Zeit zu sammeln und die Bewegung des individuellen Lebens einzudämmen, wie es die Porträts des holländischen Künstlers tun. Momentaufnahmen sind daher nur in Analogie fotografisch, denn sie beschränken sich nicht auf den bloßen Eindruck der Verfremdung (mit einer distanzierenden Wirkung, etwas, das fremd macht), sondern nehmen ein ästhetisches Verfahren an, eine Form, die das gewöhnliche, alltägliche Leben versteht und auf Distanz hält, und - gleichzeitig - sich von Kunstwerken unterscheidet, weil sie eine scheinbar beliebige Sicht einer fotografischen Aufnahme unterziehen und dabei unvorhergesehene Bedeutungsreserven offenbaren. In Schnappschüssen schließlich wird die maximale Flüchtigkeit in ihr Gegenteil verkehrt, die Vergänglichkeit mit der Ewigkeit verbunden, sodass sie durch den Kontrast, der eine paradoxe Bewegung antreibt, in Stillstand gehalten wird, und sie erzeugen sinnliche Konfigurationen, in denen Gesetz und Form, Raum und Zeit, Theorie und Phänomen, für einen Moment gemeinsam im Bild gezeigt werden. Das Verhältnis von

---

<sup>36</sup> Ibidem, 97.

<sup>37</sup> Ibidem.

Vergänglichkeit und Beständigkeit wird von Simmel in seinen Texten über Rom exemplarisch beschrieben, und sein Verhältnis zur Architektur wird hier weiter vertieft.

Im Bereich der architektonischen Konstruktion und der räumlichen Anordnung von Gebäuden haben die Ausstellungen wiederum einen klaren und spezifischen Stil, ein völlig neues Verhältnis zwischen dem, was vergänglich ist - das Vergängliche, die Flüchtigkeit - und dem, was fest ist, die Beständigkeit. Sie haben einen genauen zeitlichen Index zwischen Stabilität und Vergänglichkeit und verwandeln sie in „Schöpfung[en] für die Vergänglichkeit“.<sup>38</sup> Befreit vom Zwang der Festigkeit, kombiniert die Vorstellungskraft des Architekten Schillers „Anmuth“ und „Würde“ in diesen Gebäuden:

„Eine ganz neue Proportion zwischen Festigkeit und Vergänglichkeit musste nicht nur in der verborgenen Structur, sondern auch in dem ästhetisch Beurtheilbaren herrschend werden. [...] so formt hier der Reiz und Duft der Vergänglichkeit einen eigenen Stil, und, um so charakteristischer, aus einem Material, das doch wieder auf nicht beschränkte Dauer angelegt scheint. Und wirklich ist es den Architekten unserer Ausstellung gelungen, dass man diesen Gegensatz gegen das historische Ideal der Baukunst nicht als Widersinn und Stillosigkeit, sondern nur als eine jener Entwicklungen empfindet, in denen der letzterreichte Punkt erst an dem Ausgangspunkt, wie an einem anders gefärbten Hintergrund, die Betonung seines Sinnes erhält und in dem er ihn zu verneinen scheint, dennoch in eine Reihe mit ihm gehört“.<sup>39</sup>

Der Eindruck von Zerbrechlichkeit entsteht erst, wenn das Vergängliche den Anspruch auf Dauer und Widerstand erhebt. Im Ausstellungsstil können sich die Architekten von diesem Bedürfnis befreien und Anmut und Feierlichkeit auf eine ganz besondere

---

<sup>38</sup> Vgl. Georg Simmel, *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, 33-38, hier 36.

<sup>39</sup> Ibidem, 35-36.



Weise mischen. Die bewusste Ablehnung des monumentalen Stils findet hier eine neue, völlig positive Form. Wenn der Sinn jeder Kunst darin besteht, die Ewigkeit der Formen in die Vergänglichkeit einzubauen und zu materialisieren, strebt die Kunst des Bauens nach der Verwirklichung und dem Ausdruck des Ideals der Dauer, die hier immanent gemacht wird.

## **8. Freiheit und Einsamkeit - Subjektive Kultur und objektive Kultur**

Schließlich sind die Formen des städtischen Lebens mit der Verflechtung von sozialen Beziehungen konnotiert - dem Wachstum der Freiheit des Einzelnen und gleichzeitig seiner Isolation und Einsamkeit - und dem Verlust traditioneller sozialer Bindungen, die ständig einem Ungleichgewicht der subjektiven Kultur zugunsten der objektiven oder objektivierten Kultur ausgesetzt sind. Allgemeiner lässt sich die städtische Lebensform als Gegensatz zwischen physischen Grenzen und der Summe der Handlungen verstehen, die diese Grenzen überschreiten.

