Raum – Dynamik / *dynamique de l'espace*

Franck Hofmann, Jens E. Sennewald, Stavros Lazaris (Hg.)

# Raum – Dynamik / *dynamique de l'espace*. Beiträge zu einer Praxis des Raums / *contributions aux pratiques de l'espace*

[transcript]

*Diese Publikation wurde möglich durch die freundliche Unterstützung des CNRS, UMR 7044 (Etude des Civilisations de l'Antiquité, UMB, Strasbourg), der Universität Marc Bloch, Straßburg und der deutsch-französischen Hochschule, Saarbrücken.*

*Cette publication a été réaliséeá avec le soutien du CNRS, UMR 7044 (Etude des Civilisations de l'Antiquité, UMB, Strasbourg), de l'université Marc Bloch, Strasbourg et de l'université franco-allemande, Sarrebruck.*

**This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

**© 2004 transcript Verlag, Bielefeld**
Umschlaggestaltung und Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Satz: more! than words, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-251-1

# Inhalt

ZWISCHEN RÄUMEN.
Vorüberlegungen zur Erkundung
dynamischer Räumlichkeit
Franck Hofmann/Stavros Lazaris/Jens E. Sennewald
**11**

## 1. Raum philosophischer Reflexion / L'espace de la reflexion philosophique

Über Raum.
Dan Graham: Two-way Mirror Punched Steel Hedge
Labyrinth, 1994-1996
gesehen von Franck Hofmann
**23**

Dynamische Räume, nordöstlich gelegen.
Raumdenken als Erkenntnispraxis nach Aby Warburg
und Ernst Cassirer
Franck Hofmann
**27**

Raumkonstruktion beim frühen Wittgenstein
Gunter Gebauer
**51**

Raumbildungsprozesse.
Zur Logik des dynamischen Bildraums bei
Goodman, Boehm und Foucault. Mit einem Exkurs über den
Fetischcharakter der Dingwahrnehmung
Ludger Schwarte
**73**

L'espace sauvage:
Merleau-Ponty et la pensée mécanique, picturale et poétique de l'espace
Daniel Oskui
**96**

Holbeins »Gesandte« /* Lacans »Raumausschnitt«
Jens E. Sennewald
**129**

## 2. Mediale Aspekte der Raum-Konzeption/ Elements médiatiques de la conception de l'espace

Über Raum.
Didier Fiuza Faustino: Revolutions
gesehen von Jens E. Sennewald
**145**

L'espace des peintres de la première Renaissance
Alfred Koering
**147**

Ni révolution ni démocratie parlementaire:
le singulier équilibre dynamique de l'architecture allemande
Maria Stavrinaki
**164**

A la recherche d'un univers de connaissance idéal:
étude préliminaire de l'évolution des espaces de travail et des agencements du discours scientifique écrit
Stavros Lazaris/Alexandra Durr
**175**

## 3. Raum als Text-Funktion/
## L'espace comme fonction textuelle

Über Raum.
Alberto Manguel: The space of the page
gelesen von Oliver Lubrich und erläutert
in Korrespondenz mit Franck Hofmann
**194**

Text-Landschaften.
Zur Physiognomik des literarischen Raums in der
Literaturkritik der Genfer Schule
Caroline Torra-Mattenklott
**197**

Shakespeare/Brook ou de la fluidité
Georges Banu
**216**

Ein Schauplatz der Hysterie.
Das hysterische Szenarium Freuds und Cixous' *mise en scène*
Andrea Lassalle
**223**

»tote Mauer Träumereien«.
Vom Verwenden der Räume in »Bartleby, the Scrivener.
A Story of Wall Street«
Liselotte Hermes da Fonseca
**238**

## 4. Dynamik als Raum-Funktion/
## La dynamique comme fonction spatiale

Über Raum.
Masaki Fujihata: Field-Works@alsace
gesehen von Franck Hofmann
**265**

L'espace à la dérive.
Situationistische Raum-Bewegungen und ihre Folgen
Hanno Ehrlicher
**269**

»Espèces d'espace« – situations in contemporary art:
Olafur Eliasson, Rikrit Tiravanija, Qinyun Ma
Hans-Ulrich Obrist,
eingeleitet von Jens E. Sennewald
**291**

Bewegung in Zeit und Raum.
Zum erweiterten Architekturbegriff im
frühen 20. Jahrhundert
Matthias Noell
**301**

Hypermodelle.
Fotografie und Modell als Formen der Darstellung von
Architektur und gebautem Raum
Simone Förster
**315**

**Anhang/Annexes**

Zu den Autoren/à propos des auteurs
**327**

Auswahlbibliographie/sélection de publications:
Raum Prozess Dynamik
**335**

«ESPACE – 1) *Questions de convenances*. On ne s'étonnera pas que l'énoncé seul du mot *espace* introduise le protocole philosophique. Les philosophes étant les maîtres de cérémonies de l'univers abstrait, ont indiqué comment l'espace doit se comporter en tout circonstance.

Malheureusement l'espace est resté voyou et il est difficile d'énumérer ce qu'il engendre. Il est discontinu comme on est escroc, au grand désespoir de son philosophe-papa.

Je m'en voudrais d'ailleurs de ne pas rafraîchir la mémoire des personnes qui s'interéssent, par profession ou pas désœuvrement, par confusion ou pour rire, au comportement de l'incorrigible en rupture de ban : à savoir comment sous nos yeux pudiquement détournés, l'espace rompt la continuité de rigueur. Sans qu'on puisse dire pourquoi, il ne semble pas qu'un singe habillé en femme ne soit qu'une division de l'espace. En réalité la dignité de l'espace est tellement bien établie et associée à celle des étoiles, qu'il est incongru d'affirmer que l'espace peut devenir un poisson qui en mange un autre. L'espace décevra encore affreusement quand on dira qu'il prend la forme d'un rite ignoble d'initiation pratiqué par quelques nègres, désespérément absurdes, etc. …

L'espace ferait beaucoup mieux, bien entendu, *de faire son devoir* et de fabriquer l'idée philosophique dans les appartements des professeurs!

Evidemment, il ne viendrait à l'idée de personne d'enfermer les professeurs en prison *pour leur apprendre ce que c'est que l'espace* (le jour où, par exemple, le murs s'écrouleraient devant les grilles de leur cachot). – G. BATAILLE»

*Documents (1930), Jg. 2, Nr. 1, 41.*

»RAUM – 1) *Fragen der Angemessenheit.* Man wird nicht weiter überrascht sein, daß schon die Nennung des Wortes *Raum* das philosophische Protokoll auf den Plan ruft. Die Philosophen, diese Zeremonienmeister des abstrakten Universums, haben festgelegt, wie sich der Raum unter allen Umständen zu verhalten habe.

Unglücklicherweise ist der Raum jedoch ein Gauner geblieben, und es fällt schwer aufzulisten, was er so alles in die Welt setzt. Er ist sprunghaft wie alle Betrüger – zur großen Verzweiflung von Papa Philosoph.

Ich würde es mir übrigens zum Vorwurf machen, wenn ich nicht die Erinnerung derer auffrischen würde, die sich von Berufs wegen oder aus Müßiggang, aus Verwirrung oder zum Spaß für das oppositionelle Verhalten dieses Unverbesserlichen interessieren; damit bekannt wird, wie der Raum, vor unseren züchtig abgewandten Augen, mit der vorgeschriebenen Kontinuität bricht. Ohne daß man sagen könnte warum, scheint es ja nicht so, als ob ein als Frau verkleideter Affe nur ein Abschnitt des Raumes sei. In Wirklichkeit ist die Würde des Raums derart wohl etabliert und mit der der Sterne verbunden, daß es ungehörig ist, wenn man bekräftigt, daß der Raum auch ein Fisch werden kann, der einen anderen Fisch frißt. Man wird vom Raum auch fürchterlich enttäuscht werden, wenn man meint, daß er die Form eines schändlichen Initiationsritus' annähme, der von einigen, hoffnungslos absurden Negern praktiziert wird, etc. …

Der Raum täte, wohlgemerkt, viel besser daran, seine Pflicht zu tun und in den Stuben der Professoren die philosophische Idee zu fabrizieren!

Offensichtlich ist noch niemand die Idee gekommen, die Professoren ins Gefängnis zu sperren, *um ihnen beizubringen, was Raum ist* (an dem Tag, wo beispielsweise die Mauern vor den Gittern ihres Kerkers einstürzen würden). – G. BATAILLE«

*Aus: Elan Vital oder das Auge des Eros. Kat. Haus der Kunst München 20.5.-14.8.1994, hg. v. Hubertus Gaßner. München 1994, 530.*

# ZWISCHEN RÄUMEN.

## Vorüberlegungen zur Erkundung dynamischer Räumlichkeit

Franck Hofmann/Stavros Lazaris/Jens E. Sennewald

*Dans le suivants contributions notre travaille s'intéresse aux traditions de la pensée où l'espace est envisagé comme mis en mouvement: il souligne le caractère dynamique des pratiques, à savoir les notations et les constructions même de l'espace. Selon cette perspective, deux questions s'imposent: comment et selon quelle style peut-on parler d'un espace dynamique et quel est l'auteur, qui en parle? Pour y répondre, cette introduction thématique se réfère aux traditions philosophiques – de Aby Warburg, en passant par la phénoménologie et la psychanalyse lacanienne. Elle s'intéresse au cadre historique d'une telle démarche ainsi que aux littératures et arts visuels, impliqués en premier lieu dans la construction des espaces dynamiques, qui sont des résultats des pratiques de la symbolisation, de l'expérience et de la perception.*

Beginnen wir mit einem Erstaunen: Kann der Raum auch ein Fisch werden, der einen anderen Fisch frisst?[1] Schon die von Georges Bataille geborgte Frage scheint falsch gestellt; sie sollte lauten: *Wie* ist Raum ein Fisch, der einen anderen Fisch frisst? Zweifellos wird es ein »sprunghafter«, ein bewegter Raum sein, der je nach Perspektive die »Frage der Angemessenheit« ebenso aufwirft wie jene der »Schicklichkeit« (*convenance*). – Und damit eine Aufmerksamkeit für Darstellungsformen fordert: Die Frage danach, in welcher Weise der Raum ein Fisch ist, wird mit der Frage verbunden, wie von diesem Fisch die Rede sein kann. In einer metaphorischen und polemischen Sprache etwa bei Bataille, die sich begrifflichen Festlegungen ostentativ entzieht.

Das Erstaunen über Batailles Lexikon-Artikel und seine Lektüre

**1.** Vgl. die Fotografie auf dem Einband sowie das vorangestellte Zitat von Bataille zum »espace«.

in Konstellation mit der zugeordneten Fotografie gefräßiger Fische bringen uns der Leitfrage des vorliegenden Bandes einen Schritt näher, indem wir auf eine *Relationalität* und *Konstruktivität* von Raum aufmerksam werden, die in verschiedenen Praktiken und Medien der Erkenntnis ebenso wie in der künstlerischen Produktion zu verfolgen ist. In ihnen erscheint Raum als *Zwischen-Raum*, der nur noch wenig mit dem Raum aus substanzphilosophischer Perspektive zu tun hat. Diese Tendenz ist in kommunikativen Konzeptionen von Raum ebenso zu beobachten, wie in physikalischen oder symbolischen: Die letzteren sind es, denen in ihrer historischen Genese und in ihrer aktuellen Wirksamkeit das Interesse des vorliegenden Bandes mit Blick auf eine Dynamisierung von Raum gilt. Deren Konjunktur als Forschungsgegenstand kann durch ein gestiegenes Interesse an den Fassungen und Funktionen von Erkenntnis erklärt werden, die mit dem als Teil der Erkenntnistheorie diskutierten Raumproblem verbunden ist.

Der avantgardistische Autor Bataille, der das Denken zwischen Büchern gewohnt war, erwartete von der Schulphilosophie keine Antwort. Wollte er doch sogar, wie Platon die Dichter aus seinem Staat verbannte, die Philosophen ins Gefängnis sperren, um ihnen beizubringen, was Raum sei. Das hier als Buch vorgelegte Unternehmen, einer »Raum – Dynamik« auf die Spur zu kommen, ist nicht so weit gegangen. Die an seinen Erkundungen beteiligten Leser und Autoren wurden, um zwischen Symbol, Erfahrung und Bild über Raum nachzudenken, vielmehr in wechselnde Orte des Symposions gebeten: in eine Bibliothek und in ein Observatorium etwa, in ein von Jean Nouvel entworfenes Restaurant ebenso wie in van Doesburgs Kino-Ballsaal der Straßburger Aubette.[2] Blieben die vertretenen Disziplinen in diesen Räumen auch klar in ihrem Feld, so ergab sich durch die Interaktion mit anderen Herangehensweisen ebenso, wie durch die interkulturelle, deutsch-französische Aufstellung eine höchst produktive Dynamik. Schnell wurde deutlich, dass die Frage nach dynamischer Räumlichkeit ebenso wie das Wissen, das sie generiert, kaum in institutionell gezogenen Grenzen gehalten werden können. Sie werden in Interaktion mit

**2.** Ein Teil der Beiträge des vorliegenden Bandes ist aus dem Forschungskolloquium »Symbol. Erfahrung. Bild. Zu Konstitution und Funktion von Räumlichkeit in der Kultur/La dimension spatiale. Fonction du symbole, de l'expérience et de l'image dans la constitution culturelle de l'espace« hervorgegangen. Die vom 22.-24. November 2002 an der Université Marc Bloch in Straßburg durchgeführte Tagung wurde von der deutsch-französischen Hochschule, dem DAAD und dem CNRS gefördert. Ein Tagungsbericht liegt vor unter http://weiswald.de/symbol/tagungsbericht.html.

den Räumen und Modalitäten produktiv, in denen sie zur Sprache kommen.[3]

Das unterstrich die Notwendigkeit von disziplinärer wie linguistischer Vielsprachigkeit als Bedingung eines Denkens, das Räume und Raumkonzeptionen als symbolische Praktiken betrachten will. Ist die Diskussion der »Raum – Dynamik« doch selbst Teil eines Dynamisierungsprozesses der Erkenntnis: So werden in diesem Band Beiträge aus verschiedenen Disziplinen der Geistes- und Kulturwissenschaften – und bewusst nicht etwa der Mathematik, der Physik oder der Biologie – mit literarischen, künstlerischen und kunstkritischen Positionen kombiniert – beispielsweise in der Frage, wie Raum ein Fisch sein kann.

Indem Bataille für seine radikale Ablehnung einer Festlegung des Raumes den Lexikon-Eintrag wählte, wandelte er spielerisch die Textsorte:[4] Das Format des definierenden Lemmas gerät zu einer Spitze gegen jede positivistische Auffassung enzyklopädisch zu erhaltenden Wissens. Die Publikation im Medium der Zeitschrift, dem »magazine illustré« *documents*, verdeutlicht, wie entscheidend die Zusammenstellung von Text und Fotografie zu einer Neu-Diskussion des Raums beigetragen haben. Erweitert noch durch die bewegte Serien-Fotografie, den Film, ist die Diskussion des Raums spätestens seit den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts eng verschränkt mit der als Raumkunst verstandenen Architektur und Urbanistik. Anders als in den Diskussionen von Raum durch Skulptur oder Malerei kommt durch die Serialität und Reproduzierbarkeit der Fotografie ein Moment von Dynamik ins Spiel, das dazu beiträgt, statische und substanzialistische Raumkonzeptionen aufzubrechen.

Wenn hier von »Raum – Dynamik« die Rede ist, so wird bereits von der phänomenologischen Wende der Raum-Kategorie ausgegangen, die das Raum-Denken nachhaltig beeinflusst hat. Raum ist demnach, was sich, mit Merleau-Ponty formuliert, dem »*chair du monde*« erschließt, ohne jedoch auf einen vor prozessualer Erkenntnis liegenden Wahrnehmungs- oder Tastraum reduziert werden zu können.[5] Er

**3.** Zu dieser Konstellation vgl. auch das europäische Jahrbuch *art et sciences en recherche* transversale *Erkundungen in Kunst und Wissenschaft* unter http://transversale.org.

**4.** Vgl.: Denis Hollier: Der Gebrauchswert des Unmöglichen. Schönheit wird unwiederbringlich oder gar nicht sein, in: Elan Vital oder das Auge des Eros. Kat. Haus der Kunst München 20.5.-14.8.1994, hg. v. Hubertus Gaßner, München 1994, 76-89.

**5.** »*Chair du monde – Chair du corps – Être* [...] Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la *reflète*, il empiète [greift über] sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de materialité), ils

steht vielmehr in komplexer Wechselbeziehung mit dem erkennenden und gestaltenden Bewusstsein und ist damit *per se* »dynamisch«. Doch ist damit noch nicht gesagt, *wie* Raum als und in Dynamik gedacht und, entscheidend für jedes Erkenntnis-Bemühen, dargestellt werden kann. Steht der schreibende Denker, wie Walter Benjamin einmal sinngemäß und mit dem deutschen Begriff für den Tropus spielend, formulierte: mit jeder Wendung erneut vor dem Problem der Darstellung, so stellt sich diese Dynamik des Denkens wie der Darstellung jeder symbolischen Praxis als Herausforderung. Bildkünstlerisches, literarisches oder architektonisches Arbeiten sehen sich damit konfrontiert, die Bewegung des Denkens für den Moment der Darstellung anzuhalten – und dann Mittel und Wege zu finden, um sie in der Darstellung fortzuführen, indem diese selbst zu neuer Bewegung, neuen *Wendungen* führt: Und so zu einer spezifischen Darstellungs- *und* Verlaufsform des Erkennens wird.

Aby Warburg ist in seiner Promotionsschrift 1893 der Geschichte bildkünstlerischer Re-Dynamisierung nachgegangen. Er hat am Beispiel Botticellis zeigen können, in welchem Umfang sich aus der Geschichte des Bildes, aus seiner Ikonologie, Rückschlüsse ziehen lassen auf die »psychologische Ästhetik« der Kulturen. Und er hat Konsequenzen gezogen für das Interesse und den Stil seiner Arbeiten, die für dynamische Räumlichkeit von Interesse sind.[6] In den Notaten des Tagebuchs der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek reflektiert Warburg Anfang August 1928 über das »Wesen des Symbols«, mit Giordano Bruno ein »bewegtes Unendliches«:

»10. August 928 Wesen des Symbols Erfassung des bewegten Unendlichen (in der • 13.VIII.928 kosmischen • Aussenwelt und im inneren Menschentum) durch imaginäre

sont dans rapport de transgression ou d'enjambement – Ceci encore veut dire : mon corps n'est pas seulement un perçu parmi les perçus, il est mesurant de tous, *Nullpunkt* de toutes les dimensions du monde.« Maurice Merleau-Ponty: Le Visible et l'invisible suivi des notes de travail. Paris 1964, 302.

**6.** Aby M. Warburg: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, in: Ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Neu herausgegeben von Horst Bredekamp und Michael Diers. = Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, I.1, hg. v. H. Bredekamp et al. Berlin 1998, 1-59, hier 5: »Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswerth ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der «Einfühlung» in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann.« Zu Dynamik und Stil bei Warburg vgl. Ulrich Raulff: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003.

bildhafte oder zeichenmäßige Grenzung; wobei das • 13/VIII 928 • persönliche Erinnerungsvermögen funktioniert als auslesendes Organ aus dem durch soziale Tradition bewahrten Erbgut der geprägten Bilderwelt <*gestrichen; ersetzt durch:*> • Ausdruckswerte. •

/66

<*Fortsetzung von 67*> Wesen des Symbols: Erfassung des bewegten Unendlichen durch imaginäre, bildhafte oder zeichenmäßige, Grenzung, wobei das Erinnerunsvermögen des Gestalters durch eine, auf sinnvoll (übertreibende) • 14.VIII 928 isolierende? • Verdeutlichung • 14.VIII.928 vgl. Vischer, das Symbol • gerichtete Auslese aus dem mnemischen Erbgut geprägter Ausdruckswerte als (zureichendes) collectivpersönliches Organ funktioniert.«[7]

»Raum – Dynamik« wird in dieser Notiz, wie überhaupt im Tagebuch der Bibliothek, als Schichtung eines Denkprozesses lesbar, der den Buch-Raum und die in ihm immer neu aufgestellten Bände ebenso umfasst, wie den »Gestalter« als Leser und Deuter im »Denkraum« von Schrift und Bild.

Nicht nur in historischer Perspektive ist Warburgs bewegliche Bibliothek auf die Symbolphilosophie Ernst Cassirers bezogen. Durch dessen Zugehörigkeit zum Warburg-Kreis in der Hamburger Heilwigstraße wird ein Wissen, das sich von und aus »Raum – Dynamik« ableiten lässt, zum Teil prozessualer Symbolphilosophie, eines symbolischen Philosophierens im Übergang von Erkenntnistheorie zu Kulturphilosophie. Hier lässt sich eine phänomenologische Schicht ausmachen, die *ab ovo* bereits Pensum der Psychologie in ihrer Ausprägung durch die Psychoanalyse wird: Als Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit und den Motivationen des Erkennens in seinen spezifischen Verlaufsformen.

In beiden Fällen wurde das Wissen vom Raum zu einem *unerhörten* Wissen, das sich festlegender Definition entzieht. Schon Bataille lehnte ein Wissen ab, das sich in Fragen der *Schicklichkeit* erschöpft, die Würde des Raums mit der Würde der Sterne unangreifbar macht – an die platonische Vorstellung erinnernd, dass die ersten Formen der Welt Abdrücke der Sterne seien. Gegen diese celestische Raumbildung setzt er eine ozeanische Bildwelt, gegen die Würde der Philosophie stellt er die bildliche, die *wilde* Erkenntnis. Warburg seinerseits überführte den gegenüber einem scholastischen Aristotelismus aufgewerteten Neuplatonismus 1926 in die Bildwelt der »idea victrix« – der freie

**7.** Vgl.: Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Hg. v. Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass. = A. Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, 7. Abt., Bd. VII, hg. v. H. Bredekamp et al. Berlin 2001, 327.

Flug der Idee geriet mit dem Bild einer Briefmarke zu einem Lob der Luftschiffahrt.[8]

Auch anderen Praktikern des Raumes kann eine solche, hier exemplarisch für ihre verschiedenen Wirkungsbereiche aufgerufene Undisziplinierthheit der *wilden* Erkenntnis und des *energetischen* Erkennens zugeschrieben werden. Der Band stellt einige von ihnen vor, indem künstlerische und literarische Arbeiten zwischen die thematischen Abschnitte des Buches gesetzt werden. Denn, darin sind sich die philosophischen Überlegungen einig, es ist die symbolische Praxis der Künste und der Literatur, in der die Kategorie *Raum* als dynamische am deutlichsten hervortritt. Als Teil prozessualer Erkenntnis ergeben sich dynamische Räume als Funktion von Literatur ebenso wie von Literaturkritik, von Bildkünsten ebenso wie von Bildkritik. Und sie strahlen auch in die tradierten Verlaufsformen der Erkenntnis zurück, die als Darstellungsproblem mit den in diesen entfalteten Raumentwürfen neu bestimmt werden. Raum philosophischer Reflexion ist zum einen ein spezifisch ausgestatteter Raum des Denkens, zum anderen ein Denken, das den Raum zum Gegenstand hat. In den Beiträgen wird deutlich, wie in philosophischem Denken nicht nur unterschiedliche Raumkonzeptionen reflektiert werden, sondern wie diese im Denkprozess selbst in Bewegung geraten und sich zu neuen Denkräumen hin öffnen.

In diesem Prozess und in den ihm verbundenen Räumen gerät *Erfahrung* zu einem Prozess der Symbolisierung im Sinne eines *genitivus obiectivus* wie *subiectivus*: Durch Erfahrung werden Symbole produziert, die Erfahrung produziert haben werden.[9] Die Rede von einer »symbolischen Ordnung« würde zum Problem, wenn damit eine objektive Struktur, ein Gesetz gemeint wäre, auf dessen Weisungen man sich berufen könnte. Nimmt man den Begriff anders, versteht man unter »symbolischer Ordnung« eher ein durch Symbole geformtes, vorgeordnetes und ausgerichtetes Verfahren, eine soziokulturelle Technik der Organisation, verschiebt man allerdings erneut das Symbol in einen Bereich außerhalb dieses Gemeinschaftsprozesses. Es erscheint weiterhin als Objekt, an dem sich Individuen, unter ihm zu einem »Wir« versammelt, orientieren. Auch wenn man diese Orientierung nicht als fixiert, sondern als durchaus disponibel, veränderbar und permanent sich verändernd begreift, bleibt »Symbol« objekthaft und

**8.** Vgl. Ulrich Raulff: Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft der Republik, in: Ders.: Ulrich Raulff: Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003, 72-116.

**9.** Zum Begriff der Erfahrung vgl. Joachim Küpper und Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003.

damit der Begriff gleichsam in sich konsistent. »Symbol« wird selbst symbolisch.

