

RAUMMODELLIERUNGEN DER PSYCHE IM ANSCHLUSS AN DESCARTES

Dieses Kapitel wird die Verwendung von Verräumlichungsverfahren, die der Veranschaulichung geistig-seelischer Prozesse dienen, über ihre philosophischen und literarischen Modellierungen bei René Descartes, David Hume, John Locke, Jean-Jacques Rousseau und Clemens Brentano bis in die Entstehung der Psychoanalyse bei Sigmund Freud historisch weiterverfolgen. Es werden hierfür verschiedenartige Veranschaulichungen geistig-wahrnehmungstheoretischer und seelisch-psychischer Vorgänge in den Blick genommen, die – obwohl sie aus sehr verschiedenen Diskursen stammen und unterschiedliche Ziele verfolgen – alle auf räumlichen Darstellungen der zu erkundenden Prozesse basieren. Allen Beispielen ist gemeinsam, dass sie sowohl ›Räume in der Vorstellung‹ wie auch ›Räume der Vorstellung‹ sind. Wie bereits in Teresas *Moradas* sind diese Räume immer zugleich vorgestelltes Sujet wie auch Hilfsmittel und Medium, anhand dessen Wahrnehmungsabläufe und psychische Kräftedynamiken visualisiert und erschlossen werden.

Dass räumliche Relationierungen oftmals zur Darstellung und Analyse von komplexen Sachverhalten genutzt werden und besonders für die (philosophische) Theoriebildung von großer Bedeutung sind, wurde in der Forschung immer wieder hervorgehoben.¹ Dennoch verbleiben die konkreten epistemischen Funktionen von Raummetaphern bis heute ein Forschungsdesiderat. So werden Raummetaphern im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* beispielsweise als »modellbildende Meta-Metapher[n]«² bezeichnet, ohne dass

1 Vgl. hierzu u. a. Jan Wöpking: Raum und Wissen. Elemente einer Theorie epistemischen Diagrammgebrauchs. Berlin/Boston 2016 und Fabian Horn: Introduction: Space and Metaphor. In: ders./Cilliers Breytenbach (Hg.): Spatial Metaphors. Ancient Texts and Transformations. Berlin 2016, S. 9–20.

2 Köster: Raum, S. 281.

aber ihre besonderen Funktionsweisen gegenüber ›normalen‹ Metaphern schlüssig herausgearbeitet werden.³

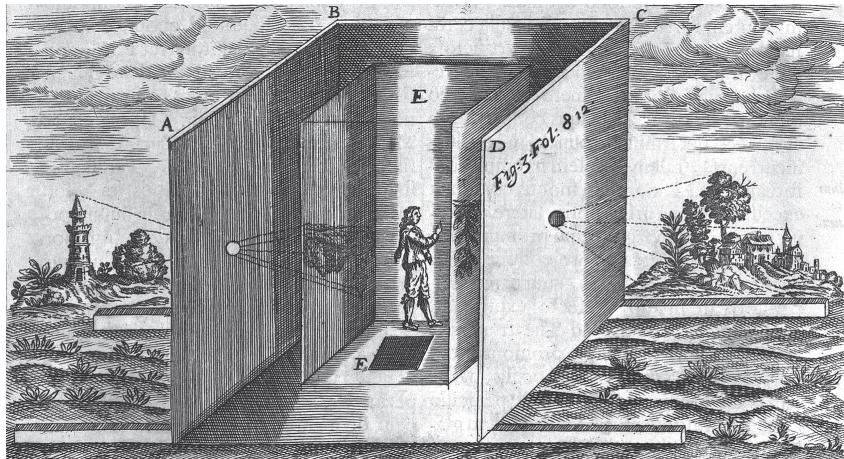
Um die spezifischen wissensgenerierenden Qualitäten von Verräumlichungsverfahren genauer zu bestimmen, werden hier die von Hans Blumenberg entwickelten Überlegungen zur absoluten Metapher mit Ansätzen aus der jüngeren Modellforschung und Diagrammatik verbunden. Gezeigt werden soll, dass die Verräumlichungsverfahren wesentlich zur epistemischen Umstellung von einem allgemeinen (nicht-räumlichen) Seelenbegriff zu einer räumlichen Vorstellung von Innerlichkeit beitragen und dass das moderne Subjekt sich unter Bezugnahme auf virtuelle Modellräume überhaupt erst als solches ›konstruiert‹. Die psychische Komplexität, die das Subjekt gegenüber früheren Epochen auszeichnet, beruht, so meine These, maßgeblich auf Verräumlichungsverfahren, mit deren Hilfe Wahrnehmungszusammenhänge und das Zusammenspiel psychischer Energien auf eine grundlegend wissenserzeugende Weise sicht- und erfahrbar gemacht werden. Das moderne Subjekt ist somit als ein *Effekt* seiner räumlichen Modellierungen zu begreifen, ohne die es im wahrsten Sinne des Wortes kaum existieren würde.

DIE ANALOGIE VON AUGE UND APPARATUR UND DIE DUNKLE KAMMER DES MENSCHLICHEN GEISTES

Das 17. Jahrhundert gilt gemeinhin als Jahrhundert der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse. Besonders in der Mathematik, der Astronomie, der Mechanik und der Optik wurden bereits in den 1620er bis 1630er Jahren bahnbrechende Einsichten gewonnen, die bisherigen philosophischen Definitionen oftmals diametral entgegenstanden und nur unter größten Schwierigkeiten mit den bis dahin gültigen Wissensbeständen in Einklang gebracht werden konnten. Eine besondere Rolle für die Erschließung neuen Wissens kam den neuen Techniken der Visualisierung zu. Erfindungen wie das Teleskop oder das Mikroskop und die dadurch ermöglichten naturwissenschaftlichen Experimente beeinflussten das Denken zahlreicher Philosophen – mitunter auch in einem ganz lebenspraktischen Sinn. So schliff etwa Spinoza zum Verdienst seines Lebensunterhalts optische Linsen – eine Tätigkeit, die er in seinen späteren Briefen theoretisch reflektierte – und Leibniz' Monadenlehre kann auf seine begeisterten Experimente mit dem Mikroskop zurückgeführt werden.⁴

³ Vgl. ebd., S. 281–284. Auch George Lakoff und Mark Johnson gehen auf die besonderen Funktionen von Raummetaphern nicht gesondert ein. Vgl. dies.: *Metaphors We Live By*. Chicago 1980.

⁴ Vgl. etwa Spinozas Brief an Johannes Hudde, Mitte Juni 1666, in: Baruch de Spinoza: *Sämtliche Werke*. Bd. 6: *Briefwechsel*. Hg. und übers. von Wolfgang Bartuschat. Hamburg 2017, S. 146–150 sowie die Briefe an Gottfried Wilhelm Leibniz vom 5. Oktober und 9. November



3| Camera obscura: Kupferstich aus Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae* (1671).

Descartes entwickelt seine Vorstellung einer Seelenräumlichkeit auf der Basis einer Analogie zur Camera obscura, also zu einem technischen Apparat, dessen Funktionsweise sich den Betrachter*innen durch Beobachtung von außen erschließt. Im Gegensatz zu den vielen Erfindungen des 17. Jahrhunderts war die Camera obscura als visuelle Apparatur kein Novum, sondern bereits seit mehreren Jahrhunderten bekannt. Ihre Geschichte lässt sich über den arabischen Philosophen Alhazen bis zu Aristoteles zurückverfolgen.⁵ Als technisches Gerät war sie seit der Renaissance vor allem bei Künstlern sehr beliebt, da sie Experimente zur Konstruktion der Zentralperspektive ermöglichte (Abb. 3).⁶ Kepler gelang es als Erstem, das mathematische Funktionieren der Camera obscura korrekt zu bestimmen, in der Folge sollte er das Funktionieren des menschlichen Auges nach dem gleichen Prinzip erklären. Eingeleitet durch Keplers Untersuchungen in den *Paralipomena* von 1604, avancierte die Camera obscura im 17. Jahrhundert zum Modell einer im Entstehen begriffenen

1671 in: ebd., S. 184–187. Vgl. zu Leibniz Justin E. H. Smith: Divine Machines. Leibniz and the Sciences of Life. Princeton/Oxford 2011, S. 149–161.

5 Vgl. u. a. John H. Hammond: The Camera Obscura. A Chronicle. Bristol 1981.

6 Vgl. hierzu Svetlana Alpers: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago 1983, S. 249 f. Alpers argumentiert, dass die Camera obscura bei den Künstlern im Norden Europas stärkeren Einfluss zeigte als in südlichen Ländern. Auch wenn diese Deutung umstritten ist, so zeigt sie in ihrer Studie überzeugend, dass zentrale Fragen nach perspektivischer Konstruktion und Darstellungsprinzipien meist im Zusammenhang mit der Camera obscura verhandelt wurden.

geometrischen Optik, die sich von der bisher vorherrschenden aristotelischen, sich auf Wellenbewegungen berufenden Medientheorie radikal unterschied.⁷

Descartes widmet sich der Camera obscura zum ersten Mal in *La Dioptrique*, einem dem *Discours de la méthode* (1637) neben *Les Météores* und *La Géométrie* beigefügten Essay. Er behandelt die Camera obscura hier als optisches Modell zur Erklärung menschlichen Sehens.⁸ Diese Überlegungen zur Optik wirken sich auch auf Descartes' Konzeption der Seele aus, da sie seine bisherige Deutung der Seele als zentrale Schalt- und Empfangszentrale aller geistigen Operationen ins Wanken bringen. Auf die jüngsten Forschungen verweisend, versucht Descartes zunächst eine vermittelnde Position zwischen den alten Seelenbestimmungen und den neueren optischen Erkenntnissen einzunehmen:

[P]our sentir, l'ame n'a pas besoin de contempler aucunes images qui soient semblables aux choses qu'elle sent; mais cela n'empesche pas qu'il ne soit vray que les obiects que nous regardons, en impriment d'assés parfaites dans le fonds de nos yeux; ainsi que quelques vns ont desia tres-ingenu-eusement expliqué, [...].⁹

[D]ie Seele, um zu empfinden, [muß sich] nicht in Bilder versenken [...], die den Dingen ähnlich sind, die sie empfindet. Freilich hindert das nicht, daß sich die Objekte, auf die wir blicken, ziemlich vollkommen auf dem Hintergrund unserer Augen einprägen. Einige Leute haben das bereits sehr geistreich erklärt [...].¹⁰

Descartes ist offenbar nicht bereit, die Autonomie der Seele als einer eigenständigen (Wahrnehmungs-)Instanz aufzugeben. Vielmehr versucht er sie mit der neuen wissenschaftlichen Wahrnehmungstheorie in Einklang zu bringen. Diese Theorie bestimmte das Sehen im Anschluss an Keplers Brechungsgesetz,

7 Zur Geschichte der Optik und des Sehens vgl. Gérard Simon: *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*. Paris 2003. Zur Entstehung der geometrischen Optik im 17. Jahrhundert vgl. des Weiteren Mark A. Smith: Ptolemy, Alhazen, and Kepler and the Problem of Optical Images. In: *Arabic Sciences and Philosophy* 8 (1998). H. 1, S. 9–44; ders.: *Reflections on the Hockney-Falco Thesis: Optical Theory and Artistic Practice in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. In: *Early Science and Medicine* 10 (2005). H. 2, S. 163–185.

8 Vgl. auch Daniel Schmal: Visual Perception and the Cartesian Concept of Mind: Descartes and the Camera Obscura. In: *Conflicting Values of Inquiry* 37 (2015), S. 69–91.

9 René Descartes: *Dioptrique* V; S. 114. Die Seitenzahl nach dem Strichpunkt bezieht sich hier und im Folgenden auf die Ausgabe: ders.: *La Dioptrique*. In: ders.: *Œuvres de Descartes*. Bd. 6: *Discours de la méthode & Essais*. Hg. von Charles Adam und Paul Tannery. Paris 1973, S. 79–228.

10 René Descartes: *Die Dioptrik*. In: ders.: *Entwurf der Methode*. Mit der Dioptrik, den Météoren und der Geometrie. Hg. und übers. von Christian Wohlers. Hamburg 2013, S. 71–193, hier S. 98.

mit dem es möglich war, den genauen Strahlengang des Lichts im menschlichen Auge zu berechnen.¹¹ Dem aktuellen Wissenstand seiner Zeit folgend, deutet Descartes den visuellen Wahrnehmungsprozess nun als ein Geschehen, das analog zur Lichtbrechung in einer Camera obscura verläuft – eine Theorie, die er anhand eines eigenen Experiments mit einem Ochsenauge überprüfte und für richtig befand.¹² Mithilfe mehrerer in die Abhandlung eingefügter Zeichnungen illustriert er, dass der Gegenstand (V, X, Y) durch Vermittlung des Lichts zum Netzhautbild wird, das an die Retina (T, S, R) projiziert wird (Abb. 4). Von dort werde das Licht in Bewegung übertragen, indem die Projektionen an die Gehirninnenwand vermittelt (7, 8, 9) und dann kraft der in den Nerven sitzenden Lebensgeister (den sogenannten »esprits animaux«¹³) an die Zirbeldrüse weitergeleitet werden, in der sich die Nervenreize schließlich in seelische Imaginationen verwandeln (Abb. 5).

