



ICAROS

iconic & aesthetic research on space



DER RAUM DER KUNST

Geschichte und Theorie des plastischen Raums

Christian Hartard

Forschungsprojekt am Institut für Kunstgeschichte der Universität München
Gefördert durch die Fritz-Thyssen-Stiftung (Querschnittbereich Bild und Bildlichkeit)

www.icaros.org

Abstract

Während das Interesse am Raum in den Gesellschaftswissenschaften seit etlichen Jahren stetig zunimmt, hat die Kunstwissenschaft bisher kaum auf den ‚spatial turn‘ anderer Disziplinen reagiert – selbst dort nicht, wo die lebhafteste Auseinandersetzung mit Raumproblemen zu erwarten wäre: in der Bildhauerei. Gerade für die plastischen Künste aber, die in der Moderne eine beispiellose räumliche Expansion erlebten, böte es sich an, die Produktion von Raum als eine besondere Art der ästhetischen Sinnstiftung zu begreifen. Mit dieser Perspektive ist zugleich ein Kontrapunkt zu kunstwissenschaftlichen Analysen gesetzt, die mit dem Leitbegriff des Bildes operieren und so gerade das Spezifische einer objektgebundenen Kunst verfehlen, die ihren Werken Bildlichkeit zugunsten von Raumbewusstsein entzieht.

Mein Forschungsvorhaben untersucht entlang zweier Argumentationsachsen ‚Raum‘ als zentrale Kategorie der Bildhauerei. *Historisch* konstatiert es einen kontinuierlichen Prozess der Verräumlichung, der an der Schwelle zum 20. Jahrhundert seinen reflexiven Umschlag erlebt: ‚Raum‘ avanciert zum spezifischen Medium bildhauerischer Praxis und Selbstbeschreibung. *Theoretisch* entwickelt das Projekt Bausteine für eine Phänomenologie plastischer Räume: ‚Raum‘ wird als Produkt eines rekursiven Verhältnisses von Objekten und Subjekten beschrieben, das sinnhafte ästhetische Erlebnisse in Form von Atmosphäre-, Körper-, Zeit- und Polyperspektivitätserfahrung ermöglicht. Ein an dieser sinnlich-assoziativen, nicht-linearen Raumerfahrung orientiertes plastisches Denken erscheint als angemessener Beobachtungs- und Zugangsmodus für eine ausdifferenzierte Welt der Gegenwart.

ZWISCHEN DEN DINGEN

Von einer Bild- zu einer Raumwissenschaft

Eine Untersuchung ästhetischer Räume scheint nicht in die Zuständigkeit der Kunstgeschichte zu fallen; denn fangen Kunstwerke nicht dort an, wo der Raum aufhört? In der Tat hat die Raumwissenschaft erst spät, nämlich nicht vor dem Ende des 19. Jahrhunderts, damit begonnen, Raumkonzepte auszubilden, die aber kaum jemals auf die realen Räume der Bildhauerei angewandt wurden. Typisch und für das Fach noch immer prägend ist die Einschätzung Hans Jantzens (1938), der „kunstgeschichtliche Raumbegriff“ beziehe sich „zuerst auf das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein (...) von räumlichen Wirkungen in der Malerei.“[1] Diese Zurückhaltung mag damit erklärbar sein, dass es auf den ersten Blick kaum der Mühe wert ist, sich mit dem Raum abzugeben: geht es doch bei einer solchen Beschäftigung ganz offenbar um – nichts. Die Kunst, so vermutet man, sei wie die Welt aufgebaut aus Gegenständen, die man sehen, die man anfassen, an denen man sich den Kopf stoßen kann.[2] Da klingt es, als reise mit allzu leichtem Gepäck, wer nach dem immateriellen Dazwischen fragt, nach den Verhältnissen des Bei- und Miteinanders, die sich zwischen die Dinge schieben.[3] Und hatte nicht allein schon der Begriff des Raums nach seiner Vereinnahmung durch die Ideologen des ‚Dritten Reichs‘[4] lange einen verdächtigen, zum mindesten konservativen Stallgeruch gehabt, der es nahelegte, ihn ganz aus dem Vokabular zu streichen? „Das lehrt die Geschichte des Wortes ‚Raum‘“, liest man im *Wörterbuch des Unmenschlichen* (1957): „zum Zauberwort vergötzt, hat es nicht nur faulen, sondern bösen und furchtbaren Zauber geübt. [...] Was ehemals in so schöngestigen Wissenschaften wie der Kunstphilosophie und der Kulturanalyse zu ‚Raum‘ gemischt und gebraut worden war, das hatte sich, den Destillierkolben der geschwätzigen Alchimisten entweichend, als betäubender Dunst über das Denken und Reden eines ganzen Volkes gelegt.“[5]

In der Philosophie, vor allem aber in den Gesellschaftswissenschaften ist freilich seit einiger Zeit ein (wieder-) erwachendes Interesse an raumbezogenen Fragestellungen zu beobachten, das sich auf eine lange Tradition der philosophischen Reflexion und der naturwissenschaftlichen Erforschung des Raums berufen kann. Das Schlagwort des *spatial turn*[6] bezeichnet hier die Einsicht, dass Räume sich nicht darin erschöpfen, als unsichtbare Abstandhalter oder Behältnisse den wahrnehmbaren Objekten eine neutrale Umgebung zur Verfügung zu stellen. Räume werden vielmehr zunehmend als selbst bedeutungstragende und bedeutungsgenerierende Kontexte aufgefasst, die die Dinge einhegen, ihnen Grenzen geben und dabei Distanzen und Beziehungen einrichten, über die sich das solcherart Abgeteilte und wieder Verbundene überhaupt erst definieren lässt. Umgekehrt sind auch diese Räume nicht als stabile, voraussetzungslos vorhandene und beliebig befüllbare Gefäße zu verstehen, sondern als spezifisch gestimmte Umgebungen, die von ihren Betrachtern oder Benutzern stets neu hergestellt werden müssen. Diese Sicht auf den Raum, der es weniger um esoterisches Raunen denn um die Arbeit an konkreten Raumphänomenen zu tun ist, befindet sich heute in der Philosophie, der Soziologie, der Geographie, der Politik- oder der Kulturwissenschaft auf gutem Weg, sich als fachlicher *common sense* zu etablieren; zahlreiche Einzelfallstudien, Forschungsprojekte und Symposien[7], aber auch eine anschwellende Reihe einschlägiger Sammelpublikationen belegen diese Tendenz.[8]

Die Reaktionen der Kunstgeschichte auf den ‚spatial turn‘ indes sind vergleichsweise verhalten – sei es, weil es das Verhältnis zwischen den oft nur metaphorischen (sozialen, politischen, virtuellen) Räumen der Gesellschaftswissenschaften und den konkreten Räumen der Kunst erst zu klären gilt, sei es, weil man noch mit der Verarbeitung des letzten, des ‚iconic turns‘ beschäftigt ist. Vielleicht ist es also kein Zufall, dass die kunsttheoretische Rezeption neuerer sozialwissenschaftlicher Raumvorstellungen zunächst dort eingesetzt hat, wo man es ohnehin weniger mit faktischen denn mit fiktiven, imaginären, psychischen Räumen zu tun hat: in der Literatur, in der Musik, im Film, im Theater.[9] Der geringste Widerhall ist ausgerechnet dort zu verzeichnen, wo man die intensivste Beschäftigung mit dem Raum vermuten sollte: in der Geschichte der plastischen Künste nämlich, die ja seit Lessings *Laokoon* (gemeinsam mit der Malerei) explizit als Raumkünste in die Wissenschaft eingeführt sind.

Wie sehr auch die kunstgeschichtliche Forschung von Raummodellen der Nachbardisziplinen profitieren könnte, zeigt schon ein kurzer Blick auf die künstlerische Produktion der Moderne und der Gegenwart, für die ‚Raum‘ geradezu paradigmatisch geworden ist. Arbeiten im urbanen Kontext, Installationen und Environments, Werke der Land Art oder ephemere Duft-, Licht- und Klanglandschaften begnügen sich nicht damit, autonome Kunstobjekte in beliebigen ‚Schachteln‘ zu deponieren, sondern legen es geradezu darauf an, Artefakte einander räumlich zuzuordnen, sie in einen Bezug zum räumlichen Umfeld zu setzen oder totale Kunsträume zu schaffen, die den Betrachter umschließen und zu einem Teil des Arrangements werden lassen. Der ‚Raum‘ der Moderne kann *Binnenraum* eines Objekts ebenso sein wie ein das Objekt unmittelbar umgebender *Umraum*, ein durch mehrere Objekte abgesteckter *Zwischenraum*, ein durch die Ausstrahlung von Tönen, Farben und Licht oder ein Ensemble von Gegenständen hervorgerufener *Resonanzraum* oder ein das Werk einhegender musealer, städtischer und landschaftlicher *Kontextraum*. Damit treten für die Kunstwissenschaft neue Gesichtspunkte in den Vordergrund: die Frage nach der Begrenzung und Einteilung von Räumen, nach der Lenkung des Blicks oder der Bewegung; das Erleben von Enge und Weite, Widerstand und Durchlässigkeit; das Erkunden der Relation zwischen dem Werk und seinem Kontext oder zwischen dem eigenen Körper und dem künstlerischen Raum, der ihn einfasst.

Gerade für die Bildhauerei bietet es sich demnach an, die Produktion von Raum als eine besondere Art der ästhetischen Sinnstiftung zu begreifen; dies gilt umso mehr für eine nicht mehr abbildende Kunst der Moderne, die den Kanon klassischer Themen, Zeichen und Symbole zugunsten einer subjektiven Metaphorik ‚individueller Mythologien‘ (Harald Szeemann) verlassen hat. Wo mit dem Zurücktreten verbindlicher ikonographischer Programme die überkommene kunstwissenschaftliche Methodik an ihre Grenzen stößt, hilft auch die eskapistische Behauptung nicht weiter, es müsse, wenn es einem die Sprache verschlägt, wohl um das Unsagbare gehen. Der Blick auf räumliche Ordnungen der Kunst könnte einen Beitrag dazu leisten, dies vermeintlich Unaussprechliche auf Begriffe zu bringen und den Zugang zu Sinnschichten zu öffnen, die der traditionellen Hermeneutik besonders gegenüber einer nichtmimetischen Gegenwartskunst zunehmend verschlossen bleiben.

Dabei liegt auf der Hand, dass sich Raumbesichtigungen nicht allein an zeitgenössischer Plastik machen lassen. Denn im Unterschied zur Malerei, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein als zweidimensionales Fenster zur Welt definierte, durch das man auf die Wirklichkeit hindurchsehen (*per-spicere*) konnte, war das Weltverhältnis der Bildhauerei ja seit jeher räumlich bestimmt: als Produktion *wirklicher* Dinge und *wirklichen* Raums (dass für die plastische Arbeit im und am Raum noch lange kein Reflexionsbegriff zur Verfügung stand, ist dabei eher ein Problem der Kunstphilosophie denn eines der Kunst, die *praktisch* auch jene Raumfragen zu lösen vermochte, die sie sich *theoretisch* noch gar nicht stellen konnte). Die Entwicklungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert haben diese Situation nur noch verschärft. ‚Raum‘, zum spezifischen bildhauerischen Bezugsproblem herangewachsen, lässt sich aus dem ästhetischen Diskurs und der ästhetischen Praxis nicht mehr vertreiben.

Eine modische, dem *iconic turn* verpflichtete Kunstwissenschaft aber handelt sich damit sowohl im Hinblick auf die Jetztzeit als auch bei der Betrachtung älterer Kunst erhebliche Probleme ein. Zum einen ist mit einem bildwissenschaftlichen Instrumentarium die Beschreibung affektiver ästhetischer Erfahrung kaum möglich. Zum andern müssen bildwissenschaftliche Modelle, die sich am Paradigma der Flächigkeit orientieren, auch bei der historischen Analyse plastischer Kunst ihre Zuflucht in Hilfskonstruktionen nehmen: etwa, indem sie die Raumkunst der Moderne als ‚Ausstieg‘ aus dem statischen Tafelbild bzw. als dessen ‚Totalisierung‘ oder ‚Verflüssigung‘ rekonstruieren und ihr, wenn auch unter negativen Vorzeichen, eine Bindung an malerische Entwicklungslinien unterstellen. Mein dezidiert raumästhetischer Ansatz betont dagegen, dass die plastische Kunst der Gegenwart generell keine ‚Bilder‘ mehr erzeugt, die ihren Sinn aus der Absonderung eines von der Realwelt unterschiedenen Beobachtungsfeldes (oder gar aus einer mimetischen Verweisungsfunktion) beziehen. Die Plastik in ihrem Eigen-Sinn ernstzunehmen müsste also heißen: der Frage nachzugehen, was man stattdessen zu sehen bekommt.