Die Rede jedoch von den Praktiken symbolischer Formung, in der auf Goethe zurückweisenden Tradition, und die Zusammenstellung mit den Begriffen »Erfahrung« und »Anschauung«, die Betonung des komplexen Wechselwirkens beider Begriffe verschiebt die »symbolische Ordnung« und »unvermittelte Erfahrung«. Nun wird »Symbol« zu »Symbolischem« und zwar nicht allein als Strukturprinzip, sondern als sprachliche Darstellung dessen, was erfahrene Symbole und symbolische Erfahrung miteinander in einem dynamischen Prozess verbindet. Der Begriff bezeichnet gleichsam die Bahnen, auf denen man er-fährt. Und damit nimmt er Räumlichkeit, um deren Produktion, Lagerung und Macht es hier auch geht, in sich auf. Symbol und Erfahrung entwerfen sich als Räumlichkeit, indem sie zueinander in reziprok zugleich konstruierender und destruierender Beziehung stehen. Destruierend insofern, als jedes Erfahrungsmoment, soll es ganz als »Erleben« begriffen werden, sein Symbolisches verwerfen muss, wie auch jedes Symbol, soll es ganz seine ordnende Kraft entfalten können, sich als erfahrungsunabhängig darstellen muss. Zwischen beiden Polen oszilliert die symbolische Dimension eines dynamischen Raumdenkens in seinen Verlaufs- und Darstellungspraktiken. Man könnte sagen, dass in ihnen das Verhältnis zwischen Symbol und Erfahrung durch »Zwischenraum« geprägt ist.

Der Raum wird auch hier, wie bei Bataille, zum Gauner, zum *voyou* – ein Begriff, der wohl nicht zufällig unlängst in Derridas Überlegungen zum geopolitischen Raum wieder aufgetaucht ist.[10] Raum entzieht sich definitorischen wie perzeptiven Festlegungen und tritt dem Subjekt, das ihn eben noch als Objekt naiv be-greifen wollte, selbst als Subjekt entgegen, um sich – gleichsam als Fisch im symbolischen Weltmeer des Wissens – noch dieser Entgegensetzung zu entziehen, um in immer neuen Bildern eine nicht ruhig zu stellende Dynamik zu erzeugen, die Raum generiert.

Die Konstellation von Bild und Sprache lässt, mit Bezug auf eine zugleich ausgezeichnete und durchgestrichene philosophische Tradition, ein *prozessuales* Wissen von Raum aufscheinen. Dessen Prozess selbst vollzieht sich in historischen Schritten: Bilder, Architektur und Buchkultur – von ersten Transferprozessen zwischen unterschiedenen kulturellen Sphären über konkurrierende Bildordnungen metaphysisch aufgeladener Kunst bis zur Mediengeschichte des Buchs und zu Diskussionen über die Exaktheit perspektivischer Darstellung – gehören zu jenen historisch greifbaren Dokumenten, an denen sich konstruktive Momente von Raum und Dynamik ablesen lassen.

**10.** Jacques Derrida: Voyous, Paris 2003.

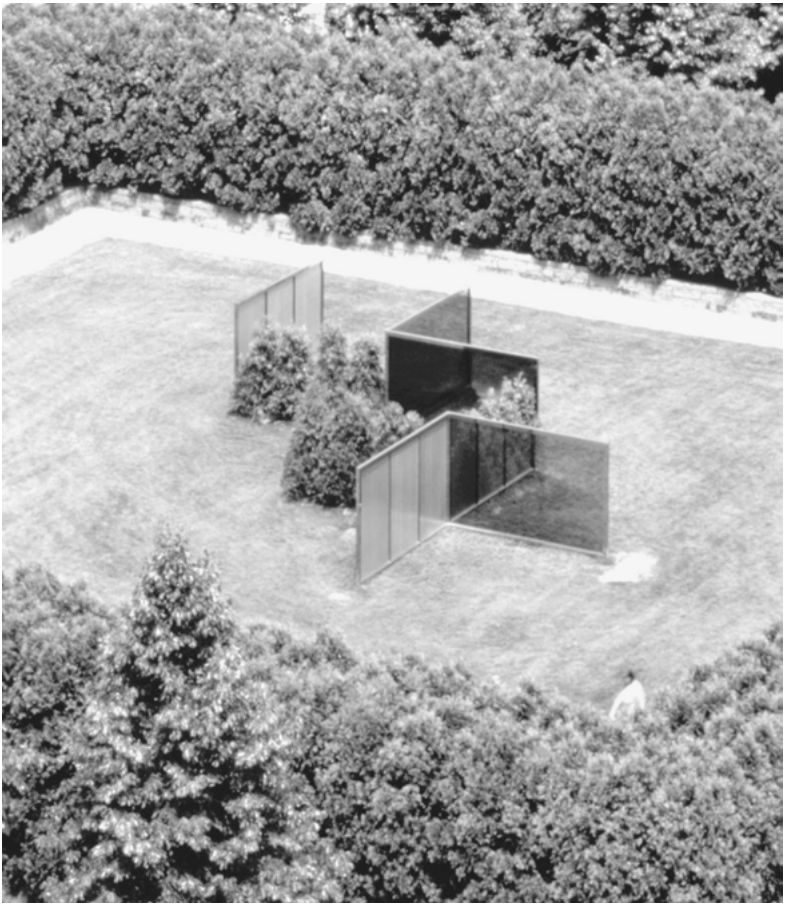
So kann etwa in der byzantinischen Kunst zwischen einer Auffassung des Schönen und des Sublimen unterschieden werden. Führt die erste in der Renaissance-Kunst zu einer Konzeption der Perspektive, die zweite ein auf Kontemplation beruhendes transzendentales Schönes, auf das Unendliches gerichtet. Es führt zu Repräsentationsformen, die einem naturwissenschaftlichen Raumdenken – das den Blick auf das Raumproblem auch in der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts stark prägte – als irrational gelten. Doch auch wenn die byzantinische Kunst kein rationales System für ein perspektivisches Denken kannte, verfügte sie über eine Kunst des Sehens und der Repräsentation. Tiefe präsentierte sich ihr nicht als ein von der Optik ausbeutbarer Wert: Was in der byzantinischen Bildwelt zählt, ist der Vordergrund, die nur schwache Tiefe des Bildraums wird durch verschiedene Dimensionen der Dinge und die Bewegungen der Personen erzeugt. In Konsequenz zu dieser Komposition ist die Bildeinheit nicht auf einer einheitlichen Perspektive gegründet, sondern auf dem Sinn, den der Künstler einer Szene gibt. So ist der Vorrang einer perspektivischen Raumkonzeption, die *ex post* noch den Blick auf die byzantinische Kunst einrichtet, zumindest dann zurückzuweisen, wenn diese als eine Vorgeschichte dynamischer Räume befragt wird. Im Blick auf den Goldgrund byzantinischer Ikonen öffnet sich ein wie der Himmel unendlicher Raum, in dem alle Dinge der Welt enthalten sind. Betrachten wir den tausendfach gestirnten Himmel der winzigen Kuppel der *Galla Placidia* in Ravenna, wird unser Auge von dem Mysterium der Unendlichkeit angezogen. Beides sind Beispiele für eine Repräsentation von Wirklichkeit, die nicht auf vemessender Beobachtung der Natur, sondern auf Ideen gründet und Aspekte der Welt zur Sichtbarkeit bringt, die in naturalistischer Perspektive undarstellbar bleiben.

Die Transzendenz des Unendlichen und seine metaphysische Ausrichtung wird mehr und mehr durch eine Aufmerksamkeit für die Verlaufs- und Darstellungsformen einer Erkenntnispraxis abgelöst. Von der neuplatonischen Kritik der aristotelischen Scholastik in der Renaissance aus kann diese Fragestellung bis zu einem objektiven Idealismus im Symboldenken der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgt werden, das – etwa von Warburg und Cassirer – nicht zufällig in der Auseinandersetzung mit dem Bild der Renaissance erarbeitet und gegen den Vorrang eines, sei es substanzialistischen, sei es mathematisch-exakten Raumdenkens gerichtet wurde. Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund ästhetischer Modifikationen, die reziprok Raum entwerfen und als Wahrnehmungsmuster voraussetzen, gewinnt mit der Kunst(-kritik) die Diskussion von Raum in Literatur und Literaturkritik eine besondere Prominenz. Mit Blick auf einen als Textfunktion begriffenen Raum werden nicht nur spezifische Stile literarischer Erkenntnis ausgebildet, sondern auch dynamische Raumentwürfe als

Konsequenz literarischer Prozesse realisiert, die nicht selten den Diskussionen im Bereich der Bildmedien verbunden sind.

Dynamische Räume sind Ergebnis von Symbolisierungs-, Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozessen. Deren Stil wird jenseits begrifflicher Kategorialisierung geprägt von Verfahren des Transfers und der Übersetzung, der Deplatzierung und der Verrückung, der Metaphorisierung und der Ähnlichkeit. Modi, die auf unterschiedliche Weise zur Inszenierung, Transformation und Perforation geschlossener – mit Bataille gesprochen *würdiger* (*digne*) – Raumkonzeptionen beitragen. Neben und mit der wütenden Kritik an der Schulphilosophie entwickelt Bataille eine spezifische Diskussionsform des Raums, aus der sich auch die methodischen Fragen für den vorliegenden Band ableiten lassen: In welcher Weise ist Raum ein Fisch? Und: wie kann von diesem Fisch die Rede sein? Besonders die zweite Frage wird drängend, wenn man im Bild vom fressenden Fisch bleibt, der für den gefressenen zwar als umgebender Raum erscheinen mag, jedoch nur für einen kurzen Augenblick der Erkenntnis vor dem Tod. Damit wird ein zweiter Fokus der Frage nach »Raum – Dynamik« eingerichtet: das erkennende Subjekt. Raum lässt sich nicht reduzieren auf die Konstruktion eines zentralperspektivisch die Welt wahrnehmenden Subjekts. Vielmehr scheint er Effekt einer Erkenntnis-Bewegung zu sein, die immer mit Risiko verbunden ist: dem Risiko der Erfahrung, das über die symbolische Verwandlung in letzter Konsequenz zum Tod des Subjekts führen kann – und zum Fortleben der Bilder in den Zwischen-Räumen dynamischen Erkennens.

# 1. Raum philosophischer Reflexion/ L’espace de la reflexion philosophique



Dan Graham: Two-way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth, 1994-1996. Collection Walker Art Center, Minneapolis, Gift of Judy and Kenneth Dayton, 1996.

# Über Raum.

# Dan Graham: Two-way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth, 1994-1996

gesehen von Franck Hofmann

»The hedge labyrinth alludes to the garden hedge maze and also metaphorically to the labyrinth of the modern downtown city of two-way mirror blocks. The garden hedge also alludes to the suburban house's hedge, which delimits property lines and private space for the individual homeowner. The work is a hybrid of these three allusions. The hedge is opaque from a distance, but transparent when seen up close; while the two-way mirror panels shift between reflective transparency and mirror reflectiveness as the sunlight changes, superimposing viewers' bodies and intersubjective gazes on either side of the two-way mirror. The hedge is emblematic of the suburban city; whereas the two-way mirror is emblematic of the corporate/bank buildings in the center of the city. There is a contrast between the up-close transparency of the hedge and the almost hallucinatory qualities of the two-way mirror.« (Dan Graham)

Dan Grahams Arbeit gibt Assoziationen Raum, die über diese sachliche Beschreibung seiner Arbeit »Two-way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth« hinausgehen.[1] In der philosophischen Tradition sind Garten und Stadt in gleicher Weise Orte der Philosophie. Der Garten des Epikur gerät ebenso in den Sinn wie die Bindung des Taktschlags des Denkens an den Schrittrhythmus des peripathetischen Gangs. Und es ist Sokrates, der, unsicher außerhalb der Mauern Athens spazierend, gegenüber Phaidros die philosophische Valenz des Urbanen unterstreicht: Felder und Bäume, so sagt er, wollten ihn nichts lehren, wohl aber die Menschen in der Stadt.[2] Diese hier nur kursorisch wieder-

**1.** Brian Hatton: Dan Grahams Verhältnis zur Architektur, in: Dan Graham. Werke 1965-2000, hg. v. Marianne Brouwer, Düsseldorf 2002, 317-330.

**2.** Platon: Phaidros 230 D, in: Ders.: Werke Bd. 5, in der Übersetzung von Friedrich Schleichermacher und Dietrich Kurz hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1990.

gegebenen Bedeutungen haben sich Garten und Stadt erhalten, auch wenn – oder besser: weil – sie zu einem philosophischen Ort nicht mehr in ihrer Entgegensetzung geraten. Im Gegenteil. Gerade auf Ebene der Raumkonzeption sind Garten und Stadt, auf die Graham mit der Wahl seiner Materialien und ihrer Platzierung anspielt, verschränkt. Grahams urbaner Gartenraum arbeitet mit Wahrnehmung und Bewegung des Betrachters, mit Spiegelungen und Durchblicken. Nicht zuletzt durch diese werden statische und substanzielle Raumkonzepte aufgehoben, die an die Idee einer ursprünglichen Natur gebunden waren. Durch die Spieglung – ein Thema auch in Grahams Video- und Performance-Arbeiten – wird der Raum als Konstruktion ebenso einsichtig, wie der Blick und die sinnliche Kompetenz des Körpers Teil der Raumbildung wird. Erst die erkundende Praxis des Betrachters, der das vegetabile Stahl-Glas-Labyrinth durchstreift, in dem eine zielgerichtete Fortbewegung negiert ist, erzeugt den Raum in fortwährenden Modifikationen – nicht zuletzt der Erkenntnis und der ihr nachgeordneten Erfahrung von Raum. In diesen Modifikationen, jenseits der bloßen Natur, bilden Garten und Stadt in ihrer Verschränkung einen Raum philosophischer Reflexion in dreifachem Sinn: Raum erscheint als Hinweis auf den Ort des Denkens und auf die sinnliche Rückgebundenheit der Erkenntnis an phänomenologische Erfahrung – die zugleich von dieser immer erst erzeugt wird. Raum ist lesbar als Gegenstand philosophischer Erkenntnis und wird als solcher konzeptionell in seinen Beschreibungen – wie er *vice verca* diese in ihren Verlaufs- und Konstruktionsformen verändert. Raum markiert den produktiven Abstand zwischen verschiedenen Medien in und an denen das Nachdenken über Raum vollzogen wird: Die Arbeit an philosophischer Erkenntnis steht, gerade wo sie raumbildend ist, in einem Austauschprozess mit Praktiken der Architektur, der Literatur und den bildgebenden Verfahren der Künste.

Dan Grahams Arbeit ist dafür ein Beispiel. Mit ihr wird deutlich, wie durch jede dieser drei Bestimmungen von Raum philosophischer Reflexion eine Statik von Raumordnungen aufgehoben wird, die an substanzialistische Auffassungen der Materie gebunden waren, die Raum für seine Erfahrung und Erkenntnis als gegeben voraussetzten. Das »Two-way Mirror Punched Steel Hedge Labyrinth« ist – zusammen gelesen mit der seine Konstruktion und Funktion fassenden Beschreibung durch Graham – emblematisch für einen dynamischen Denkraum, der den Garten des Epikur ebenso abgelöst hat, wie den *locus amoenus* Platons, an dem Sokrates – im Schatten einer Platane, unweit eines Altars des Windgottes Boreas – die Medialität der Schrift und die drei Reden über die Liebe diskutiert. Wie Sokrates gegen seine Gewohnheit über die Grenze vor die Stadt geführt wird an einen Ort der Ekstase und der Reflexion, sind wir von Graham an einen Ort geführt, an dem die Philosophie in der Reflexion und Erfahrung von

Raum ihre eigenen Konstruktionsformen befragt. Von fern ist an ihm, nun jenseits des Reichs der Ideen, die Aufforderung von Sokrates an Phaidros zu vernehmen: »Nun wir aber an Ort und Stelle angekommen sind, werde ich mich wahrscheinlich hier niederlegen; du aber, in welcher Stellung du am besten lesen zu können glaubst, die wähle und lies.«[3]

**3.** Platon, Phaidros, a.a.O., 230 E.

# Dynamische Räume, nordöstlich gelegen. Raumdenken als Erkenntnispraxis nach Aby Warburg und Ernst Cassirer

Franck Hofmann

*Dans les pratiques de la réflexion, une dynamique de la pensée de l'espace est mise en œuvre. Nous montrerons comment, en relation avec les principales idées de sa philosophie de la connaissance, et dans quelle perspective historique, Cassirer a développé une telle pensée. Nous soulignons que celle-ci ne fait pas seulement partie de la philosophie des formes symboliques de Cassirer, mais que sa manière symbolique de philosopher est elle-même une pensée d'espace dynamique. Celle-ci s'exprime dans le style et les références de sa réflexion philosophique, qui est mise en relation avec la notion de l'image et du texte ainsi qu'avec l'art et la littérature. Cette constellation s'exprime d'une part à travers des textes consacrés à décrire le personnage de Warburg et sa bibliothèque et, d'autre part, à travers d'une étude de la philosophie de la Renaissance. Dans cet ouvrage Cassirer a étudié à travers des lectures entre autres, de Girordano Bruno et de Nicolas de Cues, l'infini et la dynamique en tant qu'éléments d'un nouveau concept d'espace dynamique. Dans la pratique et dans les limites de la pensée cassirerienne un tel espace n'est pas seulement – et est peut-être même moins – écrit comme catégorie d'un système philosophique, mais plutôt comme hommage rendu à Warburg, comme une évocation de son personnage, elle-même symbolique, lequel a désigné ses traces et ses forces productrices dans la pensée philosophique de Cassirer.*

## Eine neue Richtung der Erkenntnis

Die erste Begegnung Ernst Cassirers mit Aby Warburg war eine Raumerfahrung: In dieser, so unterstreicht Cassirer 1929 in seinem Nachruf auf den Gründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, sei ihm das »Bild dieses Menschen« lange vor der persönlichen Begegnung in

Kreuzlingen entgegen getreten. Sie datiert auf das Jahr 1921, auf den ersten Besuch Cassirers in der Hamburger Heilwigstraße.[1]

»Damals empfand und begriff ich wie mit einem Schlage: In diesen Bücherreihen, die nicht enden zu wollen schienen, die bis in die letzten entlegensten Ecken und Winkel das Ganze des alten Hauses erfüllten – in ihnen handelte es sich nicht um ein Werk, das der geduldige Sammlerfleiß eines Bibliophilen oder die emsige Arbeit eines bloßen Gelehrten zusammengebracht hatte. Wie von einem Zauberhauch schien mir dieser nicht abbrechende Zug der Bücher umwittert; wie ein magischer Bann lag es über ihnen. Und je mehr ich mich sodann in Inhalt und Gehalt dieser Bibliothek versenkte, um so mehr verstärkte und bestätigte sich mir dieses erste Gefühl. Aus der Reihe der Bücher löste sich immer klarer eine Reihe von Bildern, von bestimmten geistigen Urmotiven und Urgestaltungen, und hinter der Mannigfaltigkeit dieser Gestaltungen stand für mich zuletzt klar und bezwingend die eine Gestalt des Mannes da, der an die Gründung und an den Ausbau dieser Bibliothek den besten Teil seines Lebens dahingegeben hatte.«[2]

In dieser Szene – und der Evokation Warburgs aus dem Geist der Bibliothek verbunden – sind Elemente einer spezifischen Raumauffassung zu studieren.[3] Wie entwirft Cassirer den Bogen zwischen den Bücherreihen der Bibliothek und der Gestalt Warburgs? Neben dem mündlichen Charakter, der sich mit einem persönlichen Erinnern verschränkt, ist hier insbesondere das Begreifen im Modus der Plötzlichkeit zu unterstreichen, das an Warburgs energetisches Bilddenken angebunden werden kann.[4] Ein Zug der Bücher – die selbst, nicht ihr Nutzer in

**1.** Ernst Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], in: Ders.: Gesammelte Werke, Band 17, Aufsätze und kleine Schriften 1927-1931, hg. v. B. Recki, Hamburg 2004, 368-374, hier 369. Im Folgenden zitiert als ECW 17. Einen umfassenden Blick auf die Peson und die Bibliothek Warburg bieten Robert Gallitz und Brita Reimers (Hg.): Aby M. Warburg. Porträt eines Gelehrten, Hamburg 1995.

**2.** Ernst Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], a.a.O., 369.

**3.** Zu Cassirers Raumdenken vgl. Massimo Ferrari: Cassirer und der Raum. Sechs Variationen über ein Thema, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie, 2 (1992), 167-188. Ders.: La philosophie de l'espace chez Ernst Cassirer, in: Revue de la Metaphysik et de Morale, Nr. 4 (1992), 455-477. Ferrari hat auf die Bedeutung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek aufmerksam gemacht, diskutiert aber insbesondere die Rezeption Cassirers durch Panofsky. Raulff hat auf ein energetisches Denken auch bei Cassirer aufmerksam gemacht ohne dieses jedoch auf dessen Raum- und Sprachphilosophie zu beziehen, vgl. Ulrich Raulff: Wildes Denken. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003, 139 Anm. 44. Zum Verhältnis von Cassirers und Warburgs Symbolbegriff vgl. Bernd Villhauer: Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont, Berlin 2002, 65-67.

**4.** Zu diesem vgl. Ulrich Raulff: Der Teufelsmut der Juden. Warburg und Nietzsche in der Transformatorenhalle, in: Ders.: Wilde Energien, 117-150.

Bewegung scheinen – nehmen vom Raum besitzt, ein Zauber wird betont und mit einer Atmosphäre des Hauchs in Verbindung gebracht. Mit Blick auf den magischen Charakter dieses Ortes wird eine Metaphorizität eingeführt, durch die eine Bildlichkeit der Rede auf eine Bildlichkeit des Denkens antwortet. Dieses ist als ein Prozess von Anschauung, Imagination und Erkenntnis gegeben, der auf ein individuelles Subjekt bezogen ist: Auf die Gestalt Warburgs, die als eine Vorstellung aufgerufen wird, die sich, so unterstreicht Cassirer, dann in der ersten Begegnung bestätigt habe. Sei bei dieser doch eine intellektuelle Vertrautheit entstanden, die sonst nur nach Jahren des Austauschs möglich werde. Wie wird diese Ausprägung der »Gestalt des Mannes« aus der Erfahrung der »Bücherräume der Bibliothek Warburg« von Cassirer beschrieben?[5] Stärker als in seinen geistesgeschichtlichen Monographien oder in den philosophischen Texten erlaubt sich Cassirer, einen literarischen Ton anzuschlagen. Dieser geht jedoch über die persönliche Dimension des Andenkens hinaus. Er ist vielmehr in einem philosophischen Kontext zu lesen, der eine Diskussion von Raum- und Erkenntnispraktiken zum Gegenstand hat. Am Leitfaden der Begriffe Symbol, Erfahrung, Bild wird sie hier von Cassirer mit Blick auf die Konstellation von Bilddenken und dem Gedanken der »Universitas litterarum« geführt, aus dem die Bibliothek »erwachsen« sei.[6] Sie findet ihren Ausdruck im Stil dieses Denkbildes, der nicht nur dem Anlass geschuldet, sondern ein Echo zu sein scheint, das die Verlaufs- und Darstellungsformen des Denkens Warburgs in Cassirers Rede finden. Ebenso wie dieses literarisch-philosophische Gedenkblatt zu einer Charakterisierung der Person und Forschungsleistung Warburgs beiträgt, ist es auch als ein Festhalten dessen zu lesen, das dem Redner Cassirer von Warburgs Denken als prägend bleibt.

Gerade in dieser Ausrichtung ist dieses Denkbild nicht nur ein Porträt der geistigen Physiognomie Warburgs, in das auch Züge Cassirers eingezeichnet sind. Eng verbunden mit dieser doppelten Ausrichtung, den Gegenständen und Denkformen dieser Szene kommt in ihr ein als Erkenntnispraxis dynamisiertes Raumdenken zum Ausdruck, das Warburg und Cassirer teilen. Sicher, Warburg hatte dem Problem des Bewegungsbildes und dynamischen Motiven seit der Promotionsschrift zu Botticelli immer wieder seine Aufmerksamkeit gewidmet.[7]

**5.** Ernst Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], a.a.O., 369.

**6.** Ebd.

**7.** Aby Warburg: Sandro Botticelis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893), in: Ders.: Gesammelte Schriften, erste Abteilung, Bd. I.1, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hg. v. H. Bredekamp, M. Diers, 1-59, insbesondere die Thesen, 58. Im Fol-

Doch kann auch Cassirers Raumdenken als dynamisch charakterisiert werden? Und wie wäre eine solches dynamisches Denken von Raum im Verhältnis zu Warburg und der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek zu situieren?[8] Auch wenn Cassirer an den Postulaten von methodischer Einheit und Kategorisierung, letztlich an einem Primat philosophischer Erkenntnis festhält, sind auf seinem Weg von der Erkenntnistheorie zu einer symbolischen Kulturphilosophie, der über seine Arbeit in der Hamburger Heilwigstraße führt, Elemente eines dynamischen Raumdenkens zu finden. Dieses hat in seinen Verlaufs- und Darstellungsformen selbst einen dynamischen Charakter und kann also nicht auf einen Begriff gebracht oder als ein stringent aus geistesgeschichtlichen Bezügen hergeleitetes Konzept verfolgt werden. So sind die von Cassirer gerade mit Blick auf die Philosophie der Renaissance herausgestellten historischen Beispiele für eine Dynamik von Raum und Erkenntnis stets auch dem Kontext und den Verlaufsformen seines symbolischen Philosophierens zu verbinden.[9] In dieser doppelten Ausrichtung gerät dieses selbst zu einem dynamischen Raumdenken.