Gegenseitige Zurückhaltung und Gleichgültigkeit, die Voraussetzungen für das geistige Leben in den großen Kreisen, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Einzelnen in der größeren Dichte der Großstadt stärker empfunden, weil körperliche Nähe und Enge gerade die geistige Distanz sichtbar machen. Es ist offenbar nur die Kehrseite dieser Freiheit, wenn man sich unter diesen Bedingungen nirgends so einsam und verlassen fühlt wie in der Menschenmenge der Großstadt, denn hier ist es keineswegs notwendig, dass sich die Freiheit des Menschen in seinem Gefühlsleben in einem Bild des Wohlbefindens widerspiegelt.<sup>40</sup> Darüber hinaus beruht die städtische Lebensform auf dem Gegensatz zwischen physischen Grenzen und der Summe der Handlungen, die über diese Grenzen hinausgehen, sowie - in zeitlicher Hinsicht - ihrer Unmittelbarkeit: Das bedeutsamste

---

<sup>40</sup> Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, 125-126.

Wesen der Großstadt liegt in dieser funktionalen Größe jenseits ihrer physischen Grenzen. Diese Wirksamkeit übt eine Rückwirkung aus und verleiht ihrem Leben Gewicht, Bedeutung und Verantwortung. So wie ein Mensch nicht durch die Grenzen seines Körpers oder des Kreises, den er unmittelbar mit seiner Aktivität füllt, definiert wird, sondern nur durch die Summe der Handlungen, die sich von ihm aus in Zeit und Raum erstrecken, so besteht auch eine Stadt in der Gesamtheit der Handlungen, die über ihre Unmittelbarkeit hinausgehen. Ihr Wesen drückt sich erst in ihrem tatsächlichen Bereich von Handlung und Sinn aus.<sup>41</sup>

Der tiefste Grund, warum die Großstadt die Tendenz zu einer individuelleren persönlichen Existenz fördert - egal, ob immer zu Recht und immer erfolgreich -, scheint der folgende zu sein. Die Entwicklung der modernen Kultur ist gekennzeichnet durch die Überwindung des subjektiven Geistes durch das, was man den objektiven Geist nennen kann, und durch das damit verbundene Phänomen der zunehmenden Arbeitsteilung in allen Bereichen. Das heißt, in der Sprache wie im Recht, in der Produktionstechnik wie in der Kunst, in der Wissenschaft wie in der häuslichen Umgebung ist eine Summe von Geist oder Wissen und Kultur verkörpert, deren tägliches Wachstum von der Entwicklung der Subjekte nur sehr unvollständig und mit einer sich ständig vergrößernden Kluft verfolgt wird. Wenn wir die enorme Kultur betrachten, die sich in den letzten hundert Jahren in Objekten und Wissen, Institutionen und Komfort verkörpert hat, und ihr den Fortschritt der individuellen Kultur in derselben Zeit - wenn auch nur in den höchsten sozialen Positionen - gegenüberstellen, zeigt sich eine erschreckende Diskrepanz im Wachstum zwischen den beiden, und in vielen Punkten sogar eher ein Rückschritt der individuellen Kultur in Bezug auf Spiritualität, Feinfühligkeit und Idealismus, wie Simmel prognostizierte. Diese Diskrepanz ist im Wesentlichen - so Simmel weiter - das Ergebnis der zunehmenden

---

<sup>41</sup> Vgl. Ibidem, 127.

Arbeitsteilung: Denn diese verlangt vom Einzelnen eine immer einseitigere Produktion, deren extremer Fortschritt oft seine Gesamtpersönlichkeit hinter sich lässt. Auf jeden Fall ist das Individuum immer weniger in der Lage, sich gegen die Übermacht der objektiven Kultur zu behaupten.