In *theoretischer* Hinsicht wäre es dann möglich, *Raumerfahrung* als Erfahrung *sui generis* zu fassen: nicht als Reihung einzelner, statischer Bilderfahrungen, die den Betrachter als das Gegenüber und die Welt als das Dahinter des Werks bestehen lassen, sondern als dynamischen, sinnlichen Beobachtungsmodus, der den Betrachter über das Erlebnis von Atmosphäre, Bewegung, Körperlichkeit ins Werk verwickelt und dadurch ‚Welt‘ nicht zeigt, sondern realisiert. Zum andern könnte man in *historischer* Hinsicht schärfer in den Blick bekommen, dass die demonstrativen Raumthematizierungen am Beginn der Moderne nicht als unvermittelter Ausbruch des Bildes in den Raum zu begreifen sind. Gegen eine solche bildwissenschaftliche Verkürzung ist ein Modell in Stellung zu bringen, das die Geschichte der Bildhauerei insgesamt als Geschichte einer stetigen *Verräumlichung* beschreibt: als Prozess einer zunehmenden Sensibilität für die räumlichen Ausdrucksmittel, der mit den ästhetischen Autonomisierungs- und Reinigungsprozessen an der Schwelle zum 20. Jahrhundert seinen Kulminationspunkt erreicht. ‚Raum‘ wird für die Bildhauerei zum Mittel der Selbstreflexion: gewissermaßen rückblickend kann sie sich nun über ihre Räumlichkeit (statt ihre Bildlichkeit) definieren und damit die Grenzen des künstlerisch Möglichen weit nach vorne verschieben. Indem sie die am Objekt haftende zeichenförmige Bedeutung abstreift und durch die reine Präsenz des Objekts und seine raumschaffende Relation zum Beobachter ersetzt, erhebt sie den Raum selbst zu ihrem Medium.

-
- [1] Jantzen, S. 5
[2] vgl. auch Ströker, S. 17f.
[3] vgl. auch Schürmann, S. 213
[4] vgl. Köster sowie Münk, Dieter: Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus. Bonn 1993
[5] Sternberger, Dolf / Gerhard Storz / Wilhelm Emanuel Süskind: Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen. Hamburg 1957, hier zit. nach der Ausgabe München 1962, S. 116
[6] zur Begriffsgeschichte des ‚spatial turn‘ vgl. Döring / Thielmann (Hg.), v. a. die Einleitung der Herausgeber (S. 7-45)
[7] etwa das DFG-geförderte wissenschaftliche Netzwerk Räume der Stadt. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Raumforschung, die Graduiertenkollegs Orientation and Motion in Space an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Raum und Ritual. Funktion, Bedeutung und Nutzung sakral bestimmter Räume und Orte an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz (2001-2005), das Symposium Space. Place. Environment an der Universität Bonn (24. bis 27. Juli 2000) u.v.a.
[8] Monographien: für die Soziologie Löw (2001) und Schroer (2006), für die Philosophie Thabe (2002), für die Geographie Sturm (2000), für die Politikwissenschaft Köster (2002) / Sammelbände (chronologisch): Günzel (Hg., 2009), Döring / Thielmann (Hg., 2008), Heuner (Hg., 2008), Jongen (Hg., 2008), Günzel (Hg., 2007), Dünne / Günzel (Hg., 2006), Ott / Uhl (Hg., 2005), Stockhammer (Hg., 2005), Hönnighausen et al. (Hg., 2004), Krämer-Badoni / Kuhm (Hg., 2003), Maresch / Werber (Hg., 2002), Feiner et al. (Hg., 2001), Fecht / Kamper (Hg., 2000)
[9] etwa bei Lange (Hg.) oder Böhme / Mehner (Hg.); vgl. zum Raum im Kino auch die Beiträge von Streisand, Löffermann und Naguschewski in Stockhammer (Hg.), zum Raum im Theater die Beiträge von Biet, Jourdeuil und Müller-Schöll in Müller-Schöll / Reither (Hg.), zum Raum in der Literatur die Beiträge von Fetscher, Miller und Willer in Stockhammer (Hg.) sowie die Kap. 9 und 10 in Simons; vgl. ferner die umfangreiche Bibliographie in Dünne / Günzel (Hg.), S. 467f.

ARBEIT AM RAUM Zur Geschichte des plastischen Raums

Bildhauerei, so die These des Projekts, ist immer Raumproduktion. Zu Beginn der Geschichte, die eine reflexiv raumschaffende Kunst der Moderne ex post als *ihre* Geschichte entdecken kann, standen freilich andere – funktionale und mimetische – Gesichtspunkte im Vordergrund der künstlerischen Arbeit; die Werke dieser Zeit wirken in der Rückschau denn auch wie vorsichtige, zögernde Annäherungen an jene ostentative Räumlichkeit, die die Bildhauerei am Übergang zum 20. Jahrhundert als das Eigene der Gattung beanspruchen wird.

Die Erfindung des Raums

In der architekturabhängigen, flächig-hieratischen Skulptur des hohen Mittelalters ist der bildhauerische Raum gering ausgeprägt; die plastischen Körper erscheinen als Fortsetzungen der Baumasse: „Die romanische Portalstatue“, schreibt Erwin Panofsky, „ist plastisch ausgestalteter Gewändepfosten, die romanische Relieffigur plastisch ausgestaltete Wand“.[1] Eine erste Dynamisierung macht sich ab der späten Romanik mit den gestisch expressiven Gebärdefiguren etwa der Meister von Autun, Moissac und Toulouse bemerkbar, im 13. Jahrhundert dann mit den bewegten Portalskulpturen in Reims, Amiens oder Straßburg, die in einer gemeinsamen Erzählung aufeinander bezogen sind und so, aus der Vereinzelnung heraustretend, Raum zwischen sich aufspannen. Mit den rundplastischen Statuen der Gotik beginnen sich die Körper von der Fläche zu lösen: sie wahren zwar noch den Bezug zur umgebenden Architektur, schirmen sich aber durch Konsolen, Nischen, oder Baldachine von ihr ab, um „eine bestimmte Raumzone zu sichern“ und als ihr „Aktionsfeld“ zu markieren (Panofsky).[2] Indem die Kunst „die Statue wieder als selbständig entwickeltes Gebilde aus der Wand heraustreten läßt und die Relieffigur fast freiplastisch vom Grunde löst“, vollzieht sich „zugleich mit der Emanzipation der plastischen Körper die Emanzipation einer diese Körper in sich befassenden Raumsphäre“ (Panofsky). Anders als das reine Ornament widersetzt sich die Plastik dem Aufgehen in einem architektonischen Kontext, indem sie sich als *Bild* ausweist, als ein aus dem funktionalen Realraum herausgeschnittener ästhetischer Sonderraum.

Doch bereits die skulpturalen Werke des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit, etwa Donatellos konzentriert den Betrachter anblickender *Hl. Georg* (1411-1416) oder Verrocchios aus der Wandnische ausbrechender *Hl. Thomas* (1467-1483, beide an Orsanmichele in Florenz), problematisieren die Polarität von fiktiver Bildlichkeit und realer Objekthaftigkeit, indem sie gerade die zwischen Kunst- und Betrachterraum eingezogene Grenze zu ihrem Thema machen und als prinzipiell überschreitbar zeigen. Ähnliche Tendenzen zur Befreiung vom fiktionsanzeigenden Rahmen lassen sich auch an der Skulpturengruppe ausmachen: sind die figürlichen Volumina des spätgotischen Schnitzaltars noch im Kastenraum des Retabels gefangen, gibt die Darstellung von Beweinungs-, Verkündigungs- oder Kreuzigungsszenen bereits Anlass zu ersten freistehenden Mehrfigurenensembles; ihre zunächst blockhaft-dichten Binnenräume gewinnen zunehmend an Offenheit, bis sie nur mehr durch die Narration abgeschlossen werden, welche die Distanz zwischen Figur und Gegenfigur überbrückt. Im großen Maßstab zeigt sich dieser Drang zur Entgrenzung dann natürlich an den platzbeherrschenden Standbildern der Renaissance, die – wie Donatellos *Gattamelata* (1447), Verrocchios *Colleoni* (1496) oder Michelangelos *David* (1501-1504) – aus sich heraus Relationen zum architektonischen Kontext einrichten[3] und durch Blick und Gestik gleichermaßen Raum auf sich versammeln wie in den Raum hineinreichende Krafffelder ausfalten.

Im Gegensatz zu diesen auf Fernwirkung ausgelegten Monumentalwerken, die das Auge auf Distanz halten, stehen jene plastische Arbeiten, die den Rezipienten auch körperlich an und um sich ziehen: Hatten schon die mehransichtigen Skulpturen der Spätrenaissance, etwa diejenigen Cellinis (*Perseus*, 1553), zum Ausloten ihrer multiperspektivischen Raumbezüge eingeladen, so erfährt das Prinzip der Torsion in den verschlungenen, in sich gedrehten Leibern der manieristischen *figura serpentinata* (Giovanni da Bolognas *Raub der Sabinerin*, 1582) eine weitere Steigerung. Sie verbietet jede statische Wahrnehmung und nötigt den Betrachter dazu, die Bewegung des Werks in der eigenen Bewegung *um* das Werk nachzuerleben. Gegenüber einer Renaissancemalerei, in deren mathematisch konstruierten Einheitsräumen die Dinge als illusionistische Volumen mit unsichtbaren, nur der Imagination zugänglichen Rückseiten erscheinen,[4] belohnt die Simultaneität der Bildhauerei jeden Standortwechsel durch neue Eindrücke und macht so auf die Realität ihres Raums aufmerksam; der Betrachter kann sehen, was er zunächst nicht sehen konnte, er kann das Spiel mit der Erwartung genießen – und dann enttäuscht, bestätigt oder überrascht werden durch das, was sich ihm erst auf den zweiten oder dritten Blick – aber eben stets: tatsächlich – zeigt.[5]

Einen Höhepunkt erreicht diese Dynamisierung der Skulptur im Barock. In virtuosen Aktionsfiguren wie denen Berninis (*Apollo und Daphne*, 1623/1624) wird Zeit nun nicht mehr nach Art der Renaissance als Problem des glücklichen Augenblicks verhandelt, der in einer moderat bewegten Geste ein Vorher und Nachher erkennen lässt, sondern in einer nach außen gerichteten, explosiv in den Raum zielenden Handlung eingefroren. Die formale Mehransichtigkeit des Manierismus steigert sich zu einer thematischen Auffächerung der Perspektiven, die die einzelnen Episoden einer ‚storia‘ an die verschiedenen Blickwinkel einer Skulptur heftet und das Geschehen als quasi kinematographisches Ereignis nachvollziehbar macht. Diesen empathischen Anspruch des Mitfühlens,

Mitleidens, Miterlebens, der für die Barockkunst insgesamt prägend ist, kann die Plastik durch das nur ihr mögliche Spiel mit dem Raum auf raffinierte Weise bedienen. Besonders in sakralen Werken (wie Berninis *Cornaro-Kapelle* in St. Maria della Vittoria, Rom, 1645-1652) verschmelzen ästhetische und profane Sphäre zu einem Kontinuum. Anders als noch in den bühnenartigen Dioramen des frühen Barocks erfährt das Publikum sich nicht als Betrachter eines aus dem Realraum herausgenommenen fiktiven Bildes, sondern als Zeuge einer Verkörperung des Metaphysischen im Hier und Jetzt. Die Skulptur markiert keine Grenzmauer, sondern die Pforte zu einem jenseitigen Raum, der ohne bestimmbar Grenze ins Diesseits einreißt und von der wirklichen Welt her unmittelbar zugänglich scheint. Überhaupt ist der barocken Bildhauerei an einer Sichtbarmachung des Raums gelegen, den sie nicht als die leere Außenseite des Werks auffasst, sondern als reale Entität, deren Existenz und Ausdehnung durch flüchtige, halbstoffliche Elemente angezeigt wird: Wind, der die Figuren durchströmt, Licht, das sich über die Szenerie ergießt, Wolkengebilde, Wasser. ‚Raum‘ wird als fließend-ephemeres, aber gleichwohl konkretes Medium gedacht, das die festen Formen des Werks und den Körper des Betrachters weniger voneinander trennt denn miteinander verbindet.