Mit diesem antwortet Cassirer auch auf Georg Simmels kulturpessimistische Klage über eine »Tragödie der Kultur« (1911), die auf einer Antinomie von ›Geist‹ und ›Leben‹, zwischen einer scheinbar starren Formwelt der Kultur und einer in ihr bedrohten Dynamik des Lebens beruhe.[10] Ist die von diesem konstatierte »Ohnmacht des Begriffs« gegenüber dem Absoluten, so Cassirers rhetorische Frage in Aufzeichnungen für einen vierten Band der »Philosophie der symbolischen Formen«, als »Schranke des Denkens« den logischen Kategorien der Erkenntnis als solchen zuzurechnen oder geht sie nur auf eine bestimmte »Richtung des räumlichen, des verräumlichenden Denkens« zurück? Für dieses gilt ihm als Beispiel die in Simmels Denken zu beobachtende Tendenz, »metaphysisch[e] Grund- und Urverhältnisses« in »räumliche Schemata« zu übersetzen, diese aber nicht als begriffli-

genden zitiert als WGS I.1. Vgl. auch Philippe-Alain Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998. Ulrich Raulff: Die Nymphe und der Dynamo. Warburg aus dem Jugendstil, in: Ders.: Wilde Energien, a.a.O., 17-47.

**8.** Vgl. Georges Didi-Huberman: L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002, 433-451. Didi-Huberman unterstreicht eine Reduktion der provokativen Kraft Warburgs durch Cassirers insistieren auf ein philosophisches System, ebd., 439.

**9.** Zu Cassirers Bild der Renaissance vgl. Oswald Schwemmer: Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne, Berlin 1997, 221-242.

**10.** Cassirer hatte bei Simmel vor dem Wechsel zu Cohen studiert. Vgl.: Georg Simmel: Der Begriff und die Tragödie der Kultur, in: R. Konersmann (Hg.): Kulturphilosophie, Leipzig 1996, 25-57. Vgl. Anm. 15.

che Symbole zu nehmen.[11] Zu deren Verständnis gelangt Cassirer auch im Austausch mit Warburgs energetischem Bilddenken. Er verfolgt, wie die Erkenntnis »mit und an der Frage nach dem Was des Raums« eine »neue Richtung« gewinnt[12] – und *vice versa* die Raum-Kategorie, ein »Grundpfeiler des architektonischen Baus der Erkenntnis«, zu anderen Ausprägungen als ein im Erkenntnisprozess dynamisiertes Raumdenken gelangt.[13]

## Raumdenken und Symbolphilosophie

Die Diskussion des Raums in seiner »Philosophie der symbolischen Formen« grenzt Cassirer dezidiert von Heidegger und dessen Fassung von Räumlichkeit als einem »Zuhandenen« ab. Seine Betrachtung wolle »den Weg verfolgen, der von der Räumlichkeit als einem Moment des Zuhandenen zum Raum, als der Form des Vorhandenen, hinführt, und sie will weiter aufzeigen, wie dieser Weg mitten durch das Gebiet der symbolischen Formung – in dem doppelten Sinne der ›Darstellung‹ und der ›Bedeutung‹ hindurchführt.«[14] Deren Herstellung hat Cassirer mit Blick auf Warburg in seinem Nachruf zum Gegenstand gemacht, der – wie die Bibliothek – selbst als eine symbolische Form*ung* gelesen werden kann. Gerade in dieser so markierten Ausrichtung ist das Raumproblem aus dem Bereich der Erkenntnistheorie in den der Symbolphilosophie verschoben und in einem doppelten Sinne dynamisch: Raum gilt als Prozess hin zu einer »Form des Vorhandenen«, die vor dem Hintergrund der Morphologien Goethes und Wilhelm von Humboldts in der Konzeption Cassirers selbst nicht als statisch, sondern einer Idee der Energie verbunden gedacht werden kann.[15] Auch werden sie mit Blick auf die Kulturwissenschaftliche Bibliothek weder den Gegenständen noch dem Stil nach als statisch zum Ausdruck gebracht. Von diesem Ort aus und in dieser Perspektive fragt Cassirer nach der Stellung, den Darstellungsformen und der Reichweite naturwissen-

**11.** Ernst Cassirer: Zur Metaphysik der symbolischen Formen. Erstes Kapitel ›Geist‹ und ›Leben‹, in: Ders.: Nachgelassene Manuskripte und Texte, Band 1, Zur Metaphysik der symbolischen Formen, hg. v. J. M. Krois, O. Schwemmer, Hamburg 1995, 1-32, hier 15.

**12.** Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: ECW 17, 411-433, hier 411.

**13.** Ebd.

**14.** Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen Bd. 3, Darmstadt 1994, 173f. Anm. 3. Im Folgenden zitiert als PSF 3.

**15.** Zum Formbegriff Cassirers vgl. etwa Ernst Cassirer: ›Geist‹ und ›Leben‹ in der Philosophie der Gegenwart, in: ECW 17, 185-205, hier 203-205.

schaftlicher Raumentwürfe im historischen Aufbau der Erkenntnis. Ist den Konzeptionen der Geometrie, der Mathematik oder der Physik nicht notwendig ein Entwurf eines symbolischen Raums zur Seite zu stellen, der zugleich zu deren angemessenen Ausdruck beiträgt und die von Heidegger in der Davoser-Debatte aufgeworfene Frage nach einer anthropologischen Begründung der Symbolphilosophie beantwortet? Ein solcher in seinen Bezügen und Darstellungsformen dynamischer Raum, der in den Kulturwissenschaften ebenso wie in einer diesen verbundenen symbolischen Kulturphilosophie herauszuarbeiten wäre, stünde in Opposition zu einer »zuhandenen« Räumlichkeit und würde die zugehörige andere Seite eines als »Kraftraum« gekennzeichneten Raums der Physik bilden.[16]

Auch diesen denkt Cassirer einer Dynamik der Form verbunden: So betont er zur Charakterisierung der Raumkonzeption Riemanns eine »dynamische Auffassung der Metrik« und eine Prozessualisierung der Wahrheit in der Erkenntnis.[17] Das Symbol des Riemannschen Raums sei, so Cassirer, weder als Ausdruck unvermittelter Realität noch von reiner Fiktion anzusehen und könne in der vorliegenden physikalischen Symbolik nicht hinreichend erfasst werden. In unübersehbarer Nähe zu seiner eigenen Symbolphilosophie verweist Cassirer daher auf Goethes Unterscheidung von Nachahmung, Manier und Stil zu einer genaueren Bestimmung eines Stils physikalischer Erkenntnis.[18] Die in der Ordnung der Erkenntnis zu beobachtende Vorrangstellung eines physikalischen Kraftraums, dessen Konzeption hier einem literarisch-philosophischen Symboldenken verbunden wird, ist einzuordnen in eine geistesgeschichtliche Entwicklung des Raumproblems im Prozess der Erkenntnis. Diese führt von einem Greif- und Wahrnehmungsraum, der in der scheinbaren Evidenz sinnlicher Anschauung gründet, über einen Strukturraum des Mythos zu einem »Gedankenraum« der Mathematik und weiter zu einem physikalischen Raum[19] – und eben zu einem als Erkenntnispraxis dynamisierten Raumdenken der Symbolphilosophie.

**16.** PSF 2, 118. Wobei Cassirer unterstreicht, dass der Begriff der Kraft auf den des Gesetzes und also der Funktion zurückgeht.

**17.** Ernst Cassirer: Formen und Formwandlungen des philosophischen Wahrheitsbegriffs, in: ECW 17, 342-59, hier 355.

**18.** Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: ECW 16, 75-104, hier 91. Vgl. auch den für Cassirers Stilkonzeption wichtigen Aufsatz Goethes von 1789. Johann Wolfgang Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl, in: G. Boehm, N. Miller (Hg.), Bibliothek der Kunstliteratur, Bd.3 Klassik und Klassizismus, hg. v. H. Pfotenhauer, P. Sprengel, Frankfurt/Main 1995, 117-122.

**19.** PSF 2, 104.

## Grundlinien von Cassirers Raum-Diskussion

In der Abfolge verschiedener Raumkonzeptionen verfolgt Cassirer einen von Kant in seinem Aufsatz »Was heißt: sich im Denken orientieren?« aufgezeigten Weg der »Orientierung«. Dieser verläuft von einem sinnlich »gefühlten Unterschied« über die Sphäre der »mathematischen Anschauung« bis zur »Orientierung im Denken« und betont, dass noch den abstrakten Begriffen bildliche Vorstellungen anhängen.[20] Doch bleibt Cassirer nicht bei der »reinen Vernunft« stehen, sondern stellt die Frage nach den Verlaufs- und Darstellungsformen des Denkens mit Blick auf andere »Grundformen geistiger Gestaltung«.[21] Die geistesgeschichtliche Grundlinie von Cassirers Raum-Diskussion ist rasch skizziert: Sie führt von einem »absoluten Sein des Raums« zu einem Nicht-Sein.[22] Aus der zwischen diesen Polen formulierten »Einsicht in die Natur und die Beschaffenheit des Raums« sei – so Cassirer – die »Erkenntnis des Vorrangs des Ordnungs- vor dem Seinsbegriff« gewonnen; Wobei der Ordnungsbegriff hier keineswegs uniform zu nehmen ist, ist er doch mit dem Korrelat der »Vielheit« versehen und durch »innere Vielgestaltigkeit« charakterisiert, während der Begriff des Seins mit »Einheit« und »Identität« verbunden wird.[23]

In diesem Prozess kommt Leibniz und seiner Konzeption des Raums als »l'ordre des coëxistences possibles« besondere Bedeutung zu.[24] Das bei diesem zu studierende relationale Denken und der Vorrang des Ordnungs- vor dem Substanzbegriff haben dem Raum den »letzten Rest physikalischer Gegenständlichkeit« geraubt.[25] In diesem von einem aristotelischen Aggregatsraum zu einem System- und Funktionsraum verlaufenden Prozess wird neben Leibniz auch das Denken der italienischen Renaissance wichtig:[26] »Gegenüber dieser Grundansicht (des Aristotelismus, F. H.) bestand eine der wesentlichsten Aufgaben der Renaissancephilosophie und der Renaissance-Mathematik darin, Schritt für Schritt die Vorbedingungen für einen neuen Raumbegriff zu schaffen […].«[27] Cassirer verfolgt diese Schritte in seiner Studie »Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance« zwischen den bereits im Titel angedeuteten Polen gerade auch mit

**20.** E. Cassirer: PSF 2, 116.

**21.** E. Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, a.a.O., 412.

**22.** Ebd., 414.

**23.** Ebd., 416; 417.

**24.** Ebd., 419.

**25.** Ebd., 415.

**26.** Zu Aristoteles vgl. ebd., 208f. und zu Descartes Systemraum 213f.

**27.** Ernst Cassirer: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, in: ECW 14, 1-220, hier 210.

Blick auf die Kategorie der Dynamik. So wird in den Lektüren von Nicolaus Cusanus und Giordano Bruno mit der Dimension des Unendlichen die Bedeutung von Bewegung und Dynamik herausgearbeitet:[28] Die bei Giordano Bruno zu studierende »metaphysische Transzendenz« des Unendlichen wird in eine »logische Immanenz« verwandelt, indem »der Begriff des Unendlichen als Werkzeug in den Dienst der quantitativen Bestimmung« gestellt wird. Ein statischer Raumbegriff, in dem »bestimmte Elemente an bestimmte Orte und Richtungen« gebunden sind, wird – etwa bei Kepler – durch die »moderne Dynamik« aufgehoben, in der Bewegung zu einem »Vehikel der räumlichen Erkenntnis« gerät.[29]

Auf dem Weg zu einem »Universalismus der Raumanschauung« gilt Cassirer die »Lockerung des Aristotelisch-scholastischen Raumbegriffs« insbesondere durch Kosmologie und Naturphilosophie als wichtige Etappe. Ohne diese hätte auch die reine Mathematik den »Universalismus der Raumanschauung« nicht erreicht. Die Entwicklung hin zu einem »Relations- und Systemraum« sei, so betont Cassirer, keineswegs nur in einem Vorrang des mathematischen Denkens zu begründen. Vielmehr kündigt er sich, bevor er in der »Methodik der exakten Wissenschaften« sichtbar geworden ist, bereits in einer »neuen Stimmung und Tönung des gesamten Weltgefühls« an.[30] Die »Starrheit des Aristotelisch-scholastischen Kosmos« wird durch ein »dynamisches Motiv« und ein »dynamisches Weltgefühl« durchbrochen. Cassirer stellt es mit Giordano Bruno der bei Kepler und Galilei zu studierenden »neuen Wissenschaft der Dynamik« ebenso zur Seite, wie er auf die zeitgenössischen Raumentwürfe der mathematischen Physik mit Aby Warburg antwortet, dessen Interesse in den letzten Arbeiten speziell Giordano Bruno galt.[31]

»Darauf setzt noch in Perugia die Lektüre von Giordano Brunos ›Spaccio della bestia trionfante‹ ein, eigentlich in der Hoffnung, den reformierenden Abstractor in Reinkultur zu finden. Kommt ganz anders: Giordano Bruno bleibt im Mythischen verhaftet aber zaubert den dynamisch hypostasierenden Phobos zur energetisch zielsetzenden Aktivität um. – Perseus! – Und in den Heroici Furori formt er aus der selbstverlorenen Beute des zornigen Weibes den Hirsch Akteon, zum Sinnbild tiefster weltabgewandter seelischen Schau um! [...] Phobos und Eros werden denkraumschaffende energetische Umschalter.«[32]

**28.** Ebd., 210-214.

**29.** Ebd., 213.

**30.** Ebd., 215.

**31.** Ebd., 216.

**32.** Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, hg. v. K. Michels, Ch. Schoell-Glass, WGS VII, 457.

In der Spannung von Mythos und Abstraktion richten Warburgs hier angespielter Begriff des Denkraums und dessen energetisches Bilddenken nicht zuletzt auch Cassirers Bild der Renaissance ein. So finden sich in der 1927 in den Studien der Bibliothek Warburg erschienenen Untersuchung doch Verweise auf dessen Gegenstände, Verfahren und Begriffe. Und wie er die dem »lieben und verehrten Freund« gewidmete Schrift wohl nicht zufällig mit einer Auslegung von Brunos Sonetten aus dem hier von Warburg herausgestellten Dialog »Degli eroicie furori« schließt, entwirft er zwei Jahre später am Ende seines Nachrufs sein Porträt Warburgs mit einem Seitenblick auf den heroischen Furor Giordano Brunos.[33]

## Gestaltungsweisen

Aus dieser Perspektive verfolgt Cassirer gerade in seiner Renaissance-Studie Traditionen des Raumdenkens, die den Vorrang des theoretischen Raums und der mathematisch-physikalischen Erkenntnis relativieren, bzw. diese einer nicht naturwissenschaftlichen Konzeption von Dynamik verbinden. Insbesondere dem künstlerischen Schaffensprozess, der Kunsttheorie und der Literatur gilt hierbei seine Aufmerksamkeit.[34] So wird bereits in der Einleitung – vor dem Hintergrund der voranstehenden Widmung an Warburg – die Rolle Petrarcas hervorgehoben: Dessen Angriff auf Scholastik und aristotelische Lehre sei nicht »philosophischen Ursprung(s)« und habe auch keinen solchen Gehalt. Keine neue »Methodik des Denkens« werde der Schulphilosophie entgegengestellt, sondern das »Bildungsideal der ›Eloquenz‹«; gelte die humanistische Kritik doch nicht dem Inhalt, sondern dem Stil der aristotelischen Schriften. Das Bild des scholastischen Aristoteles werde durch die Forderungen nach einer sprachlich-geistigen Aneignung in einem Bündnis von Philosophie und Philologie abgelöst.[35] Gerade in dieser – etwa mit Lorenzo Valla um die Dogmenkritik und mit Leonardo da Vinci um die Bedeutung der Künste und Kunsttheorie zu ergänzenden – Konstellation sind Raumentwürfe zu studieren, die nicht in der Fassung eines theoretischen Raums aufgehen.[36] Sie werden diesem vielmehr als Teil der Darstellungsformen seines symbolischen Philosophierens ebenso zur Seite gestellt wie in Beschreibungen eines mythischen und eines ästhetischen Raums. Deren Umrisse skizziert Cassirer 1930 in einem Vortrag auf dem »4. Kongreß für Ästhetik und Allgemei-

**33.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., XI und 218ff.

**34.** Ebd., 79.

**35.** Ebd., 2.

**36.** Ebd., 90.

ne Kunstwissenschaft« in Hamburg, der auf Anregung Panofskys, Saxels und Cassirers selbst, das Thema »Raum und Zeit in den Künsten« verfolgt.[37] Gerade für den ästhetischen Raum wird hier von Cassirer, in Abgrenzung zum mythischen Raum, eine dynamische Dimension herausgestellt. Beide seien »echter Lebensraum«, im Vergleich zum abstrakten Schema der Geometrie gelten sie als »konkrete Weisen der Räumlichkeit«.[38] Doch hätten Gefühl und Phantasie – die in einer problematischen Unterscheidung der durch Hierarchisierung, Gattungsunterscheidungen und Begriffsnetzwerke charakterisierten »theoretischen Sphäre der Erkenntnis« entgegengesetzt sind – im ästhetischen Raum einen »neuen Freiheitsgrad« erreicht.[39] Werde dieser doch von »stärksten dynamischen Gegensätzen« bewegt und gilt Cassirer als Inbegriff »möglicher Gestaltungsweisen«.[40] Cassirer stellt die Frage nach der Verfassung des malerischen, des plastischen und des architektonischen Raums, die er im Bereich der Künste einer im Geltungsbereich der Philosophie aufgeworfenen Frage nach der Struktur des mythischen, ästhetischen und theoretischen Raums zur Seite setzt, explizit als Frage nach dem »Prinzip der künstlerischen Gestaltung.«[41] Seine dynamische Formauffassung wird hier also explizit auf den Prozess der künstlerischen Praxis verwiesen und so kann analog für die Konzeptionen von Raum im Bereich der Philosophie ebenfalls die Frage nach dem Prinzip der philosophischen Gestaltung gestellt werden. Aus dieser Perspektive erhält – wo Warburg insbesondere die bildlichen Dimensionen und ihre Energien verfolgt – für Cassirer die Sprache und ihre Energien eine prominente Rolle in der Konzeption von Raum als eines »Mediums der Vergeistigung«.[42] So überträgt er etwa die von Warburgs am Beispiel des Fortuna-Motivs für die bildende Kunst verfolgte Suche nach »gedanklichen Ausgleichsformeln« der

**37.** Auf den ersten Blick ist es erstaunlich, dass Cassirer an dieser prominenten Stelle eine Referenz auf Warburg verweigert und sich auf Hildebrand als Gewährsmann bezieht. Doch wie Cassirer nicht zufällig Warburg in den kleinen, mit mehr stilistischer Gestaltungsfreiheit versehenen Textsorten würdigt, wird hier ein Bezug gleichsam unter der Hand hergestellt. Ist doch der Begriff des ästhetischen Raums aus Cassirers Renaissance-Studien gewonnen, die in einer engen Bindung an Warburg stehen. Auch kann der Hinweis auf eine »Selbstbesinnung» der Ästhetik, die neben die »Selbsterkenntnis« gesetzt wird auf Warburgs »Denkraum der Besonnenheit« (vgl. Anm. 64) bezogen werden und verdeutlicht die Konstellation von Cassirers Warburg-Lektüre. E. Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, a.a.O., 412f.

**38.** Ebd., 422.

**39.** Ebd., 418.

**40.** Ebd., 423.

**41.** Ebd., 412.

**42.** E. Cassirer: PSF 2, 102.

Sache und der Methode nach in die »intellektuelle Sphäre« – nicht nur – der Renaissance. Auch in dieser müsse »gleichsam ein neuer Spannungszustand des Gedankens« erzeugt werden, kündige sich »eine veränderte Dynamik des Denkens an und« – mit Warburg zu sprechen – »das Streben nach einem neuen ›energetischen Gleichgewichtszustand‹.«[43] Die besondere Auszeichnung des Sprachlichen in Cassirers Raumdenken ist an dessen Darstellungsformen ebenso zu verfolgen wie an der Funktion, die der Sprache nach Cassirer bereits für mythische Raumbildung zukommt, in der die »einfachen Raumworte« zu einer Art von »geistigen Urworten« werden.[44] Doch werden in der Bearbeitung des Raumproblems nicht nur Beispiele aus Sprachgeschichte und, etwa mit Wilhelm von Humboldts *energeia*-Begriff, Sprachphilosophie diskutiert.[45] Cassirer hebt besonders den Anteil der Literatur und ihren Darstellungsformen an der Raumkonzeption hervor. Neben dem bei Petrarca zu studierenden neuen Naturgefühl des Humanismus sind insbesondere Kleist, Herder und Goethe zu nennen. Sie werden zur Charakterisierung von Raumentwürfen in einer argumentativen und nicht nur illustrierenden Absicht aufgerufen und sind wirkungsmächtig von der Diskussion eines mythischen Raums bis in die Konzeption eines physikalischen Raumbegriffs hinein.[46]

## Cusanus-Lektüren

Hier ist insbesondere die Aufmerksamkeit hervorzuheben, die Nicolaus Cusanus mit Blick auf eine Dynamisierung des Raumdenkens als Erkenntnispraxis zukommt. Auch wenn dieser im sprachlichen Ausdruck in der mittelalterlichen Scholastik gefangen bleibe und nicht zur sprachlichen Erneuerung der Renaissance beitrage, habe er doch an deren Denkbewegung sonst vollen Anteil, führt Cassirer aus.[47] Worin besteht Cusanus' besondere Bedeutung? Die Dimension der Unend-

**43.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 88.

**44.** E. Cassirer: PSF 2, 107, vgl. auch 112f. Zu den Elementen einer mythischen Raumkonzeption vgl. Anm. 60.

**45.** Vgl. Anm. 15.

**46.** Zu denken ist hier insbesondere an die von Cassirer an prominenter Stelle zitierte Szene der Paradiesreise aus Kleists »Über das Marionettentheater«. Vgl. E. Cassirer: ›Geist‹ und ›Leben‹ in der Philosophie der Gegenwart, a.a.O., 185f. Goethe wird wie Herder im Kontext einer Symbolik der Himmelsrichtungen aufgeführt. Cassirer diskutiert ausführlich Herders Paradieserzählung als Beispiel der Unterscheidung von Hell und Dunkel im mythischen Denken und unterstreicht dessen Sprachmächtigkeit. Vgl. E. Cassirer: PSF 2, 120.

