

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Günzel, Stephan  
**Raumwissenschaften**

Herausgegeben von Stephan Günzel. Mit Abbildungen

© Suhrkamp Verlag  
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1891  
978-3-518-29491-8

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 1891

Welche Relevanz haben Raum und Räumlichkeit in den verschiedenen Disziplinen und Wissensgebieten? Auf diese gegenwärtig stark diskutierte Frage, deren Beantwortung nicht selten in interdisziplinäre Grundsatdebatten mündet, versuchen die hier versammelten Beiträge eine konstruktive Antwort zu geben. In detaillierten Einzeldarstellungen, geordnet nach Forschungsfeldern, die von der Ästhetik und der Architektur über die Musikwissenschaft und die Mathematik bis hin zur Physik und Theologie reichen, wird der gegenwärtige Stand der Überlegungen und Methoden jeweils kritisch rekapituliert und mittels konkreter Fallanalysen veranschaulicht. Entstanden ist ein Kompendium, das umfassend über die gegenwärtige Forschungslage der Raumtheorie in ihren vielfältigen Anwendungsgebieten informiert.

Stephan Günzel ist Kultur- und Medienwissenschaftler an der Universität Potsdam. Im Suhrkamp Verlag hat er mit herausgegeben: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (stw 1800).

# Raumwissenschaften

Herausgegeben von  
Stephan Günzel

Suhrkamp

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1891

Erste Auflage 2009

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2009

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29491-8

# Inhalt

<i>Stephan Günzel</i>	
Einleitung .....	7
<i>Michaela Ott</i>	
Ästhetik/Kunstgeschichte .....	14
<i>Franziska Lang</i>	
Archäologie .....	30
<i>Eduard Führ</i>	
Architektur/Städtebau .....	46
<i>Stephan Günzel</i>	
Bildtheorie .....	61
<i>Michael Weingarten</i>	
Biologie/Ökologie .....	77
<i>Christian Reutlinger</i>	
Erziehungswissenschaft .....	93
<i>Dieter Haller</i>	
Ethnologie/Sozialanthropologie .....	109
<i>Karl Sierek</i>	
Filmwissenschaft .....	125
<i>Benno Werlen</i>	
Geographie/Sozialgeographie .....	142
<i>Marcus Sandl</i>	
Geschichtswissenschaft .....	159
<i>Gyula Pápay</i>	
Kartographie .....	175
<i>Hartmut Böhme</i>	
Kulturwissenschaft .....	191
<i>Karin Wenz</i>	
Linguistik/Semiotik .....	208
<i>Sylvia Sasse</i>	
Literaturwissenschaft .....	225
<i>Markus Banagl</i>	
Mathematik/Topologie .....	242
<i>Nina Noeske</i>	
Musikwissenschaft .....	259
<i>Dirk Quadflieg</i>	
Philosophie .....	274

<i>Jan C. Schmidt</i>	
Physik .....	290
<i>María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan und Shalini Randeria</i>	
Postkoloniale Theorie .....	308
<i>Judith Glück und Oliver Vitouch</i>	
Psychologie .....	324
<i>Horst Dreier und Fabian Wittreck</i>	
Rechtswissenschaft .....	338
<i>Markus Schroer</i>	
Soziologie .....	354
<i>Thea Brejzek, Gesa Mueller von der Haegen und Lawrence Wallen</i>	
Szenografie .....	370
<i>Elisabeth Joos</i>	
Theologie .....	386
 Hinweise zu den Autorinnen und Autoren .....	 401

Stephan Günzel  
Einleitung

I.

Ziel der Beiträge dieses Bandes ist es, auf die oftmals in Form eines Grundsatzstreits geführte Auseinandersetzung um die Relevanz und die Funktion von Raum oder Räumlichkeit in verschiedenen Disziplinen und Wissensgebieten mit einer detaillierten Darstellung des jeweiligen Forschungsfeldes, der zugehörigen Positionen und Debatten sowie der besonderen Leistung einzelner Methoden zu reagieren. Der Band versteht sich somit als Überblick zum gegenwärtigen Stand angewandter Raumtheorie. Als Sammelbezeichnung wurde »Raumwissenschaften« gewählt, um zu signalisieren, dass es sich um Zugänge und Forschungsperspektiven handelt, die in Beziehung und Austausch miteinander stehen, Kontroversen führen oder bisher auch noch nicht voneinander Kenntnis genommen haben. Es handelt sich um aktuelle Forschungen, die größtenteils nicht abgeschlossen, sondern gerade aufgrund der derzeitigen Aktualität der Raumthematik in Bewegung sind.