Den Raum nicht als Begrenzung des Werks, sondern als plastisches Gestaltungsmittel zu begreifen, ist bereits eine ausgesprochen moderne Haltung, die uns, radikal zugespitzt, Ende des 19. Jahrhunderts bei Auguste Rodin und Medardo Rosso erneut begegnet. Ihre „Kunst der Buckel und Löcher“ (Rodin) gestaltet sich als ein Wechselspiel von positivem und negativem Raum, in dem Reste von Bildlichkeit nur mehr der Rechtfertigung formaler Experimente dienen: eines „Nichtaufhören[s]“^[6] (Boehm) des Werks an seiner materiellen Oberfläche, einer expansive Unruhe, mit der es „aus allen seinen Rändern“ ausbricht „wie ein Stern“^[7] (Rilke). Nicht die Dinge der Welt, sondern Masse und Raum in ihrem Aufeinander-Verwiesensein geben der impressionistischen Skulptur ihren Gegenstand. Dieser Strategiewechsel vom Abbild zur Eigenform weist den Weg in die Gegenwart: denn wenn die Kunst frei über ihre Mittel verfügt, kann auch ‚Raum‘ nicht länger als eine der Form unhintergebar vorausgesetzte Größe behandelt werden, sondern ist, wie die Form selbst, als eine von der Kunst autonom hergestellte Ordnung zu fassen.

Raumschwellen

Die sprunghafte Erweiterung des räumlichen Vokabulars, das in der Bildhauerei um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu beobachten ist, fällt nicht ohne Grund mit den gewaltigen sozialen und formalen Autonomisierungsschüben zusammen, die die Kunst in dieser Zeit erlebt. Ich möchte den Ausgriff der Plastik in den Raum deshalb als reflexive Strategie rekonstruieren, mit der die Bildhauerei der Moderne den Verlust gesellschaftlicher Repräsentationsaufgaben und mimetischer Sicherheiten kompensiert. Denn so bereitwillig die Kunst eine zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft in eigenlogische Funktionsbereiche zunächst als Freiheitsgewinn gegenüber Politik, Religion oder Wirtschaft verbucht, so drängend sieht sie sich angesichts einer steigenden Kontingenz möglicher Weltzugänge mit der Frage nach der Abbildbarkeit des ‚Realen‘ konfrontiert. In einer Welt der sich separierenden sozialen Sonderrationalitäten sind die vermeintlich natürlichen Dinge, auf die Kunstwerke traditionell referierten, semantisch überbelegt. Als bloß oberflächliche Schicht der Wirklichkeit lässt ihre sichtbare Form keine Rückschlüsse mehr auf die unterschiedlichen sozialen Bedeutungen zu, die an ihnen haften: die scheinbare Einheit des Objekts verdeckt die Vielheit des Sinns.

Für die Kunst muss eine sich solchermaßen multiplizierende Realität zum ernststen Problem werden: Denn was sollte man von der kompakten Hülle der Welt *abmalen*, *abformen*, *abschreiben*, wenn diese den Augen zugängliche Verschalung nur noch über die nackte Existenz von Sachen informiert, ihr Wesen aber – das, was man früher ‚Ideen‘ genannt hatte – nicht mehr einzufangen ist? Die Kunst antwortet darauf mit dem Rückruf ihrer Verweisungen. Weil die Zuordnung ihrer Referenzen zum referierten Objekt unsicher geworden ist, lässt sie ihre Referenzen in sich selbst zurücklaufen, statt sie wie lose Fäden in die Welt zu hängen. Das heißt nicht, dass Fremdbezüge verschwinden; aber sie können nicht, wie zuvor, gleichsam als Stempel der Wirklichkeit von außen durchgereicht und auf die künstlerischen Werke durchgepaust werden, sondern sind von diesen allererst herzustellen. Gegenüber der zeichenhaften Kunst ihrer Vorzeit tritt die Kunst der Moderne in ein neues Verhältnis zur Welt. Die semantische Verschiebung von der Weltimitation zur Welterzeugung macht sich an den Werken im forcierten Hinweis auf ihren operativen Charakter bemerkbar: Kunst entzieht sich dem Zwang zur Abbildung und erweckt stattdessen ganz bewusst den Eindruck des Gemachtseins. Sie betont die Form und tilgt die Information.

Dieser Prozess zeigt sich in allen künstlerischen Medien auf verschiedene Weise, verläuft aber stets nach dem gemeinsamen Muster eines purifizierenden Rückzugs auf die Eigenmittel der jeweiligen Gattung. ‚Reine‘ Malerei, ‚reine‘ Musik oder ‚reine‘ Poesie lösen die ganzheitlichen Formzusammenhänge des Werks in ihre elementaren Bestandteile auf, aus denen sich dann wieder jede beliebige Wirklichkeit zusammenbasteln lässt: aber eben nicht als Spiegelung der Welt im Kunstwerk, sondern als fiktives Produkt der Kunst. Gegenstandslose Bilder, die eine dinghafte Realitätswiedergabe zum bloßen Farbarrangement abstrahieren, atonale Musik, die Melodien in Tonfragmente zerlegt, handlungsfreie Texte, die die Sprache in einzelne Wörter oder, wie in der dadaistischen Lautdichtung, sogar in einzelne Silben zertrümmern: sie alle stoßen das Publikum geradezu mit der Nase (oder den Ohren) darauf, dass es hier nicht mehr darum gehen kann, Ausschnitte aus der Natur zu präsentieren. Was die Kunst noch zeigt, ist die Demontage externer Ordnungsstrukturen – und der von innen her gelingende Aufbau eigener, ästhetischer Ordnung. Kunst wird zur Weltmaschine.

Die Bildhauerei wird von dieser Entwicklung mit aller Härte getroffen. Sie, die jahrhundertlang fast ausschließlich Menschenbildnerin gewesen ist, sieht sich im Zerfall gesellschaftlicher Einheitsgewissheiten auch mit einer Krise des Menschenbildes konfrontiert: denn wo angesichts widerstreitender sozialer Rollen der Glaube an die heile Ganzheit des vorgeblich un-teilbaren ‚Individuums‘ schwindet, verliert sich auch das Zutrauen in die Darstellbarkeit des Menschen. Für die Skulptur, die – anders als die Malerei – schon historisch keine Ersatzgenres kennt, auf die sie ausweichen könnte (etwa Landschaften, Veduten, Interieurs, Stillleben), bedeutet dies: tabula rasa. Zum zweiten kann die plastische Kunst als Produzentin von Gegenständen sich nicht einfach in die Gegenstandslosigkeit zurückziehen. Das Verhältnis ihrer Objekte zur Welt muss sie erst einmal grundsätzlich neu bestimmen. Duchamp trifft diesen wunden Punkt, wenn er Kunstwerk und Alltagsding ineinsfallen lässt und so die perfekte Abbildlichkeit ad absurdum führt. Seine *readymades* verweisen auf nichts als sich selbst. Sie sind keine Zeichen; sie sind, was sie sind. Die Malerei, selbst in ihrer abstrakten Spielart, schafft weiterhin Bilder: zweidimensionale Ausschnitte in der Realwelt, deren Objekthaftigkeit nur ein für den Transport der künstlerischen Form notwendiges Übel ist. Die Plastik hingegen streift ihre Bildlichkeit ab und ersetzt sie durch die pure Präsenz des Objekts. Mit dem Wegfall der Zeichenfunktion ist die Differenz zwischen dem Objekt, das dem wirklichen Raum angehört, und dem Bild, das auf einen fiktiven Raum verweist, aufgehoben. Das Kunstwerk tritt als Teil des Realen ins Reale, als Objekt unter anderen Objekten. Es ist damit nicht seines Kunstcharakters enthoben; aber sein Kunstsein ist nicht länger durch den Transfigurationsmechanismus der Bildlichkeit garantiert, und Strategien, die auf die Absonderung des Bildes vom Realraum zielen (Sockel zum Beispiel) werden erst rechtfertigungspflichtig, dann zur ironischen Geste.

Es überrascht kaum, dass eine solcherart in die wirkliche Welt hineingestoßene Bildhauerei den Raum, also gewissermaßen die Chiffre für das Reale schlechthin, als ihr elementares und spezifisches Medium adaptiert. Die in ihrem ästhetischen Status zweifelhaft gewordenen Einzeldinge können nun durch ihre atmosphärisch oder assoziativ stimmige räumliche Organisation mit neuer Bedeutsamkeit aufgeladen werden: die Sicherung durch einen sinngebenden *Raum* ersetzt die Sicherung durch das *Bild*. So fügt Marcel Duchamp in Fortführung des *readymade*-Gedankens banale Gegenstände zu komplexen Ensembles, etwa die 1200 Kohlesäcke, mit denen er 1938 zur *Exposition Internationale du Surréalisme* die Decke der Pariser Galerie Beaux-Arts behängt. Schon zuvor hatte El Lissitzky im *Prounenraum* auf der Großen Berliner Kunstausstellung (1923) eine Reihe reliefartiger, farbig-abstrakter Objekte zu einem räumlichen Ganzen arrangiert; im selben Jahr beginnt Kurt Schwitters mit der Arbeit an seinem höhlenartig verschachtelten *Merzbau* (1923-1936/37).

Eine nicht mehr figurzentrierte, sondern an der ‚reinen‘ Emergenz von Raum interessierte Bildhauerei der Gegenwart, die sich vom umhögten Objekt im Raum zum umhögenden Eigenraum totalisiert, findet hier ihre historischen Anschlussstellen. Unter den Bedingungen einer nicht mehr in mimetischer Weise bildgebundenen Objekthaftigkeit der Plastik freilich gilt nicht allein für installative Positionen, sondern prinzipiell für jede räumlich argumentierende Kunst, dass sie aus eigener Kraft ein individuelles Gravitationsfeld entfaltet, das alles ästhetisiert, was in seinen Sog hineingerät – auch das Publikum. Denn das Kunstwerk entgrenzt sich, indem es den Betrachter eingrenzt und das betrachtende Gegenüber als teilnehmenden Zeugen in seinen Binnenraum einschleust. Das Werk, indem es sich verräumlicht, streift seinen Rahmen ab und wird selbst zum Rahmen der Beobachtung; oder, cum grano salis: zum Beobachter des Beobachters.

Tausend Räume

Die Gegenwart der Bildhauerei ist geprägt von einer immensen Diversifizierung räumlicher Strategien. Folgt man den Spuren Schwitters' und Duchamps, so stößt man auf die *Environments* Allan Kaprows (seit 1958) oder die agoraphobischen Unratansammlungen Armans (*Akkumulationen*, seit 1960). Gewissermaßen als Präzisierungen solcher chaotischen All-over-Ensembles erscheinen die seit den 1980er-Jahren sehr differenziert angelegten narrativen Passagen, die, wie Ilya Kabakovs *Totale Installationen*, Christoph Büchels oft augenzwinkernd-abenteuerliche *Parcours* oder Gregor Schneiders emphatische Labyrinth, durch eine Fülle assoziativer Details zu atmosphärisch dichten Erlebnisräumen aufgeladen werden.

Etwas abseits vom scheinbaren Realismus dieser ästhetischen Parallelwelten stehen die hochartifizialen, aus vorgefundenen Gegenständen, künstlerisch bearbeiteten Objekten und autonomen skulpturalen Gebilden gleichermaßen räumlich arrangierten *Zellen* Louise Bourgeois' oder die Installationen Joseph Beuys', die im Darmstädter *Block Beuys* (1970) zu einer komplexen, mit Plastiken, Graphiken und Aktionsrelikten ausgestalteten Raumsuite gesteigert werden. Wesentlich puristischer, aber physisch durchaus extremer sind die beengenden *Korridore* Bruce Naumans (seit 1969), die mit einfachsten Mitteln elementare Raumsituationen erzeugen und den Besucher, indem sie ihm die unangenehm direkte Konfrontation mit sich selbst zumuten, auf die Erfahrung des eigenen Körpers zurückwerfen.

Den Interventionen der Minimal Art dagegen ist es weniger um die Leiblichkeit des Rezipienten zu tun denn um die Idee des essentiellen Raums. Angeschlagen wird dieses Motiv schon 1958 von Yves Klein, der unter dem programmatischen Titel *Le Vide* (Die Leere) den Ausstellungssaal der Pariser Galerie Iris Clert als vollkommen unbespielten Raum-an-sich präsentiert; radikal war damit die absolute Reduktion als konzeptueller Fluchtpunkt vieler

nachfolgender Raumexperimente bezeichnet. Carl Andre etwa deutet Räumlichkeit lediglich durch einige wenige, stark zurückgenommene Markierungen an, die allein als aufeinander verweisende Raummale, nicht als einzelne Artefakte bedeutsam sind; ähnlich wird bei den Draht- oder Fadenarbeiten Norbert Krickes und Fred Sandbacks oder den modularen Strukturen Sol LeWitts das dreidimensionale Volumen nur „von einer dünn materialisierten Form durchfahren“ (Trier),[8] die wie ein feiner Riss den Raum um sich sichtbar werden lässt.