Laut Albrecht Koschorke, der die wesentlichen Verschiebungen von Descartes' Modell gegenüber der sich auf Aristoteles berufenden scholastischen Tradition herausgearbeitet hat, wird der Wahrnehmungsprozess in dieser Konstruktion zu einer »Staffel von Vermittlungsschritten, die ein kontagiöses Fließen gemäß der antiken Lehre und ein mimetisches Einswerden der Sinne mit dem Objekt oder eine Urbild-Abbild-Isomorphie unmöglich machen«.¹⁴ Koschorke nimmt in seinem Beitrag Bezug auf die neu etablierten Ähnlichkeitsrelationen zwischen Ding und Vorstellung, zwischen Wort und Bild und zwischen dem Bewusstseinsinhalt der Sprecher*innen/Schreiber*innen und dem ihrer Adressat*innen.¹⁵ Für die hier verfolgte Analyse ist vor allem jener Aspekt von besonderer Bedeutung, dass Descartes Innenwelt und Außenwelt klar separiert und durch die Körperegrenze, die bis auf das Auge weitgehend undurchlässig wird, voneinander abschließt. Besonders auffällig erscheint, dass der Blick des Betrachters, der in der ersten Zeichnung Descartes' (Abb. 4) als bärtiger Mann im unteren Bild eingezeichnet ist, nicht primär auf die

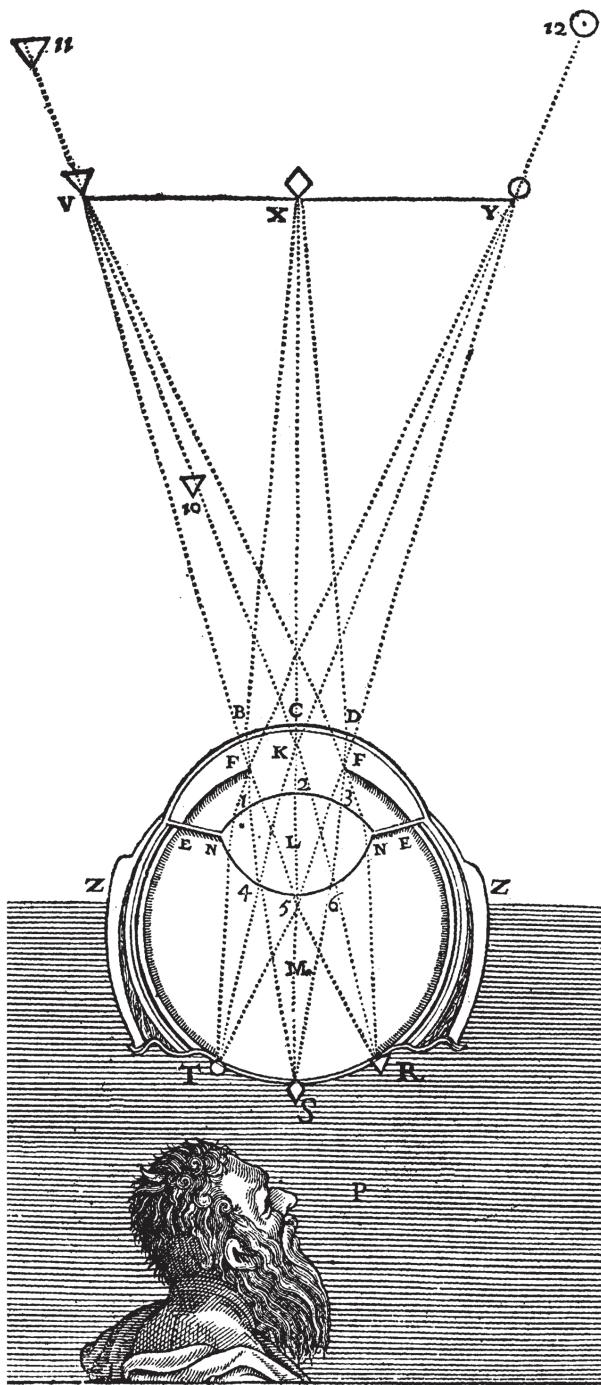
11 Vgl. Johannes Lohne: Zur Geschichte des Brechungsgesetzes. In: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 47 (1963). H. 2, S. 152–172, hier S. 161–164.

12 Vgl. Descartes: Dioptrique V; S. 115 f.

13 Ebd., IV; S. 110.

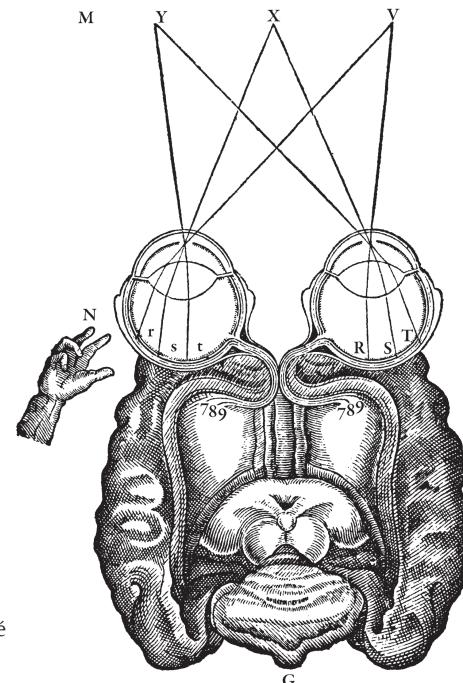
14 Albrecht Koschorke: Seeleneinschreibeverfahren. Die Theorie der Imagination als Schnittstelle zwischen Anthropologie und Literatur. In: Rudolf Behrens/Roland Galle (Hg.): Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft. Würzburg 1995, S. 135–154, hier S. 140.

15 Vgl. ebd., bes. S. 138–143. Zur Fortschreibung und Neubetrachtung des Repräsentationsproblems am Beispiel von Leonard Eulers *Briefe an eine deutsche Prinzessin über verschiedene Gegenstände aus der Physik und Philosophie* (1769–1773) vgl. Caroline Welsh: Ätherschwingungen und Nervenvibrationen. Leonard Eulers Seele in der camera obscura des Körpers und die Probleme der Wahrnehmung im 18. Jahrhundert. In: Horst Bredekamp/Wladimir Veliminski (Hg.): *Mathesis & Graphé. Leonard Euler und die Entfaltung der Wissenssysteme*. Berlin 2010, S. 225–237.



4 | Entstehung des Netzhautbildes: Illustration aus René Descartes' *Discours de la méthode* (1637).

Objekte der Außenwelt (V, X, Y) gerichtet ist, sondern vielmehr der inneren ›Mechanik‹ des Wahrnehmungsprozesses gilt. Mit dieser grundlegenden Umkehrung der Blickrichtung auf die eigenen Wahrnehmungsprozesse geht – und das soll hier als eine weitere und vielleicht die weitestreichende Erneuerung konturiert werden – eine *räumliche Modellierung* des Geistes einher, die sich, wie schon Teresas Burgmetaphorik, als äußerst fruchtbar erweist: Indem Descartes die technische Apparatur der Camera obscura auf das Gehirn überträgt, wird dieses zu einer Art ›dunklen Kammer‹ für Projektionen umfunktioniert, die an den Innenwänden des Gehirns ›betrachtet‹ werden können und gemäß der Abbildungslogik der Camera obscura die äußeren Bilder im Inneren des Geistes reproduzieren.



5| Transport des Netzhautbildes an die Gehirninnenwand: Illustration aus René Descartes' *Discours de la méthode* (1637).

Eine der zahlreichen Schwierigkeiten dabei ist jedoch, dass Descartes bei der Schilderung des Wahrnehmungsapparats nicht aufzeigen kann, wie die visuellen Abdrücke genau an das Gehirn vermittelt werden, wie also die Seele eigentlich *sieht*. Während er die einzelnen Schritte des visuellen Wahrnehmungsprozesses minutiös darstellt, bricht er, sobald es zur Frage nach der spezifischen Wahrnehmungsform der Seele kommt, seine Überlegungen kurzerhand mit einem aus dem Kontext gerissenen und eigenartig konjunktivisch formulierten Verweis auf eine ebenso prinzipiell denkbare Erklärung für die Vererbung von Muttermalen ab:

Et de là ie pourois encores la transporter iusques a vne certaine petite glande, qui se trouue enuiron le milieu de ces concuités, & est proprement le siege du sens commun. Mesme ie pourois, encores plus outre, vous monstrarer comment quelquefois elle peut passer de là par les arteres d'vne femme enceinte, iusques a quelque membre determiné de l'enfant qu'elle porte en ses entrailles, & y former ces marques d'enuie, qui causent tant d'admiration a tous les Doctes.¹⁶

Ich könnte sie von dort wiederum bis zu einer gewissen kleinen Drüse transportieren, die sich ungefähr in der Mitte dieser Höhlungen findet und eigentlich der Sitz des Gemeinsinns ist. Ich könnte sogar noch weiter gehen und Ihnen zeigen, wie die Abbildung manchmal von dort durch die Arterien einer schwangeren Frau auf ein bestimmtes Körperteil des Kindes übergeht, das sie in ihrem Schoß trägt, und dort jene Muttermale formt, die bei den Gelehrten große Verwunderung verursachen.¹⁷

Descartes betont in seinen Ausführungen immer wieder die Unabhängigkeit der Seele als letzter (sensueller) Wahrnehmungsinstanz – »c'est l'ame qui sent, & non le cors«¹⁸ –, belässt deren Funktionsweise jedoch weitgehend unbestimmt. Am Ende des fünften Discours über »Des images qvi se forment sur le fonds de l'œil« vertröstet er seine Leser*innenschaft mit dem schlichten Hinweis, dass er die letzten Schritte zwar durchaus darzustellen in der Lage sei, nur momentan keinen Anlass dazu sehe. Diese Ungenauigkeit mag zum einen der Tatsache geschuldet sein, dass Descartes' Hauptinteresse in *La Dioptrique* der visuellen Wahrnehmungstheorie und nicht der Seele gilt. Zum anderen drückt sich darin aber auch seine Vorsicht gegenüber der Inquisition aus, welche eine rein physiologische Wahrnehmungstheorie ohne die Seele als letzte und eigentliche Wahrnehmungsinstanz kaum geduldet hätte.

In erster Linie verwundert aber die Doppelung der Bildprojektionen: Dass die Punkte V, X, Y gemäß der Funktionsweise der Camera obscura an die Innenwand der Retina projiziert werden, leuchtet ein, doch warum werden sie von dort nicht direkt von den »esprits animaux« über die optischen und zerebralen Nerven an die Zirbeldrüse weitergeleitet, sondern zunächst noch ein zweites Mal an die Innenwand des Gehirns projiziert? Wozu dient dieser nicht unbedingt nötige verdoppelnde Zwischenschritt? Bei Descartes heißt es:

16 Descartes: *Dioptrique* V; S. 129.

17 Descartes: *Dioptrik*, S. 108.

18 Descartes: *Dioptrique* IV; S. 109. Deutsche Übersetzung [Dioptrik], S. 94: »Es ist die Seele, die empfindet, nicht der Körper.«

[L]es images des objets ne se forment pas seulement ainsi au fonds de l'œil, mais elles passent encores au delà iusques au cerveau, [...]. [...] D'où il est manifeste qu'il se forme derechef vne peinture 789, assés semblable aux objets V,X,Y, en la superficie interieure du cerveau qui regarde ses concavités.¹⁹

[D]ie Bilder [formen sich] nicht nur so auf dem Augenhintergrund, sondern sie gehen über ihn hinaus sogar bis auf das Gehirn über. [...]. Von daher ist es offenkundig, daß sich auf der inneren, seinen Höhlungen zugewandten Oberfläche des Gehirns erneut eine Abbildung 789 formt, die den Objekten V, X und Y ziemlich ähnlich ist.²⁰

Ähnlich wie in der ersten Zeichnung (Abb. 4), in der Descartes einen Betrachter eingefügt hatte, der die Funktionsweise des Auges observiert, findet sich auch hier eine Doppelung der Beobachtung: Das Gehirn → [le] cerveau qui regarde ses concavités²¹ – betrachtet nicht die Erscheinungen der Außenwelt, sondern seinen eigenen Gehirninnenraum. Geht man davon aus, dass Descartes in *La Dioptrique* wie auch später in seinen *Passions de l'âme* darauf bedacht ist, die Vorgänge des Gehirns und der Seele getrennt und zugleich parallel zueinander zu konstruieren, so liegt der Verdacht nahe, dass es ihm durchaus darum geht, eine ausschließlich physiologische Wahrnehmungstheorie zu etablieren, die auch ohne die metaphysische Instanz Seele auszukommen vermag, und er dabei zugleich bemüht ist, seine Theorie prinzipiell mit der philosophisch-christlichen Tradition der Seelenbestimmungen kompatibel zu halten, sodass sich die Seele jederzeit und ohne Umwege in seine naturkundliche Argumentation integrieren ließe. Man kann Descartes' Modell daher als eine Art Parallelkonstruktion deuten, bei der die physiologische Wahrnehmung des Gehirns und die Wahrnehmung der Seele unabhängig voneinander, aber parallel zueinander ablaufen. Auf diese Weise kann er sowohl den neueren wie auch den älteren Wissenstraditionen Tribut zollen: Die Wahrnehmung des Gehirns ist mit dem neueren optischen Paradigma kompatibel, ohne dass auf die Seele und die philosophische Tradition der älteren aristotelischen Wahrnehmungskonzeption gänzlich verzichtet werden muss.

Doch selbst bei einer solchen Lesart verbleibt auf der Seite des physiologischen Wahrnehmungsmodells vieles im Dunkeln. Es stellt sich beispielsweise die Frage, wie es kommt, dass wir die Gegenstände aufrecht sehen, wo doch das Netzhautbild auf dem Kopf steht. Warum führt das invertierte Netzhautbild nicht zu einem invertierten Wahrnehmungseindruck? Diese Frage hat

19 Descartes: *Dioptrique* V; S. 128 f.

20 Descartes: *Dioptrik*, S. 108.

21 Descartes: *Dioptrique* V; S. 129.

bereits Johannes Kepler beschäftigt, der sich, wie er bekennt, »lange gequält« habe, »nachzuweisen, wo im Auge die Lichtstrahlen einander ein zweites Mal schneiden, bevor sie die Netzhaut erreichen«.²² Descartes' Dopplung des Wahrnehmungsprozesses mag von diesem die Wahrnehmungstheorie auf Jahrhunderte beschäftigenden Problem motiviert gewesen sein,²³ bietet sie doch – wie verschiedentlich gedeutet – die Möglichkeit, dass bei der zweiten Brechung die Welt ganz nebenbei vom Kopf auch wieder auf die Füße gestellt wird. Geert Keil zufolge erliegt Descartes bei seiner Konzeption jedoch einem »Homunkulus-Fehlschluß«, bei dem »eine postulierte menschenähnliche Instanz [...] ausdrücklich oder unausdrücklich zur Erklärung der Arbeitsweise des menschlichen Geistes herangezogen wird«.²⁴ Descartes habe

nicht bemerkt, daß schon der *Problemstellung* ein Homunkulus-Fehlschluß zugrunde liegt. Die Frage, wo denn die Invertierung wieder aufgehoben wird, entsteht allein unter der Annahme, daß auf der Netzhaut etwas ist, was gesehen wird, eben ein Bild, das sogenannte Netzhautbild. Nun ist aber das, was wir sehen, vor unseren Augen und nicht auf unserem Augenhintergrund. Hinter unseren Augen sind keine weiteren Augen mehr und auch kein Menschlein mit Augen.²⁵

Nicht nur der von Descartes in seine Zeichnung eingefügte Betrachter, der den Homunkulus-Fehlschluss unmissverständlich illustriert, sondern auch die Formulierung, dass das Gehirn seinen eigenen Gehirninnenraum betrachten könne (»[le] cerveau qui regarde ses concavités«), verweisen Keil zufolge darauf, dass Descartes sich zumindest behelfsweise eine menschliche Instanz vorgestellt habe, welche die Bilder im Gehirn visuell aufnimmt. Descartes, so Keil, »hat sich dabei der Suggestion des Bildbegriffs [...] nur halb entziehen können«.²⁶ Geleitet von der physiologischen Entdeckung des Netzhautbildes, das wie die Camera obscura einen visuell sichtbaren Abdruck im Hintergrund

22 Johannes Kepler: *Gesammelte Werke*. Bd. 2: *Astronomiae pars optica. Ad Vitellionem Paralipomena*. Hg. von Franz Hammer. München 1939, S. 185. Das Zitat folgt der deutschen Übersetzung von Geert Keil in: ders.: Über den Homunkulus-Fehlschluß. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 57 (2003). H. 1, S. 1–26, hier S. 9.