Die Bezeichnung »Raumwissenschaft« hat eine markante Vorgeschichte, die für ein Verständnis der heutigen Diskussion relevant und für eine Einschätzung der oftmals auch ganz gegensätzlichen Auffassungen von Raum unentbehrlich ist: So bezeichnete der Singular zunächst die Grundlagen der Landvermessung, also die Geometrie. Auf diese bezieht sich Immanuel Kant bei seinem Versuch einer Begründung der räumlichen Anschauungsform, wenn er bereits in seiner Inauguralschrift *Von der Form der Sinnen- und Verstandeswelt* aus dem Jahr 1770 von *dem* (einen) »Begriff des Raums« spricht und damit den denkbaren Umfang aller Axiome und Gesetze der euklidischen Raumwissenschaft meint, namentlich »daß es im Raum nicht mehr als drei Abmessungen gibt; daß zwischen zwei Punkten nur eine einzige Gerade ist; daß aus einem gegebenen Punkt auf einer Ebene mit einer gegebenen Gerade ein Kreis zu beschreiben sei usw.« – Bezeichnend ist hier gerade das »Und so weiter«, denn der Begriff des Raums kann trotz seiner Singularität nicht in eine einzelne Definition gefasst werden, sondern er ist



der Inbegriff einer kohärenten Vorstellung, aus der sich sehr viele Definitionen oder – wie Euklid sie in der gleichnamigen Schrift nannte – *Elemente* der Geographie ergeben. »Raumwissenschaft« in diesem Sinne ist eine apriorische Wissenschaft und zugleich Leitbild jedweder Logik. Noch Mitte des 19. Jahrhunderts dominierte diese Konnotation, wenngleich der epistemische Horizont ein anderer geworden ist: Es geht um die empirischen Grundlagen der jetzt nur mehr als vermeintlich apriorisch angesehenen Raumwissenschaft – also etwas, das zuvor dezidiert ausgeschlossen war. Das Menschenbild dieser Epoche wurde von Michel Foucault treffend als »empirisch-transzendente Dublette« charakterisiert, weil der Mensch in seiner spezifisch anthropologischen Zurichtung zur Grundlage des unwandelbar Gesetzten gemacht wurde. Es gibt allerdings zwei Ansätze zur empirischen Rückbettung des Apriorischen: einen psychologischen und einen physiologischen. Die heute vergessene Schrift *Die psychologischen Grundlagen der Raumwissenschaft* von Friedrich Carl Fresenius aus dem Jahr 1868 ist für den ersten Ansatz insofern exemplarisch, als ihr Autor darin laut Vorwort versucht, »auf empirischem Weg« die kantische Frage zu klären: »Wie sind wir zu den jeder geometrischen Entwicklung zugrunde liegenden Begriffen gelangt?« Der Text steht für eine Vielzahl ähnlicher Versuche, von denen Hermann von Helmholtz' 1870 gehaltener Vortrag über den *Ursprung und die Bedeutung der geometrischen Axiome* der bekannteste ist: Ebenso wie Kant sieht Helmholtz die Axiome der Geometrie durch die Fähigkeit des Menschen begründet, sie wahrnehmen zu können. Das spreche jedoch weniger für die euklidische Variante der Raumwissenschaft als vielmehr für die Richtigkeit der nichteuklidischen Geometrie, welche auf der Vorstellung eines gekrümmten und nicht eines unendlichen und gleichförmigen Raums beruht. Aus den Versuchen einer psychologischen Herleitung der Geometrie gehen im 20. Jahrhundert phänomenologische und schließlich existentialistische Ansätze hervor, die Räumlichkeit als zentrale Konstituente des menschlichen Seins ansehen. Der zweite Ansatz versucht dagegen in noch stärkerem Maße die Geometrie empirisch zu fundieren, und zwar durch die Physiologisierung des Apriori: Zu seinen Anhängern zählen neben einer Vielzahl von Medizinern, die auf dem Weg der Vivisektion die organischen Grundlagen des sogenannten »sechsten Sinns« als des Raumorgans suchen, vor allem die Psychophysiker Theodor