In einem größeren Maßstab, aber prinzipiell vergleichbar fungieren auch die Zeichensetzungen der *Land Art* in den Wüsten Nordamerikas als derartige Raumauslotungen, die den Blick vom Objekt in die Weite der Landschaft oder, wie in Michael Heizers *negativen Skulpturen*, auf künstlich eingezogene Horizonte lenken; gleiches gilt für den Transfer solcher Positionen zurück in einen musealen beziehungsweise urbanen Kontext, etwa für die *Erdräume* und den *Vertikalen Erdkilometer* Walter der Marias. Dass Räumlichkeit indes nicht allein materiell gewonnen werden kann, demonstrieren die gänzlich entsubstantialisierten, aber eben doch nicht leeren Licht-, Klang- und Dufträume Dan Flavins, Olafur Eliassons, James Turrells, Mischa Kuballs, Ernesto Neto oder Wolfgang Laibs.

Einen ganz anderen Weg, Raum zum Vorschein zu bringen, beschreiten schließlich Bruce Nauman, Joseph Beuys und Rachel Whiteread, die das unsichtbare Raumvolumen nicht als solches inszenieren, sondern es abformen und so zum körperlichen Gegenstand konkretisieren. Wie schon bei Richard Serra *Splashes*, für die der Künstler 1968 geschmolzenes Blei in einen Raumwinkel zwischen Wand und Boden geworfen und ausgehärtet hatte, handelt es sich auch hier um plastische Werke, die nicht Raum erzeugen, sondern gewissermaßen selbst vom Raum erzeugt sind und somit auf ein ganz bestimmtes örtliches Umfeld bezogen bleiben; diese Idee, eine skulpturale Arbeit unmittelbar auf die Gegebenheiten ihres Umraums reagieren zu lassen, ist unter dem Schlagwort der *Ortsspezifität* bis heute eine zentrale Forderung insbesondere an Kunst im öffentlichen Raum der Stadt.

Methodisches

Will man, wie diese kurze Skizze, das Werden der plastischen Kunst als einen Prozess der langsamen, dann eruptiven ‚Verräumlichung‘[9] darstellen, so ist nachdrücklich zu bemerken, dass man es hier mit einer Interpolation der Jetztzeit zu tun hat. Man muss sich hüten, in das Fahrwasser teleologischer Erklärungsmodelle zu geraten, die der künstlerischen Genese explizite Motive zugrundelegen oder eine immanente Zielausrichtung unterstellen. Geschichte, auch die der Bildhauerei, bewegt sich nicht an einem unsichtbaren Faden, der das Geschehen auf einen idealen Perfektionszustand hinzöge (welcher für die meisten Historiographen dieser Machart natürlich in ihrer jeweiligen Gegenwart liegt – ohne dass sie angeben könnten, was danach kommt: etwa das Ende der Geschichte?). Was in der Kunst passiert, orientiert sich nicht an einer unbekannteren Zukunft, sondern an einer bekannten Vergangenheit, auf die man aufbauen, die man verdichten, an der man Abstützung finden kann. Dass die plastische Kunst – wie alle Gattungen, wie überhaupt alle sozialen Felder – ihrer Geschichte in der Rückschau eine gewisse Zwangsläufigkeit zuspricht, kann getrost als mythologisierendes Mittel verbucht werden, mittels dessen sie ihrer Gegenwart historische Legitimation verleiht.

Nimmt man an, dass die Kunstentwicklung sich nicht als Frage des qualitativen Fortschritts darstellt, sondern eher als ein Problem des Nachschubs an Originalität, und dass dementsprechend weniger Paradigmenwechsel denn Kontingenzsteigerungen zu beobachten sind, kann mit Verräumlichung auch kein plötzliches Räumlichwerden gemeint sein, sondern nur eine allmähliche, sich selbst stabilisierende Erweiterung der bildhauerischen Möglichkeiten. Die Brüche des 20. Jahrhunderts relativieren sich in dieser historischen Perspektive von scheinbar solitären Ereignissen zu kontinuierlich vorbereiteten Diskontinuitäten. Der für die Kunst der Moderne diagnostizierbare ‚spatial turn‘ bezeichnet dann (lediglich) den Punkt, an dem die endgültige Lösung von jeder Gegenstandsbindung den kumulativen Prozess schlagartig beschleunigt und die plastische Kunst zur Reflexion ihrer prekär gewordenen Existenz zwingt: weil die äußere Welt keinen Halt mehr gibt, hält sie sich an ihre Raumbezogenheit als Medium sowohl ihrer Praxis wie ihrer Selbstbeschreibung.

Das soll nicht heißen, dass fortan jedes bildhauerische Werk in gleichem Maß oder in gleicher Weise raumplastisch arbeiten müsse. Die Kunstentwicklung ist kein Mechanismus verbrauchter Formen, sondern zur Vervielfältigung künstlerischer Optionen; die Alternativen werden nicht ausgeschaltet, sie nehmen zu. Wenn aber gerade die avanciertesten Positionen der Zweiten Moderne um Raumfragen kreisen, so darf man dies als einen Hinweis darauf sehen, dass die Plastik insgesamt nicht hinter ihren einmal eingerichteten räumlichen Weltzugang zurückkann. Der Raum liegt als selbstgestellte Arbeitsherausforderung vor; und nun muss man zusehen, wie man sie annimmt und im Einzelfall bewältigt.

[1] hier und im folgenden: Panofsky, S. 275 (im Original z. T. hervorgehoben)

[2] hier und im folgenden: Panofsky, S. 276 (im Original z. T. hervorgehoben)

[3] Boehm (1977) und Boehm (2006)

[4] sodass Simultaneität, kommt sie noch einmal vor, eine Ausnahme ist, die besonders auffallen muss – wie in Pontormos *Heimsuchung* in Carmignano (1528-1529)

[5] während man beim Tafelgemälde zwar intuitiv zu wissen glaubt, was sich etwa in einem durch das Bildpersonal verdeckten Hintergrund

PLASTISCHES DENKEN

Zur Theorie des plastischen Raums

„*Raum* ist ein totalisierendes Wort, das wegen seiner Resonanzen in allen Disziplinen bedeutungsvoll erscheint – aber ohne konkrete Bedeutung eine genaue Analyse eher erschwert als ermöglicht“ (Moravánszky).[1] Wenn also von ‚Raum‘ die Rede sein soll, so ist zu klären, von welchem.

Skulpturales Handeln

Die Idee des Raums, mit der mein Projekt arbeitet, geht von der Prämisse aus, von einem starren ontologischen, dingzentrierten Modell auf ein betrachterabhängiges, polyperspektivisches, temporalisiertes (also zeit-, körper- und bewegungsgebundenes) Konzept umzustellen. Es bleibt unzulänglich, das ästhetische Objekt als ein ornamentales Gefüge zu beschreiben, das sich selbstreferentiell abkapselt und sämtliche Umweltgegebenheiten aus sich und seiner Beobachtung ausschließt.[2] Die Bedeutung eines Kunstwerks kann somit nicht mehr an einzelnen Objekten lokalisiert werden, sondern ist aus ihrem räumlichen Zusammenhang zu ermitteln. Gleichzeitig lässt sich aber auch dieser Raum nicht als durch die Dinge schlichtweg gesetzte Größe erfassen. Der Raum, den die Kunst aufspannt, ist das Produkt des *Werkes*, ohne dessen raumverändernde, raumbesetzende, raumkonstituierende Kraft er nicht oder nicht in gleicher Weise vorhanden wäre, ebenso wie des *Betrachters*, in dessen Erleben er stets neu aktualisiert werden muss.

Mein Modell behandelt deshalb das sichtbare Objekt und seinen Beobachter als gleichrangige, rekursiv miteinander verbundene und sich gegenseitig konditionierende Agenten der ästhetischen Erfahrung. In Anlehnung an den (v.a. von Luhmann vorgeschlagenen) Medienbegriff, der Medium und Form als lose bzw. strikte Kopplung von Elementen beschreibt, möchte ich *Orte*, also sowohl die meist festen Raumstellen des Werks als auch die veränderbaren Positionen des Betrachters, als die basalen Elemente des Mediums ‚Raum‘ definieren. Die Differenz zweier Orte nenne ich ‚Form‘. Beobachtbare Formen sind dann: erstens das materielle Volumen des Werks als Differenz von Orten an ein- und demselben Objekt; zweitens die räumlichen Beziehungen von Volumina als Differenzen von Orten an zwei voneinander verschiedenen Objekten; drittens die immateriellen Konfigurationen von Beobachter und Werk als Differenzen eines Beobachtungsortes und eines Ortes am Objekt; viertens die sich in der Bewegung verschiebenden, fließenden Beobachtungsperspektiven als Differenzen zweier Beobachtungsorte.

Ästhetischer Sinn entsteht genau aus diesen Spannungsverhältnissen: Das Objekt hat seine Orte und der Betrachter hat seine Orte, und erst ihre Verknüpfung schafft einen Fächer möglicher Figurationen, die gemeinsam den Raum des Werks bilden. ‚Raum‘ entsteht somit nicht aus der Addition von Orten, sondern als Summe ihrer Relationen. Gegenüber einem substantiellen Werkbegriff, der nur die Objekte selbst in den Blick bekommt, aber auch gegenüber den üblichen relationalen Designs, die ‚Raum‘ entweder als das Dazwischen von Gegenständen auffassen (und so den Betrachter vernachlässigen) oder aber als Gefüge von Beobachtungen (und so die Objekte zum Verschwinden bringen), hat dieser Ansatz den Vorteil, sowohl die objekthaften Werke als auch die Raumbeziehungen zwischen Objekten, zwischen Beobachtern und zwischen Objekten und Beobachtern gleichermaßen zu berücksichtigen, indem es jeden dieser Aspekte in identischer Weise als Form, also: als sinnhafte Differenz von Orten handhabt.

Auf Grundlage eines solchen Modells möchte ich vier Dimensionen ästhetischer Erfahrung näher untersuchen, die mir als wesentlich für die Begegnung mit plastischer Kunst erscheinen: das Erleben von Atmosphäre, Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Polyperspektivität.

Atmosphäre

Auf den Begriff der Atmosphäre greife ich zurück, um die eigentümliche Wirkung zu analysieren, die der künstlerische Raum aus dem Wechselspiel von eingeschriebenen und zugeschriebenen Raumqualitäten erhält.[3] Für die Kunstwissenschaft hat besonders Gernot Böhme die Vorstellung vom „atmosphärisch getönte[n] Raum“[4] geprägt, dessen Eigen-Sinn ernstgenommen und gegen die „Verpönung von Sinnlichkeit“[5] rein intellektualistischer Modelle verteidigt werden müsse. Wider den rationalen Diskurs einer Kunstbetrachtung, die sich nur an stilistischen, ikonographischen oder sozialhistorischen Kriterien oder an der Bestimmung einer ästhetischen Funktion[6]

abspielt, aber eben nicht *hinter* die Figuren sehen kann, um die Annahme zu überprüfen; und tatsächlich befindet sich dort ja auch gar nichts – außer der Leinwand (vgl. auch Gombrich, S. 80-83)

[6] Boehm [a], o. S.

[7] Rodins Sekretär Rilke hatte bei dieser Formulierung freilich den antiken *Torso vom Belvedere* im Sinn

[8] Trier, S. 16

[9] vgl. in diesem Sinne kurz: Flemming, S. 7f.

interessiert zeigt und damit schon das Bedeutungspotential des Werks auszuschöpfen meint, bringt Böhme ein Konzept in Stellung, das die „wahrnehmende [...] Präsenz des Subjekts“ und dessen „Teilnahme an der Gegenwart der Dinge“[7] betont. Mögen einer älteren, von der mimetischen Aufgabe des Werks überzeugten Kunstgeschichtsschreibung die ‚objektiven‘ Erkenntnismethoden noch hinreichend erschienen sein, so wird im Kontext der Ungegenständlichkeit die Relevanz des Böhmschen Entwurfs unmittelbar deutlich; denn zum sinnstiftenden Moment des Kunstwerks wird hier gerade sein vermeintlich unbenennbarer Stimmungswert, der den Rezipienten noch vor jeder logischen Verarbeitung des Gesehenen als prälogische Erfahrung trifft.[8] Diese ästhetische Atmosphäre ist weder allein als Zubehör des Werkes noch als bloße Einbildung des Betrachters zu verstehen; sie emergiert als Überschuss aus der wechselseitigen Verknüpfung beider Instanzen, wird also durch das Objekt hervorgerufen, ohne objektiv an ihm zu haften, und vom Subjekt erlebt, ohne sich allein aus subjektiven Seelenzuständen zu erklären.[9] Nachdem sie schon bei Böhme allererst räumlich angelegt ist – als „die affektiv getönte Enge oder Weite, in die man hineintritt, das Fluidum, das einem entgegenschlägt“[10] –, eignet sich der Ansatz in besonderer Weise zur Analyse plastischer Kunst (auch wenn man Böhmes eigentliches Ziel, die Idee der gefühlszentrierten Kunstbeobachtung zu einer allgemeinen ökologischen Naturästhetik zu universalisieren, aus guten Gründen nicht teilen möchte). Atmosphären sind demnach „Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen [...] ‚tingiert‘ sind“[11] und so überhaupt hervorgebracht werden. Niklas Luhmann bemerkt deshalb, Atmosphäre sei gewissermaßen der den Sinnen zugängliche Indikator für die Existenz des sinnlich ungreifbaren Raums: „Bezogen auf die Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwänden. [...] Sie [...] entsteht dadurch, daß jede Stellenbesetzung eine Umgebung schafft, die nicht das jeweils festgelegte Ding ist, aber auch nicht ohne es Umgebung sein könnte. Atmosphäre ist somit [...] die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen.“[12]