23 Auch Berkeley setzt sich in seinem *Essay Towards a New Theory of Vision* (1709) noch mit der Inversionsproblematik auseinander, die er allerdings als Scheinproblematik abzutun versucht. Vgl. George Berkeley: *An Essay Towards a New Theory of Vision*. In: ders.: *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. Bd. 1: *Philosophical Commentaries. Essay Towards a New Theory of Vision. Theory of Vision Vindicated*. Hg. von Arthur A. Luce. London/Edinburgh 1948, S. 141–239, hier S. 171 f.

24 Keil: Homunkulus-Fehlschluß, S. 1. Kursivierung in der Vorlage hier entfernt; J. W.

25 Ebd., S. 9.

26 Ebd., S. 11.

des Auges hinterlässt, scheint Descartes sich die physiologische Seite der Wahrnehmung in *La Dioptrique* ebenfalls als eine visuelle Projektion im Inneren des Gehirns ausgemalt zu haben. Doch schon im nächsten Abschnitt (VI. Discours) beeilt er sich, das Missverständnis zu korrigieren, dem er selbst zumindest partiell aufgesessen zu sein scheint. Man dürfe sich die Sache auf keinen Fall so vorstellen, als ob es im Gehirn noch weitere Augen gäbe, offenbart er nun:

Or, encores que cete peinture, en passant ainsi iusques au dedans de nostre teste, retiene tousiours quelque chose de la resemblance des obiects dont elle procede, il ne se faut point toutesfois persuader, ainsi que ie vous ay desia tantost assés fait entendre, que ce soit par le moyen de cete resemblance qu'elle face que nous les sentons, comme s'il y auoit derechef d'autres yeux en nostre cerueau, avec lesquels nous la puissions aperceuoir; mais plutost, que ce sont les mouuements par lesquels elle est composée, qui, agissans immediatement contre nostre ame, d'autant qu'elle est vnie a nostre corps, sont institués de la Nature pour luy faire auoir de tels sentiments.²⁷

Nun behält zwar diese Abbildung, wenn sie so bis in das Innere unseres Kopfes übergeht, stets eine gewisse Ähnlichkeit mit den Objekten bei, von denen sie herrührt. Gleichwohl darf man – wie ich Ihnen vor kurzem bereits verständlich gemacht habe – sich nicht einreden, daß sie uns durch diese Ähnlichkeit diese Objekte empfinden läßt, gleichsam als ob es in unserem Gehirn wiederum andere Augen gäbe, mit denen wir sie wahrnehmen könnten. Vielmehr sind es die Bewegungen, durch die diese Abbildung gebildet wird, die von der Natur dazu eingerichtet sind, unsere Seele solche Empfindungen haben zu lassen, indem sie unmittelbar, da sie mit unserem Körper vereinigt ist, auf sie einwirken.²⁸

Die zahlreichen Possessivpronomen dieses Satzes, die sich kaum mehr eindeutig zuordnen lassen, und die negierte irreale Konjunktivkonstruktion zeugen von den Schwierigkeiten, in die sich Descartes' mit der parallelen Konstruktion eines visuell wahrnehmenden Gehirns und einer sensomotorisch erkennenden Seele verstrickt. Was parallel und unabhängig voneinander funktionieren soll, schachtelt sich hier in einem schier endlosen Satz ineinander und führt zu zahlreichen Unschärfen in Bezug auf das Verhältnis von Seele und Gehirn. Descartes pointiert schließlich, dass wir allein durch die von der Seele empfundenen Bewegungsimpulse die Bilder erkennen könnten. Letztlich

27 Descartes: *Dioptrique* VI; S. 130.

28 Descartes: *Dioptrik*, S. 110.

sei der Seheindruck der Seele zu verdanken: »[C]est l'ame qui voit, & non pas l'œil.«²⁹ Damit werden im letzten Schritt *beide* Seiten seiner Parallelkonstruktion, bestehend aus visuell-zerebraler Betrachtung und seelischer Wahrnehmung, doch noch sensomotorisch gewendet, ohne dass die Funktion des zuvor entwickelten Netzhautabbildes noch einmal zum Tragen käme.

Dieser letzte Übersetzungsschritt des visuellen Bildes im Gehirn in die von der Seele wahrgenommenen Bewegungsimpulse durch die »esprits animaux« wird sich wissenschaftsgeschichtlich gesehen kaum mehr durchsetzen. Die visuelle Suggestivkraft des neu entdeckten repräsentationslogischen Netzhautabbildes wird sich als zu stark erweisen und in der Folge immer wieder zur Erklärung der Wahrnehmungsprozesse des Gehirns herangezogen werden. Speziell im Vergleich zu den kaum nachvollziehbaren sensomotorischen Bewegungsabläufen der seelischen Wahrnehmung erweist sich die visuelle Bildmetaphorik des Blicks auf den eigenen Gehirninnenraum schlichtweg als wirkungsvoller, um sich die Wirkungen von Sinneseindrücken im Gehirn vorzustellen. Descartes wird der Bild-Versuchung in seinem Alterswerk *Les Passions de l'âme* selbst noch einmal erliegen, wenn er die Formulierung, dass das Gehirn seinen eigenen Gehirninnenraum erblickt – entgegen seinen korrigierenden Bemerkungen im VI. Discours von *La Dioptrique* –, wörtlich wiederholt. Hier heißt es:

Ainsi, par exemple, si nous voyons quelque animal venir vers nous, la lumiere reflechie de son corps en peint deux images, une en chacun de nos yeux; & ces deux images en forment deux autres, par l'entremise des nerfs optiques, dans la superficie interieure du cerveau, qui regarde ses concavitez; [...].³⁰

Wenn wir so zum Beispiel irgendein Tier auf uns zukommen sehen, zeichnet das von seinem Körper reflektierte Licht zwei Bilder von ihm, jeweils eines in jedem unserer Augen; und diese beiden Bilder bilden durch die Vermittlung der optischen Nerven zwei andere Bilder von ihm auf der inneren Oberfläche des Gehirns aus, die den Höhlen zugewandt ist; [...].³¹

29 Descartes: *Dioptrique* VI; S. 141. Deutsche Übersetzung [Dioptrik], S. 118: »[D]ie Seele ist [es], die sieht und nicht das Auge.«

30 René Descartes: *Passions* I, XXXV; S. 355. Die Seitenzahl nach dem Strichpunkt bezieht sich hier und im Folgenden auf die Ausgabe: ders.: *Les Passions de l'âme*. In: ders.: *Œuvres de Descartes*. Bd. 11: *Le Monde. Description du corps humain. Passions de l'âme. Anatomica. Varia*. Hg. von Charles Adam und Paul Tannery. Paris 1909, S. 291–497.

31 René Descartes: *Die Passionen der Seele*. Hg. und übers. von Christian Wohlers. Hamburg 2014, S. 24.

Die visuelle Metaphorik eines auf den eigenen Gehirninnenraum blickenden Gehirns (»dans la superficie intérieure du cerveau, qui regarde ses concavités«), die Descartes hier abermals in Anschlag bringt, sollte von nun an die Theorie über die Beobachtung von Wahrnehmungsprozessen und die Entstehung von neuen visuellen Raummodellierungen implizit lenken und sich bis in die moderne Hirnforschung³² auswirken. Die Tatsache, dass moderne Wahrnehmungstheorien zunehmend auf das Gehirn beziehungsweise das Bewusstsein fokussieren und auf die Seele als naturphilosophische (und oftmals auch metaphysische) Erklärungsinstanz verzichten, wird das repräsentationslogische Denkmodell, bei dem virtuelle Kräftedynamiken weitgehend ausgeblendet werden, weiter begünstigen.

DIE RAUMMETAPHER ALS ABSOLUTE METAPHER

In den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* verfolgt Hans Blumenberg anhand ausgewählter Beispiele aus der Geistes- und Kulturgeschichte den Gedanken, dass bestimmte Metaphern wie etwa die der »nackten Wahrheit« oder des »Leben[s] als Schifffahrt« als Grundbestände der philosophischen Sprache anzusehen sind, die sich nicht durch Begriffe ersetzen und so »ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen«.³³ Absolute Metaphern haben nach Blumenberg eine Anschaulichkeit, die, obgleich sie begrifflich nie vollständig einholbar ist, menschliches Denken und Handeln grundlegend anleitet.³⁴ Als »Grundbestände der philosophischen Sprache«³⁵ werden sie nicht durch Begriffe, sondern allenfalls durch neue absolute Metaphern ersetzt, welche die Totalität der Wirklichkeit wiederum neu erschließen und neue Orientierungsmuster bieten.³⁶

32 Hierauf wird weiter unten, S. 156–160, noch ausführlicher eingegangen.

33 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M. 1998, S. 10.

34 Blumenberg hat diesen Ansatz in verschiedenen Einzeldarstellungen, etwa zur Lichtmetaphorik in erkenntnistheoretischen Zusammenhängen oder der »Daseinsmetapher« der Schifffahrt (Schiffbruch mit Zuschauer. Frankfurt a. M. 1979) sowie der Metapher des Buches (Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M. 1981), weiter ausgeführt.

35 Blumenberg: *Paradigmen*, S. 10.

36 Blumenberg hat seine Metaphorologie anhand von Beispielen entwickelt, die vorrangig aus den großen Weltbildentwürfen der Mythologie, der Philosophie und der Religion stammen. Er hat dabei keinerlei systematisierenden Anspruch erhoben, dass absolute Metaphern nur in bestimmten Phänomen- und Problembereichen anzutreffen seien. Auch hat er sich einer tragfesten Definition der absoluten Metapher zeitlebens enthalten. Er zog die Metaphorologie als Praxis ihrer Theoretisierung vor, was es erschwert, eindeutige Kriterien für absolute Metaphern auszumachen und seine Metaphorologie fortzuschreiben. Vgl. hierzu auch Michael Schumann: Die Kraft der Bilder. Gedanken zu Hans Blumenbergs Metaphernkunde. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 69 (1995). H. 3, S. 407–422. Zur Anschlussfähigkeit der Metaphorologie und den Perspektiven ihrer

In absoluten Metaphern kommen bestimmte Grundorientierungen zum Ausdruck, die eine konstitutive Rolle für unsere Wirklichkeitserkenntnis spielen:

Nicht nur die Sprache denkt uns vor und steht uns bei unserer Weltsicht gleichsam »im Rücken« noch zwingender sind wir durch Bildervorrat und Bilderwahl bestimmt, »kanalisiert« in dem, was überhaupt sich uns zu zeigen vermag und was wir in Erfahrung bringen können.³⁷

Die Aufgabe der metaphorologischen Analyse, die Blumenberg zunächst als eine Ergänzung zur Begriffsgeschichte versteht, bestehe darin, logische Verlegenheiten zu ermitteln, d. h. die Unzulänglichkeiten der begrifflichen Sprache aufzuspüren, für die Metaphern einspringen und einen neuen bildlichen Rahmen zur Verfügung stellen. Ziel der Metaphorologie sei es, auf diese Weise

an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch faßbar machen, mit welchem »Mut« sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft.³⁸

Bezieht man diese Überlegungen auf die Beschreibung von Wahrnehmungsvorgängen mithilfe der Camera obscura-Metaphorik, so erscheint die logische Verlegenheit nicht primär begrifflicher Natur. Sie besteht vielmehr darin, dass es zwar eine neue wissenschaftliche Erkenntnis gibt (die Brechung des Lichts und die Entstehung eines Netzhautabbildes), sich diese neue Erkenntnis aber noch nicht in eine zusammenhängende Wahrnehmungstheorie überführen lässt. Denn schließlich ist das Netzhautbild nur ein Aspekt des Sehvorgangs, der jedoch nicht zu erhellen vermag, wie Wahrnehmung im Bewusstsein entsteht. Die Metaphorik entstammt hier nicht einem mythologischen, unwissenschaftlichen Vorverständnis, sondern entsteht vielmehr aus einer durch

Weiterführung vgl. Philipp Stoellger: Über die Grenzen der Metaphorologie. Zur Kritik der Metaphorologie Hans Blumenbergs und den Perspektiven ihrer Fortschreibung. In: Anselm Haverkamp/Dirk Mende (Hg.): Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie. Frankfurt a. M. 2009, S. 203–236 und Thomas Rentsch: Thesen zur philosophischen Metaphorologie. In: ebd., S. 137–152. Rentsch möchte eine »Systematik bzw. Übersicht über diejenigen Phänomen- und Problembereiche entwickeln, in denen absolute Metaphern/Bilder unverzichtbar und konstitutiv sind«. Ebd., S. 142.

37 Blumenberg: Paradigmen, S. 91 f.

38 Ebd., S. 13.

eine Theorie hervorgerufenen Erklärungsnot, die unter Bezugnahme auf einen technischen Ablauf gelöst werden soll.³⁹

Dass der Vergleich von Wahrnehmungsprozessen mit der Camera obscura sich »in seinen Bildern selbst voraus« ist, wird bereits in Descartes' wiederholter Formulierung, dass das Gehirn seinen eigenen Gehirninnenraum betrachte, deutlich. Es scheint, als ob er die Analogie mit der Camera obscura nicht nur verwendet, um die Funktionsweise des Netzhautbildes zu veranschaulichen, sondern dass die Metapher darüber hinaus die Erschließung der Wahrnehmungsprozesse im Gehirn begründet. Sie entfaltet eine situationserschließende Bildlichkeit, die es Descartes ermöglicht, über Zusammenhänge zu sprechen, die referenziell nicht fassbar sind.

Die Deutung der Camera obscura-Metapher als absolute Metapher ist naheliegend, zeichnen sich absolute Metaphern doch dadurch aus, dass sie einen »Totalhorizont«⁴⁰ erschaffen, der umfassende Auswirkungen auf die Konstitution von Wirklichkeit hat: »Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität.«⁴¹ Dadurch erzeugen sie, wie Thomas Rentsch ausführt,

einen zwar *auch* distanzierbaren und objektivierbaren, jedoch gleichwohl transzendentalen, d. h. zu unseren faktischen, praktischen und begrifflichen Möglichkeitsbedingungen gehörenden und je und je unhintergehbarer Kontext, [...] einen Kontext, der auch bei partialen Distanzierungen *in toto* und fundamental nicht distanzierbar ist.⁴²

Die räumliche Vorstellung des Geistes als einer dunklen Projektionskammer, die Descartes seinen Überlegungen zugrunde legt, bildet nicht nur die konstitutive Bildlichkeit seiner Wahrnehmungstheorie. Sie ist nicht nur situationserschließend in dem Sinne, dass sie in die Lage versetzt, über einen physiologischen Bereich zu sprechen, der sich wissenschaftlicher Erforschung entzieht. Die Metapher erschafft darüber hinaus einen epistemischen »Totalhorizont«

39 Vgl. hierzu u. a. Hans Blumenberg: Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. 2001, S. 253–265; ders.: Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie. In: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 7–54. Zur Technisierungsleistung von Metaphern vgl. auch Rüdiger Campe: Von der Theorie der Technik zur Technik der Metapher. In: Haverkamp/Mende (Hg.): Metaphorologie, S. 283–315.