Fechner und Ernst Mach, wobei sich von Letzterem bis heute die strikte Gegenüberstellung von physiologischem und metrischem Raum erhalten hat. Die Konfrontation der beiden »Räume« findet sich als implizite Referenz nicht nur in den neueren Atmosphären-ästhetiken und Sphärenontologien wieder, sondern auch in den Debatten der Architektur.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt aber noch eine andere Wissenschaft des Raums auf den Plan, die heute vor allem mit dem Singular »Raumwissenschaft« in Verbindung gebracht wird, auch wenn der Name damals noch nicht auf sie angewandt wurde: Es handelt sich um eine Disziplin, die in jenen Jahren von einer Hilfswissenschaft der Geschichtsschreibung zu einem eigenständigen Fach aufsteigt: die Geographie. In ihr geht es weder um die Bestimmung eines räumlichen noch eines körperlichen Apriori, sondern um den empirischen Raum allein. Zum Inbegriff von Raumwissenschaft wird die Geographie jedoch erst, als sie beginnt, sich nicht mehr nur für den Naturraum zu interessieren, sondern als Anthropogeographie *auch* für den »Kulturraum«. Diese Erweiterung des Gegenstandsbereichs hatte sich freilich lange angebahnt und konnte auf Vorläufer verweisen, etwa bereits im antiken Klimadenken, das in den politischen Grundlegungsversuchen der französischen Aufklärung bei Montesquieu, aber auch in Deutschland wiederbelebt wurde. Neu war hingegen die Verschränkung von empirischer Naturbeschreibung mit anthropologischen Aussagen, oftmals vor dem Hintergrund holistischer und vitalistischer Annahmen. Diese finden sich bereits bei Johann Gottfried Herder, geographisch einschlägig sind hierfür jedoch Alexander von Humboldts Berliner *Kosmos*-Vorlesungen, die einer regelrecht romantischen Naturauffassung anhängen. Der Klimadeterminismus von Herder und Humboldt war noch als ein Relativismus konzipiert, der sowohl die Klimaregionen als auch die Sitten und Gebräuche als einander gleichberechtigt betrachten wollte. Spätere rationalistische Vertreter des Klimadeterminismus in der Geographie wie Friedrich Ratzel und Alfred Hettner sehen eine Kultur dagegen unmittelbar durch die jeweilige »Landesnatur« bedingt, die durchaus Hierarchien zwischen den Kulturen erzeugt: Das kantische Raumapriori wird hierdurch zum Aposteriori; Raum wandelt sich von einer Transzendentalie zum Alleinempirischen. Eben in diesem Sinne sind Ratzels und Hettners Ansätze zu verstehen, dass es

Raum für die Kulturgeographie als zentrale Kategorie zu entdecken gelte. Folglich war es konsequent, Humangeographie als politische Geographie zu betreiben, die dann jedoch zur Geopolitik radikalisiert wurde, indem aus dem logischen Konnex zwischen Kultur und Raum ein normativer gemacht wurde. Der Klimarelativismus wird hierbei pervertiert, denn die Relativität der »Lebensräume« ließ nun auch andere Standorte für eine Kultur denkbar werden. Das Schlagwort »Volk ohne Raum« aus der NS-Zeit ist daher emblematisch für das, was Adorno und Horkheimer »Dialektik der Aufklärung« nannten, insofern ein emanzipatorisches Anliegen sich aus der eigenen Logik heraus in Unterdrückung umkehrt. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Situation nicht weniger verflochten, da Raum von der Geometrie aus gesehen zwar eine neutrale Kategorie ist, aber aus der Sicht einer am Menschen interessierten Geographie nun insofern kontaminiert ist, als damit »Kulturraum« gemeint ist. Dies motiviert in der Folge Versuche, Humangeographie derart zu betreiben, dass der geographische Raum allenfalls als soziales Konstrukt, aber nicht mehr als die natürliche Grundlage von Gesellschaften angesehen wird. Der Titel von Ulrich Eisels Kasseler Dissertation *Die Entwicklung der Anthropogeographie von einer ›Raumwissenschaft‹ zu einer Gesellschaftswissenschaft* aus dem Jahr 1980 bringt diesen Wandel auf den Punkt: Diejenige Wissenschaft, von der man annehmen konnte, dass sie der Inbegriff einer gänzlich empirisch verfahrenen Raumwissenschaft sei, unterstreicht gerade, dass es bei ihr nicht um Raum, sondern um handelnde Subjekte oder interagierende Kollektive geht.

In den hier versammelten Beiträgen geht es ausdrücklich nicht um eine Rehabilitierung von Raumwissenschaft im Singular. Der Umstand, dem die Beiträge Rechnung tragen, ist ein anderer: Nicht zuletzt aufgrund der Zurückhaltung gegenüber dem, was man in Anlehnung an Jürgen Habermas' Bemerkung im Historikerstreit Mitte der 1980er Jahre als »geopolitisches Tamtam« bezeichnen kann, kam es im interdisziplinären Diskurs dazu, dass Raum überhaupt nicht mehr thematisiert wurde – auch nicht in Bereichen, die ein davon unabhängiges Verständnis entwickelt hatten, wie etwa in den bildenden Künsten, in der Musik oder der Literatur, für deren Artefakte Räumlichkeit konstitutiv ist. Stattdessen gab es seit den 1970er Jahren eine flächendeckende Vorherrschaft der sozialen Perspektive, ebenso wie es im 19. Jahrhundert die Vor-