Körper

Konzipiert man das Erkunden plastischer Räume als eine Dimension der ästhetischen *Erfahrung*, die als Sinnstiftung eigenen Rechts neben die ästhetische *Erkenntnis* zu stellen ist,[13] so wird evident, dass sich die Qualität räumlicher Erlebnisse gerade dem Fehlen einer reflexiven Distanzierung vom Werk verdankt, einem Eingelassensein der Wahrnehmung ins Wahrgenommene durch die somatische Verwicklung des Beobachters in den Raum. Denn wer „sich *im* Raum befindet, hat ihn als ein dreidimensionales Kontinuum nicht *vor* sich. Er ist von ihm umschlossen wie beliebige Dinge sonst: eine Erkenntnisrelation begründet sich dabei nicht“ (Boehm).[14] Da der Mensch kein Sinnesorgan besitzt, das eine Raumperzeption von außen her ermöglichen würde, kann die „Vorstellung von ‚Raum‘ [...] immer nur durch Körperhaftes hervorgerufen“[15] sein (Flemming): durch eine leib-haftige Anwesenheit im Raum, die den Beobachter notwendigerweise zu einem Teil des Beobachteten werden lässt.[16] „Körper und Raum sind deshalb untrennbar miteinander verbunden“ (ibid.). Anders als die visuelle Aufnahme eines Bildes, das den Betrachter als ein *Gegenüber* empfängt, ist Raumerfahrung stets als leibliche Partizipation am Werk ausgezeichnet: als Erfahrung *durch den* Körper ebenso wie als Erfahrung *des* Körpers. Für eine objekthaft-mimetische Kunst, bei der die Plastizität der Figur den Betrachter zwingt, sich in ein Verhältnis zum künstlerisch geformten Volumen zu setzen, gilt dies in gleicher Weise wie im Falle eines ungegenständlichen, räumlich expansiven Werks, das es dem Rezipienten erlaubt, sich selbst als Volumen im Raum zu spüren und die eigene Körperlichkeit als Instrument der Raumerfahrung zu benutzen. Die Kunst mag sich von der figürlichen Repräsentation des menschlichen Körpers abgewandt haben – im Raum als dem Ort einer Konfrontation des Menschen mit dem eigenen Leib kehrt er in sie zurück. Die Kunstwissenschaft indes hat eine solche somatische Ästhetik lange Zeit eher reserviert behandelt; einer von den Möglichkeiten des perspektivischen Raumillusionismus faszinierten Theorieproduktion galt das Körperempfinden dem Augenschein untergeordnet, und wer, wie der ungläubige Thomas, beim Sehen die Hände zuhelfe nehmen musste, bewegte sich auf einer primitiven Stufe der Wahrnehmung.[17] Erst ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stehen Kunsthistoriker wie Schmarsow, Hildebrand und Wölfflin oder phänomenologisch arbeitende Philosophen wie Cassirer und Heidegger für die beginnende „Tradition einer leiblich-anthropologischen Theorie der Räumlichkeit“ (Hartle),[18] die ‚Raum‘ als Korrelat oder sogar als Erweiterung des Leibes denkt, auf den hin der Raum zentriert ist:[19] „Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschließung eines Subjekts“, [20] dem „das ganze Raumgebilde [...] als ‚Körper außer ihm‘“ erscheint (Schmarsow);[21] um daher „das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir diese Betrachtung sinnlich miterleben, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen“ (Wölfflin).[22] In einer „mimetisch-projektive[n] Lesart“ (Hartle)[23] kann der nicht bloß optisch, sondern auch leiblich wahrnehmende Mensch das plastische Objekt als mit ihm selbst verwandt begreifen und so am Raumkunstwerk lernen, dass auch er „in seiner Selbstgegebenheit, seinem Sich-Spüren ursprünglich räumlich ist“ (Böhme).[24] Raumerfahrung wird so zu einem Modus der Selbstvergewisserung. Gegen den hier referierten, vielleicht allzu stark leibfixierten Entwurf der räumlichen Sinnfindung mag man kritisch einwenden, dass er den Körper in unzulässiger Weise als ursprüngliche, „irreduzible Grundlage allen Bedeuten“[25] setzt (Hartle) und das leibgestützte Raumerleben zum Schlüssel einer unmittelbar zugänglichen Wahrheit stilisiert; dass eine derartige Körperontologie zu kurz greift, haben die Untersuchungen Pierre Bourdieus zur sozialen Vorstrukturierung des Habitus (der als blinder Fleck der Selbstbeobachtung gleichwohl unverfügbar bleibt) hinlänglich gezeigt. Gegen die naive Annahme eindeutiger Kausalitäten ist also erneut auf ein Modell der wechselseitigen Prägung zu bestehen, das ästhetische Erfahrung als emergente *Dialektik von Leib und Raum* beschreibt.

Zeit

„Bewegung liegt allem Werden zugrunde“, schreibt Paul Klee in seiner *Schöpferischen Konfession*: „In Lessings Laokoon [...] wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“[26] In der Tat ist es Lessings Verdienst, die bildenden Künste als Raumkünste definiert und damit das kunsttheoretische Interesse überhaupt erst auf die Kategorie des Raums gestoßen zu haben. Der Gedanke an dessen eigene temporale Qualität aber war damit für lange aus der ästhetischen Diskussion verbannt;[27] vielmehr musste ‚Raum‘, als umschließendes Behältnis der Dinge und ihrer *möglichen* Bewegung, selbst unbewegt konzipiert sein. Ein von der menschlichen Wahrnehmung her argumentierender Raumbegriff dagegen wird betonen, dass *jede* ästhetische Beobachtung prozesshaft ist, und zwar unabhängig davon, ob der Gegenstand der Beobachtung explizit performativ oder sequentiell angelegt ist oder nicht; begreift man den künstlerischen Raum als ein Ergebnis der beobachtenden Auseinandersetzung mit dem Werk, kann ihm ein der Zeit entthobenes Dasein nicht mehr zugesprochen werden. Für die Bildhauerei, die ja stets real durch- oder umschreitbare Volumina herstellt, ist der Sachverhalt besonders evident; diese Einsicht teilen bereits Hildebrand und Schmarsow (1893), wenn sie darauf hinweisen, dass die im Raum plazierte Form erst durch *Bewegung* plastisch erfahrbar werde: in einer Übertragung des menschlichen Bewegungsgefühls auf die ruhende Materie.[28] In den 1950er- und 1960er-Jahren war es dann vor allem die Architekturtheorie, die den Reiz der Kinästhetik entdeckte; so formuliert Siegfried Giedion, nicht ohne einen Seitenhieb auf die statischen Raumbilder in der Tradition Camillo Sittes,[29] die moderne Raumdarstellung sei nicht mehr am einperspektivischen Gegenstand interessiert, sondern an der „Vielzahl der Eindrücke, die ein wahrnehmendes Subjekt erhält, indem es sich um die Objekte herumbewegt“.[30] Raumkunst, so verstanden, liegt nicht einfach vor; sie ereignet sich: *it takes place*.

Perspektiven

Erst durch diese aktive Beteiligung des Rezipienten an der Produktion des Raums – in der wirklichen Präsenz im oder am Werk, im Abtasten und Abschreiten seiner Grenzen, in der Bewegung, im Wechsel der Ansichten – entfaltet sich eine *Bedeutung im Werden*. Der Betrachter, der frei seine Beobachtungsposten wählt, ohne jemals in einer einzigen Panoramaeinstellung *alle* Facetten des Werks aufnehmen zu können, erschließt sich den Raum der Kunst in einer sinnanreichernden Abfolge verschiedener Blickwinkel, die er einnehmen und wieder verlassen – und zu denen er, wenn er möchte, in Kenntnis neuer Eindrücke zurückkehren kann. Die Polyperspektivität eines solcherart temporal erlebbaren Raumkunstwerks konfrontiert den Betrachter mit der Erfahrung, dass die Kunstbeobachtung nicht in einen finalen Einheitsgesichtspunkt zusammenläuft: dass die differenten Perspektiven sich nicht in einer ‚Idee‘ auflösen und versöhnen lassen, sondern als Nebeneinander des Verschiedenen ausgehalten werden müssen, und ihre Widersprüche, statt sich zu glätten, als Stachel stehenbleiben.[31]

Plastische Werke zeigen sich als multikausale, unabschließbare Ensembles von Positionen, die, statt einer vorgefertigten linearen Ordnung zu folgen, assoziativ, sprunghaft, chaotisch – aber dennoch stets sinnvoll – miteinander vernetzt werden können und in ihrer selbst hergestellten Komplexität eine wesentliche Signatur der Moderne aufscheinen lassen.[32] Ein an der Undiszipliniertheit des Raums geschultes plastisches Denken könnte diese vermeintlichen Unsicherheiten indes nicht als Mangel, sondern als Freiheit zu autonomer, kreativer, ‚wilder‘ Ordnungsfindung erfahren: als eine Lektion in Ungehorsam.

-
- [1] Moravánszky, S. 121f.
[2] so etwa Niklas Luhmann; vgl. hierzu Hartard, S. 164-178
[3] vgl. Böhme (1995), neuerdings auch: Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006
[4] Böhme, S. 8
[5] Böhme, S. 178
[6] so etwa Niklas Luhmann
[7] Böhme, S. 177f.
[8] vgl. Böhme, S. 8; in eine ähnliche Richtung deutet Walter Benjamins Aura, die „einen atmosphärischen Raum im Raum um etwas Körperhaftes“ (Selle, o.S.) bezeichnet; tatsächlich erhält der Begriff eine stark räumliche Prägung, wenn Benjamin annimmt, das ursprüngliche Wesen des Kunstwerks sei nur in seinem „Hier und Jetzt“ bewahrt, in seinem „einmalige[n] Dasein an dem Orte“ (Benjamin, S. 478); das Ortloswerden des Werks durch technische Reproduktionsmedien, seine Herauslösung aus dem authentischen Umfeld ist für Benjamin gleichbedeutend mit dem Verlust des auratischen Zaubers
[9] vgl. Böhme, S. 33f.
[10] Böhme, S. 95
[11] hier und im folgenden: Böhme, S. 33
[12] Luhmann, S. 181; für Böhmes Ausgangspunkt der Subjekt/Objekt-Differenz ist in Luhmanns Systemtheorie freilich kein Platz; Raum ergibt sich hier aus der Differenz von Objekt und Stelle
[13] vgl. zu dieser Opposition Hartard, S. 209-215
[14] Boehm [c], S. 180
[15] Flemming, S. 7; gänzlich ähnlich Albiker, S. 27
[16] vgl. Reiss, S. XIII f.
[17] so tendentiell noch bei Worringer: vgl. Lange, S. 12
[18] Hartle, S. 119
[19] vgl. Lüdeke, S. 449 und S. 455, Jöchner, o. S.
[20] Schmarsow, S. 472

- [21] Schmarsow, S. 475
[22] hier zitiert nach Hartle, S. 114
[23] Hartle, S. 114
[24] Böhme, S. 31
[25] Hartle, S. 121
[26] Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*. In: Paul Klee: Kunst – Lehre. Hg. von Günter Regel. Leipzig 1987, S. 62 (orig. 1920)
[27] die Vernachlässigung der zeitlichen Komponente bei der Behandlung plastischer Kunst beklagt v. a. Boehm [b], S. 31ff. und [c], S. 176ff., während Hartle umgekehrt bemängelt, die kunstwissenschaftliche Diskussion scheine nach wie vor „von literaturtheoretischen Kategorien geprägt zu sein“ (S. 35), sodass selbst in bezug auf Bilder oder Skulpturen, die sich „aufgrund ihrer dinglich-materiellen Medialität nur sekundär als Arbeit an Zeitformen verstehen lassen“ (S. 36), hauptsächlich der Zeitaspekt hervorgehoben und Raum höchstens im Hinblick auf Perspektive untersucht werde; vgl. auch die Aufsätze von Läßle und Jöchner
[28] vgl. Schmarsow, S. 475f; vgl. für Hildebrand auch: Hartle, S. 115 und Jöchner, o. S.; für Schmarsow: Jöchner, o. S.
[29] bes. in dessen Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889)
[30] Giedion [a], S. 127
[31] s. a. Boehm [b], S. 40f. und [c], S. 177f.; diese Co-Präsenz des Verschiedenen ist für Michel Foucault eines der wesentlichen Merkmale des Raums; vgl. den Beitrag von Gert Mattenklott in Lammert et al. (Hg.)
[32] vgl. hierzu anhand zweier zeitgenössischer Kunstsoziologien: Hartard, S. 32ff. und S. 191-194