40 Hans Blumenberg: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: ders.: Ästhetische und metaphorologische Schriften, S. 193–209, hier S. 196.

41 Blumenberg: Paradigmen, S. 25.

42 Rentsch: Thesen, S. 143.

und »unhintergehbaren Kontext«, in dem Ideen über Jahrhunderte hinweg vornehmlich als Repräsentationen von äußeren Erscheinungen und Zusammenhängen gelten: »In Descartes's conception – the one which became the basis for ›modern‹ epistemology – it is *representations* which are in the ›mind‹. The Inner Eye surveys these representations hoping to find some mark which will testify to their fidelity.«⁴³

Nicht zuletzt bieten absolute Metaphern die Möglichkeit, unterschiedliche, zum Teil stark divergierende Ansichten in einen Systemzusammenhang einzubinden und *innerhalb* des zur Verfügung gestellten Totalhorizonts zu einem Ganzen, d. h. zu einem kohärenten Zusammenhang zu konfigurieren. Die Vorstellung eines in sich abgeschlossenen Bewusstseins als inneren Raum stellt einen solchen Zusammenhang bereit, der von nun an die verschiedenen (westlichen) Konzeptualisierungen der ›inneren Natur‹ des Menschen prägen wird. Subjektive Gefühle, Stimmungen und Befindlichkeiten werden nun nicht nur in der Philosophie, sondern auch in Literatur und Psychologie ausschließlich als im Inneren des Subjekts entstehende Phänomene angesehen. Ältere Konzeptionen, denen zufolge Affekte von außen auf den Menschen einwirken oder als relationale Phänomene zu begreifen sind, die in sozialen Zusammenhängen entstehen, werden damit weitgehend verdrängt – sie sind mit der strikten Separierung von Innen- und Außenraum inkompatibel.

Absolute Metaphern sind nach Blumenberg nur durch neue absolute Metaphern ersetzbar. Sie sind nicht »Schmuck« der Rede, sondern bieten ein grundlegendes »Mehr an Aussageleistung«,⁴⁴ das anders nicht zu fassen wäre und sich nicht in begriffliche Sprache überführen lässt. Eine absolute Metapher erlaubt es uns, bestimmte elementare Annahmen aus einem Bereich auf einen anderen Bereich zu übertragen und dadurch neue – in der Regel nicht vorhersehbare – Bedeutungszusammenhänge zu generieren, die in ihrer ausgeprägten Bildlichkeit sprachlich oftmals gar nicht umfassend paraphrasiert werden können. »Metaphorical thought«, so auch Max Black, »is a distinctive mode of achieving insight«.⁴⁵

43 Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton 1979, S. 45.

44 Blumenberg: *Paradigmen*, S. 9.

45 Max Black: *Models and Metaphors. Studies in Language in Philosophy*. Ithaka 1962, S. 237. Ähnlich wie Blumenberg gesteht auch Black bestimmten Metaphern einen Sonderstatus zu. Sie werden von ihm jedoch als »conceptual archetypes« bezeichnet und unterscheiden sich von Blumenbergs absoluter Metapher durch die Tatsache, dass sie sich aus mehreren Leitideen zusammensetzen: »By an *archetype* I mean a systematic repertoire of ideas by means of which a given thinker describes, by *analogical extension*, some domain to which those ideas do not immediately and literally apply. Thus, a detailed account of a particular archetype would require a list of key words and expressions, with statements of their interconnections and their paradigmatic meanings in the field from which they were originally drawn.« Ebd., S. 241.

In aktuellen kognitionswissenschaftlichen Ansätzen wird versucht, Bewusstseinskonzepte zu erarbeiten, die auf neuartigen Metaphern beruhen. Bevor ich auf jüngere Vorschläge zu alternativen Metaphern zur Beschreibung von Vorgängen der Subjektkonstitution eingehe, möchte ich jedoch zunächst anhand einiger ausgewählter Schlaglichter weiterverfolgen, auf welche Weise sich Descartes' Anschauungen auf nachfolgende philosophische, literarische und auch psychologische Diskussionen ausgewirkt haben. Das sich seit dem 16. Jahrhundert allmählich formierende moderne Subjekt denkt sich, so die übergreifende These, inhärent räumlich. Es verfügt über eine in seine Selbstkonstitution eingeschriebene Räumlichkeit, die weder für vormoderne noch für postmoderne Subjektkonzeptionen in Anschlag gebracht werden kann.

ZUR METAPHORIK DER DUNKLEN KAMMER BEI LOCKE UND HUME

Die Metaphorik der Camera obscura, der dunklen Kammer, für den menschlichen Geist sollte rasch Geschichte machen. John Locke ist einer der Ersten, der sie an prominenter Stelle übernimmt und den »dark room« in seinem *Essay Concerning Human Understanding* (1690) als eigenen Paragraphen abhandelt:

I pretend not to teach, but to inquire; and therefore cannot but confess here again, – that external and internal sensation are the only passages I can find of knowledge to the understanding. These alone, as far as I can discover, are the windows by which light is let into this *dark room*. For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without; would the pictures coming into such a dark room but stay there, and lie so orderly as to be found upon occasion, it would very much resemble the understanding of a man, in reference to all objects of sight, and the ideas of them.⁴⁶

Locke vergleicht menschliches Verstehen mit einem »dark room«, der bis auf eine kleine Öffnung, durch welche die Repräsentationen von Gegenständen und Ideen hereinkommen, als weitgehend lichtloser Raum imaginiert wird. Der optische Vergleich mit der Camera obscura, bei der die Wahrnehmungseindrücke im Inneren repräsentiert werden, hat sich dabei von seiner technischen Funktion weiter abgelöst und verselbstständigt. Locke zufolge hinterlassen nicht nur reale Gegenstände ihren Abdruck als Abbilder auf der inneren Projektionsfläche des Gehirns, auch Ideen werden von ihm mithilfe der

46 John Locke: *Essay II*, Chap. XI, 17; S. 211 f. Die Seitenzahl nach dem Strichpunkt bezieht sich hier und im Folgenden auf die Ausgabe: ders.: *An Essay Concerning Human Understanding*. Bd. 1. Hg. von Alexander Campbell Fraser. Oxford 1984.

Camera obscura-Metapher konzeptualisiert und – obwohl sie außerhalb des Menschen keine sichtbare Realität haben – ebenfalls repräsentationslogisch als visuelle Abdrücke vorgestellt. Der Innenraum wird in dieser Variante der Metapher kurzerhand zu einem gut verschlossenen Schrank (»a closet wholly shot«) erklärt, in dem die Bilder aus der Außenwelt aufbewahrt werden. Würde man die verschiedenen vergänglichen Eindrücke, die im Laufe eines Lebens in das Subjekt eindringen, ordentlich nebeneinanderreihen, so ließe sich daraus das Funktionieren des menschlichen Geistes (»the understanding of man«), der aus allen Eindrücken Ideen bildet, begreiflich machen. Anders als Descartes weitet Locke die Metapher über die Analogie von Auge und Apparatur auf alle Formen des menschlichen Verstandes aus:

And if these organs, or the nerves which are the conduits to convey them from without to their audience in the brain, – the mind's presence room (as I may call it) – are any of them so disordered as not to perform their functions, they have no postern to be admitted by; no other way to bring themselves into view, and be perceived by the understanding.⁴⁷

Unabhängig davon, ob es sich um visuelle, auditive oder sensorische Empfindungen handelt, sie alle werden der visuellen Repräsentationslogik der Camera obscura untergeordnet. Sämtliche Empfindungen werden laut Locke vom »internal sense« in »the mind's presence room« wahrgenommen und gesichtet. Dabei müssen sie der Logik der Metapher gemäß (und den technischen Vorgaben der Apparatur entsprechend) von außen durch kleine Öffnungen »gezwängt« werden. Ein »Hintereingang« (»postern«) wird ihnen von Locke nicht zugestanden.

Die Vorstellung des Bewusstseins als einer dunklen Projektionskammer entfaltet hier eine Bildmächtigkeit, die durch ihre Anschaulichkeit das philosophische Denken über Bewusstseinsprozesse modelliert und über die rein begriffliche Erfassung von Zusammenhängen weit hinausgeht. Das Individuum betrachtet seine Wahrnehmungen und Empfindungen auf seiner eigenen inneren Bühne, die es wie im Theater nun in ihren einzelnen Abläufen verfolgen kann. Es entsteht eine Art *theatrum mentis*,⁴⁸ ein Aspekt, der bei

47 Ebd., Chap. III, 1; S. 148 f.

48 Vgl. Marian Hobson: Du Theatrum Mundi au Theatrum Mentis. In: Revue des Sciences Humaines 167 (1977), S. 379–394. Im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert wird, Hobson zufolge, die Vorstellung des »Theatrum Mundi«, bei dem Gott als Zuschauer fungiert, durch die sich immer stärker durchsetzende Sichtweise eines »Theatrum Mentis« ersetzt, bei dem das Individuum zum Zuschauer beziehungsweise zur Zuschauerin seines eigenen Geistes und seiner Erfahrungen wird.

Locke in der Semantik der »audience in the brain« deutlich wird und den auch David Hume in der *Treatise of Human Nature* (1740) herausstreicht:

The mind is a kind of theatre, where several perceptions successively make their appearance; pass, re-pass, glide away, and mingle in an infinite variety of postures and situations. There is properly no *simplicity* in it at one time, nor *identity* in different, whatever natural propension we may have to imagine that simplicity and identity. The comparison of the theatre must not mislead us. They are the successive perceptions only, that constitute the mind; nor have we the most distant notion of the place, where these scenes are represented, or of the materials, of which it is compos'd.⁴⁹

Wie bei Locke vollzieht sich auch bei Hume die philosophische Argumentation im Rahmen der repräsentationslogischen Metaphorik, die nicht angezweifelt wird, selbst wenn sich der eigentliche Ort der Projektionen, die innere Bühne, nicht genauer bestimmen lässt. Auch bei ihm steht die ungeordnete Komplexität der in das Bewusstsein eindringenden Perzeptionen im Vordergrund. Doch auch wenn Hume darauf aufmerksam macht, dass das Repräsentationstheater des Geistes nicht so einfach sei, wie wir es uns vorzustellen geneigt sind, und die Frage der Kongruenz der Abbildungen in unserem Geist mit den Erscheinungen in der Welt nicht geklärt sei, hält er dennoch an der grundsätzlichen Annahme des inneren Wahrnehmungstheaters fest und bleibt damit ebenfalls dem »Totalhorizont« der Metapher verhaftet. Anders als Descartes hebt Hume hingegen die Sukzessivität der Perzeptionen hervor und versucht damit gewissermaßen nachträglich, die von Descartes weitgehend ausgesparten Bewegungsmomente in das repräsentationslogische Modell zu integrieren.

LITERARISCHE UND PSYCHOLOGISCHE ANEIGNUNGEN

Die Metapher der dunklen Kammer löst sich, wie das Zitat von Hume bereits andeutet, bald aus dem Bildspendebereich der visuellen Optik und etabliert sich als eine Metapher, die auch losgelöst von ihrem ursprünglichen wahrnehmungstheoretischen Kontext Verwendung findet. Diese Modifikation findet sich beispielsweise bei Rousseau, der in den *Ébauches des Confessions* ebenfalls auf die Camera obscura anspielt:

49 David Hume: Treatise I, Part IV, Sect. VI, 4. Zit. nach ders.: A Treatise of Human Nature. Bd. 1. Hg. von David Fate Norton und Mary J. Norton. Oxford 2007, S. 165.

Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués.⁵⁰

In Anlehnung an das Modell der Camera obscura, die es erlaubt, die observierten Gegenstände wahrheitsgetreu abzubilden, wendet sich Rousseau gegen die Malerei, die für Beschönigungen anfällig sei und keine Objektivität garantiere. Um den Leser*innen einen objektiven Bericht vorzulegen und gleichzeitig die Wahrhaftigkeit seiner Darstellung zu gewährleisten, greift er auf das Bild einer mithilfe der Camera obscura erstellten Zeichnung zurück, die für Objektivität und getreue Reproduktion einsteht. Die Exaktheit seiner literarischen Selbstdarstellung solle einer durch die Camera obscura abgespiegelten Skizze entsprechen, bei der die alleinig erforderliche Kunst darin besteht, die zu sehenden Züge exakt abzupausen. In der endgültigen Fassung der *Confessions* (1782) ist die Metapher jedoch gestrichen und klingt nur noch als Echo an. Dort heißt es: »Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais.«⁵¹ Es ist zu vermuten, dass Rousseau den Bezug zur dunklen Kammer streicht, weil ihm die Camera obscura-Metapher letztlich nicht mehr dienlich ist: Obgleich sie für die von ihm angestrebte Objektivität seiner Darstellungen steht, impliziert sie zugleich auch, dass die Bilder von außen in das Subjekt hineinkommen. Gerade dieser Aspekt ist zwiespältig, weil er der von Rousseau postulierten Singularität seiner Person entgegenstehen könnte. In der neuen Fassung zeichnet sich Rousseau nur noch nach seiner (inneren) Natur und Wahrheit (»d'après nature et dans toute sa vérité«), ohne auf die Camera obscura zu verweisen.

Dass die Camera obscura-Metaphorik in dem Moment fragwürdig wird, in dem nicht mehr die Wahrnehmungsprozesse, sondern literarische Produktionsprozesse und die Darstellbarkeit der Psyche in den Mittelpunkt rücken, unterstreicht auch Friedrich Maximilian Klinger. Im Jahr 1803 äußert er in

50 Jean-Jacques Rousseau: Ébauches des Confessions. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 1: Les Confessions. Autres textes autobiographiques. Hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1959, S. 1148–1164, hier S. 1154. »Wenn ich ein sorgfältig geschriebenes Buch wie die anderen machen will, werde ich mich nicht malen, sondern die Farbe auftragen. Es handelt sich hier um mein Porträt und nicht um ein Buch. Ich werde sozusagen in der Dunkelkammer arbeiten; es bedarf keiner anderen Kunst, als den Zügen, die ich sehe, genau zu folgen.« Deutsche Übersetzung von der Autorin J. W.