herrschaft des Historischen gegeben hatte, auf die sich Foucault in seinem einschlägigen Vortrag »Von anderen Räumen« aus dem Jahr 1967 gleich im ersten Satz bezieht, wenn er die Geschichte als »große Obsession« jener Epoche bezeichnet. Raum war vor dem Hintergrund des strukturalistischen Denkens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum zu einer emanzipatorischen Kategorie geworden, die einen Vergleich der in historischer Perspektive hierarchisch geordneten Kulturen und Zeiten ermöglichen sollte. Entsprechend überschwänglich gestaltete sich das Vorhaben eines *spatial turn*, wie er unter Gesellschaftswissenschaftlern der postmodernen angelsächsischen Geographie am Ende der 1980er Jahre zu beobachten war, der seine Legitimation zuletzt durch das Ende des Kalten Krieges sowie die aufflammenden territorialen Streitigkeiten in Europa erhielt. So plädierte vor allem Edward Soja dafür, in Zukunft die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Geschichte und das Soziale zu richten, sondern auch auf Raum. Bezeichnenderweise hatte er dabei gerade den wichtigsten Gewährsmann der sozialwissenschaftlichen Wende in Bezug auf Raum tendenziell missverstanden: Henri Lefebvre. Dieser behandelt zwar den »gelebten Raum« und bereits auch den »wahrgenommenen Raum«, setzt diese aber nicht mit dem physischen Raum gleich, wie es die Lektüre durch Soja nahelegt. Insbesondere in der zeitgenössischen Architektur sowie im Kontext urbanistischer Fragestellungen wurde wahrgenommener Raum nun solcherart mit materiellem Raum in eins gesetzt und – was vielleicht viel schwerwiegender ist – somit selbst als eine Ursache für das So-oder-so-Sein von Gesellschaft begriffen. Dagegen verfolgte Lefebvre den Ansatz, Raum als Wirkung oder Folge gesellschaftlicher Verhältnisse zu begreifen. Denn genau das soll der Titel seines Buchs *Die Produktion des Raums* von 1974 besagen: Der Raum ist ein Produkt, und eine Raumwissenschaft ist daher vor allem darauf verpflichtet, an räumlichen Strukturen das abzulesen, was von selbst nicht sichtbar ist. Räumlichkeit bietet demnach die Möglichkeit einer vergleichenden Beschreibung gesellschaftlicher, technischer und sozialer Prozesse. Freilich ist nicht zu leugnen, dass man sich an räumlich ausgedehnten, substanziell vorhandenen Objekten, etwa an Tischen, stoßen kann und es daher eine Faktizität des Dinglichen gibt, aber darum geht es nicht in der Beschreibung von Raum. Vielmehr handelt es sich dabei um Aspekte von Materialität, die wiederum ästhetisch, historisch, kulturell, technisch usw.

bestimmt oder auch genealogisch hergeleitet werden können. Der Vorteil einer räumlichen Betrachtung liegt vielmehr in der Erfassung von Konstellationen sowie deren Einmaligkeit oder Häufigkeit. Genau aus diesem Grund gibt es Raumwissenschaft im Plural: Weil es eben ganz unterschiedliche Fragestellungen und Methoden gibt, durch die Raum oder räumliche Relationen beschrieben werden. Inwiefern dies gegenwärtig der Fall ist, zeigen die Texte in diesem Band.

Jeder Beitrag ist zu gleichen Teilen Darstellung einer Situation, von deren Herkunft sowie einer Anwendung und daher jeweils in drei Abschnitte gegliedert: Profil und Gegenstand (I), Klassiker und Vorläufer (II) sowie exemplarische Anwendung der Methode oder Kritik eines Ansatzes (III). Im *ersten Abschnitt* wird jeweils erläutert, worum es sich bei dem besonderen Wissensbereich handelt bzw. was das Profil der betreffenden Einzelwissenschaft ist. Geklärt wird, worin der besondere Raumbezug besteht sowie ob und inwiefern es eine Nähe zu anderen Wissenschaften gibt. Der Profilierung dienen sowohl der Überblick über gegenwärtige Positionen, Schulen und Strömungen als auch eine Einschätzung der weiteren Entwicklung. Im *zweiten Abschnitt* wird herausgestellt, welche Vorläufer, Referenzautoren oder Einflüsse aus anderen Disziplinen in der Vergangenheit wichtig waren und wie sich der Verlauf der Rezeption oder der Wechsel von Paradigmen gestaltete. Im *dritten Abschnitt* wird jeweils ein Fallbeispiel oder eine einschlägige Analyse vorgeführt, die das Verständnis des dargestellten Bereichs vertieft. Dadurch entsteht die Möglichkeit, zu einem genaueren Verständnis der jeweiligen Methode oder des Forschungsinteresses zu gelangen und eine pointierte Sicht auf den Stand der Disziplin zu gewinnen. Das Literaturverzeichnis weist nicht nur die in der Darstellung verwendeten Texte nach, sondern gibt auch Standardwerke oder weitere relevante Untersuchungen an. Letztlich zeigt der Band, wie die unterschiedlichen theoretischen Zugänge zur Raumthematik in einzelnen Gebieten umgesetzt werden können. Im Vordergrund steht dabei das Anliegen, sich kritisch gegenüber einem derzeitigen Trend zu verhalten, nämlich wissenschaftliches Arbeiten bei jeder denkbaren Gelegenheit mit Raum in Verbindung zu bringen, auch wenn dies durch die Methode, den Gegenstand oder die Fragestellung weder notwendig noch gerechtfertigt ist, sondern allein dadurch legitimiert wird, dass schließlich alles *irgendwie* »räumlich«

oder *irgendwo* »im Raum« ist. Genau das ist der Rückfall in den kantischen Apriorismus. Es stimmt zwar, dass nichts vorgestellt werden kann, das nicht auch räumlich ist, nur trifft deshalb nicht der Umkehrschluss zu – dass jede Beschreibung deshalb auch schon eine raumwissenschaftliche sei.