HISTORISCHE RAUMTHEORIE

Ein Literaturbericht

Ästhetische Raumbegriffe wurden stets in der Auseinandersetzung mit philosophisch-theologischen und mathematisch-physikalischen Bestimmungen des Raums entwickelt.[1] Selten freilich ist dasselbe gemeint, wenn Kunsttheoretiker oder gar Künstler auf der einen und Philosophen oder Naturwissenschaftler auf der anderen Seite von ‚Raum‘ sprechen.[2] „Bei der Allgemeinheit dieser Bezeichnung ist die Kunstgeschichte der Gefahr einer bloß redensartigen Verwendung dieses Wortes nicht immer entgangen“, [3] konstatiert Hans Jantzen richtigerweise. Doch auch, wenn vorderhand das, was der Raum „an Problematik für die Philosophie zeigt, (...) nichts mit dem Raumproblem des Künstlers“ (Albiker)[4] zu tun haben mag, bleibt die Fiktion, am selben Reflexionsgegenstand zu arbeiten, immerhin ein Missverständnis, das die Disziplinen gegenseitig befruchten kann – oder irritieren. Es ist also nur folgerichtig, wenn der Riss, der in der Ästhetik relativistische und absolute Raummodelle trennt, auch durch die Geschichte der philosophisch-physikalischen Begriffsarbeit hindurchgeht. Albert Einstein bringt diese Opposition auf den Punkt: Denkt man „Raum als ‚Behälter‘ aller körperlichen Objekte“, [5] so ist er als unabhängige Entität für sich vorstellbar, als ein Container möglicher Dinge, der den Gegenständen vorausgeht, der leer oder angefüllt sein kann, ohne von seinem Inhalt verändert zu werden; fasst man Raum dagegen als eine „Lagerungs-Qualität der Körperwelt“, als „eine Art Ordnung körperlicher Objekte“, dann ist er nicht länger als Gefäß zu begreifen, das die Dinge aufnimmt, sondern vielmehr als Produkt der Elemente, die er enthält, und ihrer vielfältigen, möglicherweise instabilen Beziehungen zueinander.[6]

Raum in Philosophie und Physik

Die Annahme eines solchen relationalen Ordnungsraums lag der **antiken** Philosophie noch fern. Raum war für sie selbstverständlich eine Größe, die an Stellen der Wirklichkeit gebunden und vom Volumen konkreter Gegenstände eingenommen und limitiert schien: etwa Platons $\chi\acute{o}\rho\alpha$ (chóra) als die Stätte, an der das Ideelle sich realisiert und Form annimmt; oder der aristotelische $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ (tópos), der die innere Haut eines umschließenden Körpers bezeichnet und im Himmelsgewölbe, das alle Dinge einhüllt und jenseits von sich weder Leere noch Raum kennt, den umfassendsten Ort und somit seine äußerste Grenze findet.[7] Während die mittelalterliche Scholastik weitgehend die antike Sicht rezipierte,[8] verlagerte sich in der **Renaissance** das philosophische Denken von einer Ausrichtung auf feste Substanzen und der Frage nach dem Wesen der Dinge hin zu einer stärkeren Beachtung der zwischen den Dingen herrschenden Verhältnisse. Parallel – und auf lange Sicht im Gegensatz zu dieser relationalen Sicht – machte sich aber auch die Tendenz bemerkbar, Raum nicht mehr als Ort zu diskutieren, der wie ein Schatten einer bestimmten Sache zugehörig ist, sondern als ein die Sachen der Welt einheitlich umfängendes Kontinuum, ähnlich dem homogenen Fluidum des Lichts.[9] Bei Giordano Bruno führt diese klarer akzentuierte Eigenrealität des Raums bis zur Vorstellung, Raum behalte seine Existenz selbst dann, wenn alle Dinge aus ihm entfernt würden; er sei das Umfassende aller Dinge, ohne schlechthin die Leere zu sein.[10] Gleichzeitig wird Raum in der beginnenden Neuzeit zunehmend als ausdehnbar erlebt; seine Grenzen lassen sich verschieben – etwa über den Ozean hinweg in neue, unbekannte Räume. Beide Aspekte, die Idee einer „von konkreten Körpern unabhängigen, substantiellen Natur des Raums“ (Ott)[11] wie die seiner prinzipiellen Unbegrenztheit, radikalisiert **Newtons** These des absoluten Raums: als unendlicher, unbewegter, gleichförmiger Möglichkeitsraum bietet er den neutralen Aufbewahrungsort für alles Sein und Geschehen; als selbständige Entität existiert er ohne jede Beziehung zu irgendetwas ihm Äußerlichem, unveränderbar und unabhängig von den in ihm ruhenden oder sich bewegenden Körpern. Auch der leere, kontingente Raum Newtons bleibt ein Container, allerdings einer, der ohne begrenzende Wände gedacht werden muss. Dass Newton diesen den Sinnen entzogenen Denkraum durch das Konzept eines relativen, metrischen Anschauungsraums ergänzte, der durch die Beziehungen zwischen realen Körpern einen konkreten, veränderlichen Teilraum des absoluten Raums ausbildet, hatte für die Rezeption nur geringe Bedeutung.[12] So richteten sich denn auch die Angriffe **Leibniz'** auf Newton gegen die These einer substantiellen Realität des absoluten Raums; für Leibniz ist Raum „eine Ordnung der Existenzen im Beisammensein“ (Leibniz 1715/16), [13] also ein reiner Relationsbegriff, der ein virtuelles Ordnungsprinzip der Dinge in ihrer Lage zueinander und ihrer je subjektiven Perspektive aufeinander beschreibt. **Kant** schließlich will Raum weder „als den *absoluten* und unendlichen *Behälter* aller möglichen Dinge“ verstanden wissen noch als „das Verhältnis der existierenden Dinge *selber*, das nach Aufhebung der Dinge vollkommen wegfiel und nur in wirklichen Dingen denkbar sei“ (Kant 1770). [14] Für Kant hat Raum überhaupt keine eigene Realität; er sei ein „*formales Prinzip der Sinnenwelt*“, eine „notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt“ (ibid.): mithin eine intellektuelle Kategorie, die die wahrgenommene Mannigfaltigkeit der Realität in eine gedankliche Ordnung bringt und so zur Bedingung der Möglichkeit jeder Art von Erfahrung wird.

Die Relativitätstheorie **Einsteins** sabotierte endgültig die „metaphysische[...] Konstruktion des absoluten Raums“ (Löw), [15] indem sie nachwies, dass die Trägheitseigenschaften der Körper nicht aus konstanten Raumqualitäten abzuleiten sind und vielmehr, gerade umgekehrt, Masse und Energie der Körper an jedem Punkt des Raums dessen Eigenschaften bestimmen. Als ein ebenmäßiger, von seinem Inhalt nicht affizierter und allen Dingen vorgängiger Behälter ist Raum seitdem – wenigstens im physikalischen Sinne – nicht mehr denkbar; wie die Zeit, so bleibt auch er stets relativ zum Bezugssystem des Betrachters, ist also nicht nur von den raumbildenden (und veränderlichen)

Lageverhältnissen seiner Elemente, sondern auch vom Standpunkt der Beobachtung abhängig. Diese relationale, dynamische, konstruktivistische Bestimmung des Raums blieb nicht ohne Folgen für die Diskussion in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Eine phänomenologische Philosophie wie die Ernst **Cassirers** ebenso wie eine ‚Soziologie der Praxis‘ etwa Pierre **Bourdieu**, die generell den heuristischen Wert einer ontologischen Bestimmung dinglicher Gegenstände bezweifeln, interessieren sich weniger für die Frage, was Raum wesensmäßig sei, denn dafür, wie er in einem Prozess der symbolischen Formung oder des sozialen Handelns produziert und sinnhaft wahrgenommen wird und welche Ordnungsleistungen er für den Menschen erfüllt: „Raum und Zeit sind keine Substanzen, sondern vielmehr ‚reale Relationen‘; sie haben ihre wahrhaftige Objektivität in der ‚Wahrheit von Beziehungen‘, nicht an irgend einer absoluten Wirklichkeit“ (Cassirer 1930).[16] Ein solcher relational und operational argumentierender Raumbegriff, der, statt eine Wesensschau zu betreiben, die fortlaufende „Wechselwirkung von Raum und Eingeräumtem“[17] (Schürmann) untersucht, hat sich in zahlreichen Disziplinen als anschlussfähig erwiesen. Auf ihn rekurrieren die meisten Beiträge, die sich seit Ende der 1990er-Jahre unter dem Etikett des ‚spatial turn‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften mit dem Raum beschäftigen.

Raum in der Kunstwissenschaft

Während die hier nur knapp skizzierte Entwicklung philosophisch-physikalischer Raumvorstellungen gut dokumentiert ist und auch für deren Rezeption in benachbarten Disziplinen inzwischen umfangreiche Übersichten vorliegen, ist die Zahl der Publikationen zum Raum in der bildenden Kunst sehr überschaubar, in bezug auf die Raumbehandlung in der Bildhauerei sogar marginal; Veröffentlichungen neueren Datums gibt es praktisch nicht.[18] Raum sei, konstatiert Hartle, „weitgehend eine ästhetische terra incognita geblieben“.[19] So ist man im wesentlichen auf Literatur verwiesen, die, selbst wenn sie aus dem 20. Jahrhundert stammt, kaum die Schwelle zur Zweiten Moderne betritt; von der *Expansion der Kunst*,[20] die seit dem Ende der 1960er-Jahre auch die künstlerischen Raumbezüge diversifiziert und radikalisiert hat, ist sie mithin gänzlich unberührt.[21] Zudem erweisen sich viele ältere Beiträge in der Bindung ihres Raumbegriffs an die Idee des ‚absoluten‘ Raums als nicht auf der Höhe ihrer Zeit. „Eine überholte naturphilosophische Konzeption des Raumes hat die kunstgeschichtliche Raumvorstellung bestimmt“, [22] beklagt Badt 1960 die Trägheit der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung, deren Festhalten an einem abstrakten Denkraum die Betrachtung konkreter Kunsträume buchstäblich ins Leere laufen ließ und analytisch unergiebig blieb. Dem (kunst-)philosophischen Desinteresse an realen Räumen[23] (das Georges Bataille mit dem Vorschlag quittierte, die Philosophen doch einmal ins Gefängnis zu sperren, „um ihnen beizubringen, was das ist, der Raum“[24]) ist es auch zuzuschreiben, dass die Räumlichkeit der Bildhauerei lange als geradezu kompromittierend empfunden wurde: so stellt **Schelling** die plastische Kunst, da sie den Raum gewissermaßen in sich trage und daher keine allzu große Ausdehnung gestatte, unter die Malerei und die Dichtung, in deren illusionistischen oder fiktiven Räumen schlechthin alles unterzubringen sei; auch **Hegel** verortet die immateriellen Künste Musik und Literatur über den material- und raumgebundenen Künsten Architektur und Plastik und weist der Malerei eine Mittelstellung zu, insofern sie Räumlichkeit ohne konkreten Materialeinsatz erzeuge.[25] Selbst **Lessing** weiß nicht viel anzufangen mit dem Raum an sich, außer ihn als Medium zu begreifen, das vom Künstler wegzuarbeiten ist, um Platz zu machen für die Kunst: „Raum‘ ist für Lessing zwar das entscheidende Metier der Bildenden Künste, jedoch nur solange er in ‚Form‘ verschwindet und nicht als häßliche Leere klafft“ (Hartle).[26]

Die Raumkonzepte, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in die Kunstwissenschaft fanden,[27] sind zunächst fast ausschließlich in bezug auf die Malerei,[28] seltener auch mit Hinsicht auf die Architektur oder den Städtebau entwickelt.[29] In Jakob **Burckhardts** *Cicerone* (1855) erscheinen so, auf die Malerei angewandt, erstmals Begriffe wie ‚Raumgefühl‘ oder ‚Raumdarstellung‘,[30] während Kriterien wie ‚Weit- und Schönräumigkeit‘ später dazu dienen, italienische und nordische Gotik voneinander abzugrenzen.[31] Dass gerade die Bildhauerei eine Raumkunst par excellence sei, da es ihr „um ein Gestalten von Körpern, damit um ein Realisieren des Raums“ gehe (Albiker 1962),[32] ist eine relativ neue (und hier von einem Bildhauer geäußerte) Erkenntnis; typischer ist dagegen die Einschätzung Hans **Jantzens** (1938): „Unter den Bildkünsten ist es zunächst die Malerei, die am sinnfälligsten eine Darstellung des Raumes der künstlerischen oder wissenschaftlichen Betrachtung darbot. Der kunstgeschichtliche Raumbegriff bezieht sich daher zuerst auf das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein oder auf das verschiedenartige Vorhandensein von räumlichen Wirkungen in der Malerei.“[33] Fast hat es den Anschein, ‚Raum‘ sei zeitweilig zu einem modischen Ersatzbegriff für das geworden, was zuvor unter dem Stichwort der Perspektive verhandelt worden war[34] (so bei Erwin **Panofskys** Unterscheidung zwischen dem antiken ‚Aggregat-‘ und dem modernen ‚Systemraum‘ [1927][35] oder Max **Raphaels** klassischer Monographie zu den *Raumgestaltungen* in der kubistischen Malerei [1949][36]); und auch in jüngeren Veröffentlichungen entpuppen sich vorgebliche Raumfragen meist als Fragen nach einem zweidimensionalen räumlichen Illusionismus[37] (etwa in Ernst **Gombrichs** Aufsatz über die *Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst* [1988][38]) – und das, obwohl etwa die Materialbilder der *arte povera*, die Leinwandperforationen Lucio Fontanas oder die *combine paintings* Robert Rauschenbergs durchaus im Hinblick auf dreidimensionale Räumlichkeit analysiert werden könnten.