51 Jean-Jacques Rousseau: Les Confessions de J. J. Rousseau [Vorwort zum Genfer Manuskript]. In: ders.: Œuvres complètes. Bd. 1, S. 1–656, hier S. 3. »Dies ist das einzige Porträt eines Mannes, das genau nach der Natur und in seiner ganzen Wahrheit gemalt wurde, das existiert und wahrscheinlich jemals existieren wird.« Deutsche Übersetzung von der Autorin J. W.

seinen *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* mit Blick auf die Genieästhetik des Sturm und Drang:

Es gibt Poeten – nicht Dichter – die uns die Natur so kalt, hölzern, steif und schülermäßig korrekt beschreiben, als hätten sie während ihrer Arbeit hinter der *Camera obscura* gesessen. [...]. [I]hr ganzes *sensorium* ist und wird eine *Camera obscura*, in der sich alles verkleinert, und zusammenzieht, und wo alles da ist, nur das Belebende und Bewegende nicht. Es fällt auch wohl Licht hinein, aber ohne Wärmestoff.⁵²

Klinger verurteilt die dichterische Darstellung, die nur mechanisch reproduziert und dabei ihr eigentliches »sensorium«, ihre sinnlich belebenden und bewegenden Wahrnehmungskräfte nicht nutze. An die Stelle einer objektiv nachvollziehbaren, widerspiegelnden Repräsentation treten nun, vor allem in den Werken des Sturm und Drang, die individuelle Natur des dichterischen Akts und der bewegende subjektive Ausdruck. Die sinnliche Wahrnehmung wird nun nicht länger als ein rezeptiver, sondern als ein aktiver Produktionsprozess aufgefasst, in dem die Autor*innen mithilfe ihrer schöpferischen Einbildungskraft projektive Welten aus sich selbst heraus erzeugen.

Anders als Descartes, Locke und Hume, die mit ihren philosophischen Bestimmungen darauf zielten, die Wahrnehmungsprozesse und das prinzipielle Funktionieren des menschlichen Geistes auf möglichst allgemeingültige Weise zu erklären, geraten in den literarischen Bezugnahmen die individuell-subjektiven Perzeptionen in den Mittelpunkt.

Auch Jean Paul zufolge solle der Dichter die Eindrücke, die er von der Außenwelt erhält, gerade nicht abzeichnen, sondern im Gegenteil mit autonomen Ideen das »universale Bilderkabinett der Dichtung« hervorbringen: »[U]m eine Gegend dichterisch aufzufassen, dürfe der Dichter nicht bei ihr anfangen, sondern er müsse die Brust eines Menschen zur *camera obscura* machen und in dieser die Gegend anschauen, dann werde sie gewiß von lebendiger Wirkung sein«.⁵³ Die *Camera obscura*-Metaphorik wird hier gezielt vom Gehirn als dem Organ der Erkenntnis in die Brust als Ort der subjektiven Gefühle verschoben, in die man wie in eine dunkle Kammer hineinblicken solle – eine Forderung, die sich nun endgültig nicht mehr mit der technischen Konstruktion der

52 Friedrich Maximilian Klinger: Werke. Bd. 11: *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur*. Erster Theil. Neue wohlfeile Ausgabe. Leipzig 1832, S. 124. Der Erstdruck erfolgte bereits 1803–1805 bei Hartknoch in Leipzig.

53 Karl August Varnhagen von Ense, Bericht vom 23. Oktober 1808. Zit. nach Eduard Berend (Hg.): *Jean Pauls Persönlichkeit in Berichten der Zeitgenossen*. Weimar 2001, S. 102. Vgl. hierzu auch Hartmut Vinçon: *Topographie: Innenwelt – Außenwelt bei Jean Paul*. München 1970, bes. S. 75–93.

Camera obscura vereinbaren lässt und die langsame Umwertung in einen von Wahrnehmungseindrücken weitgehend losgelösten inneren Projektionsraum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einleitet.⁵⁴

Eine solche Szene, bei der, wie von Jean Paul gefordert, in die Brust des Menschen hineingeblickt wird, findet sich in Clemens Brentanos 1801 erschienenem Briefroman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Hier wird in der berühmten ›Wendeltreppenphantasie‹ im ersten Brief Godwits an Römer eine phantastische Verräumlichung der Seele aus einer realen Bewegung im Raum entwickelt, in der sich das Bild der äußeren Bewegung im Raum mit einer Reflexion über innere Bewegungen verknüpft.⁵⁵ Angekommen auf Schloss Eichenwehen, wird Godwi in dieser Szene zum Empfang vom Kastellan »etliche Wendeltreppen hinauf«⁵⁶ geleitet, als er plötzlich in eine innere Vorstellung abdriftet, bei der er seiner Angebeteten Molly begegnet:

[U]nmuthig und träge tappte ich seinen schwerfälligen Fußtritten nach – ach! so dreht sich die Wendeltreppe meiner Laune aus dem traulichen Wollustdüstern Boudoir meines Herzens hinauf zu dem wüsten todten Leben in meinem Kopfe, dachte ich, und kaum hatte ich es gedacht, so entstand eine sonderbare Generation [Abfolge von Vorstellungen; J. W.] in mir. Ich sah mich im Durchschnitt wie den Riß eines Gebäudes, in meinem Kopfe war ein großer Redoutensaal [Maskenballsaal; J. W.], aber alles war vorbey, den letzten Ton des Kehraus sah ich dicht bei der Orchesterbühne meiner Ohren mit sterbendem verschossenen Gewande gähnend zur Thüre hinausschleichen. Eine Menge meiner jugendlichen Plane standen verstört und mißmuthig da, der Tanz war vorbei, sie hatten die Masken

54 Vgl. hierzu die Analysen von Sarah Kofman, die in *Camera obscura. De l'ideologie* die Umwertung der Metaphorik bei Nietzsche, Marx und Freud nachzeichnet. Sie zeigt, wie die Metapher im 19. Jahrhundert genau im umgekehrten Sinn verwendet wird, um Momente und Verfahrensweisen der Täuschung zu illustrieren. Vgl. dies.: *Camera obscura. De l'ideologie*. Paris 1973.

55 Zur Wendeltreppenszene im *Godwi* vgl. auch David E. Wellbery: Sinnraum und Raumsinn: Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff. In: Inka Mülder-Bach/Gerhard Neumann (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007, S. 103–116 und Anja Oesterhelt: Perspektive und Totaleindruck. Höhepunkt und Ende der Multiperspektivität in Christoph Martin Wielands *Aristipp* und Clemens Brentanos *Godwi*. München 2010, S. 100–108. Zur Verräumlichung des Gehirns am Beispiel von Clemens Brentanos und Joseph Görres' Satire *BOGS der Uhrmacher* (1807) vgl. darüber hinaus Caroline Welsh: Wie aus Tönen Bilder werden. Zur Figuration der Musik und ihrer Kritik. In: dies./Christina Dongowski/Susanna Lulé (Hg.): Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Würzburg 2001, S. 169–187.

56 Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 16: Prosa I. *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Ein verwildelter Roman von Maria. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart u. a. 1978, S. 25.

in den Händen, weinten aus den trüben erhitzen Augen Abspannungstränen, und guckten sich an, und gebehrdeten sich, wie Phöbe, Diane und Proserpina in Wielands Göttergesprächen, sie konnten nicht glauben, daß sie alle dieselben seyen. Unten in meinem Herzen, da war das düstere Cabinet, Molly stand da wie eine Zauberin, sie kam von dem Maskenballe herab, meine Zufriedenheit saß bey ihr, sie suchten ihre krausen Gewänder aus einander zu wickeln, die sich auf der Wendeltreppe verwickelt hatten, und zeigten beide ziemlich unziemliche Blößen. Gut, daß vor die Fenster Gardinen aus rosenrothen Träumen gewebt, gezogen waren, und der Luxus der Sinnlichkeit in dicken wohlriechenden Rauchwolken den kleinen Raum mit Nebel erfüllt hatte, man konnte sich nicht recht erkennen. Ja räuchert nur, dachte ich, Göthe sagt doch, der Herr vom Hause weiß wohl, wo es stinkt. Nun ward es ganz dunkel, das letzte Lichtstümpfchen auf dem Kronleuchter im Ballsaale war erloschen, es schimmerte kein Fünkchen mehr die Treppe herunter. – Nun, nun Herr Baron, wo bleiben Sie denn, donnerte mich eine Stimme von oben herunter an, ich war aus der Wendeltreppe des Schlosses auf die meiner Laune gerathen, und hatte vergessen, auf der ersten weiter zu gehen, [...].⁵⁷

Die phantastische Abschweifung entwickelt sich hier aus der Bewegung des äußerlichen Aufstiegs auf der Wendeltreppe, die Godwi zunächst auf seine inneren Bewegungen überträgt (»ach! so dreht sich die Wendeltreppe meiner Laune aus dem traulichen Wollustdüstern Boudoir meines Herzens hinauf zu dem wüsten todten Leben in meinem Kopfe, dachte ich«) und die sich dann plötzlich in entgegengesetzter Richtung verselbstständigt und den Abstieg ins eigene Ich einleitet. Godwi gerät ohne jede Vorbereitung von »der Wendeltreppe des Schlosses auf die [s]einer Laune«. Dieser Sprung von der Außen- in die Innenwelt erfolgt unmittelbar und wird nicht als Kontinuum in der Zeit erfahren, er vollzieht sich anhand eines architektonischen Elements, der Wendeltreppe, die Godwis Vorstellung der Bewegung im Inneren – wenn auch in entgegengesetzter Richtung – weiterhin strukturiert. Der entstehende Innenraum hat sich bis auf die Wendeltreppe als einziges Element, das der erzählten Wirklichkeit entnommen ist, von realistischen Raumvorgaben befreit und dient allein der Darstellung subjektiver psychischer Projektionen und Energien. Sobald Godwi in sich selbst von außen hineinzusehen vermeint, vervielfältigt sich auch seine Identität: Er sieht eine Reihe von Abspaltungen seiner selbst – »meine jugendlichen Plane«, »meine Zufriedenheit« –, die sich in unterschiedlichen Konstellationen im eigenen Ich beweglich anordnen. Diese personifizierten Selbstentwürfe erlauben es ihm, verschiedene Teilaspekte seines Ichs als ein visuelles räumliches Gefüge von dynamischen und simul-

57 Ebd., S. 25 f.

tanen Erscheinungen vorzustellen und miteinander zu korrelieren. Während des Schreitens auf der tatsächlich vorhandenen Wendeltreppe verwandelt sich diese assoziativ in die Metapher der »Wendeltreppe meiner Laune«, die sich dann zu einem komplexen allegorischen Raumgefüge von Redoutensaal-Kopf und Boudoir-Herz ausweitet. Wie bei einem Architekturaufriß – ein architektonischer *terminus technicus* – betrachtet sich Godwi selbst »im Durchschnitt«. Im Kopf befindet sich der »große Redoutensaal«, eine Etage tiefer, von »Gardinen aus rosenrothen Träumen« abgedunkelt, erkennt er das »düstere Kabinett« seines Herzens, in dem seine »Zufriedenheit« und Molly ineinander »verwickelt« sitzen. Je tiefer er auf der imaginären Wendeltreppe ins eigene Ich hineinblickt, desto schwerer wird es, etwas zu erkennen, »kein Fünkchen [schimmert] mehr die Treppe hinunter«.

Godwises Innenräume wie das »[w]ollustdüstern[e] Boudoir« oder das »düstere Cabinet« entfalten ihre besonderen emotionalen Wirkungen nicht zuletzt durch ihre architektonische Gestalt. In der Architektur hatte das Interesse an der Gestaltung von Innenräumen bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts zugenommen. Durch die Abkehr von der jahrhundertealten, noch auf Vitruv zurückzuführenden Konvention, laut der die Gestaltung der Fassade von besonderem Belang sei, gerieten zu Beginn des 18. Jahrhunderts räumliche Binnenstrukturen und die unterschiedlichen Funktionen der verschiedenen Zimmer eines Gebäudes vermehrt in den Blick.⁵⁸ Mit baulichen Novitäten wie dem Korridor und neuen Innenräumen wie dem Boudoir, dem Cabinet oder dem Ankleidezimmer versuchte man dem Bedürfnis der meist bürgerlichen Bewohner*innen nach Privatheit gerecht zu werden und ihnen neue Möglichkeiten für häusliche Beschäftigungen und für die Pflege ihrer persönlichen Interessen zur Verfügung zu stellen.⁵⁹ In diesem Zusammenhang gewannen auch die affektiven Wirkungen von Räumen mehr Aufmerksamkeit. Die affektive Besetzung von Räumen, die in Godwises Beschreibung des »düsteren Cabinets« mit seinen »Gardinen aus rosenrothen Träumen« auf paradigmatische Weise zum Ausdruck kommt, wurde von Nicolas Le Camus de Mézières in seinem Traktat *Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations* im Jahre 1780 erstmals umfassend thematisiert. Seine Schrift erhab die sinnliche Raumwahrnehmung zu einem zentralen Moment der Architekturtheorie:

58 Vgl. Buie Harwood/Bridget May/Curt Sherman: *Architecture and Interior Design through the 18th Century. An Integrated History*. Upper Saddle River 2002.

59 Vgl. hierzu u. a. Monique Eleb-Vidal/Anne Debarre-Blanchard (Hg.): *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités, XVIIe-XIXe siècles*. Paris 1989; Joan DeJean: *The Age of Comfort. When Paris Discovered Casual – and the Modern Home Began*. New York/London 2009; Denise Amy Baxter/Meredith Martin (Hg.): *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Constructing Identities and Interiors*. Burlington 2010.

Personne n'a encore écrit sur l'analogie des proportions de l'Architecture avec nos sensations; nous n'en trouvons que des fragments épars, peu approfondis, &, pour ainsi dire, jettés au hasard.

[...]

C'est un sujet neuf à traiter; aussi offrons-nous ce travail que comme un simple essai, dans le dessein d'exciter des génies plus heureux, a saisir le même point de vue, & à faire sur cette matière un Ouvrage complet digne du siècle éclairé dans lequel nous vivons.⁶⁰

Le Camus hatte sich zum Ziel gesetzt, eine neue, sinnlich überzeugende Sprache für die Architektur zu entwickeln, die sich nicht mehr vorrangig auf die visuell bestimmbaren Proportionen von Fassaden beziehen sollte, sondern den ganzen Körper in seiner Fähigkeit, Oberflächen, Texturen, Licht und Schatten wahrzunehmen, ins Zentrum rücken würde.⁶¹ Die Bewohner*innen, so Le Camus' zentrale These, könnten mithilfe der Architektur in bestimmte Stimmungen und Gefühlszustände versetzt werden. Auf der von ihm betonten »l'analogie & le rapport de ces proportions avec les affections de l'âme«⁶² gründet eine neu entstehende Aufmerksamkeit für die Bedeutung von architektonisch ausgestalteten Innenräumen, die, wie jüngere architektur- und kulturwissenschaftliche Publikationen immer wieder akzentuieren, die Entstehungsgeschichte des modernen Subjekts entscheidend mitbeeinflusst haben: »[A]rchitecture self-consciously took on the task of constructing an interior world of the individual.«⁶³

60 Nicolas Le Camus de Mézières: *Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris 1780, S. 1. Von der Studie liegt keine deutsche Übersetzung vor. Deswegen sei an dieser Stelle die englische Übersetzung zitiert: »No one has yet written on the analogy of the proportions of Architecture with our sensations; we find only scattered fragments, superficial and, as it were, set down by chance. / [...] / This is a new subject; and we offer this study as no more than a sketch, with a view to inciting more fortunate spirits to take up the same point of view and to compose on this topic a finished Work worthy of the enlightened age in which we live.« Nicolas Le Camus de Mézières: *The Genius of Architecture; or, The Analogy of That Art With Our Sensations*. Hg. von Julia Bloomfield, Kurt W. Forster und Thomas F. Reese. Übers. von David Britt. Santa Monica 1992, S. 69.