Michaela Ott  
Ästhetik/Kunstgeschichte

I.

Die philosophische Disziplin der Ästhetik – sofern man darunter die Wissenschaft versteht, die sich 1750 mit Alexander Baumgartens *Aesthetica* als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (Baumgarten 2007, 11) etabliert – kennt zunächst keinen Raumbegriff. Zwar beziehen sich philosophische Theorien sinnlicher Wahrnehmung nach 1787 auf Kants transzendente Ästhetik der *Kritik der reinen Vernunft*, der zufolge alle sinnliche Anschauung von der apriorisch gegebenen Vorstellung des Raums (und der Zeit) vorstrukturiert ist; aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts führt der Psychologe Theodor Lipps seine Überlegungen zur räumlichen Gegenstandsbeziehung mit Kunstbestimmungen zusammen. An diese Theoriebildung knüpfen dann auch zeitgenössische Forschungen zu raumbezogener Wahrnehmung von Kunst, ästhetischer Erfahrung und allgemein zur Ästhetik des Performativen an. Zählt man zur Ästhetik dagegen gattungstheoretische Ausführungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich noch nicht diesen Titel verleihen, wohl aber die Merkmale der einzelnen Künste in Abgrenzung voneinander bestimmen, so fällt auf, dass die Differenzierung der Künste an deren Raum- oder Zeit-Bezugnahmen entlang erfolgt. Diese Einteilung bestimmt dann auch die Struktur der philosophischen und sich als solche bezeichnenden Ästhetiken des 19. Jahrhunderts, welche die Künste – von Architektur bis Poesie und Musik – entsprechend ihren Raum- und Zeitbezügen in eine entwicklungsgeschichtliche Abfolge bringen und hierarchisieren. Parallel dazu stellt die Kunstgeschichte im ausgehenden 19. Jahrhundert ihre Stilanalysen zu Architektur, Malerei und Skulptur erstmalig unter das Raumparadigma und verwendet dieses zu gewissen kunstgeschichtskritischen Umwertungen. Im 20. Jahrhundert vervielfachen sich trotz der Formulierung der »Vierdimensionalität« des Raums und der in Mathematik und Physik begründeten Verschwisterung von Raum und Zeit die Aussagen zu den Raumbezügen in den Künsten. Allerdings finden sich keine expliziten Hierarchisierungen der

Künste und keine kunstbezogenen Fortschrittserzählungen entlang der Raum- und Zeitparadigmen mehr. Die häufig von Künstlern und Kunstprofessoren abgegebenen Statements zum Raumbezug der Kunst kennen eine der modernen Auffächerung der künstlerischen Ausdrucksformen entsprechende Mannigfaltigkeit.

Die moderne Kunst, die sich von der Nachahmungspflicht entbindet und sich sogar in ihren realitätsnahen Medien Fotografie und Film als konstruktive Praxis begreift, bearbeitet vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, im Lichte der postmodernen Kritik am fortschrittsbetonenden Zeitparadigma, ihr Verhältnis zum Raum. Ihre selbstreflexiven Verfahren bringen einen ungeahnten Reichtum an räumlichen Erfindungen hervor, wodurch auch das Bedürfnis wächst, den Raum des einzelnen Kunstwerks in Richtung auf Interventionen im »realen Raum« zu überschreiten. Vor allem aber lässt der *spatial turn* der Kulturwissenschaften in der Gegenwart den Raumbezug der Künste erneut thematisch werden und bringt zahlreiche Tagungen zum Thema hervor. Dabei werden philosophische Raumkonzepte der Phänomenologie, des Poststrukturalismus und der US-amerikanischen Architekturtheorie mit Kunstproduktionen zusammengeführt (Ott/Uhl 2005). Mit am prominentesten hat sich die Akademie der Künste in Berlin des Themas angenommen und neben zwei akademischen Tagungen eine Ausstellung zum Thema *RAUM. Orte der Kunst* organisiert, gemäß der Devise der Mitkuratorin Angela Lammert, dass die Veränderungen von Raumvorstellungen in den Künsten und in der Theorie »enger miteinander verschränkt (sind) als bisher dargestellt. Sie lassen sich aber auch nicht durch einfache Beeinflussung oder Übertragung von medienpezifischen Mitteln beschreiben« (Lammert 2007, 67). Die in der Ausstellung präsentierten Werke, aber auch die Beiträge der beiden Begleitbände fußen indes nicht auf explizierten Raumbegriffen, vielmehr beschreiben sie in interdisziplinärer Absicht unterschiedliche Künste in ihren raumkonstitutiven Verfahren, um die moderne Vielfalt künstlerischer Raumbezugnahmen herauszustellen.