**47.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 43f.

lichkeit und die Konstellation von religiöser Offenbarung, Erkenntnis und Kunst diskutiert Cassirer nicht nur am Beispiel Petrarcas und Giordano Brunos. So wird mit Cusanus ein dreifacher Unendlichkeitsbegriff vorgestellt: Gott als dem Absolut-Unendlichen stehen zwei Formen des Relativ-Unendlichen zu Seite: Zum einen die Welt, in der die »Unendlichkeit des Absoluten« im Bilde dargestellt wird und das Universum ohne räumliche Grenzen sei, zum anderen der Geist, der in seinem Fortgang keine Schranke kenne.[48] Bei Cusanus sieht Cassirer ein neues Prinzip des Kosmos, das keinen göttlichen Beweger mehr bedürfe und einen auf Bewegung beruhenden Naturbegriff eingeführt, der den Grund zu einer »neuen Dynamik« legt.[49] So werde die »Ausbildung einer neuen Denkform« notwendig, die Cusanus als Repräsentant einer »spezifisch modernen Form des Wissens und des Erkenntniswillens« charakterisiert.[50] Diese beschreibt Cassirer in Abgrenzung zu einem gleichzeitig aufsteigenden Humanismus und einer absteigenden scholastischen Bildung:

»[H]ier wird überall an konkrete technisch-künstlerische Aufgaben angeknüpft, für die eine ›Theorie‹ gesucht wird. Mitten in der schöpferischen Kunstbetätigung erhebt sich die Forderung einer tieferen Besinnung dieser Tätigkeit auf sich selbst – und sie läßt sich nicht erfüllen, ohne in die letzten Gründe des Wissens, insbesondere des mathematischen Wissens, zurückzugehen.«[51]

Im Begriff der Proportion durchdingen sich schließlich die hier implizit aufgerufenen »spekulativ-philosophischen, technisch-mathematischen und künstlerischen Tendenzen« der Renaissance und das »Problem der Form« – in das die Frage nach der Fassung des Raums eingelassen ist – gerät zu deren Zentralproblem.[52] Im Spannungsfeld von Individuum und Kosmos, vor dem Hintergrund einer auch bei Cusanus herausgearbeiteten neuen Dynamik der Natur, zeichnet Cassirer in seiner Cusanus-Lektüre eine Dimension der Tätigkeit, der Bewegung und der Betrachtung aus. Mit diesen wird die hier anvisierte Fassung des Raums ebenso verbunden wie mit den Begriffen des Bildes, der Metapher und des Entwurfs, in dem »alle Künste und Fertigkeiten« wurzeln: »Wie der Geist aus dem Prinzip des Punktes, das in ihm liegt den Raum […] entfaltet, so muß auch all seinem Wirken auf die Natur ein idealer ›Entwurf‹ vorausgehen.«[53] Hier beschreibt Cassirer die Raum-

**48.** Ebd., 81f.
**49.** Ebd., 208.
**50.** Ebd.
**51.** Ebd., 59.
**52.** Ebd., 60.
**53.** Ebd., 67.

konzeption des Cusanus: Der Zusammenhang zwischen den »verschiedenen Dimensionen« angehörenden menschlichen und göttlichen Geist werde durch die »Weise des Produzierens« gesichert. Dies »dynamische Verhältnis« könne nicht durch einen aus der »fertigen Dingwelt« genommenen Vergleich beschrieben werden. Statt einer »Wesensgleichheit in der Substanz« ist eine »Entsprechung im Akt, in der Operation« zu fordern. Cassirer geht hier über die Verschiebung von Substanz- zum Funktionsbegriff hinaus, indem er die Dimension der Tat unterstreicht und diese dann im Anschluss am Beispiel der Möglichkeit eines vollkommenen Bildes erörtert. Für dieses diskutiert er die Hypothese eines Bildes, dem die »Kraft mitgegeben sei, sich selbst ständig zu steigern und sich dem Urbild [Gott, F. H.] ähnlicher und ähnlicher zu machen.«[54] Auch führt er die Kritik an Vergleichen fort, welche dieses »dynamische Verhältnis« zwischen menschlichem und göttlichem Geist nicht fassen können. So wendet er sich 1930 in einem Aufsatz gegen Bilder, die aus der statischen Dingwelt genommen werden und nicht taugen, um das Verhältnis von ›Leben‹ und ›Geist‹ in der Sprache zu beschreiben. An die Stelle von »unzulänglichen metaphorischen Beschreibungen« des Wesens der Sprache rückt Cassirer eine Rede in »dynamischen Gleichnissen«, die auf Ebene der Darstellung die »lebendige dynamische Funktion« der Sprache ergänzt.[55]

Vor diesem Hintergrund sind ein von Cusanus erinnertes Selbstporträt Roger van der Weydens und seine Lektüre durch Cassirer im doppelten Sinn als ein »dynamisches Gleichnis« zu lesen. Cassirers Bildbeschreibung geht über den von diesem gegebenen Kommentar hinaus und verbindet das Selbstporträt mit der Frage nach einem als Erkenntnispraxis entfalteten dynamischen Raumdenken. Wo Cusanus mit Blick auf das Gesicht van der Weydens das Gesicht Gottes als »Gesicht aller Gesichter« jenseits raum-zeitlicher Einschränkungen als »absolute Form« beschreibt, imaginiert Cassirer ausführlich die Betrachtungskonstellation. Er setzt bei dem von Cusanus hervorgehobenen Staunen und der Kategorie der Proportion an, um einem Gesicht zur Sichtbarkeit zu verhelfen, das enthüllt – so Cusanus – nur gesehen werden könne, durch den Übergang des angeblickten Betrachters in das »geheime und dunkle Schweigen, in dem nichts mehr übrig bleibt von dem Wissen und dem Begriff des Gesichts.«[56] An Stelle dieser mystischen Kryptik wird von Cassirer ein Akt des Sehens und ein Sprechen in »symbolischen Gleichnissen« gesetzt. Die Transzendenz der Schau des Gesichts Gottes wird in den Raum der je individuellen

**54.** Ebd., 81.

**55.** E. Cassirer: ›Geist‹ und ›Leben‹ in der Philosophie der Gegenwart, a.a.O., 204f.

**56.** Cusanus: De visione Dei, zitiert nach E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 37f.

Bildbetrachtung überführt, die mit einer Praxis seiner Auslegungen verbunden wird. In dieser fasst Cassirer die zuvor skizzierte Raumkonzeption ebenso wie ihre Konsequenzen für die Verlaufs- und Darstellungsformen der Erkenntnis. Cusanus habe im Sinne seiner »Form der symbolischen Offenbarung« immer wieder versucht, »das Allgemeine und Allgemeinste an ein Einzelnes, an ein Sinnlich-Unmittelbares« anzuknüpfen.[57] Cassirer bezieht diese methodische Beobachtung in einer aktualisierenden Intention dezidiert auf Goethes Begründung des Symbols als »konkret-lebendige Offenbarung des Unerforschlichen« und verschränkt sie so mit der eigenen Symbolphilosophie ebenso wie mit dem Bilddenken Warburgs.[58] Die auf diese Bemerkung unmittelbar folgende Bildbeschreibung kann dann nicht nur als Referenz an Warburg gelesen werden, sondern auch als symbolischer Ausdruck eines dynamischen Raumentwurfs. Cassirer bemerkt, dass Cusanus am »Eingang« seiner Schrift »De visione Dei« auf das Selbstbildnis van der Weydens aufmerksam mache, das jedem Betrachter, an welchem Ort immer er sich befand, den Blick direkt zuzukehren schien. Er fährt in diesem Kontext von göttlicher Vision und Betrachtung, Raum und Bewegung fort:

»Man denke sich ein Bildnis dieser Art in der Sakristei des Klosters, etwa an der nördlichen Wand aufgehängt und die Mönche im Halbkreis darum versammelt, so wird jeder von ihnen glauben, daß das Auge im Bilde direkt auf ihn gerichtet sei. Und nicht nur ein solches gleichzeitiges Sehen nach Süden, nach Westen und nach Norden werden wir dem Bild zusprechen müssen, sondern auch einen dreifachen Bewegungszustand. Denn während es für den ruhenden Beschauer ruht, folgt es dem bewegten mit dem Blick, so daß es, wenn es einer der Brüder von Osten nach Westen, ein anderer von West nach Ost umschreitet, an diesen beiden entgegengesetzten Bewegungen teilnimmt. Wir sehen also, daß ein und dasselbe unbewegliche Gesicht sich so nach Osten bewegt, daß es gleichzeitig nach Westen, und so nach Norden, daß es zugleich nach Süden vorrückt: daß es, in einem Ort verharrend, zugleich in allen anderen Orten ist und, in seiner Bewegung begriffen, zugleich alle anderen mit vollzieht.«[59]

Cassirer stellt in die Sakristei einen Bewegungsraum ein und diesen, mit dem Selbstporträt van der Weydens im Zentrum, in eine Ordnung der Himmelsrichtungen. Deren Aufladung mit einem je spezifischen Charakter und ihre akzentuierende Kraft für die Gliederung eines mythischen Raums wird im zweiten Band der »Philosophie der symbolischen Formen« entwickelt, in dem Cassirer ein Raumdenken des Mythos skizziert, das auf der Unterscheidung des Profanen und des Heili-

**57.** Ebd., 36.
**58.** Ebd., 35.
**59.** Ebd., 36.

gen beruht.[60] Der physische Kosmos werde in »fortschreitender Organisation und Gliederung« durch die Grenze gegliedert, die der Mensch im »Grundgefühl des Heiligen« sich selbst setzt.[61] Insbesondere im Ausdruck des *templums* wird die religiöse Heiligung als räumliche Abgrenzung deutlich. Der Begriff bezieht sich auf das dem Gott geweihte Land ebenso wie auf den Himmelsraum. Die »sakrale Raum Ordnung« des *templums*, mit der Cassirers Situierung des Selbstporträts van der Weydens verbunden werden kann, begründet nicht nur eine statische Eigentumssymbolik. Auch die »Form der logisch-mathematischen Bestimmung« entwickelt sich an dem »Gedanken der räumlichen Begrenzung« und auf die Idee des *templums* geht so sachlich auch das Wort *contemplari* zurück – der lateinische Ausdruck für das »theoretische Betrachten und Schauen.«[62] Die Blickkonstellation in diesem mit Cusanus und van der Weyden entworfenen, in den Symbolraum der Himmelsrose eingelassenen Bewegungsraum gilt Cassirer als ein »sinnliches Gleichnis« für das »Grundverhältnis zwischen dem ›allumfassenden Sein‹ Gottes und dem ›Sein des Endlichen‹«[63] – als solches ist auch Cassirers Beschreibung selbst zu lesen, die in eben diese Konstellation eingesetzt ist und sie in eine Praxis des Erkennens überführt, die an eine spezifische Darstellung in »dynamischen Gleichnissen« gebunden ist.

## Cassirer erkundet Warburgs Denkräume

Aus diesem so im doppelten Sinne – auf der Ebene des Blicks und seiner Beschreibung – dynamischen Bildraum führt der Weg in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek, zur Gestalt Aby Warburgs und zu seinen Konzept des »Denkraums«. Zwischen »magischen Praktiken und kosmologischer Mathematik«, so zitiert Cassirer in seiner Renais-

**60.** »Für das mythische Denken gilt also im eigentlichen Wortsinne das Goethische Wort: ›Gottes ist der Orient, Gottes ist der Okzident, nord- und südliches Gelände, ruhn im Frieden seiner Hände.‹ Aber ehe es zu dieser Einheit eines universellen Raumgefühls und eines universellen Gottesgefühls kommt, […] muß das mythische Denken eben diese Gegensätze selbst erst durchschreiten und sie als solche bestimmt gegeneinander abheben. Jede einzelne Raumbestimmung erhält je einen bestimmten göttlichen oder dämonischen, freundlichen oder feindlichen, heiligen oder unheiligen ›Charakter‹« (E. Cassirer: PSF 2, 121f.). Zur Charakterisierung des mythischen Raumdenkens verweist Cassirer daneben auf die Trennung von Hell und Dunkel (ebd., 119f.), auf die Schwelle (ebd., 127f.).

**61.** Ebd., 128.

**62.** Ebd., 125f.

**63.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 36f.

sance-Studie aus Aby Warburgs »Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten«, liege ein »Denkraum der Besonnenheit«, den »der moderne Wissenschaftler […] zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte.«[64] In der Darstellung durch Cassirer ist die Renaissance ebenso ein »Denkraum« im Sinne Warburgs, wie die Kulturwissenschaftliche Bibliothek, an der die Schrift Cassirers Teil hat. Ist der Orientierungspunkt der von Cassirer erarbeiteten Haupttendenzen der Renaissance-Philosophie, die sich in der Einleitung mit der von ihm gewählten Perspektive ihrer geistesgeschichtlichen Erarbeitung überlagern, doch ein »neues Universum des Gedankens.«[65]

Dieser »Denkraum« entsteht eben nicht als Summe scholastischen Wissens oder als reine Abstraktion, sondern als Ergebnis von Verlaufsprozessen und Ausdrucksformen des Denkens.[66] Eine »Arbeit des Gedankens« ist in der Renaissance, so Cassirer, nicht nur ein Teil unter anderen, sondern »stellt das Ganze selbst dar« und bringt es zum »begrifflich-symbolischen Ausdruck.« Dieser ist eben der »Denkraum«, der sich aus dem »neuen universellen Leben« ergebe, das die Renaissance ausbilde, und in dem sich dieses Leben reflektiere und erst ganz fände.[67] Was hier mit einer geistesgeschichtlichen Blickrichtung gesagt und von Cassirer in seiner Renaissance-Schrift materialreich ausgelegt wird, gilt mit gleichem Recht für die Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Diese wird so dem Renaissance-Denken ebenso – und nicht nur den Forschungsgegenständen Warburgs und Cassirers nach – verbunden, wie das Fortleben der Renaissance als eine Erkenntnispraxis in diesem »Denkraum der Besonnenheit« betrieben wird. In ihm wird nicht nur Raum zu einem Gegenstand des Denkens, sondern der ihm geltende Denkprozess verläuft in einer spezifischen räumlichen und dynamischen Konstellation.

So könnte eine Antwort auf die Frage, wo die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg liege, lauten: Zunächst in Hamburg und dann, nach der durch den deutschen Faschismus notwendig gewordenen Übersiedelung, in London. Eine zweite nicht weniger berechtigte Antwort lautet: Nordwestlich – zwischen dem westlichen Erbe Toledos, der Araber und Juden und dem nördlichen Erbe u.a. Dürers und Luthers. Aby Warburg hat diese Antwort 1927 in einem Diagramm des Tagebuchs der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek gegeben.[68] Und so

**64.** Ebd., 195.

**65.** Ebd., 6f.

**66.** Ebd.

**67.** Ebd.

**68.** A. Warburg: Tagebuch, a.a.O., 141f. Zum Gebäude der Bibliothek vgl. Tilman von Stockhausen: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation, Hamburg 1992.

wird die Bibliothek und ihre Praxis in die Nachfolge eines mythischen Raumbegriffs eingeordnet, den Cassirer in der symbolischen Ordnung der Himmelsrichtungen beschreibt.

In schnellen Strichen und Notizen entwirft Warburg in seinem Diagramm eine Kultursymbolik der Himmelsrichtungen zwischen dem Jahr 100 und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Graphisch wird eine dynamische Dimension der Skizze gerade in westlicher Richtung sichtbar: Führen doch geschwungenen Linien über Griechenland von dem mit Angeli (Engel), Boll und München besetzen Zentrum weiter nach Indien und Bagdad, die am Rand der Seite vermerkt werden.[69] Dadurch, dass Warburg die Bibliothek selbst in dieser kulturellen Symbolik der Himmelsrichtungen verzeichnet und dass sich diese Notiz eben in dem mit großer Aufmerksamkeit von Warburg geführten Tagebuch der Bibliothek findet, wird dieses Diagramm eng mit der intellektuellen Arbeit der Bibliothek verbunden. Was ist der Gegenstand dieses Entwurfs? Ein in der Symbolik der Himmelsrose südlich ausgerichteten Kampf der »Anlieger des Mittelmeerbeckens […] um den mathematischen Denkraum« – der einer »Wiedergewinnung metaphorischer Distanz« verbunden wird. Dieser wird in Verbindung gebracht mit dem Erbe des magischen Denkens und der Astrologie, die zu behandeln wäre als ein »Abfall der Bildwelt vom centrierten Globus«.[70] Was hier in wenigen Worten gesagt und einer Raumsymbolik verbunden wird, in der Bildlichkeit und Prozessualität der Erkenntnis einen hohen Rang besitzen, ist Warburgs Thema, wie er es in seinem Luther-Buch formuliert:

»Der Sternkundige der Reformationszeit durchmißt eben diese dem heutigen Naturwissenschaftler unvereinbar erscheinenden Gegenpole zwischen mathematischer Abstraktion und kultisch verehrender Verknüpfung wie Umkehrpunkte einer einheitlichen weitschwingenden urtümlichen Seelenverfassung. Logik, die den Denkraum – zwischen Mensch und Objekt – durch begrifflich sondernde Bezeichnung schafft, und Magie, die eben diesen Denkraum durch abergläubisch zusammenziehende – ideelle oder praktische – Verknüpfungen von Mensch und Objekt wieder zerstört, beobachteten wir im weissagenden Denken der Astrologen noch als einheitlich primitives Gerät, mit dem der Astrolog messen und zugleich zaubern kann. Die Epoche, wo Logik wie Magie wie Tropus und Metapher (nach einem Worte Jean Pauls) auf einem ›Stamme geimpft blühten‹ ist eigentlich zeitlos, und in der kulturwissenschaftlichen Darstellung solcher Polarität liegen

**69.** Warburg war Nachfolger Bolls als wissenschaftlicher Berater der Astrologischen Ausstellung im Deutschen Museum München, auch darauf könnte diese Ausrichtung bezogen werden.

**70.** A. Warburg: Tagebuch, a.a.O., 141f.

bisher ungehobene Erkenntniswerte zu einer vertieften Kritik der Geschichtsschreibung, deren Entwicklungslehre rein zeitbegrifflich bedingt ist.«[71]

Diese hier von Warburg für die Reformation entworfene und auch auf seine eigenen Methodik bezogene Ansicht, die von Cassirer in das Zentrum seiner eigenen Frage nach der Verfassung eines symbolischen Denkraums gerückt wird, in dem den Verlaufs- und Darstellungsformen der Erkenntnis hohe Bedeutung zukommen, ist in einer dreifachen Weise dynamisch: Auch wenn die Astrologie mit einem statischen Raummodell operiert, ist hier doch die angesprochene »Seelenverfassung« nicht starr. Zum zweiten wird im Zeichen einer ebenso messenden wie zaubernden ›Erkenntnis‹ die Dimension der Sprache und der Tätigkeit unterstrichen. Und drittens werden nicht nur die hier zur Sprache kommenden Gegenstände, sondern auch die Verlaufsformen auf die Darstellung einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft und Geschichtskritik bezogen.

Warburg mobilisiert das Konzept des »Denkraums« gegen die Konzeptionen einer Wissenschaft und einer Kultur, die ihr symbolisches Erbe vernachlässigen und versieht es mit einem hohen Grad an räumlicher und zeitlicher Mobilität. Ist ein »Denkraum der Besonnenheit«, der sich in Warburgs Diagramm auch als methodische Praxis darstellt, doch bei Giordano Bruno ebenso zu studieren, wie er im Antilopen-Tanz der Pueblo-Indianer wieder aufgefunden werden kann, den Warburg in seinem Kreuzlinger Vortrag zum Schlangenritual beschreibt.[72] Er ist dem »technologisch beruhigten Europäer« entgegengesetzt, einem »Denkmenschen«, dem jedoch die dynamische Dimension einer symbolischen Kultur zu entgleiten droht, die sich in den Bewegungsbildern der Renaissance ebenso findet, wie im Ursymbol der Energie: der Schlange.[73] Zwischen einem primitiven »Greifmenschen« und diesem »Denkmenschen«, denen je spezifische Raumbilder und Praktiken zugeordnet werden können, steht für Warburg der »symbolisch verknüpfende Mensch«, in der Mitte zwischen Magie und Logos, der das Symbol als »Instrument« der »Weltorientierung« nutzt.[74] Mit demselben Recht, mit dem Warburg den Antilopentanz der Pueblo-Indianer als Beispiel für diesen symbolischen Menschen anführt, kann die Bildwissenschaft im Kreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek genannt werden, die über die Kunstgeschichte hinaus in einem litera-

**71.** A. Warburg: Heidnisch-antike Weissagungen, a.a.O., 491f.

**72.** Aby Warburg Schlangenritual. Ein Reisebericht, hg. v. Ulrich Raulff, Berlin 1992, 25. Zu Bruno vgl. Anm. 32.

**73.** A. Warburg: Schlangenritual, a.a.O., 25. Auf die Schlange als Energie-Symbol weist Raulff hin. Vgl. U. Raulff: Wilde Energien, 43.

**74.** A. Warburg: Schlangenritual, a.a.O., 25.

risch-philosophischen Denken wirkungsmächtig war, das es an den Rand philologisch-historischer Erkenntnis führt.

In einen dynamischen Raum, der als ein symbolischer von einem vormythischen Greifraum ebenso weit entfernt liegt wie von einem mathematischen Denkraum, und seine Charakterisierung insbesondere aus Beschreibungen des mythischen und des ästhetischen Raums gewinnt, die mit den dominanten Entwürfen eines theoretischen Raums in eine Austauschbeziehung gesetzt werden. In diesem Sinne – keineswegs als kulturpessimistische Technophobie – ist Warburgs Schlussbemerkung des *Schlangenrituals* zu lesen: Der von naturwissenschaftlichem Denken im Ausgang aus dem Mythos errungene und in »Denkraum« verwandelte »Andachtsraum« drohe durch die »elektrische Augenblicksverknüpfung« zerstört zu werden. Gegen diese behauptet Warburg die symbolische Verknüpfung und insistiert auf eine Dimension des »Ferngefühls«, die er durch die technische Kultur bedroht sieht: »Das mythische und das symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Anknüpfung zwischen Mensch und Umwelt den Raum als Andachtsraum oder als Denkraum, den die elektrische Augenblicksverknüpfung mordet.«[75] Nicht Kritik an technischer Moderne, die Warburg ja selbst instrumentell nutzt, sondern Aufmerksamkeit für ein symbolisches Defizit kommt hier zur Sprache, gegen das auf die Ausstrahlungskraft der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek gesetzt wird: Deren Methode einer symbolischen Verknüpfung ist die technische Kultur – sei sie in Telegramm und Telefon, Elektrizität und Luftschiff aufgerufen – unterzuordnen, soll der symbolisch gegliederte Kosmos gegenüber dem Chaos behauptet werden.[76] Diese Diagnose wird von Warburg in einem extrem verknappten Stil der Darstellung gegeben, der selbst hochgradig symbolisch ist und nur so seine Bedeutung preisgibt. Diese Darstellungsprämisse ergibt sich aus der hier formulierten Aufgabe ebenso wie die Konzeption der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek selbst als ein dynamischer Denkraum. In diesen, nordwestlich gelegen oder in einer süd-westlichen Spannung zwischen dem Italien der Renaissance und dem rituellen Erbe der Pueblo-Indianer angesiedelt, tritt Cassirer in der Hamburger Heilwigstrasse ein und trägt im Austausch mit Warburg an seiner Ausarbeitung als Erkenntnispraxis bei.

**75.** Ebd., 59.

**76.** Vgl. U. Raulff: Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Weimarer Republik, in: Ders.: Wilde Energien, a.a.O., 72-116, hier 96f.

## Die Gestalt Warburgs, paradigmatisch

Nicht erst mit den Bemerkungen in seinem Nachruf auf Warburg oder in der Widmung seines Renaissance-Buchs kommt Cassirer auf die spezifische Raumsituation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek zu sprechen. Bereits 1921 in seinem programmatischen Vortrag über den »Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften« hebt Cassirer seinen ersten Besuch hervor und setzt diesen in argumentativer Absicht als Begründung seines systematisch-philosophischen Themas ein.[77]

Diese ist jedoch an den »persönlichen Eindruck« gebunden, den Cassirer bei der »ersten genaueren Bekanntschaft mit der Bibliothek Warburg empfangen« habe. In der als »Sammlung von Problemen« und nicht nur von Büchern empfundenen Bibliothek sah Cassirer die ihn seit langem beschäftigenden Fragen seines Vortrags »gleichsam verkörpert« vor sich stehen.[78] Unterstreicht er in diesem Vortrag das Aufbauprinzip der Bibliothek, in der verschiedene Disziplinen der Kulturwissenschaften nicht nur nebeneinandergestellt, sondern »aufeinander und auf einen gemeinsamen ideellen Mittelpunkt bezogen« waren, hebt er in seiner zweiten Würdigung 1929 – nicht nur dem Anlass des Nachrufs entsprechend – die Gestalt Warburgs hervor.[79] Dessen Bild wird mit dem ideellen Bezugspunkt der Bibliothek, dem Problem vom Nachleben der Antike verschränkt. Es wird an den Platz einer methodischen Bemerkung gerückt, in der Cassirer in seiner ersten Auszeichnung der Bibliothek die Raumerfahrung einer Erkenntnisweise verbindet. Die Beziehung der unterschiedlichen Disziplinen der Bibliothek scheint zunächst, so Cassirer, rein historischer Art zu sein:

> »Aber jedes geistesgeschichtliche Problem birgt, wenn es in wirklicher Weite und Tiefe gestellt wird, zugleich ein allgemeines systematisches Problem der Philosophie des Geistes in sich. Die Zusammenschau, die Synopsis des Geistigen kann sich nirgend anders als an seiner Geschichte vollziehen, aber sie bleibt in dieser *einen* Dimension des Geschichtlichen nicht stehen.«[80]

Gegenüber einer geistesgeschichtlichen Problemgeschichte akzentuiert Cassirer hier eine philosophische Systematik. Zugleich aber betont er bereits eine räumliche Dimension im Akt der Problemstellung und die Dimension der »Zusammenschau«. Diese kann schon auf die Lektüre

**77.** Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Formen im Aufbau der Geisteswissenschaften, in: ECW 16, 75.

**78.** Ebd.

**79.** Ebd.

**80.** Ebd.

der Beschreibung des Selbstporträts van der Weydens durch Cusanus bezogen werden. Um das Absolute als »wahrhaftes Bild des Ganzen« denken zu können, sei es nötig, so betont Cassirer dort, einen »individuellen ›Blickpunkt‹« einzunehmen und diese je spezifischen Beziehungen in einer »*visio intellectualis*« zusammenzufassen.[81] Indem Cassirer die Gestalt Warburgs an die Stelle der methodischen Reflexion und des ideellen Mittelpunkts der Bibliothek rückt, wird nicht nur die hier beklagte Eindimensionalität historischer Erkenntnis, sondern auch die formierende Kraft philosophischer Systematik relativiert. Wie ist die so positionierte Gestalt Warburgs, der mit seinem Konzept des Denkraums eine »vertiefte Kritik der Geschichtsschreibung« verbindet, von Cassirer akzentuiert?[82] Auf dem Weg zu einem durch Erkenntnis aus »Unfreiheit und Gebundenheit« gewonnenen Denkraum der Besonnenheit, den Warburg verfolgt habe, liegen, so Cassirer, zwei große Themen: das der »inneren Spannung von Freiheit und Notwendigkeit« und das einer »gestaltenden Energie.«[83] Auch wenn Cassirer hier den Akzent auf den Vorrang der Erkenntnis setzt, an deren Vorrang etwa vor der Ästhetik, den Künsten und der Literatur er stärker festhält als Warburg, ist deren Begriff hier mit Blick auf dessen energetisches Bilddenken doch stark modifiziert. Seien die genannten Themen Warburg doch nicht nur Gegenstand der Forschung, sondern auch deren Verlaufs- und seine Lebensform gewesen:

»[…] [S]ein Blick ruhte nicht in erster Linie auf den Werken der Kunst, sondern er fühlte und sah hinter den Werken die großen gestaltenden Energien. Und diese Energien waren ihm selbst nichts anderes als die ewigen Ausdrucksformen menschlichen Seins, menschlicher Leidenschaft und menschlichen Schicksals. So wurde alle bildende Gestaltung, wo immer sie sich regte, ihm lesbar als eine einzige Sprache, in deren Struktur er mehr und mehr einzudringen und deren Gesetze er sich zu enträtseln suchte.«[84]

Die Auszeichnung der Energie und des Lebens vor den Werken wird von Cassirer hier nicht nur auf das Verfahren Warburgs bezogen, sondern auf diesen selbst: Die hier angespielte Thematik des Energetischen und Dynamischen gilt als in einem Leben verankert, in dessen »Sturm und Wirbel« Warburg gestanden habe. Dieses Leben, nicht zufällig den Gewährsleuten Goethe und Shakespeare verbunden, wird von Cassirer als ein Tun und Schaffen charakterisiert, das noch im Leiden heroisch sei.[85] Es griffe zu kurz, diese Bemerkung einzig auf die

**81.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 36.

**82.** A. Warburg: Heidnisch-antike Weissagung, a.a.O., 490. Vgl. Anm. 71.

**83.** E. Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], a.a.O., 372, 371.

**84.** Ebd., 370.

**85.** Ebd., 371.

psychisch-physische Verfassung Warburgs zu beziehen, der Cassirer angemessen verhalten begegnet. Sie ist vielmehr in Verbindung mit Giordano Brunos »Degli eroici furori« zu lesen. Wird die Gestalt Warburgs von Cassirer doch nicht nur im Durchgang durch die Buchsammlung der Bibliothek entworfen, sondern auch durch dieser verbundene philosophisch-literarische Lektüren. So endet Cassirers im Zeichen der »gestaltenden Energien« stehender Nachruf auf Warburg denn auch mit einem Zitat Giordano Brunos. Cassirer unterstreicht die Bindung an das Bildhafte von Giordano Brunos Denken und eine vom heroische Affekt beschwingte Vernunft als Elemente einer Wahlverwandtschaft mit Warburg, wenn er von dessen letzten Arbeiten berichtet:

»Hier fand er sein Denken, das durch und durch jene energetische Form und jene energetische Spannung zeigt, wie er sie sonst hinter den Werken der bildenden Kunst gefühlt und aufgewiesen hatte, nicht die Inhalte dieses Denkens waren es, die ihn reizten – aber seine Form wurde ihm noch einmal zum Symbol der Kräfte, die ihn selbst zuinnerst bewegten.«[86]

So unmittelbar Cassirer hier auch von Warburg und seinen persönlichen Motivationen zu sprechen scheint, entwirft er doch das Porträt Warburgs als Mummenschanz: Seine Gestalt erscheint in der Maske der Bibliothek oder Giordano Brunos, der selbst, so Cassirer in seinen Renaissance-Studien, auf die »allegorischen Masken« der Festkultur der Renaissance abhebt und betont, dass deren »Wirkung bis weit in ein Gebiet« reichten, das »unseren Denkgewohnheiten gemäß, nur dem abstrakten, dem begrifflich-bildlosen Denken vorbehalten sein sollte«. Bruno habe festgehalten, dass der Gedanke nach »sichtbaren Symbolen« strebt und für die »menschliche Erkenntnis sich die Ideen nicht anders als in bildhafter Form darstellen und verkörpern lassen«.[87] Vor diesem Hintergrund ist das von Cassirer entworfene Bildnis Warburgs, der in seinem Vortrag zum Schlangenritual selbst dem Maskenproblem seine Aufmerksamkeit widmete, keine Abbildung, sondern eine echte symbolische Gestaltung.[88]

Es kann neben das von Cassirer mit Cusanus angeführte Selbstporträt van der Weydens gestellt werden, in dessen von Warburg angeregter Beschreibung Cassirer das Denkbild eines dynamischen Bildraums entworfen hat. Dieses ist dem Bild der Bibliothek als dynami-

**86.** Ebd., 373.

**87.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 86.

**88.** Saxl berichtet von Cassirers Lektüre des »Schlangenrituals« und hebt insbesondere die Beschreibung des Antilopentanzes und des Maskenproblems für Cassirer hervor, der am zweiten Band der PSF arbeitet und dem Warburgs Problemstellung als die seine erschienen sei. Vgl. Saxl zitiert bei U. Raulff: Wilde Energien, a.a.O., 67.

schen Denkraum zur Seite zu setzen, mit dem Cassirer seinen Nachruf eröffnet. In dessen Zentrum wird Warburg durch ein Zitat aus Brunos Sonetten aus »Degli eroici furori«, das Cassirers Rede zugleich beendet und transzendiert, als ein anderer Ikarus aufgerufen, wird dort doch das »Motiv des Flugs des endlichen Menschengeistes zur Sonne der einen unendlichen göttlichen Wahrheit« bearbeitet.[89]

Ihren vollen Sinn eröffnet diese Akzentuierung der Gestalt Warburgs erst, wenn sie zusammen gelesen wird mit der Interpretation der Verse am Schluss von Cassirers »Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance«. In ihnen mündet das zuvor erörterte Raumproblem in das – so Cassirer – allgemeine Grundproblem der Renaissance: in die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt.[90] Diese sieht Cassirer nicht nur in historischer Absicht, sondern auch mit Blick auf die Verlaufsformen von Warburgs Denken und auf deren Herausforderung des eigenen symbolischen Philosophierens gestellt:

»So läßt sich denn, wenn wir zu seinem [des Prinzips der Erkenntnis, F. H.] wahren Wesen durchdringen wollen, nicht bei der passiven Betrachtung, bei der bloßen sinnlichen oder ästhetischen Kontemplation, stehenbleiben, sondern immer bedürfen wird, um uns zu ihm zu erheben, eines reinen Aktes und eines freien Aufschwung des Geistes. In diesem Akt, in dem sich das Ich seiner eigenen inneren Freiheit versichert, ersteht ihm, gleichsam als Gegenpol dieser seiner intellektuellen Selbstanschauung, die Anschauung vom unendlichen Universum. Das Wissen vom Subjekt und das vom Objekt sind hier unlöslich ineinander verwoben. Wer nicht in sich selbst den heroischen Affekt der Selbstbehauptung und der schrankenlosen Selbsterweiterung findet, der bleibt auch für den Kosmos und seine Unendlichkeit blind.«[91]

Stehen am Ende der Renaissance-Studie die auf diese Zeilen folgenden Verse Giordano Brunos als Versprechen einer Studie, die Cassirer von Warburg zu dessen Philosophie erhoffte, werden sie nun als Ende eines im Nachruf symbolisierten Lebens aufgerufen: gleichsam als Spur eines ungeschriebenen Buchs. So zeichnet Cassirer weiter an dem aus der ersten Begegnung mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek gewonnenen Bild der Gestalt Warburgs. Und letztlich ist es dieses mit Blick auf Giordano Bruno, oder durch eine Lektüre Brunos hindurch entworfene Bild, das als Entwurf eines in der Erkenntnispraxis dynamisierten Raumdenkens gelten kann. Gegen dessen von ihm mit Blick auf Warburg herausgearbeitete Kraft versucht Cassirer sich durch ein Festhalten am Primat philosophischer Erkenntnis noch im Bereich des »Denkraums der Besonnenheit« zu versichern. Zum Glück nicht immer

**89.** E. Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], a.a.O., 373.

**90.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 219.

**91.** Ebd., 217.

erfolgreich, doch um den Preis einer, wenn man so will, systematisch beruhigten Radikalität, die in ähnlicher Weise wie Warburg zu entfalten Cassirer nicht möglich war: stand dessen Gestalt in Cassirers symbolischen Philosophieren doch ein Entwurf Goethes ausgleichend zur Seite.[92] Zugleich aber hat dieses Anteil an der Ausrichtung auf ein Raumdenken an Warburgs »Denkraum der Besonnenheit«, der in der Praxis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek und im »dynamischen Gleichnis« Warburg ein energetischer Ort ist. Von Cassirer wird dieser als der »lebendige Mittelpunkt und Brennpunkt« nicht nur der Bibliothek, sondern der Hamburger Geisteswissenschaften gewürdigt.[93]

Wo nun ist diese in der symbolischen Geographie dynamischer Räume anzusiedeln? Die Bibliothek wie die Gestalt Warburgs ist im Blick Cassirers an der Stelle gelegen, an der auch der »Brennpunkt des geistigen Lebens« der Renaissance gefunden werden kann: An ihr, so Cassirer, gewinne die Idee Körperlichkeit und breche die unsinnliche Gestalt aus dem Geist des Künstlers in die Welt des Sichtbaren heraus: »Alle Spekulation muß daher notwendig fehlgreifen, wenn sie ihren Blick bloß auf das Gestaltete haftet, statt sich in den Grundakt des Gestaltens selbst zu versenken.«[94] Was hier mit Blick auf Leonardo da Vinci als einen Zeugen für die Verschwisterung von Vernunft und Einbildungskraft gesagt wird, gilt aus der Perspektive Cassirers mit gleichem Recht auch für Warburg – und für ein mit und an seiner Gestalt als Erkenntnispraxis dynamisiertes Raumdenken.

**92.** Barbara Naumann: Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe, München 1998.

**93.** E. Cassirer: [Nachruf auf Aby Warburg], a.a.O., 368.

**94.** E. Cassirer: Renaissance, a.a.O., 79.

# Raumkonstruktion beim frühen Wittgenstein

Gunter Gebauer

*Construction spatiale chez le premier Wittgenstein – Dans le* Tractatus, *Wittgenstein déroule une philosophie qui met l'espace au centre de sa conception. Ce qu'il appelle «le monde» est pensé comme un espace logique du langage. Les relations internes de celui-ci sont homologues aux relations internes de l'espace physique du monde empirique. Quels sont les rapports du moi vis-à-vis de ces deux espaces, logique et empirique?*

Lange bevor Wittgenstein seine erste philosophische Arbeit veröffentlicht hatte, kannte er schon »das große Problem, um welches alles sich dreht, was ich schreibe« (TB 1.6.15). Dieses Problem, das ihn im *Tractatus*, aber auch in seinem späteren Werk beschäftigte und auf das er immer wieder eine Antwort suchte, lautet: »Ist, a priori, eine Ordnung in der Welt, und wenn ja, worin besteht sie?« (ebd.). Sowohl im *Tractatus* als auch in den *Philosophischen Untersuchungen* wird Wittgenstein diese Frage bejahen; über alle Unterschiede zwischen seinen beiden philosophischen Phasen hinweg wird er einige Grundsätze aufstellen, die er als konstitutiv für die Ordnung in der Welt ansehen wird.

Eines dieser Prinzipien lautet: Die Ordnung bringt sich »in der Welt« zur Erscheinung; sie erscheint in der Sprache. An den Sätzen der Sprache zeigen sich ihre internen Strukturen, die wiederum die internen Strukturen der Welt erkennen lassen. In der frühen Philosophie unterscheidet Wittgenstein scharf zwischen Welt- und Sprachstrukturen, während er in den späteren Schriften diese Differenz einebnen, wenn nicht sogar ganz zum Verschwinden bringen wird. »Sätze« werden im *Tractatus* als niedergeschriebene Propositionen der Logik, in der Spätphilosophie als konkrete Sprachereignisse verstanden. In beiden Fällen füllt die Sprache die Welt aus: alles, was in dieser vorkommt, wird von der Sprache erfasst. Die Welt entwirft Wittgenstein als einen Raum, in den alles Geistige eingehen muss, um Gestalt und damit Existenz anzunehmen.

## 1.

Im *Tractatus* entwickelt Wittgenstein seine Philosophie als ein Denken im Raum: Die Ordnung der Welt kann nicht nur eine Ordnung in Gedanken sein, sondern gehört zu der Welt, die das Subjekt vorfindet; von dieser soll seine Philosophie handeln: »Ich will berichten, wie *ich* die Welt vorfand«.[1] Alles, was in der Welt »der Fall ist«,[2] befindet sich im Raum der Welt und kann von den Sätzen der Logik abgebildet werden. In diesen wird »eine Welt probeweise zusammengestellt. (Wie wenn im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen etc. dargestellt wird.)« (TB 29.9.14).[3] Man kann die Logik als einen Raum der Modelle im Raum der Welt auffassen. Obwohl in diesem kein handelndes Subjekt vorkommt, ist in ihm ein Ich präsent. Die Welt gehört in einer bestimmten Beziehung dem Subjekt: »es ist *seine* Welt« (T 5.6.3). Wie kann die Welt einem Subjekt gehören, wenn dieses nicht selbst zur Welt gehört?

Die *Tractatus*-Welt ist ein Raum, in den ein Subjekt hineinsieht; niemand anderer kann seinen Platz gegenüber der Welt einnehmen. Das Subjekt selbst gehört nicht zur Welt; es *ist* »eine Grenze der Welt« (T 5.632). Seine Position ist die eines Punktes am äußersten Ende des Raums – ein Punkt, der eine zweifache Zuordnung hat: Innen und Außen zugleich zu sein. Nur von diesem Ort aus kann man in den Raum hineinsehen; andere Erfahrungen als die durch den Sehraum vermittelten kann es nicht geben.

»Das denkende, vorstellende, Subjekt gibt es nicht. – Wenn ich ein Buch schriebe ›Die Welt, wie ich sie vorfand‹, so wäre darin auch über meinen Leib zu berichten und zu sagen, welche Glieder meinem Willen unterstehen und welche nicht etc., dies ist nämlich eine Methode, das Subjekt zu isolieren, oder vielmehr zu zeigen, daß es in einem wichtigen Sinne kein Subjekt gibt: Von ihm allein nämlich könnte in diesem Buch *nicht* die Rede sein« (T 5.631).

Die Welt ist keine Vorstellung des Subjekts; sie wird von den Bildern der Logik vorgestellt. Schopenhauers Konzept der Vorstellung wird von der Darstellungsfähigkeit der formalen Sprache übernommen und auf diese Weise objektiviert. Dennoch hält Wittgenstein an dem Konzept des wollenden Subjekts fest. In der *Tractatus*-Philosophie gibt es ein Ich, das in einer bestimmten Beziehung zur Welt steht, aber es gehört

**1.** Ludwig Wittgenstein: Tagebücher 1914-1916, in: Ders.: Schriften, Frankfurt/Main 1960, im Folgenden abgekürzt als TB, Eintragung vom 2.9.16.

**2.** L. Wittgenstein: Tracatus logico-philosophicus, in: Ders.: Schriften, a.a.O., im Folgenden abgekürzt als T, Satz 1.

**3.** Vgl. T 4.031.

nicht selbst mit zur Welt. Von seiner Position der Grenze aus greift es nicht in die Welt ein, sondern sieht in diese hinein. Für das blickende Subjekt hat die Welt ihrerseits eine zeigende Beziehung zum Subjekt; sie zeigt ihre internen logischen Strukturen, die ihren Raum anfüllen. Auf ihre materielle Beschaffenheit kommt es nicht an, sondern nur auf ihre Strukturen. »Ja, man könnte die Welt vollständig durch ganz allgemeine Sätze beschreiben, also ganz ohne irgendeinen Namen oder sonst ein bezeichnendes Zeichen zu verwenden … – Man kann also ein Bild der Welt entwerfen, ohne zu sagen, was was darstellt« (TB 17.10.24).

Es gibt noch eine zweite Art des Zeigens, das Sich-Zeigen: Dass die Bilder mit ihren internen Strukturen die Welt repräsentieren, können sie selbst nicht aussprechen, sondern nur an ihrer Gestalt erscheinen lassen. Das Sich-Zeigen fügt der Welt nichts hinzu; es konstituiert keine zusätzliche Bedeutung der Welt. Nur von der Grenze aus kann diese vom Subjekt gesehen und verstanden werden. Insofern zeigt sich an den Bildern nicht nur ihre »abbildende Beziehung«, sondern auch ihr Verhältnis zum sehenden Subjekt. Im Sich-Zeigen wird indirekt auf die Präsenz des Subjekts an der Grenze des Raums Bezug genommen. Durch die Tatsache, dass es *in* der Welt ein Sich-Zeigen gibt, wird angegeben, dass diese sich auf eine andere Instanz, auf das Subjekt, bezieht. Sie kann die abbildende Beziehung ihrer Bilder weder aussprechen noch selbst erkennen.

Ohne das Subjekt würden die Bilder im Raum der Welt nichts repräsentieren; aber gerade die Repräsentation ist ihr Sinn. Selbst wenn Wittgenstein die Welt als für sich existierend betrachtet, kann diese sich nicht selbst wahrnehmen, die Sprache nicht ihre eigenen Bedeutungen konstituieren und der logische Satz nicht seine Wahrheit konstatieren. Daher ist die Anwesenheit des Subjekts auch für diese notwendig: Ihr Sinn entsteht dadurch, dass das an der Grenze des Raums befindliche Subjekt die Welt als *seine* Welt hat. Der Raum und das Ich sind zwei Aspekte *einer* komplexen Weltkonstruktion; Wittgenstein nennt diese ausdrücklich »metaphysisch« (T 5.633).

»Wo in der Welt ist ein metaphysisches Subjekt zu merken?« (ebd.) Das Subjekt ist vollkommen aus dem Raum herausgenommen. Dieser ist von Linien durchkreuzt, die sich schneiden, parallel laufen, auseinanderstreben; in genau bestimmten Abständen treffen sie auf eine andere Linie und bilden einen neuen Raumpunkt, dessen Position exakt bestimmt ist. Der Verlauf der Linien und die ausgestreuten Raumpunkte entstehen nicht unter Einwirkung des Subjekts – im Raum der Welt werden alle Geschehnisse in Strukturen objektiviert. Auch wenn das Ich nicht auf die Welt einwirkt, ist es an der gesamten Raumkonstitution zu merken: der Raum der Welt ist auf das Subjekt gerichtet. »… nichts *am Gesichtsfeld* läßt darauf schließen, daß es von einem Auge gesehen wird« (T 5.633), und doch hat alles, was der Fall

ist, einen Bezug zum sehenden Ich. Die große Leistung des *Tractatus* besteht darin, dass er die Welt konsequent als einen vollkommen objektivierten Raum geschaffen und das Subjekt aus diesem entfernt, als dessen Grenze gesetzt hat.

## 2.

Das Subjekt als Grenze objektiver Strukturen – an diesem Konzept wird Wittgenstein festhalten, es später für eine andere Weltkonstruktion wieder verwenden und es seinen neuen Gedanken anpassen. Es ist die grundlegende Denkfigur für die Lösung des Zusammenspiels von Subjekt und objektiver Welt, die er freilich noch um einige wesentliche Aspekte erweitern wird. Seinen Denkweg bis zur endgültigen Konzeption des *Tractatus* beschreibt er in folgender Tagebuchnotiz:

»Der Weg, den ich gegangen bin, ist der: Der Idealismus scheidet aus der Welt als unik den Menschen aus, der Solipsismus scheidet mich allein aus, und endlich sehe ich, daß auch ich zur übrigen Welt gehöre, auf der einen Seite bleibt also *nichts* übrig, auf der anderen als unik *die Welt*. So führt der Idealismus streng durchdacht zum Realismus« (TB 15.10.16).[4]

Wittgensteins »Realismus« ist eine Philosophie, die an die Existenz der Welt glaubt, diese als objektiv und unabhängig von einem denkenden Subjekt setzt, die aber einen begrenzten Raum hat. Aber die Welt mit allem, was der Fall ist, ist nicht alles. Es muss eine bestimmbare Beziehung zwischen dem »metaphysischen Subjekt« an der Grenze mit dem Raum der Welt geben. In der schon erwähnten Tagebucheintragung stellt sich Wittgenstein die Frage nach dieser Beziehung:

»Ist es denn wahr, daß sich mein Charakter nach der psychophysischen Auffassung nur im Bau *meines* Körpers oder meines Gehirns und nicht ebenso im Bau der ganzen übrigen Welt ausdrückt? – Hier liegt der springende Punkt. – Dieser Parallelismus besteht also eigentlich zwischen meinem Geist, i.e. dem Geist und der Welt« (TB, ebd.).

Vom »Charakter« ist im Fortgang des Zitats nicht mehr die Rede, sondern nur noch vom »Geist«. In der Konstruktion des *Tractatus* gibt es tatsächlich das Problem, wem der »Geist«[5] zuzuordnen ist. Die »Gedanken« konstituieren eine geistige Struktur, die höchste Ebene des *Tractatus*-Baus: Sie bilden Konfigurationen von Gedankenelementen.

**4.** Vgl. T 5.64.

**5.** Im *Tracatus* wird der »Geist« in Anlehnung an Frege »der Gedanke« genannt.

»Aufgrund seiner intrinsischen Natur ist ein Gedanke ein Bild einer möglichen Situation. Die dargestellte Situation ist ihr Sinn.«[6] Ein Satz wird zu einem Bild »dadurch, dass sein Sinn auf einen physischen Satz übertragen wird«[7]. Das *Tractatus*-Denken ist »stark von der Vorstellung beeinflusst, dass gesprochene und geschriebene Sätze *Verkleidungen* von Gedanken sind«.[8] Gedanken müssen in die Welt der »wahrnehmbaren Zeichen« (T 3.11) projiziert werden, wo sie erkennbar dargestellt werden.

Die Gedanken gehören zur Welt; die von den Bildern gezeigten internen Strukturen der Welt stellen eine Verräumlichung von Gedanken dar. Sind sie auch *meine* Gedanken, wie die Welt *meine* Welt ist? Hier tritt eine Schwierigkeit auf: die Gedanken gehören zum Raum der Welt, das erkennende Subjekt nicht. Wittgenstein postuliert zur Beschreibung des Verhältnisses des Subjekts zur Welt einen »Parallelismus«: Es gibt *meine* Gedanken[9], die in Bezug auf *meine* Welt nicht diejenigen eines spezifischen Individuums sind, sondern schlechthin *die* Gedanken; und es gibt die in die Strukturen der Welt projizierten Gedanken – zwischen den Gedanken von Welt und Subjekt besteht ein »Parallelismus«.

Der Begriff des Parallelismus ist höchst aufschlussreich, aber er bedarf einiger Klärung. Die Gedanken haben keine raumzeitliche Existenz; sie sind also nicht teilbar. Sie können nicht einerseits dem Raum der Welt, andererseits dem erkennenden Subjekt zugeordnet werden – sie bilden Eines. Sie sind der Grund dafür, dass die Welt zugleich die Welt des erkennenden Subjekts ist: die Gedanken des Subjekts *sind* die Gedanken des logischen Raums. Was das Verständnis von Wittgensteins Konstruktion etwas schwierig macht, ist der Umstand, dass die Gedanken, die im Raum erscheinen, vom Subjekt an dessen Grenze gedacht werden. Gedacht werden sie nicht im Sinne einer Tätigkeit; sie sind das, *was das Subjekt ausmacht*. In analoger Weise kommen die Gedanken auch nicht zur Welt hinzu – es ist nicht so, dass sie über diese gelegt oder auf sie projiziert werden, sondern die Welt *ist diese Welt*, weil in ihr *diese* Gedanken vorhanden sind, die dann in die Sprache projiziert werden können. Im Raum der Welt wird eine Objektivierung der Gedanken, die zugleich ihre eigenen wie diejenigen des erkennenden Subjekts sind, durch Projektion möglich. Auch die Projektion der Gedanken in die Sprache ist keine Tätigkeit, sondern sie geschieht subjektlos in der Welt.

**6.** Norman Malcolm: Nothing is hidden, Oxford 1986, 67 (eigene Übersetzung).

**7.** N. Malcolm, a.a.O., 73.

**8.** Ebd., 78, vgl. T. 4.002.

**9.** An die Stelle von »Geist« kann man hier »Gedanken« einsetzen.

Man kann diese Überlegung an formalen Strukturen der Logik und der Mathematik plausibel machen: Ein formallogischer Ausdruck wie *aRb*, als Projektion eines Gedankens aufgefasst, hat keine subjektive Komponente. Das Gleiche gilt für die Zahlenreihe 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, … Nach der *Tractatus*-Vorstellung konstruiert sie das Subjekt nicht; es erzeugt sie nicht durch sein Zählen; die Reihe gibt es als einen formalen Ausdruck. Das erkennende Subjekt *hat* bei seinem Zählen den Gedanken der Zahlenreihe, der im Raum der Abbildungen der Welt niedergelegt ist. Wenn Wittgenstein in der *Tractatus*-Philosophie genetisch denken würde, könnte er sagen: Die Zahlenreihe ist aus ursprünglichen Akten des Zählens entstanden, sie ist so etwas wie »geronnene« Zählhandlungen. Aber er lehnt jede Form der Zeitlichkeit, erst recht der Geschichtlichkeit der Weltordnung ab. Im Fall der Zahlenreihe und der logischen Abbildung ist dieser Standpunkt begreiflich: es handelt sich um rein formale Strukturen, die nicht irgendwann einmal eingeführt wurden.

Wenn das erkennende Subjekt selbst handelt, zählt, kalkuliert, Akte mit einer bestimmten Ablauflogik vollzieht, dann lässt seine Aktivität interne Strukturen erkennen, die jenen des logischen Raums entsprechen. Das Konzept der Parallelität ist für das *Tractatus*-Denken notwendig, weil es beschreibt, wie das Subjekt auf die Ordnung im Inneren des Raums der Welt Bezug nimmt. Mit dem Konzept der Grenze vermeidet Wittgenstein einen klaren Dualismus; aber die Positionierung des erkennenden Ichs an der Grenze macht es notwendig, die Gedanken zwar in demselben Raum, aber in zwei unterschiedlichen Raumverhältnissen zu denken – in Relation einerseits zum Ich, andererseits zur Welt – und eine Brücke zwischen beiden zu konstruieren. Diese Brücke zwischen dem Raum der Welt und dem Ich an der Grenze wird Wittgenstein in seiner späteren Philosophie nicht mehr benötigen.