61 Vgl. Louise Pelletier: *Architecture in Words. Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture*. London/New York 2006, S. 105–117.

62 Le Camus: *Le génie de l'architecture*, S. 2. In englischer Übersetzung: »the analogy and relation of those proportions with the affections of the soul«. Le Camus: *The Genius of Architecture*, S. 69.

63 Ewa Lajer-Burcharth/Beate Söntgen: *Introduction: Interiors and Interiority*. In: dies. (Hg.): *Interiors and Interiority*. Berlin/Boston 2016, S. 1–13, hier S. 2 f. Vgl. hierzu auch Dena Goodman/Kathryn Norberg (Hg.): *Furnishing the Eighteenth Century. What Furniture Can Tell Us About the European and American Past*. New York/London 2007.

Es fällt auf, dass Brentano in seiner literarischen Innenraumphantasie die zeitgenössischen anatomischen Diskussionen über das Innere des Körpers in keiner Weise berücksichtigt. Statt auf die medizinischen Lehrbücher seiner Zeit wie beispielsweise die zwischen 1794 und 1803 herausgegebenen berühmten *Tabulae anatomicae*⁶⁴ (dt. *Anatomische Tafeln zur Beförderung der Kenntniß des menschlichen Körpers*) des Jenaer Medizinprofessors Justus Christian von Loder Bezug zu nehmen, deren Illustrationen die Anordnung der einzelnen Organe im Körper zeigen, rekurriert er einzig auf architektonische Raumvorstellungen. Dieser Konnex ermöglicht es Brentano, den menschlichen Leib – dessen innere Dichte und Komplexität für anatomische Atlanten ein großes Darstellungsproblem bedeutete – als eine psychologisch auszudeutende Innenräumlichkeit zu rekonfigurieren. Dabei wird dem menschlichen Körper, ähnlich wie bereits in Teresas *Moradas*, eine zweite, über seine Materialität hinausgehende psychische Innenwelt zugeschrieben, die sich durch ihre vom realen menschlichen Körper weitgehend unabhängige Räumlichkeit auszeichnet. Die Konstruktion von Godwiss Innenwelt folgt damit den Visualisierungsstrategien des Unsichtbaren, die bereits Descartes' Überlegungen regiert hatten und auf denen auch die Visualisierungsverfahren in der Medizin und Architektur beruhen.⁶⁵ Godwiss Aussage, dass er sich »im Durchschnitt wie den Riß eines Gebäudes« sehe, affiniert zunächst die auf Descartes' zurückzuführende Leitunterscheidung zwischen einer Außen- und Innenwelt, die sich Luhmann zufolge im 18. Jahrhundert bereits weitgehend etabliert und »allmählich an die Stelle [geschoben hat], die vordem die Unterscheidung oben/unten eingenommen hatte«.⁶⁶ Die Wendeltreppenphantasie ergänzt diese horizontale Grunddichotomie noch um eine grundlegend neue Facette: An die Stelle des Gucklochs beziehungsweise Fensters, das als architektonisches Element seit Descartes den Einblick ins Innere metaphorisch begleitet, tritt mit der Wendeltreppe ein neues Element, das die Selbsterkundung in einen dynamischen Bewegungsablauf überführt. Anders als in den wahrnehmungstheoretischen Überlegungen von Descartes, Locke und Hume, in denen ein außerhalb der betrachteten Szene verortetes Subjekt statisch auf die vermeintlichen Wahrnehmungsprozesse im Inneren blickte, bewegt sich Godwi in der dargestellten Phantasie – wie die Leser*innen der *Moradas* – durch das Innere seines Selbst. Der im Bild des Architekturaufisses markierte unbewegte Blick auf das Innere wird dadurch

64 Justus Christian von Loder: *Tabulae anatomicae, quas ad illustrandam humani corporis fabricam*. 2 Bde. Weimar 1794–1803.

65 Dass die Visualisierungsstrategien von Architektur und Medizin selbst zahlreiche epistemische Beziehungen unterhalten, zeigt Beatriz Colomina: »As doctors investigated the mysterious interior of the body by cutting into and dissecting it, architects tried to understand the interiors of buildings by slicing section cuts through them.« Dies.: X-Ray Architecture. Zürich 2019, S. 15.

66 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1998, S. 1020.

in eine dynamische Konstellation überführt, die die repräsentationale Draufsicht bis zu einem gewissen Grad untergräbt. Der *virtuelle Raum* beginnt sich damit als eine *virtuelle Welt* abzuzeichnen, die die Figur um 360 Grad umschließt.

Von den romantischen Verräumlichungen subjektinterner Prozesse wie der Wendeltreppphantasie Brentanos führt eine direkte Linie zu den räumlichen Modellen der Psyche, die von der Psychologie und Psychoanalyse im 19. und 20. Jahrhundert ausgebildet werden. Freud – bekanntlich ein großer Anhänger romantischer Literatur – bedient sich aus dem reichen literarischen Bilderfundus, um sein eigenes »architektonische[s] Prinzip des seelischen Apparates«⁶⁷ zu entwickeln. In den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917) schreibt er:

Die roheste Vorstellung von diesen Systemen ist die für uns bequemste; es ist die räumliche. Wir setzen also das System des Unbewußten einem großen Vorraum gleich, in dem sich die seelischen Regungen wie Einzelwesen tummeln. An diesen Vorraum schließe sich ein zweiter, engerer, eine Art Salon, in welchem auch das Bewußtsein verweilt. Aber an der Schwelle zwischen beiden Räumlichkeiten walte ein Wächter seines Amtes, der die einzelnen Seelenregungen mustert, censuriert und sie nicht in den Salon einläßt, wenn sie sein Mißfallen erregen.⁶⁸

Das interne Seelengeschehen bei Freud nähert sich hier einer narrativen Handlung an, die eine verblüffende Ähnlichkeit zu Brentanos Allegorie aufweist.⁶⁹ Auch Freud personifiziert die Seelenregungen, die sich als »Einzelwesen« in einem großen Vorraum »tummeln«. Gemäß der von ihm entwickelten Triebtheorie und seinem Theorem der Verdrängung fügt er einen »Wächter« hinzu, der nur bestimmte seelische Regungen aus dem Raum des Unbewussten in den »Salon« hineinlässt, welcher dem Bewusstsein zugänglich ist.

Die in den *Vorlesungen* entfaltete Raummetaphorik bildet den Nährboden für seine beiden später ausformulierten »psychischen Topiken«, die den seelischen Apparat zunächst als räumliche Relation zwischen dem Bewussten, Vorbewussten und Unbewussten (1. Topik) konzipieren und dieses statische Modell später in ein dynamisches Modell der Instanzen Ich, Es und Über-Ich

67 Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 4: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1969, S. 163.

68 Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 11: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1969, S. 305.

69 Neben Brentanos *Godwi* ließen sich hier selbstredend weitere literarische Beispiele anführen. Vgl. dafür grundlegend Müller-Tamm: *WeltKörperInnenraum*, S. 95–133.

(2. Topik) überführen.⁷⁰ Denn so unterschiedlich diese beiden Konzeptionen auch sind, sie beruhen beide auf dem bereits den *Vorlesungen* zugrunde gelegten Verfahren einer bildlichen Verräumlichung der Psyche. Freud, der sein Leben lang darum bemüht war, zu einer möglichst anschaulichen Darstellung des Psychischen zu finden, und zu dessen Beschreibung immer wieder neue Metaphern heranzog, hatte den »seelischen Apparat« in der *Traumdeutung* (1900) zunächst mit optischen Geräten »wie etwa ein[em] zusammengesetzte[n] Mikroskop, eine[m] photographischen Apparat u. dgl.«⁷¹ verglichen. In seinen späteren Texten rückt er jedoch zunehmend davon ab, die materiellen Konstruktionsmechanismen des seelischen Apparates genauer zu bestimmen, und stellt stattdessen allein den »räumlichen Gesichtspunkt« in den Vordergrund:

Was der seelische Apparat ist, wird bald klar werden. Aus welchem Material er gebaut ist, danach bitte ich nicht zu fragen. Es ist kein psychologisches Interesse, kann der Psychologie ebenso gleichgültig sein wie der Optik die Frage, ob die Wände des Fernrohrs aus Metall oder aus Pappendeckel gemacht sind. Wir werden den stofflichen Gesichtspunkt überhaupt bei Seite lassen, den räumlichen aber nicht. Wir stellen uns den unbekannten Apparat, der den seelischen Verrichtungen dient, nämlich wirklich wie ein Instrument vor, aus mehreren Teilen aufgebaut – die wir Instanzen heißen, – die ein jeder eine besondere Funktion versehen, und die eine feste räumliche Beziehung zueinander haben, d. h. die räumliche Beziehung, das »vor« und »hinter«, »oberflächlich« und »tief« hat für uns zunächst nur den Sinn einer Darstellung der regelmäßigen Aufeinanderfolge der Funktionen. Bin ich noch verständlich?⁷²

Um die Funktionen des »Instruments« Psyche zu verstehen, müsse man sich eine »feste räumliche Beziehung« zwischen Vorder- und Hintergrund, Oberfläche und Tiefe vorstellen. Durch seinen Fokus auf die funktionalen Raumrela-

70 Für einen Überblick über die beiden Topiken, die Freud in verschiedenen Texten entwickelt hat, vgl. den Eintrag »Topik, topisch« in: Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. Frankfurt a. M. 1972, S. 503–509 sowie den Artikel »Topik/topisch« in: Élisabeth Roudinesco/Michel Plon: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe. Übers. von Christoph Eissing-ChristopherSEN u. a. Wien 2004, S. 1013.

71 Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 2/3: Die Traumdeutung. Über den Traum. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1968, S. 1–642, hier S. 541.

72 Sigmund Freud: Die Frage der Laienanalyse. Unterredungen mit einem Unparteiischen. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931. Hg. von Anna Freud u. a. Frankfurt a. M. 1968, S. 207–296, hier S. 221.

tionen (»vor/hinter«, »oberflächlich/tief«) scheint sich Freud hier einem eher relationalen Raumverständnis anzunähern – eine Entwicklung, die durch die seit den 1920er Jahren viel diskutierte allgemeine Relativitätstheorie Albert Einsteins motiviert sein mag, die das topologische Raumverständnis wieder ins Bewusstsein rückte. Besonderes Kopfzerbrechen bereitet Freud jedoch in der Folge die Frage, wie die spezifischen Raum-Zeit-Relationen von psychischen Zusammenhängen zu erklären sind. In *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) wird ihn diese Problematik schließlich zu seinem berühmten archäologischen Modell der Psyche führen:

Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen. Das würde für Rom also bedeuten, daß auf dem Palatin die Kaiserpaläste und das Septizonium des Septimius Severus sich noch zur alten Höhe erheben, daß die Engelsburg noch auf ihren Zinnen die schönen Statuen trägt, [...]. [...]

Es hat offenbar keinen Sinn, diese Phantasie weiter auszuspinnen, sie führt zu Unvorstellbarem, ja zu Absurdem. Wenn wir das historische Nacheinander räumlich darstellen wollen, kann es nur durch ein Nebeneinander im Raum geschehen; derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung. Unser Versuch scheint eine müßige Spielerei zu sein; er hat nur eine Rechtfertigung; er zeigt uns, wie weit wir davon entfernt sind, die Eigentümlichkeiten des seelischen Lebens durch anschauliche Darstellung zu bewältigen.⁷³

Ausgehend von der Prämisse, dass frühere Entwicklungsphasen als unsichtbare Kräftekonstellationen weiterhin in der Psyche zur Wirkung kommen, versucht Freud auch in diesem späten Text nochmals, sich die zeitlich zurückliegenden Kräfte »anschaulich« – was für ihn als ein Synonym für »räumlich« gelten kann – zu vergegenwärtigen. Doch sein Versuch, das historische Nacheinander von psychischen Energien in räumliche Formationen zu übersetzen, stößt auch diesmal an seine Grenzen.⁷⁴ Die (zeitliche) Entwicklungsabfolge

73 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 14, S. 419–506, hier S. 427 f.

74 Eine Untersuchung von Freuds Raumverständnis, das sich durch zahlreiche Unentschiedenheiten auszeichnet, steht bis heute aus. Vgl. in Ansätzen folgende Studien: Olivier Moyano: *L'espace et la spatialité psychique chez Freud*. In: *Revue Belge de Psychanalyse* 31 (1997), S. 85–91; Nicholas Dion: *Spacing Freud: Space and Place in Psychoanalytic Theory*. Diss., University of Toronto 2012. URL: <http://hdl.handle.net/1807/33977> (07.07.2023).

eines »psychischen Wesens« lässt sich in dem dreidimensionalen Behälterraum, den er seinen Überlegungen hier scheinbar wieder zugrunde legt, nicht veranschaulichen: »[D]erselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung.«

Um die nicht einsehbaren seelischen Prozesse zu lokalisieren, werden Psychoanalytiker*innen wie Alfred Bion, Melanie Klein oder Jacques Lacan im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts verstärkt auf topologische Raumfiguren rekurrieren. Verschlungene Raumbilder wie die Möbiusschleife oder der Borromäische Knoten scheinen besser geeignet, sich die Komplexität des Psychischen und seine dichotomisch nicht zu fassende Innen-Außen-Relationierung vorzustellen.⁷⁵

ZU DEN EPISTEMISCHEN FUNKTIONEN VON VERRÄUMLICHUNG: METAPHER, MODELL UND DIAGRAMM

Welche epistemischen Funktionen erfüllt die räumliche Modellierung der Seele? Wozu braucht es sie und welche Effekte zeitigt sie? Hans Blumenberg zufolge stellen absolute Metaphern eine begrifflich nie ganz einholbare »Leistungsart der Erfassung von Zusammenhängen«⁷⁶ dar, bei der »sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist«.⁷⁷ Dadurch entfalten sie eine situationser schließende Bildlichkeit, die es gestattet, über weitgehend unbekannte Zusammenhänge zu spekulieren – ohne dass diese Spekulation jedoch als solche erkenntlich wird. Absolute Metaphern stellen bestimmte (konzeptuelle) Rahmenungen bereit, mit denen schwer zu fassende ungegenständliche Zusammenhänge zumindest einer bildlichen Anschauung zugänglich gemacht werden. Diese Sichtweise legt es nahe, davon zu sprechen, dass absolute Metaphern unser Denken ›modellieren‹, was die Frage aufwirft, ob sich die epistemischen Funktionen der räumlichen Modellierung der Seele nicht vielleicht mithilfe

75 Die theoriebildende Funktion von raumbildenden Metaphern für die Psychologie wurde bisher kaum untersucht. Eine Ausnahme im deutschsprachigen Bereich stellen die Aufsätze von Mai Wegener dar. Vgl. dies.: Psychoanalysis and Topology. In: Michael Friedman/Samo Tomšič (Hg.): Psychoanalysis: Topological Perspectives. New Conceptions of Geometry and Space in Freud and Lacan. Bielefeld 2016, S. 31–52; dies.: Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen. In: Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 235–249. Vgl. auch Plänkers: »Psyche ist ausgedehnt, weiß nichts davon?«, S. 152–168. Vgl. für die angloamerikanische Forschung: Diane O'Donoghue: Mapping the Unconscious: Freud's »Topographic« Constructions. In: Visual Resources 23 (2007). H. 1–2, S. 105–117; Virginia Blum/Anna Secor: Psychotopologies: Closing the Circuit between Psychic and Material Space. In: Environment and Planning D: Society and Space 29 (2011). H. 6, S. 1030–1047; Elizabeth Danze/Stephen Sonnenberg (Hg.): Space & Psyche. Austin 2012; Liz Bondi: On Freud's Geographies. In: Paul Kingsbury/Steve Pile (Hg.): Psychoanalytic Geographies. Farnham 2014, S. 57–72.