Der Tagungsreader *Topos RAUM* macht es sich denn auch – wie der Untertitel verrät – zum Programm, die »Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart« zu erforschen. Das virulente Interesse am Räumlichen erklären die Herausgeber aus der anhaltenden »Skepsis gegenüber geschichtsphilosophischen und heilsgeschichtlichen Visionen« sowie »geostrategischen Raumpolitiken« (Diers



u. a. 2005, 10). Der Diagnose, dass zeitgenössische Kunstproduktionen auf die »Diskontinuität der realen Räume und im Angesicht globaler Entgrenzungsprozesse« mit »Strategien der Verlangsamung, Verkleinerung, der symbolischen Regionalisierung und Territorialisierung« (ebd.) antworten, sucht die Beschreibung der künstlerischen Strategien unter Kapitelüberschriften wie »Erfindung und Wiedererfindung des Raumes«, »fiktive Räume in Literatur, Film und Environment«, »immaterielle Räume in Musik und Theater« bis zu »Zwischen-Raum und Un-Raum« sowie »Topos/Utopos oder der Traum vom Raum« zu entsprechen. Wie ersichtlich, sind hier nicht nur klassische Raumkünste, sondern auch Raumimaginationen und -fiktionen und vor allem die Grenzen materialisierter Räumlichkeit Gegenstand der Erörterung.

Der Direktor der Abteilung Bildende Künste an der Akademie, Robert Kudielka, bestimmt das gegenwärtige Raumverhältnis von Malerei und Skulptur in Abgrenzung von der Befragung des Bildraums in den 1960er Jahren: Während damals Inhalte der Kunst über deren räumliche Eigenschaften definiert worden seien, herrschten nun mehr künstlerische Befragungen des »realen Raums« vor. Die Suche nach bild*internen* Gestaltungslösungen, etwa im amerikanischen Expressionismus mit seiner »Auflösung der Interiorität des Kunstwerkes« (Kudielka 2005, 51) sei an ein Ende gekommen und werde in der Gegenwart ersetzt durch die künstlerische »Parzellierung von Erfahrungsräumen« (ebd., 53) und die Thematisierung des Verhältnisses der Kunst zu institutionellen und gesellschaftlichen Räumen: Die »Ausweitung künstlerischer Konzeptionen, Strategien und Verfahrensweisen auf potenziell alle Handlungsräume« (ebd., 45) habe zur »Insistenz auf ortsspezifische Setzungen und Eingriffe« als dem gegenwärtig »maßgeblichen Motiv in den Künsten« geführt (ebd., 52). Das Verhältnis des Betrachters zur Kunst, früher durch »Gegenübertreten und Davorbleiben« gekennzeichnet, habe sich damit in Richtung »Eintreten und Eintauchen« verschoben (ebd., 53). Da »der Zusammenhalt eines Kunstwerks nun von der räumlichen Erfassung her garantiert erscheint« (ebd., 54), seien Installationen häufig allein durch »disparate Anhäufungen« mit unterbestimmten Bezügen ausgewiesen und bezögen gerade daraus ihre Bedeutsamkeit. »Nicht von ungefähr ist die Installation neben Performance und Video die beliebteste globale Kunstform« (ebd.).

Insgesamt wird betont, dass Grenzgänge zwischen Skulptur, Architektur, Installation, Performance, Video und Film üblich geworden seien und sich zum *white cube* des Ausstellungsraums die *black box* der Videoprojektion und die Online-Galerie für immaterielle Netzkunst gesellt hätten. Lev Manovich skizziert eine *Poetik des erweiterten Raums* und den »mit Daten verdichteten physischen Raum«, der dank gewisser Erweiterungstechnologien »zum multidimensionalen Raum« (Manovich 2005, 343) werde. Auch die Musiksuche durch veränderte räumliche Anordnungen, dreidimensionale Klangexperimente und direkte Transformation von akustischen in visuelle Strukturen neue Hör- und Sehräume zu eröffnen (Hansen 2005). Künstlerische Inszenierungen im städtischen *Zwischen-Raum und Un-Raum* (Hensel 2005) sind ebenso Teil der Kunstreflexion wie die Phantasie eines neuen Museumstyps nach dem Modell des Archipels (Obrist 2005) oder die Erfindung neuer Orte des Denkens für neue kollektive Individuen (Nesbit 2005).