## 3.

Im *Tractatus*-Denken ist das Ich auf den Raum bezogen, insofern es durch *seine* Welt gekennzeichnet wird. Dass seine Bezogenheit auf die Welt noch einen weiteren Sinn hat, ist aufgrund seiner Situation an der Grenze wohl zu verneinen. Auch die formalen Strukturen des *Tractatus*-Raums müssen über sich hinaus weisen und irgendeine Beziehung zum Handeln und zu Bedeutungen haben, sonst blieben sie eine bewegungslose und bedeutungsfreie Welt. Dies erkennt Wittgenstein in der wichtigen Tagebucheintragung vom 15.10.16: »›Bedeutung‹ bekommen die Dinge erst durch ihr Verhältnis zu meinem Willen.« Der Wille öffnet einen Zugang zum Verständnis der Welt. Das Subjekt bildet seine Gedanken und erhält ein Verständnis von ihnen, insofern es sie in den

Raum der Welt projiziert. Der »Parallelismus« ist die Form, die bei Wittgenstein das Verstehen seiner Gedanken und seines Willens annimmt: eine Art Hermeneutik seiner selbst.

Die Konzeption einer Objektivierung des Willens in der Welt ist ursprünglich von Schopenhauer entwickelt worden; Wittgenstein hat sie gründlich umgearbeitet, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Zuerst sei eine Passage aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* angeführt, auf die die zitierte Tagebuchnotiz Wittgensteins möglicherweise Bezug nimmt:

»Wie der Intellekt physiologisch sich ergibt, ist die Funktion eines Organs des Leibes; so ist er metaphysisch anzusehn als ein Werk des Willens, dessen Objektivation oder Sichtbarkeit der ganze Leib ist. Also der Wille zu *erkennen*, objektiv angeschaut, ist das Gehirn; wie der Wille zu *gehn*, objektiv angeschaut, der Fuß ist; der Wille zu *greifen* die Hand; der Wille zu *verdauen* der Magen; zu *zeugen* die Genitalien usf. Diese ganze Objektivation ist freilich zuletzt nur für das Gehirn da als seine Anschauung: in dieser stellt sich der Wille als organischer Leib dar. Aber sofern das Gehirn *erkennt*, wird *es selbst* nicht erkannt; sondern ist das *Erkennende*, das Subjekt aller Erkenntnis. Sofern es aber in der objektiven Anschauung, d.h. im Bewußtsein *anderer Dinge*, also sekundär *erkannt wird*, wird es als Organ des Leibes zur Objektivation des Willens. Denn der ganze Prozeß ist die *Selbsterkenntnis des Willens* ...«.[10]

In der Tagebucheintragung vom 15.10.16 führt Wittgensteins Auseinandersetzung mit dieser Konzeption zu einem anderen philosophischen Entwurf:

»Eine Auffassung: Wie ich aus meiner Physiognomie auf meinen Geist (Charakter, Willen) schließen kann, so aus der Physiognomie jedes Dinges auf *seinen* Geist (Willen). – Kann ich aber aus meiner Physiognomie auf meinen Geist *schließen*? – Ist dies Verhältnis nicht rein empirisch? – Drückt mein Körper wirklich etwas aus? – Ist er selbst der interne Ausdruck von etwas? – Ist etwa das böse Gesicht an sich böse oder bloß, weil es empirisch mit böser Laune verbunden ist? – Aber es ist klar, daß der Kausalnexus gar kein Nexus ist.«[11]

Bei Schopenhauer wirkt das Individuum in den Raum einer Welt von Objektivationen hinein. Wittgenstein denkt strenger, konsequenter: In den Strukturen der Welt tritt dem Individuum nicht sein Eigenes in objektivierter Form gegenüber, sondern das Subjekt wird ohne Rest aus dem Raum der Welt entfernt. Aber in diesem sind ein Denken und ein Wille vorhanden, die mit dem Denken und Willen des erkennenden

**10.** Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. 2, Frankfurt/Main 1960, 335.

**11.** TB 15.10.16., vgl. T 5.136.

Subjekts übereinstimmen. Das Subjekt wird nicht als Schöpfer des Raums gedacht; es hat diesen nicht erzeugt, sondern findet sich an dessen Grenze vor. In seinem Denken treten dieselben Strukturen wie in der Welt auf; mit seiner Sprache projiziert es seine Gedanken in die Welt. In *dieser* Hinsicht steht der Raum dem Ich für die Verwirklichung seines Denkens zur Verfügung. Die Möglichkeit, die Beziehung des Subjekts zur Welt unter der Kategorie des Gebrauchs zu entwerfen, wird von Wittgenstein im *Tractatus* noch nicht erwogen, obwohl er die Wichtigkeit dieses Begriff bereits erkannt hat.[12] Sie setzt voraus, dass das Subjekt und die Sprache sich in demselben Raum befinden. Gerade diese Voraussetzung wird Wittgenstein in den folgenden Jahren mühsam schaffen.

Wittgenstein entwickelt in den Tagebüchern von 1914-1916 eine Denkfigur, auf die er immer wieder zurückkommen und die ein Grundmuster auch seiner späteren Philosophie bilden wird: Es gibt Strukturen, Objektivierungen des Denkens und des Willens, die es unabhängig vom erkennenden und handelnden Subjekt in der Welt gibt, die aber zugleich in dessen Denken, Willen und Handeln präsent sind; man kann sie abkürzend »formelhafte Strukturen« nennen. Wenn Strukturen dieser Art in der Welt verwirklicht werden, geschieht dies so, als würden sie vom Denken des Subjekts hervorgerufen. Auch in umgekehrter Richtung sieht eine Projektion von Gedanken des Subjekts in die Welt so aus, als werde diese vom Denken des Ichs beeinflusst. Es gibt aber schon deswegen keine Beziehungen zwischen der Welt auf der einen und dem Denken und Willen auf der anderen Seite, weil sie weder innerweltliche Verhältnisse noch Beziehungen zwischen zwei Welten bilden. Der »Parallelismus« ist eine Kopräsenz von gleichartigen Strukturen in der Welt und im Subjekt an seiner Grenze, die diesem eine Teilhabe am Raum ermöglicht.

Nach der *Tractatus*-Auffassung ist der Wille kein psychologisch deutbares Ereignis. In den bisher zitierten Äußerungen Wittgensteins ist er offenkundig der Schopenhauerschen Philosophie entlehnt; in weiteren Tagebucheintragungen wird er in umgangssprachliches Verständnis hinübergezogen. Man kann diese Denkbewegung an der Notiz vom 4.11.16 verfolgen, in der Wittgenstein mit einer Schopenhauerschen Wendung beginnt, dann aber ein anderes Verständnis entwickelt:

»Der Wille scheint sich immer auf eine Vorstellung beziehen zu müssen. Wir können uns z.B. nicht vorstellen, daß wir einen Willensakt ausgeführt hätten, ohne gespürt zu ha-

**12.** Vgl. TB 11.9.16: »Die Art und Weise, wie die Sprache bezeichnet, spiegelt sich in ihrem Gebrauch wider.«

ben, daß wir ihn ausgeführt haben. ... Der Wille ist eine Stellungnahme des Subjekts zur Welt. – Das Subjekt ist das wollende Subjekt.«

Für das »erkennende Subjekt« setzt Wittgenstein, wohl noch unter Schopenhauers Einfluss, das »wollende Subjekt« ein, aber er deutet dieses als ein Subjekt, das zur Welt Stellung nimmt. Es blickt nicht mehr nur von der Grenze aus in den Raum seiner Welt, sondern es nimmt eine Beziehung zur Welt ein. In der Fortsetzung der zitierten Tagebucheintragung wird die »Stellungnahme des Subjekts zur Welt« als ein Handeln interpretiert. Die Frage stellt sich jetzt, ob mein Wille, meine Stellungnahme meine Handlungen begleitet. Wittgenstein beginnt sich hier in Form eines Fragespiels auszudrücken, die für die spätere Philosophie typisch sein wird:

»Beim Zeichnen des Vierecks ☒ im Spiegel bemerkt man, daß man es nur ausführen kann, wenn man vom Gesichtsbild ganz absieht und nur das Muskelgefühl zu Hilfe nimmt. Also handelt es sich hier doch um zwei ganz verschiedene Willensakte. Der eine bezieht sich auf den Gesichtsteil der Welt, der andere auf den Teil des Muskelgefühls. ... Verhält es sich also so, daß ich meine Handlungen mit meinem Willen begleite? Aber wie kann ich dann voraussagen – und das kann ich doch in einem gewissen Sinne –, daß ich in 5 Minuten meinen Arm heben werde? Daß ich dies wollen werde? – Es ist klar: Es ist unmöglich zu wollen, ohne nicht schon den Willensakt auszuführen. – Der Willensakt ist nicht Ursache der Handlung, sondern die Handlung selbst. – Man kann nicht wollen, ohne zu tun. ... – Mein Wille greift irgendwo in der Welt an, und an andern greift er wieder nicht an.«[13]

Wenn es stimmt, dass Wittgenstein an seinem Konzept des »Parallelismus« weiter festhält (was ich vermute), lässt sich folgendes Modell annehmen. Der Wille wird als Wille des Subjekts gedacht, der mit bestimmten formalen Strukturen im Raum zusammenfällt. Man kann dieses Verhältnis mit den hier eingeführten Ausdrücken auch wie folgt beschreiben: Der Wille des Subjekts wird auf eine formelhafte Struktur im Raum projiziert. Insofern er hier Gestalt annimmt, existiert er. Er tritt hier als eine »Stellungnahme« des Subjekts auf oder, wie wir auch sagen können, als dessen Intention. Den Willen im Raum gibt es in Bezug auf das Subjekt, und dieses kann insofern einen Willen haben, als er in bestimmten Weltstrukturen auftritt.

Die Beziehung zwischen der Stellungnahme des Subjekts zur Welt und zu den formelhaften Strukturen ist schon deswegen nichtkausal, weil es sich nicht um zwei Entitäten handelt, sondern um die konstituierenden Bedingungen dafür, dass es den Willen geben kann.

**13.** TB 4.11.16

Der Wille oder die Absicht zu handeln besteht nicht unabhängig vom Handeln, sondern vollzieht sich im Handeln: Wollen zeigt sich im Willensakt, und dieser *ist* die Handlung; anders gibt es kein Wollen. »Daß ich einen Vorgang will, besteht darin, daß ich den Vorgang mache, nicht darin, daß ich etwas Anderes tue, was den Vorgang verursacht« (TB 29.10.16). Wenn der Wille in die Welt »eingreift«, geschieht dies in einer formelhaften Struktur der Welt, wo er als Möglichkeit schon vorhanden ist. Nicht das Subjekt ist ein Reservoir von möglichen Willensakten, sondern der Raum der Welt. Gedanken müssen gedacht, Absichten in Handlungen verwirklicht, Willensakte vollzogen werden. Unabhängig von der Welt *hat* das Subjekt keinen Gedanken, Willen, keine Absicht. Das Denken, Beabsichtigen, Wollen eines Subjekts fügt der Welt nichts hinzu; sie sind in formelhaften Strukturen der Welt verkörpert, ohne die Spur eines wollenden Subjekts.

## 4.

Angesichts dieser Konstruktion, die den Vorteil hat, offenkundige Absurditäten zu vermeiden, stellt sich eine neue Frage: »Was für ein Grund ist da zur Annahme eines wollenden Subjekts? Genügt nicht wieder *meine Welt* zur Individualisierung?« (TB 19.11.16) Kann man das Wollen ohne Bezug auf ein Subjekt ausschließlich mit Hilfe objektiver Strukturen beschreiben? Dafür spricht einiges, aber wir werden sehen, dass dies problematisch wird. Zuerst Wittgensteins Argumentation *für diese* Lösung:

»Ich kann mir jedenfalls vorstellen, daß ich den Willensakt ausführe, um meinen Arm zu heben, aber mein Arm sich nicht bewegt. (Eine Sehne sei etwa gerissen.) Ja, aber, wird man sagen, die Sehne bewegt sich doch, und dies zeigt eben, daß sich mein Willensakt auf die Sehne und nicht auf den Arm bezogen hat. Aber sehen wir weiter und nehmen an, auch die Sehne bewegte sich nicht und so fort. Wir würden dann dazu kommen, daß sich der Willensakt überhaupt nicht auf einen Körper bezieht, daß es also im gewöhnlichen Sinne des Wortes keinen Willensakt gibt« (TB 20.10.16).

Mit diesem Beispiel wird das Problem der *Tractatus*-Konstruktion erkennbar, dass das Subjekt nur zu einer Stellungnahme fähig ist, insofern diese in einer formelhaften Struktur in der Welt verwirklicht wird. Es gibt Fälle, in denen eine Stellungnahme nicht gelingt oder unterbrochen wird, aber doch in gewisser Hinsicht gegeben wird. In den *Philosophischen Untersuchungen*[14] fragt Wittgenstein nach dem Unterschied

**14.** L. Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, in: Ders.: Schriften, a.a.O., im Folgenden abgekürzt als PU.

zwischen den beiden Sätzen »Mein Arm hebt sich« und »Ich hebe meinen Arm« (PU § 621). Hier scheint das Konzept des »Parallelismus« an seine Grenzen zu stoßen, so wichtig er auch ist, um mit der Annahme besonderer psychischer Zustände des Wollens, Intendierens, Denkens aufzuräumen, die als Kausalursachen, innere Erlebnisse oder begleitende Vorgänge von Handlungen postuliert werden. Damit wird nicht geleugnet, dass es innere Vorgänge geben mag – aber diese sind irrelevant für das, was es in der Welt gibt. Das Problem, das mit dem »Parallelismus« verknüpft ist, ist die Position des Subjekts als Grenze der Welt.

In der Umdeutung des Willens in eine »Stellungnahme des Subjekts zur Welt« leuchtet zum ersten Mal ein anthropologischer Aspekt in Wittgensteins Denken auf: die »Stellungnahme« lässt sich als eine Weise des In-der-Welt-Seins interpretieren. Von der Philosophischen Anthropologie Plessners und Gehlens wird dieses als eine Aneignung der Welt durch den Geist des Subjekts entworfen. Die Welt wird dem Menschen als eine durch Handlungen zu bewältigende Aufgabe gegeben, die er mit Hilfe seines Denkens löst. Wittgensteins Konzeption ist eine ganz andere: Die Welt bleibt dem Subjekt gegenüber ein Raum, der seinen objektiven Charakter behält; das Denken des Subjekts muss in diesen Raum eingehen und sich in diesem verwirklichen.

An der fundamentalen Differenz von räumlicher Welt und Subjekt hält Wittgenstein sein Leben lang fest; beide Kategorien verschmelzen nicht miteinander, sondern bleiben getrennt – aber beide haben eine gleiche Struktur, die nicht gottgegeben, sondern von Menschen gemacht ist. Während diese Annahme im *Tractatus*-Denken noch nicht entwickelt ist, wird sie in der späteren Philosophie immer wichtiger. Nach 1928 wird Wittgenstein ihr einen weiteren bahnbrechenden Gedanken hinzufügen: Die »Stellungnahme des Subjekts zur Welt«, sein Wollen, Denken und Handeln sind keine freien Konstruktionen des Geistes, sondern bilden sich in Gemeinsamkeit mit der Welt. In den Überlegungen der Tagebücher kündigt sich dieser Gedanke bereits untergründig an, wenngleich er hier noch nicht den konstruktiven und genealogischen Charakter hat, der ihn später kennzeichnen wird:

»Und in diesem Sinne[15] kann ich auch von einem der ganzen Welt gemeinsamen Willen sprechen. – Aber dieser Wille ist in einem höheren Sinne *mein* Wille. – Wie meine Vorstellung die Welt ist, so ist mein Wille der Weltwille« (TB 17.10.16.).

Das Subjekt umschließt mit seinem Willen den »Willen der Welt«, frei-

**15.** Wittgenstein bezieht sich hier offensichtlich auf die Bemerkung in der vorhergehenden Tagebucheintragung, dass »die Menschen immer glaubten, *ein* Geist sei der ganzen Welt gemein« (TB 15.10.16).

lich ohne den Raum selbst zu berühren; es ist die Außenseite der inneren Strukturen der Welt; oder, mit Handke zu sprechen, die Außenwelt der Innenwelt der Außenwelt. Freilich ist diese Überlegung aus den Tagebüchern nicht so zu verstehen, dass der »Geist« oder das »metaphysische Subjekt« die Welt erschafft. In Schopenhauers Gedankengang erzeugt sich der Geist in der Welt die Organe, die er für seinen Willen benötigt: Gehirn, Hand, Fuß etc. Aber wie soll der »Geist« sich die materiellen Körperdinge durch seinen Willen erzeugen? Nach Wittgenstein ist ein solcher Vorgang unmöglich: Es gibt keine kausale Verbindung zwischen dem Willen und den Gegenständen in der Welt. Der Wille erzeugt nichts. Aber er ist in den Strukturen der Welt anwesend; er ist in den Dingen und Handlungen der Welt präsent. Im Raum der Welt ereignen sich Akte, in denen sich Stellungnahmen des Subjekts zur Welt vollziehen, ohne dass der Geist direkt verändernd auf die Welt zugreift.

Der Körper ist keine Erzeugung, keine Objektivierung des Subjektwillens; er wird nicht von einem geistigen Prinzip regiert. Er ist kein Vollzugsorgan einer nichträumlichen Instanz, sondern er agiert, ohne dabei dirigiert zu werden, unter den Dingen, Handlungen, den anderen Körpern; und dieses Agieren *ist* der Wille. Unser Handeln selbst ist unsere Stellungnahme zur Welt. Der Körper ist nicht Ausdruck des Willens und Denkens; er sitzt nicht, bildlich gesprochen, als ein ausführendes Organ am Ende einer langen Kommandokette. Was mit ihm geschieht, stellt sich in der Übereinstimmung von Strukturen in der Welt und im Subjekt her. Wenn nichts im Körper geschieht, was einen Willen zum Armheben verwirklicht, hat das Subjekt diesen Willen auch nicht. Erst die Übereinstimmung des Ichs mit einem funktionierenden Körper macht ein Armheben zu *meinem* Armheben. Es gibt freilich die Erscheinung, dass sich der Arm hebt, ohne Übereinstimmung mit dem Subjekt; *diese* Richtung ist möglich, denn die Welt ist für ihr Funktionieren nicht auf das Subjekt angewiesen, wohl aber für ihre Selbstdeutung. Nur wenn das Heben des Arms in der Welt als Willensakt gelten soll, ist die Übereinstimmung mit dem Subjekt notwendig.

Vom Subjekt aus kann die Übereinstimmung über die ganze Welt ausgebreitet werden; dieses kann mit allem, was geschieht, übereinstimmen; es kann dies alles wollen. Nur für die Deutung der Welt in Bezug auf den Willen des Subjekts braucht man die Übereinstimmung der Stellungnahme und des Räumlichen. Der Körper ist bei seinen Aktivitäten in ein Strukturnetz integriert; dieses ist aufgespannt vom Subjekt, von einem Ich, das *nicht* im Körper sitzt wie in einem »Futteral« (Plessner), sondern an der Grenze der Welt, als die umschließende Außenwelt der räumlichen Welt.

Ein Körper, der die Fähigkeit hat, selber Willensakte zu vollziehen und dabei nur die Übereinstimmung mit dem Geist einholt, ist nicht mehr als ein rein materielles Körperding zu begreifen. Und der

Wille, der darauf angewiesen ist, durch körperliche Akte vollzogen zu werden, ist nicht mehr der Wille eines Subjekts, das sich im Raum der Welt ausdrückt. Der Körper muss anders gedacht werden, das Subjekt auch. Hier wird es notwendig sein, über den *Tractatus* hinauszugehen, freilich ohne dessen Errungenschaften zur Disposition zu stellen. Wittgenstein hat selber diesen Schritt vollzogen; er ist dokumentiert in seinen Aufzeichnungen aus der Zeit, die dem Bau des Wohnhauses für seine Schwester Margarete folgte, ab 1928/29. An ihnen lässt sich erkennen, wie Wittgenstein sein *Tractatus*-Denken sehr rasch umbaute, nachdem er begonnen hatte, das Subjekt als Teil der Welt zu verstehen. Zwei Jahre später, Anfang 1930, wird er diesen Umbau vollzogen haben und das Subjekt als einen Teil der räumlichen Welt verstehen.

## 5.

An den »Philosophischen Bemerkungen« der Wiener Ausgabe,[16] die Wittgensteins Denkbewegungen ab 1928 minutiös dokumentieren, kann man erkennen, wie er das Subjekt in die räumliche Welt eintreten lässt und die scharfe Trennung von Welt und Subjekt allmählich lockert. Es ist nicht übertrieben, wenn man vermutet, dass die Arbeit an den Räumen des Hauses und alles, was damit zusammenhängt – Begehen des Gebäudes, Sich-Hineindenken in die Räume, sinnliche Erfahrung des gebauten Raums –, Wittgensteins Weltkonstruktion beeinflusst haben. Bewegung, Taktilität und die räumliche Erfahrung des Hauses werden für sein Denken ebenso wichtig wie das Sehen. Die äußere Welt ist nicht mehr nur eine gesehene Bilder-Welt, sondern hat eine direkte Beziehung zum handelnden Subjekt; Haus und Körper richten sich aufeinander. An den Elementen, aus denen es besteht, drückt sich aus, was mit ihnen zu tun sei. Sie *zeigen* dem Blick des Benutzers die Erwartung ihres Gebrauchs. Der Türgriff zeigt der Hand, wie sie zu ergreifen und zu drücken ist; die Hand vollzieht die geforderten Akte, und die erfahrenen Umgangsqualitäten werden in den Körper übernommen. Wenn diese zu einem selbstverständlichen Handeln geworden sind, lassen sie sich von den Gegenständen ablesen. Oft genügt nur ein Blick, um die Umgangsqualitäten und damit den möglichen Gebrauch zu erkennen.[17]

Wittgenstein zieht in seinen Aufzeichnungen aus den Jahren 1929/30 ständig Parallelen zwischen dem Haus und der Sprache. In der Sprache, so stellt er nun fest, verhält es sich nicht anders als mit einem

**16.** Ludwig Wittgenstein: Wiener Ausgabe, Wien 1994, Bde. I und II, zitiert als WA I, II.

**17.** Ein Gedanke von Arnold Gehlen.

Türgriff; auch die Wörter richten Anforderungen an den Verstehenden und erwarten Antworten. Was die Gegenstände an möglichen Gebrauchsweisen enthalten, entdeckt das Subjekt nicht durch bloße Betrachtung, sondern in den Erfahrungen des Tastens, des Manipulierens, Sich-Bewegens. Im Umgang mit dem Haus spielen das Ineinandergreifen von Behandlung durch das Subjekt und Umgangsqualitäten der Gegenstände die wesentliche Rolle. Wenn der Betrachter sieht, wie die Gegenstände ihre Gebrauchsweisen zeigen, so hat dies für ihn einen Aufforderungscharakter, der direkt an seinen Körper appelliert und auf den er, unterhalb des bewussten Denkens, mit seinem Handeln antwortet. Er sieht ein Zimmer nicht als Gegenstand der Geometrie, sondern als Körperumwelt. Seine Wahrnehmung wird zu einem *Sehen-als*.

Dieser Begriff, der später in den *Philosophischen Untersuchungen*[18] auftreten wird, ist hier noch nicht gebildet worden. Wittgenstein hat aber erkannt, dass wir den Dingen ihre Funktionsangebote und -versprechungen, mit einem modernen Begriff ausgedrückt: ihre *Intentionalität,* ansehen. Die Gegenstände sind nicht von uns abgetrennte Entitäten, wie in der *Tractatus*-Philosophie, sondern ihre Dinghaftigkeit bildet sich in ihren Beziehungen zu uns. Sie erhalten ihre Gestalt und Bedeutung in einem Zusammenspiel zwischen ihrer Beschaffenheit, die sie uns zum Handeln anbieten, und der Art und Weise, wie wir mit ihnen umgehen. Auch die Bedeutung eines Bildes entsteht in einem Zusammenwirken der Eigenschaften, der Handlungsmöglichkeiten, die es dem Betrachter darbietet, und seiner Behandlung durch diesen. Was die Dinge und Bilder einem Handelnden sagen, welche Eigenschaften und Anforderungen dieser aufnimmt und wie er darauf antwortet, hängt wesentlich von seinen Fähigkeiten ab, auf sie einzugehen.

Wittgenstein wird auf diese Fähigkeit aufmerksam, als er bemerkt, wie wichtig sein Feingefühl für die Materialien ist, die er auswählt, für die Formen, die er diesen gibt. Das Material verlangt eine bestimmte Behandlung, die sich dem sensiblen Blick zeigt; es fordert vom Benutzer Respekt vor seinen Qualitäten und erlaubt nur bestimmte Arten der Verarbeitung und Verbindungen mit anderen Materialien. Die Unerbittlichkeit, die Wittgenstein bei seinen Forderungen an die Handwerker ausdrückte, wird verständlicher, wenn man diese als eine ethische Haltung deutet, die die vom Haus und seinen Materialien gestellten Anforderungen konsequent verwirklicht.