Es genügt hier, darauf hinzuweisen, dass die Großstädte an sich der Schauplatz dieser Kultur sind, die alles Persönliche übersteigt. Die Gebäude und Bildungseinrichtungen, das Wunder und der Komfort der raumbeherrschenden Technik, die Formen des gesellschaftlichen Lebens und die sichtbaren Institutionen des Staates stellen einen so wuchernden Reichtum eines kristallisierten und unpersönlich gewordenen Geistes dar, dass die Persönlichkeit ihm sozusagen nicht mehr gegenübertreten kann. Auf der einen Seite wird ihr das Leben unendlich leicht gemacht: Aufforderungen, Interessen und Mittel, ihre Zeit und ihr Bewusstsein zu beschäftigen, bieten sich ihr von allen Seiten und tragen sie wie in einem Strom, in dem man nicht einmal Bewegungen machen muss, um zu schwimmen. Aber auf der anderen Seite besteht das Leben dennoch immer mehr aus diesen unpersönlichen Inhalten und Anforderungen, die die Färbung und den einmaligen Charakter der spezifischen Personen verdrängen wollen. Genau so muss man, um diese sehr persönliche Dimension zu bewahren, so viel Einzigartigkeit und Unterschiedlichkeit wie möglich nach außen tragen. Man muss diese Äußerung übertreiben, nur um sich Gehör zu verschaffen, sogar vor sich selbst. Die Atrophie der individuellen Kultur durch die Hypertrophie der objektiven Kultur ist - so Simmel abschließend - ein Grund für den erbitterten Hass, den die Prediger des ausdrücklichen Individualismus, allen voran Nietzsche, gegen die Großstädte nähren, aber das ist auch ein Grund, warum sie in den Großstädten so leidenschaftlich geliebt werden und gerade dem Großstadtbewohner als Boten und Retter seiner eigenen unerfüllten Sehnsucht erscheinen.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. Ibidem, 129-131.

## 9. Schlussfolgerung

Es gibt viele Aspekte des Verhältnisses zwischen Vergesellschaftung und der räumlichen Dimension des Hauses, der Gebäude und der Stadt, wie auch der baulichen Fixierung und der Architektur als Drehpunkt der Wechselwirkungen, die Simmel in seinen Texten über den Raum und die räumliche Ordnung der Gesellschaft anspricht, auf die wir hier nicht näher eingehen können, wie z.B. der Fall der Pyramide als Projektion der sozialen Ordnung, die sie zum Ausdruck bringt, der Rationalismus des städtischen gegenüber dem ländlichen Leben, der Übergang von Häusern mit eigenem Namen zur abstrakten Nummerierung, oder Straßen, die von krumm zu gerade werden, oder das Verhältnis zwischen geografischer Lage und Machtverhältnissen (alle Wege führen nach Rom), usw.<sup>43</sup>

Zum Abschluss der hier vorgeschlagenen Überlegungen, lässt sich zusammenfassend sagen, dass in Simmels Werk die Idee der Ästhetik als wahrnehmend-sinnliche Beziehung zur Welt durch die Entstehung neuer Formen der urbanen Erfahrung und als Ausweitung der ursprünglich für Kunstwerke konzipierten Verfahren und Formen der Anziehung auf alle Lebensbereiche stark wiederkehrt. Die Idee der Ästhetik als wahrnehmend-sinnliche Beziehung zur Welt ist also hier eins mit der Analyse des architektonischen Feldes, wie wir es als Ergebnis einer Reihe von Kontrasten verstanden haben, zwischen Natur und Kultur, Hyperästhesie und Anästhesie, ästhetischem „Superadditum“ und Abstraktion, künstlerischem Willen und praktischer Funktionalität, Verbinden und Trennen, Vergänglichkeit und Ewigkeit oder

---

<sup>43</sup> Siehe, auch für die Bibliographie zum Thema der Beziehung zwischen Architekturtheorie und Soziologie, die Diskussion in Martina Löw, *Architekturtheorie*, in Jörn Bohr, Gerald Hartung, Heike Koenig, Tim-Florian Steinbach (Hg.), *Simmel-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Berlin, Metzler, 2021, 495-497.

Hinfälligkeit und Festigkeit, Freiheit und Einsamkeit, subjektiver Kultur und objektiver Kultur.