76 Blumenberg: Ausblick, S. 193.

77 Blumenberg: Paradigmen, S. 13.

von jüngeren modelltheoretischen und diagrammatischen Ansätzen noch besser herausarbeiten lassen.

In ihrer gemeinsamen Einleitung zur 2014 erschienenen Ausgabe des *Archivs für Mediengeschichte* zum Thema »Modelle und Modellierung« definieren Friedrich Balke, Joseph Vogl und Bernhard Siegert den komplexen Begriff des Modells wie folgt:

Modelle leiten oder begründen die Bildung wissenschaftlicher Hypothesen, sichern darstellerische Evidenz, regulieren Konsensbildung, strukturieren experimentelles Prob behandeln, situieren sich in einer Grauzone zwischen Faktizität und Fiktion. Sie fassen disparate Erkenntnisleistungen in kohärente Darstellungsformen zusammen oder figurieren als Prolepsen bzw. ›Vorahnung‹ [sic!] für die Strukturierung ungesicherter und offener Wissenshorizonte. Mit ihrem demonstrativen Charakter können sie als Agenten für die Variation und Negation, für die Bestärkung und Verwerfung, für die Innovation oder Normalisierung von Wissensbeständen fungieren. Mit mehr oder weniger gesicherter Referenz an korrespondierende Objektfelder leisten sie einen wesentlichen Beitrag für die Erprobung vergangener und künftiger Realitäten.⁷⁸

Ähnlich wie Metaphern stehen auch Modelle in einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen bekannten und unbekannten Komponenten, deren Darstellung sie durch den Transfer von Analogien zu ergründen suchen. Anders als Metaphern, bei denen die Vergleichbarkeit zwischen dem bildspenden und dem bildempfangenden Bereich durch Anschaulichkeit meist intuitiv verstehbar ist, basieren Modellbildungen meist auf einer ganzen Reihe von konkreten strukturellen In-Bezug-Setzungen. Damit ein Modell sich durchsetzen kann, müssen meist mehrere Operationen aus dem einen auf den anderen Bereich übertragbar sein.

Metaphor and model-making reveal new relationships; both are attempts to pour new content into old bottles. But a metaphor operates largely with *commonplace* implications. You need only proverbial knowledge, as it were, to have your metaphor understood; but the maker of a scientific model must have prior control of a well-knit scientific theory if he is to do more than hang an attractive picture on an algebraic formula. Systematic complexity of the source of the model and capacity for analogical development are of the essence.⁷⁹

⁷⁸ Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl: Editorial. In: dies. (Hg.): *Modelle und Modellierung* (= *Archiv für Mediengeschichte* 14). Paderborn 2014, S. 5–8, hier S. 6.

⁷⁹ Black: *Models and Metaphors*, S. 238 f.

Will man den Modellbegriff für kulturwissenschaftliche Betrachtungen fruchtbar machen, erscheint es sinnvoll, heuristisch zunächst zwischen zwei Polen von Modellen zu unterscheiden. Auf der einen Seite stehen die eher realistischen Modelle, mit denen ein Gegenstand so konkret wie möglich nachgebildet wird (z. B. Architekturmodell, Miniatureisenbahn). Daneben finden sich Modelle, die eher auf die Darstellung von inneren Strukturen abzielen, wie sie beispielsweise bei einer Simulation zutage treten. Hier geht es darum, auf der Grundlage bereits bekannter Koordinaten weitere vorstellbare Funktions- und Entwicklungszusammenhänge zu erkunden. Am anderen Ende der Skala liegen theoretische oder ideelle Modelle, die im Gegensatz zu den realistischen Modellen und den Modellen der Simulation in keiner Weise konkret materialisiert werden müssen: »The theoretical model need not be built; it is enough that it be *described*.«⁸⁰ Die meisten theoretischen Denk- oder Vorstellungsmodelle fokussieren dabei auf Relationen, Strukturen oder Proportionen, ohne dass diese bereits auf eine endgültige Form festgelegt werden müssten. Nach Matthias Erdbeer werden Modelle immer dann eingesetzt,

wenn sich ein Objekt, das wahrgenommen, dargestellt und zum Gebrauch befähigt werden soll, dem Zugriff der Bearbeitung entzieht. Die mangelnde Verfügbarkeit kann räumlich wie beim Weltall, zeitlich wie bei allem, was nicht gegenwärtig ist, und strukturell bedingt sein, also durch den Grad der Gegenstandskomplexität. Sie kann den Gegenstand als ganzes oder Teilbereiche des Objekts betreffen, seine Formen, sein Systemverhalten, seine Einbindung in einen Kontext, seine Leistungs- und Bedeutungsmöglichkeit. Auch ideelle Gegenstände, die noch nicht ›zur Welt gekommen‹ sind, erfordern, wenn sie denn zur Kommunikation gelangen sollen, ein Modell, das ihre Position vertritt.⁸¹

Dass der eigentliche Bezugspunkt von Modellen in der Regel nicht die Wirklichkeit, sondern der »Raum der Denkmöglichkeiten«⁸² sei, bekräftigt auch Bernd Mahr, der Modelle als »Verkörperungen des Möglichen und der Ermöglichung«⁸³ bezeichnet. Diese Formulierung darf jedoch nicht darüber hinweg-

80 Ebd., S. 229.

81 Erdbeer: Form und Modell, S. 230.

82 Bernd Mahr: Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion. In: Thomas Macho/Annette Wunschel (Hg.): *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 161–182, hier S. 175.

83 Bernd Mahr: Ein Modell des Modellseins. Ein Beitrag zur Aufklärung des Modellbegriffs. In: Ulrich Dirks/Eberhard Knobloch (Hg.): *Modelle*. Frankfurt a. M. 2008, S. 187–218, hier S. 211. Mahr zufolge steht eine umfassende Modellgeschichte, die auch der »methodischen Bedeutung von Modellen und der Vielfalt ihrer Erscheinungen gerecht wird«, bislang aus. Ebd., S. 192. Dieser Befund kann trotz einiger jüngerer Publikationen bis heute geltend

täuschen, dass Modelle ihre besondere Wirkung gerade durch ihre doppelte Bezogenheit auf einerseits repräsentative und andererseits projektive Funktionen entfalten: »[Modelle] erzeugen, während sie zwischen ihrer repräsentativen und ihrer projektiven Funktion oszillieren, eine besondere Form von anschaulicher Zugänglichkeit, die eine Übertragung und Aneignung durch andere Bereiche des Wissens erleichtert.«⁸⁴ Da sie den Zugang zu einer Fragestellung in vielen Fällen überhaupt erst ermöglichen, lassen sie sich als »ontologische Akteure«⁸⁵ begreifen, die als »Scheinobjekt[e] des Unverfügablen«⁸⁶ vorgeben, das Gesuchte selbst zu sein:

Modelle nämlich liegen stets in Repräsentationen vor: sie kombinieren Materialien, Medien oder technische Objekte nach bestimmten Gattungs- und Verfahrensregeln, mit Rhetoriken und Narrativen eines Denk- und Handlungsstils. Modelle sind ästhetische Objekte, insofern sie das der Wahrnehmung Entzogene verfügbar machen (Sichtbarkeit, Erfahrbarkeit) und Überschüsse produzieren, die sich dem Zusammenspiel geplanter Vorgänge mit emergenten ›Eigensinnen‹ (Materialbeschaffenheit, Subjektdispositionen, Änderungen der Modellsituation, etc.) verdanken. Und sie sind ästhetische Objekte in modaler Hinsicht, da ihr Sosein erstens zwischen Konkretion und Imagination beständig schwankt, zum zweiten in Modellerzählungen zum Vorschein kommt und drittens auf die Überwindung ihrer selbst gerichtet, also vorläufig bzw. ›nicht-eigentlich‹ ist.⁸⁷

In ihrer vielseitigen Ausrichtung auf die Erklärung von möglichen Beziehungen zwischen einzelnen Komponenten weist die jüngere Modelltheorie darüber hinaus aber auch eine große Nähe zum Diagrammatischen auf, einem Phänomen, das in den letzten Jahren in den Kultur- und Medienwissenschaften ebenfalls verstärkte Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat.⁸⁸ Als eine Art »Entwurfs- und Erkenntnisverfahren, das eine besondere Beziehung zu Diagrammen

gemacht werden. Interessante neue Perspektiven zu einem kulturwissenschaftlichen Modellbegriff eröffnen aber u. a. Dirks/Knobloch (Hg.): Modelle sowie Reinhard Wendler: Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft. München/Paderborn 2013 und Balke/Siegert/Vogl (Hg.): Modelle und Modellierung.

84 Daniel Gethmann in seiner Projektbeschreibung zu »Models of the Field« auf der Homepage des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) an der Bauhaus-Universität Weimar. URL: www.ikkm-weimar.de/ehemalige-fellows/daniel-gethmann/ (07.07.2023).

85 Erdbeer: Form und Modell, S. 229.

86 Ebd., S. 230.

87 Ebd., S. 231 f.

88 Vgl. hierzu grundlegend Matthias Bauer/Christoph Ernst: Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld. Bielefeld 2015.

unterhält«,⁸⁹ stellt die Diagrammatik noch eindeutiger als die Modelltheorie auf relationale Dynamiken ab. Da Diagramme nur auf einer gewissen Ähnlichkeit des Vorgestellten mit der jeweiligen Darstellung und nicht, wie realistische Modelle, auf einer ›korrekten‹ Wiedergabe basieren, entfalten sie ihre Evidenz nicht auf der Grundlage einer möglichst realitätskonformen Beschreibung, sondern in Bezug auf ihr heuristisches Erklärungspotenzial operativer Verkettungen: »Der operative Kern der Diagrammatik besteht in der Performance einer in ihr angelegten Modellbildung: Eine diagrammatische Visualisierung vollzieht und zeigt, was sie beschreibt[,] und steht auf diese Weise dem Beschriebenen zugleich Modell.«⁹⁰

Wie theoretische (Denk-)Modelle zielen auch Diagramme darauf, Sachverhalte in Einzelteile zu zerlegen, mit Blick auf eventuelle Ereignisfolgen anschaulich vorzustellen und in verschiedenen Variationen durchzuspielen. Eines ihrer wichtigsten Features ist dabei ihre kontinuierliche Veränderlichkeit: »Man sieht nicht nur, wie die Dinge beschaffen sind; man sieht – zumindest vor dem ›geistigen Auge‹ – auch, wie man sie verändern könnte. Das dargestellte Gefüge setzt hypothetische Vorstellungen frei«.⁹¹ Aus der Verbindung von ästhetischen Verfahren und epistemologischen Fragestellungen entsteht auch hier eine Praxis der Explikation, bei der – und darin konvergieren Blumenbergs Metapherntheorie und die jüngeren Überlegungen zur Modellforschung und Diagrammatik – »sich der Geist in seinen Bildern voraus ist«.

Anders als Metaphern, die oftmals unreflektiert verwendet werden und implizit wirken, stellen Modelle und Diagramme als pragmatische epistemische Gebilde ihre Funktionalität in ihrer Anwendung stärker aus und sind häufig explizit in theoretisch-wissenschaftliche Untersuchungen eingebunden. Modelltheoretische und diagrammatische Ansätze lassen sich sowohl auf Texte wie auch auf andere Gegenstandsfelder, beispielsweise parametrische Entwürfe in der Architektur, wissenschaftliche Experimente und Computerspiele, beziehen. Jenseits der im Einzelnen jeweils genauer zu untersuchenden medialen Konkretisierung kommt dabei drei Aspekten eine zentrale Rolle zu:

⁸⁹ Ebd., S. 17. Das *Oxford English Dictionary* definiert ein Diagramm folgendermaßen: »An illustrative figure which, without representing the exact appearance of an object, gives an outline or general scheme of it, so as to exhibit the shape and relations of its various parts«. N. N.: *diagram*, n. In: OED Online. Oxford University Press, September 2020. URL: www.oed.com/view/Entry/51854 (07.07.2023).

⁹⁰ Sybille Krämer: Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildung unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie. In: Torsten Hoffmann/Gabriele Rippl (Hg.): Bilder. Ein (neues) Leitmedium? Göttingen 2006, S. 79–92, hier S. 88.

⁹¹ Bauer/Ernst: Diagrammatik, S. 24.