Der Welt ihre Anforderung ansehen heißt erkennen, dass man in der Welt etwas zu erledigen hat; man bereitet ein Eingreifen in die Welt vor. Wenn man Schnee mit Hilfe einer äußerst differenzierten

**18.** PU Teil II, Abschnitt XI.

Skala von Abstufungen in die verschiedensten Schneesorten unterscheiden kann, hat man ein Gespür für Schnee entwickelt, insofern man etwas in einer Welt des Schnees zu erledigen hat. Das Subjekt organisiert sein Handeln und sich selber in Funktion der Anforderungen, die es von der Welt empfängt. In dem Maße, wie es sich die Welt aneignet und nach seinem Gespür modelliert, passt es sich selber an die Welt an. Es bildet in seinem Inneren eine funktionelle Äquivalenz der Welt aus, eine Entsprechung der von der Welt herkommenden Anforderungen, die es in seine eigenen Handlungen übernimmt.

Die Dinge, aus denen das Haus zusammengesetzt ist, die Türgriffe, Lichtschalter, Schlüssel, Türen, warten auf ihre Erledigung. Die Dinge versprechen uns, dass wir eben jene Handlungen mit ihnen erledigen können, die man ihnen ansieht. Ebenso sind die sprachlichen Ausdrücke, die Intentionen ausdrücken, so angelegt, dass wir bei einem Versprechen – Wittgensteins Beispiel – dessen Erfüllung in dem Moment erwarten, in dem dieses gegeben wird. Nicht erst die zukünftig eintretende Erfüllung gibt uns die Bedeutung des Versprechens an – das Versprochene könnte ja auch ausbleiben und das Versprechen wäre trotzdem gegeben. Die Bedeutung muss in dem Augenblick erzeugt werden, in dem das Versprechen gegeben wird. Ein Versprechen besteht nicht in einem Bild des versprochenen Zustands, sondern ist eine Form der Erwartung.

Wie ist es möglich, dass wir das Versprochene erwarten können? Die Dinge geben, für sich betrachtet, nichts anderes als ihren gegenwärtigen Zustand an. Aber sie zeigen dem Benutzer die im Gebrauch erfahrenen *Umgangsqualitäten*, die in dessen Körper übernommen und zu einem selbstverständlichen Aspekt des Handelns geworden sind. Die *Intentionalität* von Bildern ist keine innere Eigenschaft von diesen; sie ist auf *beiden* Seiten – beim Benutzer und in den Bildern. Sie entfaltet sich auf beiden Seiten, als Angebot und als Erwartung; beide zusammen bilden und wirken sich in konkreten Akten für die Beteiligten sichtbar aus: im Gebrauch. Im materiellen Akt des Gebrauchs treffen beide zusammen und nehmen konkrete Gestalt an.

Die Anforderungen der Gegenstände bilden eine Struktur der Welt, und diese organisiert sich als eine *funktionelle Äquivalenz* im Handelnden. In *diese* Struktur passt Wittgenstein die Sprache mit ihren einfachen instrumentellen Gebrauchsweisen ein:

»Wie in einem Stellwerk mit Handgriffen die verschiedensten Dinge ausgeführt werden, so mit den Wörtern der Sprache die Handgriffen entsprechen. Ein Handgriff ist der Handgriff einer Kurbel und diese kann kontinuierlich verstellt werden; einer gehört zu einem Schalter und kann entweder nur umgelegt oder aufgestellt werden, ein dritter gehört zu einem Schalter, der drei oder mehr Stellungen zuläßt, ein vierter ist der Handgriff einer Pumpe und wirkt nur, wenn er auf und ab bewegt wird etc.; aber alle sind Handgriffe, werden mit der Hand angefaßt« (WA II, 166).

An dieser Bemerkung wird der körperliche Aspekt des Gebrauchs schärfer hervorgehoben als später in der feinen literarischen Schreibweise der *Philosophischen Untersuchungen*. Hier gibt Wittgenstein die Wichtigkeit des Gebrauchsbegriffs endgültig auf: »Etwas spricht für die Auffassung, daß die Interpretation des Bildes im Gebrauch liegt, den man vom Bild macht« (WA II, 294). Das Bild, das durch die Sprache der Erwartung gegeben wird, kann erst verstanden werden, wenn man es gebraucht.

Etwas später nimmt Wittgenstein einen neuen Anlauf; er überträgt die Überlegungen, die er zur Klärung der Bildhaftigkeit des Hauses angestellt hat, erneut auf die Sprache, auf ihre »versprechenden« Wörter; so nennt er die *intentionalen* Ausdrücke: »Die Sprache hat die Erwartung nicht beschrieben sie hat sie ausgedrückt … sie war die Erwartung« (WA II, 316). Die Sprache selbst hat eine intentionale Struktur. »Wenn man das Element der Intention aus der Sprache entfernt, so bricht damit ihre ganze Funktion zusammen« (WA II, 196). Den Zustand der Erwartung kann die Sprache aber nicht mit Zeichen allein ausdrücken; die Sprachauffassung des *Tractatus* reicht offensichtlich nicht mehr aus. Bei einem Versprechen vollzieht die Sprache einen Vorgang anderen Typs als bei logischen Operationen: »Sie hat ja nicht einen Zustand [einer Einstellung] beschrieben, sondern *sich* eingestellt« (WA II, 316).

## 6.

Wittgenstein begreift, dass die Gebrauchskategorie nicht zeichentheoretisch entworfen werden kann (vgl. WA II, 298): Es gibt keine Vorrichtung *innerhalb* der Zeichen, die das Sich-Einstellen vollziehen könnte. Zwar hält Wittgenstein noch an der Konzeption des Bildes fest, integriert diese aber in körperliche Lebensprozesse: »Ich verleibe beim Denken sozusagen ein Bild meinem Leben ein« (WA II, 311). Dies ist eine andere Art Bild als im *Tractatus*: es ist in mir; es ist in meiner Welt, in meinem Körper und in dem, was dieser wahrnimmt. Die Sprache füllt den ganzen Raum der Welt aus; sie bezieht den Körper und die Empfindungen ein. »Ich bin darauf vorbereitet einen roten Fleck zu sehen – diese Vorbereitung ist sozusagen etwas *Praktisches* ähnlich, wenn ich meine Muskeln zum halten eines Gewichts vorbereite« (WA II, 315). Diese besondere »Vorbereitung ist quasi selbst die Sprache …« (ebd.). Hier sehen wir, wie Wittgenstein den Begriff der Sprache weit über die Welt der Zeichen und Bedeutungen ausdehnt und mit dieser Bewegung auch die Gebrauchskategorie erweitert.

Die Sprache verhält sich zur Anforderungsstruktur der Welt wie die Muskelspannung im Subjekt. Körper und Sprache stellen sich auf diese Struktur ein und gehören in dieser Vorbereitung zusammen; sie

sind zwei Seiten desselben Vorgangs. Wie das Haus mit seinen Anforderungen organisiert die Sprache eine Art Spiel mit seinem Benutzer, und dieser weiß genau, was dabei von ihm verlangt wird. Er ist voller Erwartung, wenn er das Haus betritt, ebenso wie er auf einem Spielfeld – Wittgensteins Gleichnis – erwartet, dass ihm der Ball zugeworfen wird. In ihm stellt sich eine vorbereitende, erwartende Haltung ein. »Es wirft mir jemand einen Ball, ich strecke die Hände aus und richte sie zum Erfassen des Balls« (WA II, 315). Der Fänger war auf den Wurf vorbereitet. Hätte er diesen nicht erwartet, dann hätte sich sein Körper anders eingestellt. Die Erwartung, ob positiv oder negativ, »mußte doch auch in etwas *bestehen* was ich tat« (ebd.) Die Muskelspannung *ist* die Erwartung des Subjekts, sie ist auf die Anforderungen der Welt gerichtet. Die Sprache *ist* die Erwartung; sie *enthält* die Anforderungen der Welt. Wenn der Handelnde auf die Gegenstände eingeht, stellt er sich im körperlichen und im sprachlichen Register auf diese ein. Die körperliche Einstellung *reagiert auf* die Anforderungsstruktur der Welt, die symbolische Einstellung der Sprache *enthält* die Aufforderungsstruktur der Welt; die Muskelspannung »liest« die Umgangsqualitäten der Dinge, die Erwartung der Sprache »spricht« zu den Muskeln. Die Sprache »beschreibt … nicht den Zustand der Erfüllung, sondern bejaht *sich selbst* [ihre Einstellung]« (WA II, 316).

Die intime Verbindung symbolischer und motorischer Leistungen lässt sich am Beispiel des Zeichnens zeigen: Wenn ich bei

> »einem absichtlichen Kopieren … die Linien jener Zeichnung *nachzeichne* … lasse [ich] hier die Vorlagen für meine Hand *gleichsam* führen. – Und wie ist es denn wenn ich etwa [wirklich] an der Hand irgendwohin geführt werde. Ich gehe dann und richte meine Schritte so ein, daß eine gewisse Spannung in meiner Hand oder meinem Arm nicht entsteht (oder doch immer wieder beseitigt wird)« (WA II, 311).

»… damit das Wort meine Hand lenken kann *muß* es die Mannigfaltigkeit der *gewünschten Tätigkeit* haben« (WA II, 162). Aber die Sprache lenkt nicht den Körper, sondern Sprechen und körperliches Handeln sind zwei teilweise analoge, oft ineinander verflochtene Weisen der Erledigung, die nicht von einer Instanz gelenkt, sondern in die komplexe Struktur des Gebrauchs eingespannt sind.

Motorische Schemata, Muskelgefühle und Sprache sind solidarisch in ihrem Eingehen auf die Anforderungsstrukturen der Welt. Sie sind verschiedene Weisen, funktionelle Äquivalenzen der Anforderungsstruktur der Welt zu erzeugen. Im Körper sind sie nicht einfach nur abgelagert, sondern sie werden, bei geeigneter Gelegenheit, auch angewendet. Dies ist ein neuer Aspekt in Wittgensteins Denken, der Aspekt des Gebrauchs dessen, was der Körper gespeichert hat. Mit dem Körper-Denken entsteht auch die Vorstellung eines Zusammenspiels von Inkorporierung und sozialem Gebrauch. Wittgenstein ist

peinlich darauf bedacht, diesem Gedanken keine psychologische Interpretation zu geben, sondern er greift wieder auf das Gleichnis des »Werkzeugkastens der Sprache« zurück, aus dem wir »Werkzeug zum zukünftigen Gebrauch herrichten« (WA II, 314) und bei Bedarf gebrauchen. Es sind nicht unsere Sinne selbst, die sich mit der Welt verbinden; hier liegt der Irrtum der Phänomenologie. Funktionelle Äquivalenzen werden nicht von der Welt direkt hervorgerufen, sondern werden vom Subjekt gebildet, mit Hilfe seines Denkens organisiert, generalisiert und mit Werten belegt. Wir antworten auf die Welt durch unseren Gebrauch der Sprache, in dem die Anforderungen der Dinge und unsere Fähigkeit zu antworten zusammentreffen.

Die Intentionalität der Welt besteht in einer Art Spiel von Aufforderung und Bereitschaft zur Erledigung. Menschen besitzen eine bestimmte Weise der Hinwendung zur Welt, eine Aufmerksamkeit dieser gegenüber, die in Übereinstimmung mit der Welt wirkt, so dass es zu einem gemeinsamen Funktionieren zwischen Menschen kommt. Mit dem ganzen Körper, mit allen Sinnen erkennen wir, was die Dinge im Umgang mit uns sein werden. Im Umgang mit diesen laufen die Gebrauchswerte der Dinge, die Erwartungen der Handelnden ineinander. »Erwartung« ist kein einfacher Niederschlag dessen, was ist, sondern besitzt eine Art Spannung wie die Vorspannung von Muskeln, die einer Anstrengung vorhergeht. Die Erledigungs-Bereitschaft macht die intentionale Struktur des Subjekts aus; sie richtet dieses auf Erledigung, d.h. auf die Welt und das zukünftige Handeln. Die Umgangswelt bildet den Horizont der Sprache. »Die Selbstverständlichkeit der Welt drückt sich eben darin aus, daß die Sprache nur sie bedeutet, und nur sie bedeuten kann« (WA II, 157).

Meine Sprache entsteht in meinem Umgang mit der Welt, meiner Wahrnehmung ihrer Umgangsqualitäten. » … beim ersten Lernen der Sprache [werden] gleichsam die Verbindungen zwischen der Sprache und den Handlungen hergestellt … – also die Verbindungen zwischen den Hebeln und der Maschine« (WA II, 198). Insofern meine Sprache eine Antwort, eine Erledigung der Aufforderungsstruktur der Welt ist, empfängt sie ihre Bedeutung von der Welt: »Denn da die Sprache die Art ihres Bedeutens erst von ihrer Bedeutung, von der Welt, erhält, so ist keine Sprache denkbar, die nicht diese Welt darstellt« (WA II, 157). Eine Sprache, die auf die Anforderungsstruktur der Welt antwortet, hat die Welt schon akzeptiert; sie ist dem Leben verpflichtet. Wenn sie auf die Umgangswelt richtig antwortet, wenn sie ihre Praxis in Ordnung hält, ist sie eine vollkommene Sprache.

Man erkennt an den Aufzeichnungen Wittgensteins, wie sehr sich die *Tractatus*-Gedanken verändert haben: Das Subjekt ist von seiner Position an der Grenze mitten in den Raum der Welt getreten; es ist zu einem Mitspieler geworden. Damit haben sich die Beziehungen

zwischen dem Subjekt und der Welt grundsätzlich verändert. Aus dem »Parallelismus« ist etwas ganz anderes geworden; aber nach wie vor gibt es den Unterschied zwischen dem Subjekt und den formelhaften Strukturen in der Welt.

## 7.

Der Wille, die Absicht, die Stellungnahme werden auch in Wittgensteins Denken nach 1928 nicht als mentale Zustände entworfen; aber sie werden mit dem Subjekt in den Raum der Welt gestellt. Sie gehen im Neuansatz seiner Philosophie aus Beziehungen im Raum hervor, insofern sie hier aus einer Übereinstimmung der subjektiven mit den objektiven Strukturen der Welt entstehen. Freilich fasst Wittgenstein sie nicht länger als »Gedanken« auf, die der Welt übergeordnet seien, sondern als Bedeutungen, die das Subjekt in einem dynamischen Prozess hervorbringt. Anders als im *Tractatus* ist es jetzt seine Aufgabe, seine subjektiven Strukturen so auszurichten, dass sie zu den objektiven Strukturen passen. Das strukturierte Handeln des Subjekts und die Formeln in der Welt sind einander nicht fremd, sondern bilden eine vom Subjekt hergestellte Übereinstimmung.

In den Überlegungen von 1928-30 finden sich sehr viele Beispiele körperlichen Handelns. Mit seinem Körper nimmt das Subjekt nicht nur gelegentlich Stellung zur Welt, sondern die körperlichen Akte bilden so etwas wie eine Grundschicht, in der Absichten, Wille und ähnliche intentionalen Haltungen gegenüber der Welt angelegt sind. Ein wichtiges Beispiel dafür ist Wittgensteins Deutung der Sprache als eines Werkzeugkastens; sie legt ein praktisches Verständnis der Welt zugrunde. Werkzeuge weisen formelhafte Strukturen auf; diese sind einerseits Angebote an das gebrauchende Subjekt; andererseits können diese vom Subjekt in verschiedenen Hinsichten gedeutet werden: ein Hammer kann, außer zum Einschlagen von Nägeln, auch für andere Zwecke, z.B. als Hebel oder als Briefbeschwerer, verwendet werden. Das Subjekt kann sich aussuchen, welche Anforderungen es erfüllen will, das Hämmern, das Hebeln, das Beschweren. Nicht nur das Subjekt muss auf die Anforderungen der Welt und die zur Verfügung stehenden Werkzeuge »eingestellt« werden, sondern auch diese müssen, da vielfältig ausdeutbar, vom Subjekt festgelegt werden; je nach Deutung werden sie zu einer anderen Art von Instrument.

Mit dem Körper hat der Mensch teil an den vom Willen, von Absichten durchdrungenen Strukturen des Raums. Die Welt selbst hat eine intentionale Grundstruktur; sie enthält gleichsam die Absicht, mit ihr umzugehen. Sie steht ihm nicht als ein totes materielles Gebilde gegenüber, sondern ist wie von Kraftlinien durchzogen. Vermittels des

Körpers hat das Subjekt an ihr teil; durch diesen erschließt es die Bedeutungen des Raums; aber dies ist nur möglich, weil das Subjekt vergleichbare Strukturen in sich hat.

In seinen späteren Überlegungen wird Wittgenstein noch einen Schritt weitergehen: Das Subjekt hat nicht nur an der Welt teil, sondern es stellt auch die Präsenz der Strukturen und ihre Übereinstimmung fest. Dies geschieht nicht in einem expliziten Akt, wie in einem Denk- oder Willensakt, sondern dadurch, dass es sich selbst in einem bestimmten Kontext situiert; Wittgenstein wird diesen in seiner späteren Philosophie »Spiel« nennen. Das Subjekt befindet sich in diesem Kontext *als Spieler*. Dass es ein Mitspieler ist, bedarf keines besonderen Anerkennungsaktes, sondern zeigt sich – auch für den Spieler – an der Kohärenz seiner Akte. Dass er seinen Arm heben *will*, zeigt sich u.a. daran, *dass* er seinen Arm hebt im Kontext mit anderen Spielbeteiligungen. Die Absicht ist in ein komplexes intentionales Geschehen involviert; sie bezieht sich nicht nur auf *ein* Ziel, sondern befindet sich in einer Kette von Absichts-Beziehungen: Ich will nicht nur meinen Arm heben, sondern *dadurch* einen Apfel pflücken und ihn essen, *dadurch* meinen Hunger und Durst stillen, *dadurch* den Zeitpunkt meiner nächsten Mahlzeit hinausschieben, *dadurch* etwas Zeit gewinnen etc. Wenn ich die Absicht, den Arm zu heben, aus irgendeinem Grund nicht erfüllen kann, kann ich diese auch so ausdrücken, dass ich jemanden bitte, mir den gewünschten Apfel zu reichen. Niemals will jemand nur seinen Arm heben (dies ist ein typisches Beispiel für die einseitige Sichtweise der Philosophie), sondern man will mit diesem Akt etwas bewirken, anzeigen, verhindern – absichtsvolle Handlungen sind Züge in einem komplexen Spiel. Die Beteiligung des Subjekts am Spiel lässt sich daran erkennen, dass es sich *als Mitspieler* verhält, dass es in das Spiel aufgenommen worden ist und zum Spiel gehört. Sowohl die Aufnahme in ein Spiel als auch ein spieladäquates Verhalten sind wichtig: Ein Parlamentsbesucher, der bei den Abstimmungen des Bundestages den Arm hebt, wird nicht mitgezählt, selbst wenn er in den Raum der Abgeordneten vordringt. Wer dazugehören will, muss einen Sinn für das Spiel besitzen, um sich im Spiel angemessen verhalten zu können. Dafür reicht es nicht aus, sich an die explizit formulierten Regeln zu halten, weil zu einem Spiel eine Menge ungeschriebener Verhaltensnormen gehört. So muss ein Parlamentsabgeordneter bestimmte Verhaltens- und Ausdrucksweisen beherrschen, die ihn als Mitglied des Bundestags qualifizieren. Nirgendwo steht beispielsweise, dass man einer Rede mit den Händen applaudiert und nicht mit den ausgezogenen Schuhen auf den Tisch trommelt (wie Chruschtschow dies in der UNO-Vollversammlung tat).

Auch in der neuen Phase, in die sein Denken getreten ist, nimmt Wittgenstein nicht an, dass es einen Willensakt gibt, sondern entwirft eine Übereinstimmung von Strukturen, von Raum, Subjekt und Körper.

Neu hinzugekommen ist die Forderung, dass sich die Beteiligung des Subjekts an der Welt *zeigt*. Der Wille, die Absicht verteilt sich über die Strukturen der Welt des Subjekts, über das Spiel und den Körper. Die internen Strukturen von Welt und Subjekt sind vielfältig aufeinander bezogen; dieser Gedanke lässt sich am Beispiel des Werkzeugkastens exemplifizieren. Werkzeuge sind sich alle insofern ähnlich, als sie Werkzeuge sind: Sie werden auf Situationen in der Welt angewendet, die ihren Gebrauch erfordern – sie werden von Situationen in der Welt, die als bearbeitungsbedürftig wahrgenommen werden, gleichsam hervorgerufen; auf diese werden sie mit Hilfe einer Technik angewendet. Situation, Werkzeug und Technik passen zusammen; sie bilden ein strukturelles Ganzes. Ein Schraubenzieher wird mit Hilfe einer Technik auf eine Situation angewendet, in der es eine Schraube zu befestigen gibt. Die Struktur des Schraubenziehers passt zur Arbeit der Befestigung; die Hand ist fähig, den Schraubenzieher festzuhalten und zu drehen; der Handelnde beherrscht die Technik des Fixierens von Schrauben. Hier passt alles zusammen: Jede einzelne der drei Instanzen, Situation, Werkzeug, Handgebrauch, enthält in einem gewissen Sinn schon die Absicht des Festdrehens; man sieht es ihnen an, ja man spürt es geradezu körperlich.

Daher ist es möglich, die Absicht zu erkennen, wenn nur zwei statt der drei Instanzen gegeben sind: wenn nur die Situation der lockeren Schraube und das Werkzeug gegeben sind oder nur der Schraubenzieher und der Handgebrauch, wenn man die Schraube nicht wahrnimmt, oder nur die zu befestigende Schraube und der Handgebrauch, ohne das Werkzeug zu erkennen. Es gibt keine kausale Verbindung zwischen diesen Instanzen, auch keine mentale. Es reicht die Annahme ihrer Übereinstimmung aus, um ihr Funktionieren zu beschreiben. Diese bildet die Grundstruktur aller Spiele, in denen ein Wille oder eine Absicht mit Hilfe von Werkzeugen verwirklicht wird. Wenn diese Voraussetzung gegeben ist, tritt eine »Familienähnlichkeit« ein, selbst zwischen so unterschiedlichen Werkzeugen wie zwischen »Leim und Meißel«[19].

Das Interessante an Wittgensteins Lösung ist, dass es sich in allen Fällen um absichtsvolle Verwendungen von Werkzeugen (im weitesten Sinne) handelt, die gewöhnlich als von Regeln geführt vorge-

**19.** Vgl. Ludwig Wittgenstein: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben, hg. v. Cyril Barrett, Band I, Frankfurt/Main 2000, 4: »Ich habe die Sprache oft mit einem Werkzugkasten verglichen, der Hammer, Meißel, Streichhölzer, Nägel, Schrauben und Leim enthält. Es ist kein Zufall, daß all diese Dinge zusammengetan worden sind – wenn es auch wichtige Unterschiede zwischen den verschiedenen Werkzeugen gibt – es besteht eine Familienähnlichkeit, obwohl sich nichts mehr unterscheidet als Leim und Meißel.«

stellt werden. In meiner Darstellung sind Regeln bisher nicht erwähnt worden. Auch absichtsvolle Vorgänge, die genuine Beispiele für ein explizites Regelfolgen darstellen, wie die Fortsetzung einer arithmetischen Reihe, die Anwendung eines Worts auf eine gegebene Situation, das Befolgen eines Befehls, das Folgen von Wegweisern, werden von Wittgenstein mit seiner Kombination von Bedingungen dargestellt, in der gerade die Regeln *nicht* vorkommen. Sein leitender Gedanken ist: Wenn jemand so handelt, dass er bestimmte Regeln verwirklicht, braucht er, um absichtsvolle Handlungen zu vollziehen, nur die Bedingung zu erfüllen, Situation, Werkzeug und Technik in Übereinstimmung zu bringen. Diese ist notwendige und hinreichende Bedingung für das Vorliegen von Absichten. Alles, was sonst noch im Subjekt vor sich gehen mag, tut nichts zur Sache – es fügt den Intentionen nichts hinzu.

Die internen Strukturen von Situation, Werkzeug und Technik findet das Subjekt im Raum der Welt: sie sind in den entsprechenden Spielen vorhanden; hier spürt es sie auf. Aber sie zeigen sich auch in den Situationen und an den Dingen; das Subjekt spricht auf sie an und reagiert auf sie mit seinen Sinnen. Im Medium des Körpers geschieht die grundsätzliche Übereinstimmung von subjektiven und objektiven Strukturen. Durch den Körper vollziehen sich die in den Situationen, Dingen und Werkzeugen angelegten Absichten. Mit seinen körperlichen Empfindungen dehnt das Subjekt den Raum der Absichten aus, indem es »familienähnliche« Werkzeuge entdeckt und neue Absichten in neuen Situationen aufspürt.