Bei der Untersuchung skulpturaler Werke wiederum galt das Interesse der älteren Kunstwissenschaft stets der Figur, nicht dem Raum, in den sie gestellt war oder den sie um sich her einrichtete;[39] während die Architektur durchaus als „Raumbildnerin“ angesprochen wurde, fiel der Bildhauerei die Aufgabe zu, als „Körperbildnerin“ (**Schmarsow**

1893)[40] den menschlichen Leib in Form zu bringen. ‚Raum‘ wurde, sofern dieser Begriff überhaupt auftauchte, entweder mit dem Volumen des Bildwerks identifiziert oder aber als absolute, allseitig-gleichmäßige Umfassung der künstlerischen Substanz gedacht. In jedem Fall war die Figur (und nicht ihr räumlicher Kontext) Träger eines über das Werk hinausweisenden Sinngehalts, einer Bedeutung, die an der Form lokalisiert werden konnte und immer wieder auf sie zurückverwies. Eine solche Fokussierung auf die „geformte Materie“ verstellte jeden Blick auf die „Möglichkeit, an der Plastik die Erfahrung eines ihr zugehörigen Raumes zu machen“ (Boehm).[41] Solange also die Kunst an die Figuration gebunden blieb, konnte auch in der Kunsttheorie kaum die Frage nach den Raumbezügen der Plastik aufkommen – eine Frage freilich, die sich mit der Lösung der Bildhauerei von mimetischen und anthropozentrischen Konzepten heute in aller Schärfe stellen müsste.

Unter den älteren kunstwissenschaftlichen Schriften, die sich, wenn auch sekundär, mit dem künstlerischen Raum beschäftigen, sind vor allem Adolf von **Hildebrands** *Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) und Alois **Riegls** *Spätromische Kunstindustrie* (1927)[42] wichtig geworden. Der Raumbegriff beider Abhandlungen steht noch ganz in der Newtonschen Tradition; obwohl hier wie dort das Verhältnis zwischen dem absoluten Raum und dem Körperraum des Werks thematisiert wird, bleibt ‚Raum‘ letztlich doch eine abstrakte und heuristisch leere Kategorie. Für Hildebrand ähnelt „das Raumganze“ einer „Wassermasse, in die wir Gefäße senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren.“[43] Die Beziehung des plastischen Werks zum Raum ist eine negative: die Figur, eingelassen in das „kontinuierliche[...] Gesamtvolumen“[44] einer räumlichen Unendlichkeit, definiert sich über die Verdrängung des Raums durch das Material; die Kunst beginnt dort, wo der Raum aufhört.[45] Ähnlich, allerdings hier wieder für der Malerei, ist bei Riegl der Gegensatz angelegt zwischen dem undurchdringlichen, messbaren Raum, den die konkreten Dinge einnehmen, und dem frei zwischen ihnen schwebenden, unermesslichen Tiefenraum; ‚Raum‘ ist entweder Masse – oder ein geheimnisvolles Nichts, das als ‚Idealraum‘ verklärt und so der kunsthistorischen Realienkunde entzogen wird.[46] Trotz solcher metaphysischer Tendenzen haben die Arbeiten Hildebrands und Riegls der ästhetischen Raumdebatte aber innovative Impulse gebracht. Relationale und operative Raumkonzepte etwa können an Hildebrands These anschließen, es gehe der Kunst nicht allein um die *Herstellung* plastischer Objekte als vielmehr darum, „durch die *Zusammenstellung* von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken“, eines „Luftkörper[s]“, der „nicht als ein von außen begrenzter, sondern als ein von innen belebter“[47] existiert und nur durch eine tatsächliche oder, wie im Tafelbild, doch wenigstens gedankliche *Bewegung* des Betrachters voll erfasst werden kann. Zwar zielt diese kinästhetische Rezeption für Hildebrand nicht auf die Sinnhaftigkeit des realen Raums, sondern darauf, „weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen Raum“ zu durchwandern, „so daß wir an Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den *allgemeinen* Raum durchleben und als ein Ganzes und Lückenloses auffassen“; doch steckt dahinter der durchaus moderne Gedanke, der Mensch trete der Welt „nicht nur als Augengeschöpf[...] und festgebannt an einen Standpunkt gegenüber [...], sondern mit allen [...] Sinnen zugleich in ewigem Wechsel“.[48] Die Funktion, die der Kunst zugedacht wird, ist nach wie vor eine mimetische, insofern Hildebrand das menschliche „Raumgefühl“ als die „elementarste Wirkung der Natur“[49] versteht und der künstlerischen Raumproduktion die Aufgabe zuweist, eben diese Empfindung mit bildnerischen Mitteln hervorzurufen und die *natürliche* Raumerfahrung als *ästhetische* Erfahrung zu reformulieren. Bemerkenswert ist aber, dass Hildebrand die „Parallele zwischen Natur und Kunstwerk [...] nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinungen“ sucht, sondern in der rein operativen Analogie, „daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt“. Für den Bildhauer oder Maler war damit allerdings der hohe Anspruch formuliert, die Qualität seiner künstlerischen Evokation von Räumlichkeit an der Kraft der Naturgewalten messen zu lassen: „Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.“ Während normative Vorgaben dieser Art für die Integration des Hildebrandschen Raumkonzepts in eine nicht-teleologisch ausgerichtete Stilgeschichte eher hinderlich sein müssten,[50] kommt Riegl das Verdienst zu, „den Raum als Stilproblem zu behandeln“ (Jantzen).[51] Die Einsicht, Kunst nicht als Manifestation „einer einzigen in der Geschichte [...] vorhandenen Raumdarstellungsaufgabe“[52] zu begreifen, deren jeweilige Bewältigung auf einer überzeitlichen Perfektionsskala zu messen sei, erlaubte es dann etwa, Werke des Mittelalters „auf die Art ihrer raumhaften Bildstruktur als einer eigengesetzlichen“ hin zu untersuchen, statt sie im Unterschied von der Renaissancemalerei „bloß durch den Mangel an Perspektive oder durch die Abweichung von der ‚richtigen‘ Perspektive zu kennzeichnen“.[53] Als Fortschrittserzählung jedenfalls war Kunstgeschichte seit Riegl nicht mehr zu schreiben.

Das bei Hildebrand und Riegl ungelöste Problem, wie die Beziehung zwischen dem Raum *an sich* als einem absoluten Abstraktum und dem relativen, gewissermaßen wirklichen Um- oder Zwischenraum des Kunstwerks zu beschreiben sei, beseitigten die stärker phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen der 1950er- und 1960er-Jahre, indem sie es für obsolet erklärten. In der Annahme, der unanschauliche Absolutraum sei der Phänomenologie ohnehin nicht zugänglich, verabschiedeten sie sich vom Newtonschen Raumverständnis und konzentrierten sich auf das analytisch weiterführende Verhältnis zwischen der konkreten materiellen Form und einem ebenso konkret gedachten Raum als dem immateriellen Produkt ästhetischer Formgebung. Hatte die Idee des absoluten Raums mehr zu philosophischer Spekulation herausgefordert, konnte (und musste) man sich nun an die Realien halten, welche nach einer schärfer differenzierenden Betrachtung verlangten; denn sind auch, wie schon Ernst **Cassirer**

bemerkt, die Richtungen, Lagen oder Bewegungen von Körpern im allgemeinen „Raume [...] ohne Unterschied und austauschbar, an einem Orte (der Kunst) und einer Stelle (der Wirklichkeit) sind sie nicht vertauschbar“.[54] Der Raum der Kunst ist, so der Bildhauer Naum **Gabo**, „nicht Teil des universalen Raumes, der das Objekt umgibt; er ist ein eigenständiges Material, ein struktureller Teil des Objekts – und zwar in dem Ausmaß, daß er die Fähigkeit hat, ein Volumen zu vermitteln, so wie irgendein festes Material.“[55] Neben der *Konkretheit* des Raums wird – parallel zu vergleichbaren Tendenzen der Soziologie, gesellschaftliche Phänomene nicht ontologisch-monokausal, sondern operativ-relational zu erklären – nun auch in der Kunstwissenschaft das *Hergestelltsein* des Raums und sein wechselseitiges *Abhängen* von der Dinglichkeit der Werke betont: „Volumen und Raum ergänzen einander, der plastische Körper ist auf seine Wirkung im Raum hin konzipiert, und der Raum wiederum wirkt in die bildnerische Konzeption der Plastik hinein“.[56] schreibt Hanns Theodor **Flemming** (1964); und Karl **Albiker** (1962), auch er Bildhauer wie Hildebrand und Gabo, ergänzt: „Durch das Bildwerk muß der Raum ganz eigentlich erst geschaffen werden. [...] Bildwerk und Raum entstehen und bestehen so miteinander.“[57] Das Verhaftetsein dieser und ähnlicher Positionen in einer figurativen Tradition, die den künstlerischen Entwicklungen seit dem Expressionismus eine sich vom Menschen entfremdende Formlosigkeit vorwarf, beschränkt allerdings den Wert ihrer Raumkonzepte für eine nachmimetische Kunst. Denn während das vorliegende Forschungsprojekt von der These ausgeht, gerade der Wegfall der figürlichen Bindung habe die Bildhauerei in noch nicht gekanntem Maß auf ihre Räumlichkeit verwiesen, beklagten die konservativen Stimmen der 1960er-Jahre, das „bewußt Deformierende oder Abstrakte“[58] habe nicht nur den menschlichen Körper, sondern mit ihm auch den Raum vernichtet; so sei „über der Form auch der Raum zum Problem geworden“.[59]

Einen Ansatz zur philosophischen Grundierung des künstlerischen Raumbegriffs bietet etwa zur selben Zeit (1969) Martin **Heideggers** kleine Schrift *Die Kunst und der Raum*, die sich explizit „auf die bildende Kunst und innerhalb ihrer auf die Plastik“ beschränkt.[60] Heidegger fasst das plastische Werk als „geschlossenes, durchbrochenes“ oder „leeres Volumen“ auf und skizziert daran anschließend drei unterschiedliche Raumtypen, die am skulpturalen Gegenstand der Untersuchung zugänglich sind: den *Umraum* als den „Raum, innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann“, den *Masseraum* des Werks als den „Raum, den die Volumen der Figur umschließen“, und den *Zwischenraum* eines Kunstobjekts oder mehrerer Objekte zueinander als den „Raum, der als Leere zwischen den Volumen besteht“.[61] Ein jeder künstlerischer Raum entfaltet sich erst durch die raumschaffende ästhetische Praxis, nicht als „Auseinandersetzung mit dem [schon vorhandenen] Raum“ oder gar als „Besitzergreifung des Raumes“;[62] er wird also nicht als eine der Kunst vorgängige, absolute Einheit konzipiert, als eine Art unendlicher Kontinent, der von einem äußeren Punkt aus bezogen, erobert, abgegrenzt und eingeteilt werden könne. Vielmehr ist die Arbeit am plastischen Werk (und man könnte vielleicht ergänzen: auch dessen Betrachtung) als ein von innen her gedachtes „Räumen“ angelegt, und dies meint: „roden, die Wildnis freimachen. [...] Räumen ist Freigabe von Orten“[63] und „öffnet jeweils eine Gegend, indem [...] der Ort] die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt.“[64] Die Genese von ‚Raum‘ und das Einräumen von Orten werden bei Heidegger als reziproker, emergenter Prozess verstanden: Räume werden *in actu* und relational hergestellt – durch die wechselseitige Beziehung konkreter Dinge und der Orte, die sie markieren, zueinander –, geben aber ihrerseits der Raumpraxis ihre ästhetische Qualität. So sind Orte nicht allein „das Ergebnis und die Folge des Einräumens“, sondern es „empfängt das Einräumen sein Eigentümliches“ umgekehrt aus „der Gründung von Ortschaft“, aus dem „Zusammenspiel von Orten“. Plastik ist mithin das Versammeln von Dingen und der durch sie gebildeten Orte zu Ortschaften, „ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten“,[65] die einen Raum einräumen. Dieser ist zwar nicht als substantielle Entität vorstellbar; in einem physikalisch-materiellen Sinne ist er leer. Als Träger ästhetischer Bedeutung aber ist diese „Leere [...] nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.“[66]