Aus der Beziehung zwischen Natur und Kultur geht zum einen der mittlerweile unwiederbringliche Verlust der vollständigen Vereinbarkeit beider Elemente in der städtischen Umwelt, in Gebäuden und in der Landschaft hervor. Neben der unbewussten Dimension unserer inneren Natur, an der Sigmund Freud in denselben Jahren arbeitete, zeigt Simmel die dunkle Seite der Natur, die mit der Modellierungsarbeit des Menschen unvereinbar ist, die sich ihrer Gestaltung widersetzt und sich als wilde Natur offenbart, die der Zivilisation zuvorkommt, sie umgibt und begrenzt. Demselben dynamischen und prekären Gleichgewichtspunkt folgend, zeichnet selbst der Verlust der Nutzung und Funktionalität der Architektur in der Ruine ein Gleichnis, das bis zur Rückkehr in das ursprüngliche „Reich der Mütter“ (Goethe) reicht, zur endgültigen Ununterscheidbarkeit, die das Design der Gebäude in den Materialien auflöst, aus denen sie bestanden hatten. Komplementär dazu kann ein Kontrast zwischen der Definition der Landschaft und dem Zustand des Individuums in der Metropole gezogen werden. Einerseits bemüht sich die Landschaftskonstitution, zumindest zeitweise einen abgrenzenden Rahmen aus dem globalen Fluss der natürlichen Elemente herauszuschneiden und eine Bedeutungseinheit im atmosphärischen Schwerpunkt der Stimmung zu identifizieren. Andererseits betrifft die Dialektik im Stillstand zwischen Übererregung und Gleichgültigkeit den Bewohner der Großstadt und formt die Bedeutung seiner täglichen Erfahrung, die durch eine ständig zunehmende Exposition gegenüber den ästhetischen Faszinationen angeregt wird. Diese werden in der akustischen Höhle der Metropole im Raum, im Sehvermögen und in den anderen Sinnen entfaltet.

Ausgehend von der Idee der Goetheschen Abstammung eines ästhetischen und anschaulichen Zugangs zur Erkenntnis, der auf einer Haltung unseres empfindsamen Körpers beruht, insbesondere dank des Sehorgans, des Auges, kann man bei Simmel

von einer ästhetischen und sozialen Morphologie sprechen. Im Bereich der Architektur wird sie als Analyse der gleichzeitigen Präsenz des Andersartigen, der vielfältigen und kontrastreichen Eindrücke in der kontinuierlichen Diskrepanz zwischen der Zunahme der ästhetischen Anziehung von Objekten und gebauten Umgebungen und der zunehmenden Abstraktion sozialer Beziehungen entsprechend der Vorherrschaft des Äquivalents des universellen numerischen Werts produziert, der durch das Geld bereitgestellt wird. In diesem Abstraktionsprozess kommt es auch zur Prävalenz der optischen Dimension gegenüber anderen körperlichen Dimensionen, während die Neuformulierung der sichtbaren Beziehung zwischen Innenraum und Welt, der Insularität des Kunsternehmens und der Relationalität der praktischen Funktion in der Gestaltung von Alltagsgegenständen die deutlichste Manifestation der Prozesse der allgemeinen Ästhetisierung offenbart. So wie die menschlichen Leistungen und die elementaren Formen, die die Dynamik unseres Lebens beherrschen - Annäherung und Trennung -, in den Grundelementen der Straße, der Brücke, der Tür und des Hauses übertragen werden, in der Geste, ein Endliches zu umschreiben und es für die unbegrenzte Welt zu öffnen.

Was in Simmels Begriffen zur sinnlichen Darstellung eines metaphysischen Elements wird, das nicht hinter den Phänomenen steht, sondern - wieder Goethe folgend - eins mit den Phänomenen selbst wird, gipfelt in der Beziehung zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit, wie sie sich in den Momentbildern als gefrorene und eingefrorene Darstellung eines Kontrasts in der Versteinerung der italienischen Städte, insbesondere Roms, manifestiert. In ihr zeigt der Wahrnehmungskontrast die Rekapitulation aller Zeiten in der ewigen Stadt und gleichzeitig den Ausbruch der Moderne als Lärm, Verkehr und ständige Bewegung, und wie sich dies auch in der Architektur der Vergänglichkeit der Ausstellungen zeigt, die die scheinbare Festigkeit der Materialien und den tatsächlichen temporären Charakter ihrer Zwecke abwechselnd in ein instabiles

Gleichgewicht bringt. Die weitreichenden Effekte, die die Stadt weit über ihre physischen Grenzen hinaus erzeugt, spiegeln sich in den Lebensformen wider, die sie als Geflecht aus größerer Freiheit und größerer Isolation hervorbringt: Die Stadt befreit von konformistischen Gemeinschaftsbindungen, aber die Menschenmenge, die sie bewohnt, besteht aus einsamen Individuen.