Im Vergleich dazu begründet der Reader zur gleichnamigen Ausstellung *RAUM. Orte der Kunst* seine Reflexionen mit der Diagnose, dass in der Moderne der Ort der Kunst fragwürdig geworden sei und die gesteigerte Mobilität der modernen Gesellschaft zu einer »enormen Differenzierung der Konzeptionen und Reflexionen über Raum und Räumlichkeit« geführt habe (Flügge u. a. 2007, 6). Unterschieden wird dabei zwischen dem unbestimmten Raum als »imaginärer Ressource« der Kunst und dem künstlerisch »begrenzten Ort im Raum«, sei er »illusionistisch vorgespiegelt« oder »als Ereignisraum inszeniert« (ebd.). Als namhafteste Umkodierungen des künstlerischen Verhältnisses zwischen Raum und Ort werden die Einführung des Films, Duchamps Akzentuierung des Ausstellungskontexts und die wiederkehrende Utopie der Vereinigung von Kunst und Leben im Surrealismus angeführt. Der unübersichtlichen Vielzahl künstlerischer Raumumbrüche in der Moderne sucht man durch Nachzeichnung signifikanter Filiationen zu begegnen: des »bildnerischen Raums« zwischen Picasso und Malewitsch, des »fotografischen Raums« zwischen Medardo Rosso und Man Ray, des »leeren Raums« zwischen Alberto Giacometti und Francis Bacon, des »sozialen Raums« zwischen Gordon Matta-Clark und Francis Alÿs, der »Körper im Raum« zwischen Gary Hill und Trisha Brown und anderer mehr. Ausführliche Erörterungen erfahren die Modifikationen des »zentralperspektivischen Kastenraums« (Hofmann

2007, 14), von den »geometrischen Puristen« Donald Judd und Sol Lewitt über den »Organiker« Frank Gehry zu den Labyrinthbauern Gregor Schneider und Hans Schabus als Weiterführer des Merzbaus von Kurt Schwitters. Relationiert mit philosophischen Raumkonzepten werden die singulären Gestaltungen (Lammert 2007) der Filmräume Jean Painlevés in *La quatrième dimension* von 1937, der fernsehgerechten Raumrituale Samuel Becketts in *Quadrat 2* von 1982 und Jacques Tatis filmische Kritik an der Glasarchitektur in *Playtime* (F, 1967). Auch Matthew Barney's Videoarbeiten erfahren eine raumbezogene Würdigung (Schaub 2007). Das Auftreten von »Hybridformen aus Medien und Raum« (Demuth 2007, 101) im 21. Jahrhundert wird in seiner Rückwirkung auf den Status der Kunstobjekte betont und das Inflationäre zeitgenössischer Museumsbauten kritisiert, die, weil nicht länger Ort gesellschaftlicher Verständigung, zu »einer von Privatinteressen gestützten Maschinerie« (Flügge u. a. 2007, 7) verkommen seien. Vorgetragen wird aber auch die Hoffnung, in raumakzentuierenden Ausstellungen die »Potentialität« der Kunstwerke und neue »Zusammenhänge, Nachbarschaften, Ortsbezüge zu erschließen und aufzudecken« (ebd.). Ergänzt wird die intendierte Übersicht über künstlerische Raumgestaltungen durch Reflexionen über *RÄUME der Zeichnung*: Unter dem Stichwort »Diagramm« wird das Zeichnen als »nicht-diskursiver Modus der Reflexion diskutiert« (Lammert u. a. 2007, 6), werden Darstellungsräume im Zweidimensionalen und installative Eingriffe im Außenraum, die Aufkündigung der Linie-Fläche-Unterscheidung, der Griff nach neuen Zeichenmaterialien und die maschinelle Ausführung von Zeichnungen untersucht und die Veränderungen erörtert, die mit der Projektion von Zeichnungen in den dreidimensionalen Raum verbunden sind. Dass sich alle Kunstdisziplinen aufgerufen fühlen, sich zum Raumparadigma zu verhalten, zeigt schließlich die filmwissenschaftliche Publikation *Umwidmungen. Architektonische und kinematografische Räume* (Koch 2005), welche die Nähe von Film- und Architekturtheorie entdeckt und die Parallelen in Wahrnehmung und Erfahrung von filmischen und architektonischen Räumen, deren Abhängigkeit von körperlichen und technischen Bewegungsformen und deren Interferenzen erfragt. Weitergeführt werden diese Betrachtungen in dem noch nicht publizierten Tagungsreader *Empfindungsräume. Zur synästhetischen Wahrnehmung* (Curtis u. a. 2008).