Diagrammatische Operationen sind auf der Ebene der Darstellung (a) sehr häufig mit dem inneren Aufbau und der abstrakten Funktionslogik von Gegenständen und Sachverhalten und Ereignisfolgen befasst. Diese Darstellungen erlauben auf der Ebene ihrer Verwendung (b) die praktische Veränderung der im Diagramm ausgestellten Relationen, so dass sie (c) zu Medien eines anschaulichen Denkens werden, in dem Fakten, heuristische Fiktionen und Hypothesen gegeneinander abgewogen werden können.⁹²

Bezieht man nun die aus der Modellforschung und Diagrammatik stammenden Überlegungen auf die verschiedenen räumlichen Modellierungen der Seele von Teresa über Descartes bis Freud, so werden die wissensgenerierenden Funktionen der jeweiligen Entwürfe greifbarer. Die räumlichen Modellierungen der Seele gestatten den Autor*innen, jeweils verschiedene innere Sachverhalte und Ereignisfolgen zu fokussieren und ausgewählte Systemfunktionen in den Vordergrund zu stellen: Während Descartes, Hume und Locke auf die Explikation von allgemeinen Wahrnehmungszusammenhängen und Bewusstseinsoperationen abheben, stehen bei Teresa, Brentano und Freud innerpsychische Wirkungslogiken im Vordergrund. Rousseau, Klinger, Jean Paul und Brentano adressieren vor allem Fragen der literarischen Erkundung des Inneren, das sie von Repräsentationsstrukturen zu lösen und mit Blick auf kreative Prozesse der literarischen Darstellung neu zu konfigurieren suchen. Die verschiedenen räumlichen Modellierungen von geistigen und seelisch-psychischen Innenwelten knüpfen dabei jeweils an bereits bekannte Beschreibungsverfahren an, die sie in eine bestimmte Richtung oder zur Erläuterung eines besonderen Aspekts weitertreiben. Erneuerung, so scheint es, geschieht hierbei immer unter Anschluss an bereits etablierte Systemzusammenhänge, die den jeweils eigenen Zielsetzungen der Autor*innen flexibel angepasst werden. Wurden in Teresas zugleich auf Gott und auf innerpsychische Zusammenhänge ausgerichteten *Moradas* die schwer fassbaren psychischen Kräfte in eine erste räumliche Bestimmtheit und Anschaulichkeit überführt, die ihre (mögliche) Existenz überhaupt erst statuierte, schildert Brentanos Wendeltreppephantasie bereits sehr konkret gestaltete zeiträumliche Konstellationen und Dynamiken, welche die vielfältigen potenziellen innerpsychischen Beziehungen auch innerhalb von verschiedenen Subsystemen (Salon, Cabinet etc.) genauer ausbuchstabieren. Auch Freud geht in seinen Schriften von einer ähnlichen individuell zu denkenden psychischen Komplexität des seelischen Apparates aus. Seine diversen Anläufe und Hypothesen zeigen ihn auf der Suche nach einer Modellierung der Seele, die es erlaubt, die innerpsychischen Dynamiken – ohne deren besondere individuelle Ausprägungsmöglichkeiten

aus den Augen zu verlieren – wieder allgemeingültigen Funktionsmechanismen zu unterstellen. Das sogenannte »diagrammatic reasoning«⁹³ – das aus modellierender beziehungsweise diagrammatischer Praxis hervorgehende Verfahren der Schlussfolgerung – lässt sich an Freuds wiederholten Ansätzen, zu einem geeigneten Vorstellungsmodell zu gelangen, besonders gut beobachten. Seine Konzeption der Seele als Instrument ist mit der spatial-optischen Betrachtungsweise der Seele, die seit Descartes für die verschiedenen Seelenvorstellungen maßgeblich war, kaum mehr vereinbar. Aus diesem Grund erkundet Freud erstmals auch topologische Raumbeziehungen. Dass die verschiedenen Modellräume nicht realistisch sind, tut ihnen dabei keinen Abbruch. Ihr Hauptzweck liegt darin, die Betrachter*innen dazu zu befähigen, »Komplexitäten zu bewältigen, die ohne das Hilfsmittel der Modellierung nicht fassbar wären«.⁹⁴ Die zum Einsatz kommenden Verfahren »zwischen Abstraktion und Anschauung, Analyse und Synthese, Evidenzerzeugung und Ausblendung«⁹⁵ gestatten eine Flexibilität, die der Wissenserzeugung immer schon zuarbeitet.

Die Betrachtung der geistig-seelischen Innenräume als Modelle beziehungsweise Diagramme bietet zudem die Möglichkeit, zeitkritische Prozesse stärker in den Blick zu nehmen. Modellierungsverfahren eignen sich durch ihren Fokus auf Relationen zur Darstellung von »Entwicklungsprozessen, von Veränderungen und Transformationen, von Krisen und außerordentlichen Begebenheiten, von erwartbaren, wahrscheinlichen oder völlig ungewissen Verlaufsprofilen«.⁹⁶ Das Modell wird – und das tritt bei Freud, der sich zeitliche Prozesse nicht anders als räumlich vorzustellen vermag, besonders deutlich hervor – zu einem abstrakten Anschauungsmedium, mit dessen Hilfe sich auch dynamische Konstellationen in ihren etwaigen Entwicklungsverläufen antizipieren lassen.

RÄUMLICHKEIT, INNERLICHKEIT UND INDIVIDUALITÄT

Gerade weil Descartes ausdehnungslose Seele (bzw. Geist) und Ausdehnung der Materie im Raum in die beiden strikt unterschiedenen Substanzen *res cogitans* und *res extensa* aufspaltet, verlangt die Seele nun in besonderer Weise nach Anschauung in einem Modell. Ihre Unzugänglichkeit als unausgedehnte Substanz befähigt die Geschichte ihrer Verräumlichung mithilfe von

⁹³ Charles Sanders Peirce: Lectures on Pragmatism. In: ders.: Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Bd. 5/6: Pragmatism and Pragmaticism. Scientific Metaphysics. Hg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge 1974, S. 11–131, hier S. 92.

⁹⁴ Mahr: Modell des Modellseins, S. 193.

⁹⁵ Balke/Siegert/Vogl: Editorial, S. 6.

⁹⁶ Ebd., S. 7.

Metaphern und Modellen, die sich bereits bei Ignatius und Teresa abzuzeichnen begann.

Die verschiedenen Verfahren der räumlichen Modellierung der Seele – egal ob aus primär literarischen oder wissenschaftlichen Kontexten stammend – wirken sich epistemisch auch auf die entstehenden Leitideen moderner Innerlichkeit und Individualität aus. Das Konzept einer spezifischen »Innerlichkeit« – ein Begriff, der laut dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* im Deutschen 1779 zum ersten Mal von Friedrich Gottlieb Klopstock verwendet wurde⁹⁷ – geht davon aus, dass alle Vorstellungen, Gedanken und Gefühle des Menschen in ihm selbst entstehen, »während die Gegenstände in der Welt, auf die sich diese geistigen Zustände beziehen, ›draußen‹ sind«.⁹⁸ Erst in seiner strikten Abgrenzung zur gesellschaftlichen Außenwelt kann sich der Mensch zu einem Bollwerk authentischer Selbstbestimmung stilisieren. Damit lässt sich auch das moderne Individualitätskonzept, das vielleicht als eine der »wirkmächtigsten ›Erfindungen‹ und Illusionen der Moderne«⁹⁹ die Konstitution des ›modernen Subjekts‹ fundiert, auf die räumliche Modellierung des Ichs seit Teresa und Descartes rückbeziehen. Die Möglichkeit, zahlreiche unterschiedliche Konstellierungen von psychischen Kräften ›durchzuspielen‹, befördert emphatische Vorstellungen von Individualität, die vor allem im 18. Jahrhundert Konjunktur haben und bis heute zahlreiche Entwürfe zu einer ›authentischen‹ Lebensgestaltung wie auch die meisten psychologischen Identitätskonzepte anleiten.¹⁰⁰ Selbst die Introspektion, die im 19. Jahrhundert von der Psychologie als eine Methode der »Beobachtung von inneren Erscheinungen oder Inhalten des Selbstbewußtseins«¹⁰¹ entdeckt wird und bis in die heutige Zeit wirksam ist, lässt sich bis auf die Hintergrundmetaphorik der *Camera obscura* zurückverfolgen. Der Begriff der Introspektion (lat. *introspicere*, dt. in sich hineinsehen), der als philosophischer Terminus insbesondere mit Descartes und den britischen Empiristen (v. a. Locke, Hume und Ber-

⁹⁷ Vgl. Renate von Heydebrand: Innerlichkeit. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 386–388, hier Sp. 386.

⁹⁸ Charles Taylor: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 1994, S. 207.

⁹⁹ Undine Eberlein: Einzigartigkeit. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne. Frankfurt a. M./New York 2000, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., bes. S. 17–61 sowie S. 283–350. Vgl. hierzu auch Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Weilerswist 2006; ders.: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017.

¹⁰¹ Wolfgang Metzger: Das Experiment in der Psychologie. In: *Studium generale* 5 (1952), S. 142–163, hier S. 148. Zit. nach Manfred Koch: Introspektion. In: Ritter/Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4, Sp. 522–524, hier Sp. 523.

keley) in Verbindung gebracht wird,¹⁰² bezeichnet eine Erkenntnismethode, die ebenfalls bereits in den Verfahren von Ignatius und Teresa zur Anwendung kommt, auch wenn sie erst von Psychologen wie William James und Wilhelm Wundt in den Stand einer eigenständigen psychologischen Forschungs methode gehoben wurde. Auch sie basiert bis in die zeitgenössische Forschung hinein auf der Vorstellung eines räumlich imaginierten Inneren, zu dem Ein zelne als Beobachter*innen ihrer selbst über einen privilegierten (imaginären) Zugang verfügen.¹⁰³

Schlussendlich lassen sich die Auswirkungen der Raummodellierung der Seele bis in die analytische Philosophie hinein nachspüren, auf deren verdeckte Verbindungen zu Descartes' Modell der Camera obscura der amerikanische Philosoph Daniel Dennett hingewiesen hat. In seinem Buch *Consciousness Explained* (1991) kritisiert er, dass selbst diejenigen Philosoph*innen, die den cartesianischen Dualismus explizit von sich weisen, immer wieder von seiner Bildlichkeit eingeholt würden: »[T]he persuasive imagery of the Cartesian Theater keeps coming back to haunt us – laypeople and scientists alike – even after its ghostly dualism has been denounced and exorcized.«¹⁰⁴ Wie in Descartes' Zeichnungen mit dem beigefügten Beobachter imaginieren wir – so Dennett – bis heute Bewusstseinsprozesse im Bild des »cartesianischen Theaters«, sei es vermittels eines Homunkulus, der seine Innenwelten vor seinen eigenen Augen vorbeiziehen lässt, oder in Form der daraus (mit Kant) abgeleiteten Vorstellung eines »single functional summit or central point«,¹⁰⁵ an dem alle unsere Vorstellungen zentral im Gehirn verknüpft werden. Die gemäß Dennett auf Descartes rekurrerende Vorstellung, dass wir über eine zentrale Schaltstelle im Gehirn verfügen, sei auch von den Kognitionswissenschaften meist fraglos übernommen worden. Der amerikanische Philosoph und Kognitionswissenschaftler Alva Noë teilt diese Einschätzung: »In many ways, the new thinking about consciousness and the brain is really just the old-fashioned style of traditional philosophical thinking about these questions but presented in a new, neuroscience package.«¹⁰⁶ Laut Noë kämpfe man auch in den Kognitionswissenschaften immer noch mit dem historischen Erbe der Metaphorik. Der deutsche Neurophysiologe und Hirnforscher Wolf Singer stellt

102 Vgl. Sara Dellantonio/Luigi Pastore: Introspektion. In: Hans Jörg Sandkühler (Hg.): Enzyklopädie Philosophie. Bd. 1. Hamburg 2010, S. 1156–1160, hier S. 1156–1159.

103 Zur Anwendung der Introspektion in jüngeren Forschungskontexten vgl. Michel Bitbol/Claire Petitmengin: On the Possibility and Reality of Introspection. In: *Mind & Matter* 14 (2016), H. 1, S. 51–75.

104 Daniel C. Dennett: *Consciousness Explained*. Boston u. a. 1991, S. 107.

105 Ebd., S. 111.

106 Alva Noë: Life is the Way the Animal is in the World. A Talk with Alva Noë. In: Edge.org. URL: stage.edge.org/conversation/alva_no-life-is-the-way-the-animal-is-in-the-world (07.07.2023).

ebenfalls heraus, dass die »plausible Annahme eines Konvergenzzentrums, eines Cartesianischen Theaters mit einem singulären Zuschauer, [...] in dramatischer Weise falsch«¹⁰⁷ sei. Eine der größten Herausforderungen der zeitgenössischen Kognitionswissenschaften sei es daher, die Existenz von zerebralen Netzwerkstrukturen ohne zentrale Schaltstelle verständlich zu machen.¹⁰⁸ Die Schwierigkeit bestehe demnach darin, darzulegen, wie »trotz dieser distributiven Organisation kohärente Repräsentationen aufgebaut«¹⁰⁹ werden.

Auch wenn neuere Ansätze wie derjenige Wolf Singers bemüht sind, alternative Konzeptionen zur Bestimmung des Bewusstseins zu finden, fußen sie doch weiterhin auf der metaphorischen Leitvorstellung beziehungsweise dem Modell, dass sich Kognition *im* Gehirn abspielt. Alva Noë geht es hingegen darum, auch diese letzte unhinterfragte Annahme außer Kraft zu setzen. Gemeinsam mit seinem Kollegen Kevin O'Regan hat er eine externalistische sensomotorische Wahrnehmungstheorie entworfen, die das Gehirn und seine Wahrnehmungsprozesse nicht im *Inneren* des Bewusstseins, sondern als *externes* zwischenmenschliches Phänomen versteht:

We propose a very different conception of what vision is and of the role of the brain in vision. [...]

According to this view, vision is not a process in the brain. Though the brain is necessary for vision, neural processes are not, in themselves, sufficient to produce seeing. Instead we claim that seeing is an exploratory activity mediated by the animal's mastery of sensorimotor contingencies. That is, seeing is a skill based activity of environmental exploration. Visual experience is not something that happens *in* individuals. It is something they *do*.¹¹⁰

In einem Interview zu seinem Buch *Out of Our Heads* (2009) führt Noë für das Bewusstsein eine neue Metapher ein – den Tanz:

A much better image is that of the dancer. A dancer is locked into an environment, responsive to music, responsive to a partner. The idea that the dance is a state of us, inside of us, or something that happens in us is

107 Wolf Singer: Der Beobachter im Gehirn. In: ders.: Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung. Frankfurt a. M. 2002, S. 144–170, hier S. 144.

108 Vgl. ebd., S. 150. Zum »idealistic[n] Erbe der Hirnforschung« vgl. auch Thomas Fuchs: Das Gehirn – ein Beziehungsorgan. Eine phänomenologisch-ökologische Konzeption. Stuttgart 2008, S. 25–50.

109 Singer: Beobachter im Gehirn, S. 150.

110 Alva Noë/J. Kevin O'Regan: On the Brain-Basis of Visual Consciousness: A Sensorimotor Account. In: Alva Noë/Evan Thompson (Hg.): Vision and Mind. Selected Readings in the Philosophy of Perception. Cambridge 2002, S. 567–598, hier S. 567.

crazy. Our ability to dance depends on all sorts of things going on inside of us, but that we are dancing is fundamentally an attunement to the world around us.¹¹¹

Es wird sich zeigen, ob sich eine derartige neue Metaphorik durchzusetzen vermag. In den Worten von Dennett: »In order to break this bad habit of thought [the Cartesian Theater; J. W.], we need to explore some instances of the bad habit in action, but we also need a good image with which to replace it.«¹¹² Vermutlich wird die Konstituierung neuer Metaphern weniger von den inzwischen zahllosen Kritiken am Bild des cartesianischen Theaters abhängen als von der Überzeugungskraft der neuen Tanz- oder einer gänzlich anderen Metaphorik beziehungsweise Modellierung.

111 Noë: Life is the Way.

112 Dennett: Consciousness Explained, S. 111.