Die Gesamtheit der so gezeichneten Gegensätze und die Rekonstruktion eines möglichen architektonischen Feldes nach Simmel findet schließlich ihren Schwerpunkt in der Diagnose der Vorherrschaft der objektivierten Kultur in den in jedem Maßstab gebauten Objekten gegenüber der Kultur, über die die Individuen verfügen, und in der wachsenden Zeitdifferenz zwischen beiden. Erst heute ist es vielleicht möglich, die gigantischen Dimensionen, die das von Simmel beschriebene Phänomen angenommen hat, in ihrem ganzen Ausmaß zu ermessen, zum Beispiel in der Übertragung einer wachsenden Zahl menschlicher Vorrechte auf Maschinen und Automatismen von Algorithmen.

Schließlich scheint es also, dass die Idee, die Kraftlinien eines Spannungsfeldes zu zeichnen, anstatt ein systematisches Konstrukt, ein System zu produzieren, ihre Wirksamkeit bewiesen hat, um - mit Simmel - unsere Erfahrung mit der Stadt, der Architektur, den Gebäuden und den gestalteten Objekten besser zu verstehen. Ein bereits begonnenes Forschungsprojekt, das es wert ist, fortgesetzt zu werden.

## References

- Blumenberg, H. (1989). *Höblenausgänge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Borsari, A. (2020). *Un champ architectural dans la pensée de Georg Simmel?*, in M. Antonioli, A. Borsari (Hg.), *Georg Simmel et le champ architectural. Sociabilité urbaine, paysage et esthétisation du monde*, Milan - Paris, Editions Mimésis, 13-40.

- Borsari, A. (2020). *Georg Simmel, Hans Blumenberg, and philosophical anthropology*, in G. Fitzi (Hg.), *The Routledge International Handbook of Simmel Studies*, London - New York, Routledge, 122 – 137.
- Löw, M. (2021). *Architekturtheorie*, in J. Bohr, G. Hartung, H. Koenig, T.-F. Steinbach (Hg.), *Simmel-Handbuch. Leben — Werke — Wirkung*, Berlin, Metzler, 495-497.
- Simmel, G. (1992 [1895]). *Böcklins Landschaften, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, H.-J. Dahme und D. P. Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 96-104.
- Simmel, G. (1992 [1896]). *Soziologische Aesthetik*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, H.-J. Dahme und D. P. Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 197-214.
- Simmel, G. (1992 [1898]). *Rom. Eine ästhetische Analyse, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.5, *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, H.-J. Dahme und D. P. Frisby (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 301-310.
- Simmel, G. (1993 [1906]). *Florenz, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, A. Cavalli, V. Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 69-73.
- Simmel, G. (1993 [1907]). *Venedig (1907), Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, A. Cavalli, V. Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 258-263.
- Simmel, G. (1993 [1907]). *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.8, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, A. Cavalli, V. Krech (Hg.), Bd. II, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 124-130.
- Simmel, G. (1995 [1901]). *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und*



- Abhandlungen 1901-1908*, R. Kramme, A. Rammstedt, O. Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 36-42.
- Simmel, G. (1995 [1903]). *Die Großstädte und das Geistesleben, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, R. Kramme, A. Rammstedt, O. Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 116-131.
- Simmel, G. (1995 [1905]). *Der Henkel. Ein ästhetischer Versuch*, *Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.7, *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, R. Kramme, A. Rammstedt, O. Rammstedt (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 345-350.
- Simmel, G. (2001 [1909]). *Brücke und Tür, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.12, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, K. Latzel (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 55-61.
- Simmel, G. (2001 [1913]). *Philosophie der Landschaft, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.12, *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, K. Latzel (Hg.), Bd. I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 471-482.
- Simmel, G. (2005 [1890]). *Über Kunstausstellungen, Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, K. Ch. Köhnke, unter Mitarbeit von C. Jaenichen und E. Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 242-250.
- Simmel, G. (2005 [1899]). *Gegensatz (Momentbilder sub specie aeternitatis), Gesamtausgabe*, O. Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, K. Ch. Köhnke, unter Mitarbeit von C. Jaenichen und E. Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 381.

- Simmel, G. (2005 [1901]). *Himmel und Hölle (Momentbilder sub specie aeternitatis)*, Gesamtausgabe, O. Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, K. Ch. Köhnke, unter Mitarbeit von C. Jaenichen und E. Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 406-408.
- Simmel, G. (2005 [1896]). *Berliner Gewerbeausstellung*, Gesamtausgabe, O. Rammstedt (Hg.), Bd.17, *Miszellen, Glossen, Stellungnahmen, Umfrageantworten, Lesebriefe, Diskussionsbeiträge 1889-1918, Anonyme und pseudonyme Veröffentlichungen 1888-1920*, K. Ch. Köhnke, unter Mitarbeit von C. Jaenichen und E. Schullerus (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 33-38.