## II.

Die Ausbildung eines Raumbegriffs in der Kunstgeschichte gewinnt methodologische Geltung erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als die historisch-kritische, stilanalytische Kunstbetrachtung die mit der Nachahmungstheorie verbundenen Erörterungen von Ort, Szene, Vertiefung und Bildtiefe ablöst. Ende des 19. Jahrhunderts ist die Raumbehandlung »das allgemeinste Thema der modernen Kunstgeschichte« (Badt 1963, 19) und »Raum« ihr am häufigsten gebrauchter Begriff. Seine Verwendung steht allerdings meist im Dienste einer Fortschrittserzählung von der flächenhaften Bildgestaltung zur Darstellung unendlicher Tiefe. Die Unterscheidung bestimmter Kunstgattungen entlang der Raum-Zeit-Distinktion erfolgt bereits 1766 in Gotthold Ephraim Lessings »Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, der hier die Nachahmungen der Malerei von jener der Poesie unterscheidet: Erstere verwende »Figuren und Farben in dem Raume«, Letztere »artikuliere Töne in der Zeit« (Lessing 1974, 102). Und während die Malerei Zeitschnitte im Kontinuum der Handlung vornehme und Augenblicke für ihre »koexistierenden Kompositionen« wähle, könne die Poesie in ihren »fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen« (ebd., 103). In Homers poetischer Beschreibung des Schilds des Achilles sieht Lessing gleichwohl ein Beispiel dafür gegeben, wie »weitläufig und doch poetisch« (ebd., 109) Dichtung räumlich Nebeneinandergeordnetes beschreiben kann. Er hält Dichtung gleichwohl nicht für das angemessene Medium zur Wiedergabe komplexer Raumverhältnisse, da das Ohr dabei keinen Gesamteindruck erhält.

Zieht Lessing künstlerische Gattungsgrenzen, so brechen die literarischen Bewegungen ab dem Sturm und Drang die Grenzen der Künste eher auf. Der junge Goethe erklärt 1771 in seiner Rede »Zum Schäkespears Tag« die aristotelische Dramaturgie der drei Einheiten für überholt, vor allem weil »die Einheit des Orts so kerckermäßig ängstlich, die Einheit der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft« (Goethe 1896, 131) sind. In Weiterführung dessen rufen die Frühromantiker nach Vermischung der Gattungen, nach Pluralisierung und Verunendlichung des dramatischen und romanhaften Raums. August Wilhelm Schlegel fordert in seinen *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (1798-99)

zusammen mit seinem Bruder Friedrich die Aufhebung der Gattungsgrenzen innerhalb der bildenden Kunst und die Erweiterung des poetischen Raums ins Unendliche. Im Begriff der »progressiven Universalpoesie« möchte Letzterer nicht nur Philosophie, Rhetorik und Kritik mit Poesie im literarischen Gesamtkunstwerk vereinen, sondern das Leben in den unendlichen Raum »romantischer Dichtart« (Schlegel 1967, 182 f.) verwandeln. Friedrich W.J. Schelling verschiebt 1807 in »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur« (1985b) sodann Lessings Unterscheidung der Kunstgattungen und skizziert erstmalig eine Hierarchie entsprechend dem von ihnen umfassten Raumvolumen. Während zur Plastik die Trennung vom umgebenden Raum und die Idealisierung eines Raumpunktes gehöre, könne die Malerei in Nähe zur Poesie »im Umfang schon mehr mit der Welt sich messen und in epischer Ausbreitung dichten. In einer Ilias findet auch ein Thersites Raum, und was findet nicht alles in dem großen Heldengedicht der Natur und der Geschichte Platz« (Schelling 1985b, 598). Allerdings würde die epische Raumdehnung zur »naturwidrigsten Eintönigkeit« führen, weshalb Schelling malerische Darstellungen bevorzugt, in denen ein »enger Raum« vorgegeben wird, »der alles Schöne concentrisch versammelt« (ebd., 599). Georg W. F. Hegel geht schließlich in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zwischen 1818 und 1826 von der Vorstellung eines künstlerischen Einheitsraums aus, da »an sich, dem Begriffe nach, die Gesamtheit dieser neuen Wirklichkeit der Kunst zu *einer* Totalität« (Hegel 1970a, 246) gehöre: In der sinnlichen Gegenwart löse sich freilich das Ideal in seine Momente auf, so dass die reale Kunstwelt »das System der *einzelnen Künste*« (ebd.) sei. Hegel historisiert und hierarchisiert die Künste entsprechend ihrem Geist-, Material- und Raumgehalt: Der Architektur weist er die unterste Stufe zu, da ihr Material das »an sich selbst Ungeistige« ist, während die Skulptur über ihr stehe, da sie »zu ihrem Prinzip und Inhalt [...] die geistige Individualität« hat, wie sie in der »leiblichen Erscheinung« zum Ausdruck kommt (ebd., 259). Über ihr wiederum stehen die Künste, die »die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind«, wie die Malerei, die »zum *Material* [...] nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen« kann, sondern dieses Material »verinnerlichen« muss (ebd., 259 f.). Die Malerei ziehe deshalb die drei Raumdimensionen »in die Fläche als die nächste Innerlichkeit