An dieses operative Konzept und seine Unterscheidung von Raum und Ort kann Michel **de Certeau** anschließen, wenn er den *Ort* als „eine momentane Konstellation von festen Punkten“ bezeichnet – als die Stelle also, die ein Ding einnimmt und die „einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“ enthält –, während der Raum als ein Ort definiert ist, dem zeitliche Praxis eingehaucht wird: „ein Ort, mit dem man etwas macht“, ein relationales, dynamisches „Geflecht von beweglichen Elementen“.[67] Nicht ganz konsistent dagegen ist die ansonsten ähnliche Terminologie in Kurt **Badts** *Raumphantasien und Raumillusionen* (1963). Anschließend an eine harsche Kritik des abstrakten Raumbegriffs bei Newton und Kant behandelt Badt systematisch die Räume der Malerei, der Plastik und der Architektur, die er als relationale Gefüge von Volumina bestimmt. Einer an historischen Fakten interessierten Kunstwissenschaft könne es nicht um einen rein philosophisch verwertbaren Absolutraum gehen, sondern nur um „die reale Erfahrung der Körper in ihren Ausdehnungen und ihren Lagen [...], welche in bestimmte Zusammenhänge miteinander gebracht“[68] werden und so die künstlerischen Werke konstituieren. ‚Raum‘ ist demnach „ein relativ aufeinander bezogenes Gesamt je empirischer Orte“, die ihrerseits nicht schlichtweg vorhanden, sondern *in praxi* produziert werden: „Körper bilden einen Ort, sind an einem Ort, aber ‚machen‘ auch einen Ort“.[69] der „von Dingen in ihrem Bei- und Zu-einander hervorgebracht“ wird, statt einfach nur „von ihnen erfüllt“[70] zu sein. Orte sind Stellen des allgemeinen Raums, welche durch eine spezifische Konstellation ästhetischer Objekte „neue Qualitäten erhalten, die aus ihren Bezügen zu dem Ganzen entstehen“.[71] Insofern allerdings Badt, anders als Heidegger, den *konkreten Ort* der Kunst gegen den *abstrakten Raum* der (Meta-)Physik ausspielt, erweist sich der Raumbegriff als kunstwissenschaftlich letztendlich verzichtbar. Gerade für die Plastik kann Badt den ‚realen‘ Raum noch gar nicht anders denken denn als das Volumen einer individuell geformten Figur, die wieder in einen „Gegensatz zur

gestaltlosen Gleichförmigkeit [...] des ‚leeren‘ Raumes“[72] gestellt wird: die körperhafte „Plastik ist selbst Zentrum und Peripherie, und außer ihr ist, künstlerisch gesehen, nichts“;[73] eine „tatsächliche Raumgestaltung oder Raumbeeinflussung findet hier gar nicht statt.“[74] Und so wiederholt Badt nur die schon von Jantzen bekannte Behauptung, das „eigentliche Feld kunsthistorischer Raumanalyse“ sei „die Malerei“. Von „einem gewissen Abschluß in der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs“, [75] den bereits Jantzen erkennen wollte, kann bei diesem Stand der Dinge also wenigstens aus Sicht der Bildhauerei nicht die Rede sein.

Ernst Cassirers Hoffnung, „daß gerade das Raumproblem zum Ausgangspunkt einer neuen ‚Selbstbesinnung‘ der Ästhetik werden könne“, [76] darf man also noch immer teilen – weil sie noch immer unerfüllt ist.

-
- [1] zur Geschichte des Raumbegriffs in Philosophie und Physik vgl. ausführlich Jammer und Ströker sowie zusammenfassend Löw, S. 24-35 und Schroer, S. 29-46
- [2] mit entsprechend vielen und heterogenen ‚spatial turns‘ bekommt man es zu tun; vgl. Ebeling, S. 309ff.
- [3] Jantzen, S. 41
- [4] Albiker, S. 46
- [5] hier und im folgenden: Einstein, S. XV
- [6] ganz ähnlich Badt, S. 71 und Läßle, S. 190f.
- [7] Schroer, S. 32f., Ott [a], S. 119f.
- [8] zum Raumbegriff im Mittelalter vgl. ausführlich und differenzierend die beiden Sammelpublikationen: van Aertsen, Jan A. / Andreas Speer (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität Köln 25. Köln 1998; sowie Vavra, Elisabeth (Hg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.-26. März 2003. Berlin 2005
- [9] Ott [a], S. 121
- [10] Schroer, S. 34f.
- [11] Ott [a], S. 124
- [12] Ott [a], S. 125, Schroer, S. 36-39, Löw, S. 25ff.
- [13] zit. bei Löw, S. 27
- [14] zit. bei Löw, S. 29 (Hervorhebungen im Original)
- [15] Löw, S. 33
- [16] Cassirer, S. 489f.
- [17] Schürmann, S. 214
- [18] der Band von Dünne / Günzel versammelt unter der Rubrik ‚Ästhetische Räume‘ fünf Texte, die entweder aus dem 19. bzw. dem frühen 20. Jahrhundert stammen oder aber sich dem Raum in Theater, Film und Literatur widmen; die neueren Beiträge von Boehm [b] und [c] rekapitulieren lediglich eine Veröffentlichung aus dem Jahr 1977; die aktuellen Monographien von Bahtsetzis, Reiss, Kwon und Kaye, die sich mit der Geschichte der Installation bzw. der ortsspezifischen Kunst beschäftigen, kommen ganz ohne jede raumästhetische Diskussion aus; bei Hartle wird der ästhetische Raumbegriff nicht für eine kunsthistorische Analyse genutzt, sondern ins Politische gewendet; und die zahlreichen Ausstellungskataloge, die gern den Terminus ‚Raum‘ im Titel führen, bieten meist viele Bilder und wenig Theorie
- [19] Hartle, S. 36
- [20] so der treffende Titel eines sonst etwas merkwürdigen Buches von Jürgen Claus (*Expansion der Kunst. Beiträge zur Theorie und Praxis öffentlicher Kunst*. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1982, orig. Reinbek bei Hamburg 1970)
- [21] dies gilt etwa für die Veröffentlichungen von Panofsky (1927), Jantzen (1938), Giedion-Welcker (1955), Badt (1960), Albiker (1962), Flemming (1964) und Heidegger (1969), in der Architekturtheorie für Giedion (1969), natürlich erst recht für die Positionen des 19. Jahrhunderts (Hildebrand, Schmarsow, Riegl)
- [22] Badt, S. 76
- [23] Ebeling weist für die Philosophie darauf hin, dass erst im 20. Jh. „auch ‚konkrete historische Formen‘ von Räumen theoriwürdig“ wurden (313) – wobei selbst diese Räume (Benjamins Passagen, Agambens Lager, Foucaults Archive, Hospitäler und Gefängnisse, Sloterdijks Blasen, Lyotards Atolle) in erster Linie Metaphern bleiben (313ff.)
- [24] zit. bei Ebeling, S. 312
- [25] Ott [a], S. 131f.
- [26] Hartle, S. 30; ein positives Raumverständnis findet sich erst bei Theodor Lipps (1920), dessen Phänomenologie jede Auseinandersetzung mit dem Raum als „Bezugnahme des Individuums auf die Welt“ versteht und die Bildhauerei als „frei schaffende Kunst“, die „in freien Bildungen den Raum“ gestaltet, der Malerei vorzieht (Ott [a], S. 132f.) – freilich zu einer Zeit, als eine derartige Aufwärmung des Paragonestreits an sich schon anachronistisch ist
- [27] Boehm [a], o. S., Jantzen S. 5
- [28] Trier, S. 9
- [29] vgl. für die Architektur aber an neueren Arbeiten neben der von Giedion [a] auch Gleichmann, Peter: *Raumtheorien und Architektur. Einige Stichworte zu den materialen Formen der architektonischen Verständigung über Raumvorstellungen*. In: Hofer, G. / K. Kiske (Hg.): *Die Sprache des Anderen* (1976). Neu aufgelegt in: Gleichmann, Peter: *Soziologie als Synthese. Zivilisationstheoretische Schriften über Architektur, Wissen und Gewalt*. Wiesbaden 2006, S. 55-62; Hajnóczy, Julius: *Vallum und Intervallum. Eine analytische Theorie des architektonischen Raumes*. Budapest 1988; Krämer, Bernd: *Der Raumbegriff in der Architektur. Eine Analyse räumlicher Begrifflichkeit und deren Veranschaulichung am Beispiel des Weges und der Schwelle*. Diss. Univ. Hannover 1983; Prigge, Walter: *Zeit, Raum und Architektur. Zur Geschichte der Räume*. Köln und München 1986; Tschumi, Bernard: *Questions of Space. Lectures on Architecture*. London 1990; vgl. zur Einführung die gute Übersicht von Moravánszky / vgl. für den Städtebau wegbereitend Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1965 (orig.: *The Image of the City*, Cambridge, Mass. 1960); außerdem: Panerai, Philippe / Jean Castex / Jean-Charles Depaule: *Vom Block zur Zeile. Wandlungen der Stadtstruktur*. Braunschweig 1985 (orig.: *Formes urbaines de l'ilot à la barre*, Paris 1977); Rauda, Wolfgang: *Raumprobleme im europäischen Städtebau. Das Herz der Stadt – Idee und Gestaltung*. München 1956; Winter, Helmut: *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken*. Diss. Univ. Zürich 1986
- [30] Jantzen, S. 12
- [31] Ott [a], S. 136
- [32] Albiker, S. 34
- [33] Jantzen, S. 5
- [34] in diesem Sinne auch Jantzen, S. 12
- [35] Panofsky, S. 269
- [36] Raphael, Max: *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*. Frankfurt am Main 1989 (orig. 1949, hg. aus dem Nachlass)

- [37] Geyer, Bernhard: *Scheinwelten. Die Geschichte der Perspektive*. Leipzig 1994; Gudra, Cornelia / Kunibert Bering: *Raum und Fläche*. Münster 1985; Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996; Müller, Axel: *Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hildesheim 1990 (= Diss. Univ. Gießen 1988); Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990; White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London 1957
- [38] Gombrich, S. 69
- [39] Boehm [a], o. S., [b], S. 31f., [c], S. 176ff.
- [40] hier zit. nach Hartle, S. 118; s. a. Ott [a], S. 144
- [41] Boehm [a], o. S.
- [42] zuerst in zwei Bänden (1901 und 1923) u. d. T. *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* erschienen
- [43] Hildebrand, S. 19
- [44] Hildebrand, S. 20
- [45] s. a. Boehm [b], S. 33f.
- [46] Badt, S. 41-53
- [47] hier und im folgenden: Hildebrand, S. 20 (Hervorhebung von mir)
- [48] Hildebrand, S. 19
- [49] hier und im folgenden: Hildebrand, S. 20
- [50] Jantzen, S. 24
- [51] Jantzen, S. 30
- [52] Jantzen, S. 29
- [53] Jantzen, S. 35f.
- [54] zit. bei Badt, S. 93f.
- [55] zit. bei Trier, S. 10f.
- [56] Flemming, S. 7
- [57] Albiker, S. 31
- [58] Albiker, S. 60
- [59] Albiker, S. 65
- [60] hier und im folgenden: Heidegger [a], S. 5; vgl. zu Heideggers Raumbegriff auch den Beitrag von Kathrin Busch in Günzel (Hg., 2008), S. 115-131 (v. a. S. 120-124) sowie Hartle, S. 153f. und S. 167
- [61] Heidegger [a], S. 8; die kursiv gesetzten Bezeichnungen der drei Kategorien stammen nicht von Heidegger
- [62] Heidegger [a], S. 11
- [63] Heidegger [a], S. 9
- [64] hier und im folgenden: Heidegger [a], S. 10
- [65] Heidegger [a], S. 13
- [66] Heidegger [a], S. 12
- [67] de Certeau, S. 345
- [68] hier und im folgenden: Badt, S. 75 (Hervorhebung von mir)
- [69] Badt, S. 92
- [70] Badt, S. 96
- [71] Badt, S. 92
- [72] Badt, S. 78
- [73] Badt, S. 85
- [74] hier und im folgenden: Badt, S. 78
- [75] Jantzen, S. 43
- [76] Cassirer, S. 487