# Raumbildungsprozesse. Zur Logik des dynamischen Bildraums bei Goodman, Boehm und Foucault. Mit einem Exkurs über den Fetischcharakter der Dingwahrnehmung

Ludger Schwarte

*Goodman, Boehm et Foucault comprennent la picturalité respectivement en tant que matérialisation et analogie de l'écriture. La matérialité de l'image ne dépend pas du système symbolique, mais émerge des conditions de la présentation et de la construction, qui sont spécifiques de la structuration de l'espace. Dans notre contribution, nous allons analyser cette structuration de l'espace. Ensuite, on s'intéressera à l'articulation de la spatialité par le biais des images. Notre réflexion s'oppose à une conception des espaces comme une mise en ordre.*

## 1. Raum als Bild

Räume hat man sich lange als statisches Koordinatensystem vorgestellt, als Relation zwischen Punkten, Linien, Körpern. Dass diese Relationen nicht unabhängig von einem Betrachter, der diese konstatiert, bestehen, lenkte die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen der Beobachterposition und dem Wahrnehmungsapparat sowie auf den Körper als Grund der Unterscheidung der Richtungen. Räume können nicht einfach als gegeben unterstellt werden. Sie hängen von der Materialität dessen ab, woran sie zur Erscheinung kommen. Räume werden in der Wahrnehmung konstruiert und für diese inszeniert. Je mehr sich diese Auffassung durchsetzt, desto deutlicher kommen die raumbildenden Handlungen in den Blick. Werden Räume von diesen Akten aus dynamisch gedacht, so verstehen wir ihre Struktur nach dem Muster des Bildes, als Möglichkeit, etwas als ein Arrangement zu sehen.

Längst haben wir uns abgewöhnt, nur dann von Bildern zu spre-

chen, wenn wir eine rechteckige Fläche, sei es eine Leinwand, eine Photographie oder einen Bildschirm vor uns haben. Dennoch bleibt die transportable rechteckige Fläche eigentümlich dominant in den Philosophien des Bildes, wenn auch die Erscheinungsbedingungen des Bildes in der vorgestellten Fläche meist unbefragt bleiben.

Dass etwas nicht einfach als Relation, als Figur, oder als Zeichen, sondern als Bild gesehen wird, schält sich aus der Geschichte des Bildbegriffs und aus Bildpraktiken parallel zu der Transformation des Raumbegriffs heraus. Die Frage lautet nun nicht mehr statisch: Was ist ein Bild? Sondern dynamisch: Wann kann etwas als Bild erscheinen oder als Bild erkannt werden?

## 2. Wann ist ein Bild?

Die Bildwerdung dekomponiert das Gedächtnis, die Gestalt, die Dauer, die Transparenz und die materielle Konfiguration und stellt daraus den Augenblick eines Bildes zusammen. Auch die banalste Photographie wird immer vom Spannungsfeld einer dekomponierten Installation überzogen, damit sie überhaupt als solche gesehen werden kann. Die Installation der Transparenz, der Nähe, des Lichtes bindet in dieser Dekomposition die Schatten und die Volumengrößen zurück an die Symboltechniken der Flächen, die zunächst aufgrund des Sehhabitus auftauchen. Jedes Bild enthält mehrere Schichten, die miteinander, je nach Blickwinkel, Lichteinfall und Aufmerksamkeitsgrad, in Konkurrenz stehen. Weil Bilder erscheinen, sind sie multipel, polyphon, konzertant, stets verschwindend. Die Rechtecke und Quadrate, die traditionellen Bildflächen, auf denen sich dieses Blickkonzert abspielt, treten wiederum durch die Art, wie Lichtvolumen, Galerieraum, Spiegelung und inhaltlicher Bezug aufeinander abgestimmt sind, in eine mehrdimensionale Fluktuation, innerhalb derer die Bildflächen und die Zuschauerkörper Turbulenzen und Abstoßungspunkte bilden.

Angeleitet durch die Schnittflächen aber sind wir es gewohnt, die Erscheinungsbedingungen auszublenden und wir sehen ein Bild. Keine geometrische Form und keinen Farbauftrag, sondern eine abgelöste symbolische Einheit. Dies wird erzeugt durch die Erforschung der Elemente des Bildes, die es gleichermaßen als Speicher wie als Wirkungsmacht qualifizieren. Die dynamischen Kräfte werden herausgefiltert, um das Bild auf seine Abbildungsfunktion zu reduzieren. Diese Reduktion operiert auf zwei Stufen: Die Funktion der Bildelemente wird durch die vorausgesetzte Fläche, den Bildraum, bestimmt, während der Raumbegriff davon abhängt, das Gesehene als Bild zu organisieren, indem der Bildkörper den Raum ausfüllt und seine Einheit markiert.

Körper bilden Räume nicht erst im Kontext der Kunst, also in

dem Moment, wo der ikonische Wert strahlender Materialien beispielsweise ein Landschaftsporträt erkennen lässt. Bereits die äußere Landschaft als Bildraum setzt sich aus solchen Körpern zusammen. Dieses ›Bildwerden‹ unterstellt einen speziellen Parcours, eine alltägliche Szenographie der Initiation und der Referenz, die sich ins Innere von Bildassemblagen fortspinnt, so dass materiale Qualitäten intelligiblen Werten unterstellt werden.

Als Möglichkeit der Bezugnahme ist der so gebildete Raum zugleich Bild der Wahrheit, eine Ausbildung von Räumlichkeit und das Zeigen des Raums als Bild; es ist, wie Didi-Huberman sagt, der Ort einer Transformation auf materialer, formaler und inhaltlich-theologischer Ebene:

a) Material präsentiert der Bildraum sich als Abdruck, als ein Feld unbeschreibbarer, kaum sichtbarer Spuren, welche noch kein Bild sind.
b) Formal, weil es sich als Matrix von Bildlichkeit überhaupt präsentiert, da es dem Negativ-Bild als Prototyp jeder Bilderzeugung Legitimität verleiht.
c) Inhaltlich, weil es keine Nachahmung von Menschenhand ist, sondern Übertragung. Es ist eine Vision des Raumes als natürlichem Bild, wodurch das Kreatürliche nicht nur Abbild, sondern Bild des Ideals ist, das Erkennen des Bildes also Ausweis der Berechenbarkeit, welche der Mensch sich durch die wissende Vision aneignet.[1]

Der klassische Bildraum ist genau die Entfaltung dieses Zwischenraumes von Abdruck, Spur und Vorbild als Einheit des Maßes. Weil dieser Bildraum folglich die Möglichkeit des Erscheinens konkret erkennbarer Bilder in Form von Ausdrucksrelationen ist, begreift die zeitgenössische Bildphilosophie Bilder noch weitgehend nach dem Muster der Sprache, als rhythmische Messung, als eine Variante der Schrift. Bild und Schrift haben auch als geistige Bilder und Traumschriften die Idee gemeinsam, dass sie etwas (Abwesendes) einer Struktur des Erkennens zuordnen können, etwa durch die Wiedergabe charakteristischer Züge, durch die Einordnung in Größenverhältnisse, durch die Benennung. Und: Sie funktionieren nur innerhalb (sichtbarer oder unsichtbarer) Linien, die sie von ihrem äußeren Gebrauchszusammenhang und von ihrer inneren Materialität trennen. Bild und Schrift beruhen auf der Entgegenstellung unterschiedlich strukturierter Räume, die es ihnen gestatten, Felder der Gleichzeitigkeit oder der regelmäßigen Abfolge abzuheben von Unsichtbarem. Der Blick wird

**1.** Siehe Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung, Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, 46.

gesteuert: Irgendwann sind wir gewillt, die Rußflecken auf der Felswand und die Tintenflecken auf dem Papier zu übersehen zugunsten eines Sinnzusammenhangs, der mehr ist als die Summe dieser Flecken. Bevor wir lesen können, müssen wir typische Eigenschaften des Bildes, auf denen die Schrift als System der Einschnitte und Gliederungen bereits aufbaut, in den Blick bekommen. Wenn wir den Sinnzusammenhang nicht immer schon von der Sprache und von der Schrift her denken wollen, gilt es, das Bild als Voraussetzung von Bedeutungsmustern und als Voraussetzung der Schrift zu verstehen. Das Lesenkönnen einer Schrift ist in einen bestimmten Bezugsrahmen eingespannt, innerhalb dessen Symbole erkennbar werden. Dieses bildräumliche Bezugssystem kann Bedeutung nicht ohne eine materiale Entsprechungsebene evozieren.

In dieser Richtung will ich ausgehend von Goodman und Foucault untersuchen, wie die Akte des Lesens und Verstehens von Bildern sich letztlich auf Bedingungen stützen, die außerhalb der Bildfläche liegen. Davon ausgehend werde ich die Reduktion des Bildes auf einen wie auch immer erweiterten Schriftbegriff kritisieren, denn wir erwarten von einem Bild nicht nur Ähnlichkeit, Richtung (Sinn) und Bedeutung, sondern ein Spiel mit Farbigkeit, Textur, undimensionierte Bewegung und dergleichen. Für alle Bereiche meiner Erörterung genügt es allerdings, das Bild zunächst als ein um eine ästhetische Dimension erweitertes Symbolsystem aufzufassen.

Frappant begegnet eine derartige Definition bei Nelson Goodman. Dessen Theorie der graphischen Welterzeugung entfaltet sich im Horizont der bekannten Auseinandersetzung darüber, was Kunstwerke von perfekten Kopien oder von industriell gefertigten Objekten unterscheidet. Goodman fasst Bild und Schrift als Notationssysteme auf. Zunächst stellt er fest: Was ein Bild ist, kann nicht durch eine Ähnlichkeitsbeziehung bestimmt werden, denn Ähnlichkeit ist reflexiv: Ein Porträt kann Karl Marx repräsentieren, aber Marx ist nicht dem Gemälde ähnlich. Ich ähnele nicht meinem Passbild, sondern mein Passbild zeigt mich. Andererseits sind zwei Campbell-Suppendosen einander sehr ähnlich, aber keine Suppendose repräsentiert die andere. Kein Grad der Ähnlichkeit ist eine Bedingung für Repräsentation bzw. Abbildung. Die perfekteste Kopie ist zugleich eine Konstruktion des Gegenstandes. Wichtig an Goodmans Diskussion erscheint mir hier, dass er die Herstellung von Referenzzusammenhängen und das Hervorheben von Aspekten nicht ausschließlich der Konvention zuschreibt. Die Konstruktion von Aspekten geschieht nicht nur ›sozial‹, d.h. durch Konventionen bzw. durch Aushandeln, sondern zunächst in Abhängigkeit von Distanz und Licht. Die objektiv messbare Identität der Lichtstrahlen oder eine perfekte perspektivische Illusion hängen Goodman zufolge immer von experimentellen Aufbauten ab. Bestimmte Bildtypen wirken realistisch, wenn sie in Galeriebedingungen einge-

bettet sind, welche unter Absehung von Bewegung eher Ähnlichkeit vermitteln als einfangen, wie Goodman unterstreicht. Realistische Abbildungen müssen eine ganz andere Gestaltung aufweisen, als das, was sie »richtig erscheinen« lassen, abhängig von Lage, Entfernung, Beleuchtung und vom gesamten Wissen über Gegenstände.[2] Erst die Installation möglicher Blickpunkte räumt das Aushandeln und die Habitualisierung des Sehens ein. Unsere Sichtweise ist zunächst durch diese bildräumliche, und dann erst durch die konventionelle Organisation geprägt. »Realistische Repräsentation hängt, kurz gesagt, nicht von Imitation oder Illusion oder Information, sondern von Impfung ab.«[3] Diese Impfung vollzieht sich durch die Ausstellung von Wahrnehmungsproben.

Bilder sind pikturale Inschriften, die dem Gegenstand etwas hinzufügen. Weil sich Bild und Gegenstand somit gegenseitig erhellen, sind es nicht Eigenschaften des abgebildeten Objektes, sondern die symbolischen Strukturen, deren Gestaltung für die Richtigkeit des Bildes ausschlaggebend ist.[4] Ein Bild als »pikturales Symbol« unterscheidet sich von einem anderen Symboltyp zunächst durch die Relationen der Farbe. Seinem Schrift-Paradigma treu hebt Goodman letztlich jedoch das Relationale gegenüber dem Materialen hervor und verallgemeinert: pikturale Repräsentation – ein Bild – unterscheidet sich

**2.** Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, Frankfurt/Main 1995, 30f.

**3.** Ebd., 46. Keineswegs entgeht ihm dabei, dass spezielle Kunstwerke die Zeichen so manipulieren, dass sie eine Bedeutung evozieren, die nur aus der Komposition der Zeichen, nicht aber aus den bezeichneten Sachverhalten abzuleiten ist.

**4.** »Das Erkennen von Strukturen besteht in hohem Maße darin, sie zu erfinden und aufzuprägen. Begreifen und Schöpfen gehen Hand in Hand« (ebd., 36f.). Der Betrachter erschafft daher jedesmal das Bild, indem er über das Vorliegende hinausgelangt. Die Übereinstimmung mit »der Welt« oder »dem Bild« kann nicht als Kriterium für die Abgeschlossenheit der Wahrnehmung dienen, denn »die Welt« besteht nur in einem denotationalen Organisationsmodus. Das Repräsentierte gibt keinen Hinweis auf die Exaktheit der Repräsentation. Übereinstimmungskriterien werden Goodman zufolge aus zwei Bereichen bezogen: aus übergeordneten Begriffen, d.h. aus Vorschriften und aus Hintergrundüberzeugungen, zu denen Vorstellungen über die Gesetze der Logik gehören oder Reflexionen über Beobachtungen aus dem Gedächtnis. Bildern ist keine Aussagewahrheit zueigen, sondern eine mit der Leistung von Theorien vergleichbare Richtigkeit (ebd., 33). Diese Richtigkeit zielt also weniger auf eine Übereinstimmung, die doch nur mithilfe von Theorien oder Bildern festgelegt werden kann, sondern vielmehr auf Triftigkeit, Bündigkeit, Reichweite, Informationsgehalt und die »organisierende Kraft des ganzen Systems.« Doch reicht die Aufzählung derartiger Relevanzfaktoren kaum aus, uns zu erklären, wann ich es mit einem Fragment, und wann mit einem Bild zu tun habe, es sei denn, man wollte dies aus den kognitiven Strukturen und Überzeugungen herleiten, was allerdings an unserer Intuition fehlginge.

von Beschreibungen, aber auch von Diagrammen durch seine dichte Syntax: Ein Diagramm ist durch wenige ausdrückliche Merkmale bestimmt – Punkte relativ auf Ordinate und Abszisse –, während in der Zeichnung alle Eigenschaften, die Dicke der Linie, ihre Farbe und Intensität, die absolute Größe, die Kontraste, die Eigenschaften des Papiers eine bedeutsame Rolle spielen können.[5] Bilder unterscheiden sich von Diagrammen, von Schrift (Notationssystemen) und Sprache aufgrund der fehlenden Differenzierung und Disjunktivität, aufgrund des Fehlens der Artikulation. Bildern sind keine diskreten Inskriptionen eigen, sondern zweideutige Dichte und Fülle. Nichts ist jedoch an sich Bild, sondern fungiert innerhalb eines Symbolsystems als ein solches.

Wenn dies auch eine brauchbare Unterscheidung von Bild und Schrift sein mag, so ist sie doch als Definition des Bildes unbefriedigend: Indem Goodman das Bild von der Denotation her definiert, kann er es nur als primitive oder defekte Schrift begreifen. Beachten wir aber, was wesentlich zum Herstellen von Bildern gehört, so fällt auf, dass dies erheblich voraussetzungsvoller ist als das Schreiben: Weil so viele Aspekte bei einem Bild ins Gewicht fallen, sind viel grundsätzlichere Entscheidungen zu fällen. Die bestimmten materialen Relationen, welche mit der Schrift als kontingent wegfallen, müssen jedoch erst hergestellt sein, damit Schriftlichkeit funktionieren kann. Die Schrift arbeitet bereits mit Bildklischees, mit industriellen Bildstandards, mit erprobten Flächenschnitten. Ein Bild erschafft einen bestimmten materialen Bezug zwischen Pigmenten, Flächen, Intensitäten, Kontrasten, Texturen, Licht, Distanzen, welche als Variablen des Blicks von Denotationssystemen immer schon vorausgesetzt werden.

Auf diese Einwände kann man innerhalb der Philosophie Goodmans partiell eine Antwort finden, an den Stellen nämlich, wo die spezifisch ästhetische »Organisierung« zur Sprache kommt. Je mehr Goodman sich nämlich auf die »Organisierung« der ästhetischen Qualitäten eines Bildes einlässt – anstatt nur seine syntaktische und semantische Dichte zu diskutieren – rekurriert er auf die alte Wittgensteinsche Unterscheidung von Sagen und Zeigen, in Goodmans Terminologie Ausdrücken und Exemplifizieren.

Goodmans Begriff der Exemplifikation unterstreicht, dass die Einschreibung und Nutzung eines Bildes als Ausdrucksmedium nur durch die Aktion des Bildobjektes selbst ermöglicht wird: »Die Eigenschaften, die auf einem […] Gemälde zählen, sind […] jene Eigenschaften, die es nicht bloß besitzt, sondern exemplifiziert, für die es als Probe steht.«[6] Die Intensität der Exemplifikation hängt ab von der Ge-

**5.** Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, 212f.

**6.** Gleichwohl führt er zur Rettung des Sinns fort: »Wenn ich damit recht ha-

staltung des Bildobjektes. Im Hinblick auf das pikturale Symbolsystem beschäftigt Goodman daher die Frage, warum ein guter Van Meegeren immer noch ein gefälschter Vermeer ist, mit anderen Worten, warum es das Phänomen der Fälschung in der Malerei gibt, aber nicht in der Musik oder der Literatur. In der Malerei ist es letztlich die Handschrift des Meisters, die eine Materialität erschafft, von der wir annehmen, dass sie ästhetisch relevant ist. Die Entwicklungsgeschichte ist in einem Maße relevant, dass es uns nicht gelingt, in der Malerei eine Werkdefinition zu ermitteln, die unabhängig von allen Eigenarten des Originals ist.[7] Dementgegen ist eine Partitur die Werkdefinition, an der sich alle Drucke und Aufführungen einer Komposition orientieren. Deswegen unterscheidet Goodman autographische von allographischen Künsten.[8]

Die Notation definiert das, was als wesentlich für das Werk gilt. Jede korrekte Aufführung einer Partitur ist Einzelfall eines Werkes, wohingegen ein Bild nicht von einer Notation festgehalten werden kann, da es selbst das Werk ist, bei dem alle sichtbaren oder (noch) unsichtbaren Nuancen als wesentlich gelten.[9] Obwohl es Bildformen gibt, wie z.B. Diagramme, die eindeutig allographisch sind, und Textformen, wie z.B.. Manuskripte, die autographisch sind, etabliert Goodmans Argumentation einen Spannungsbogen zwischen Bild und Schrift. Diesem Spannungsbogen scheint, ähnlich wie bei Cassirers Fluchtpunkt einer objektivierten Erkenntnis, ein historischer Prozess unterlegt zu sein, der sich – in Abhängigkeit von Mitteln (Notationssystemen) und Autorität (Klassendefinition) – vom Autographischen (Analogen) hin zum Allographischen (Digitalen) bewegt.

---

be, symbolisiert auch das puristisches Gemälde des Puristen. Es exemplifiziert einige seiner Eigenschaften. Doch exemplifizieren ist sicherlich symbolisieren, denn Exemplifikation ist nicht weniger als Darstellung oder Ausdruck eine Form des Bezugnehmens. Ein Kunstwerk, so frei von Darstellung und Ausdruck es auch sein mag, ist immer noch ein Symbol, selbst wenn das, was es symbolisiert, keine Dinge, Menschen oder Gefühle sind, sondern bestimmte Muster der Gestalt, der Farbe und der Textur, die es vorzeigt« (Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/Main 1990, 85).

**7.** Vgl. Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, a.a.O., 182.

**8.** Ebd.

**9.** Ebd., 197. Ein interessanter Zweifelsfall ist die Architektur: hier gibt es zwar Pläne, die es gestatten, jedes korrekt danach errichtete Gebäude als Exemplar des Werkes zu begreifen. Dennoch würden wir als gelungene Architektur erst das Gebäude gelten lassen. Eine identische Replik des Taj Mahal wäre gleichwohl immer noch eine Kopie, eine Fälschung (ebd., 206). Ebenso würden wir bei poetischer »Plan-Architektur«, wie zum Beispiel der revolutionären Architektur Boullées oder Ledoux, kaum davon ausgehen, dass es mehrere gelungene Interpretationen im Sinne von Bauten geben könnte oder sollte.

»Die wirklichen Vorzüge von digitalen Instrumenten sind die von Notationssystemen: Bestimmtheit und Wiederholbarkeit des Ablesens. Analoge Instrumente bieten möglicherweise größere Empfindlichkeit und Flexibilität. Bei einem analogen Instrument werden wir nicht durch eine willkürliche untere Unterscheidungsgrenze in Schranken gehalten; die einzige Grenze für den Feinheitsgrad unseres Ablesens liegt in der (sich verändernden) Grenze [...] unserer Genauigkeit [...].«[10]

Ästhetische Erfahrung sei aber dynamisch in dem Sinne, dass sowohl das Gemälde als auch das Gedicht gelesen werden müssten.[11] Das Lesen von Bildern ist analog, das Lesen von Texten digital. Für Gemälde und Radierungen ließen sich durchaus notationale Sprachen entwickeln, um sie aus der Abhängigkeit von einem bestimmten Autor oder einem Ort, einem Datum oder von bestimmten Produktionsmitteln zu befreien, aber dies käme einer Revolution (Nominaldefinition) gleich.[12]

Bestimmt aber der Blick, was ein Symbol ist? Nicht nur bei Bildern räumt Goodman immer Gestaltungsbedingungen ein, die dieser Möglichkeit des Gebrauchs vorgeordnet sind. Dass ein Stein ein Kunstwerk ist, hängt zum Beispiel von den Ausstellungsbedingungen einer Galerie oder eines Museums ab.[13] Der Stein muss gewisse Merkmale aufweisen; welche Merkmale dann interpretiert werden können, wird vom Ausstellungskontext beeinflusst.[14] Dass Dinge Merkmale zeigen, hängt folglich von ihrer Gestaltung ebenso ab wie

**10.** Ebd., 155.

**11.** Ebd., 223.

**12.** Ebd., 186f.

**13.** »›Wann ist Kunst?‹: Meine Antwort lautet: ebenso wie ein Objekt zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen ein Symbol sein kann – zum Beispiel eine Probe –, so kann es sein, dass ein Objekt zu gewissen Zeiten ein Kunstwerk ist und zu anderen nicht. Tatsächlich wird ein Objekt gerade kraft dessen, dass es in gewisser Weise als Symbol fungiert, und solange es so fungiert, zum Kunstwerk. Der Stein ist normalerweise kein Kunstwerk, während er auf der Straße liegt, aber er kann eines sein, wenn er in einem Kunstmuseum ausgestellt wird [...]. Im Kunstmuseum exemplifiziert er einige seiner Eigenschaften – zum Beispiel Eigenschaften der Gestalt, der Farbe, der Oberflächenstruktur. Das Ausgraben und Wiederauffühlen eines Lochs fungiert als Werk, sofern es als exemplifizierendes Symbol unsere Aufmerksamkeit erregt. Andererseits kann ein Gemälde von Rembrandt aufhören, als Kunstwerk zu fungieren, wenn es als Ersatz für eine zerbrochene Fensterscheibe oder als Decke gebraucht wird« (Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung, a.a.O., 87).

**14.** »Dinge fungieren nur dann als Kunstwerke, wenn ihre Symbolfunktion gewisse Merkmale aufweist. Unser Stein in einem Geologiemuseum übernimmt eine Symbolfunktion, er steht nämlich als Beispiel für die Gesteine eines bestimmten Erdzeitalters, einer bestimmten Herkunft oder Zusammensetzung, aber er fungiert nicht als Kunstwerk« (ebd.).

von den Umständen, welche diese Merkmale hervortreten lassen.[15] Diesen Umständen erkennt Goodman jedoch keine systemkonfigurierende Kraft zu, sondern hält seiner Definition gemäß an syntaktischen Gestaltungsmerkmalen fest, durch die ein Gegenstand weitgehend unabhängig von den Umständen und dem Gebrauch die »Symptome des Ästhetischen« zu evozieren im Stande ist.

Dass es nicht erst der Blick und das Fungieren innerhalb eines Symbolsystems ist, wodurch ein Ding zu einem Symbol gemacht wird, sondern dass die Bezugnahme eine bestimmte Gestaltung voraussetzt, welche wiederum den Gegenstand in Aktion versetzt, zeigt sich unter anderem auch bei den materialen Hintergründen der Wahrnehmung. So erkennt Goodman: »Praktisch (hängt) jeder klare Fall von visueller Bewegungswahrnehmung von einer abrupten Farbveränderung ab.«[16]

Wer also Bewegung wahrnimmt, die Bewegung des Sinns oberhalb der Buchstaben, der befindet sich bereits in einem Bildraum. *Das Sehen hängt von einer räumlichen Einrichtung ab, von Konventionen und von den Möglichkeiten eines Dinges, Merkmale ins Spiel zu bringen. Die Palette der Nuancen liefert jedoch nicht das Auge, sondern der Bildraum; die »Richtigkeit« des Sehens hängt vom wahrnehmenden Körper in diesem Raum ab.* Diese Implikation des Sehens im Bildraum verkennt Goodman, wenn er schreibt:

»Wenn man Sehen, welche Eigenschaften ein Bild exemplifiziert oder zum Ausdruck bringt, mit der Verwendung eines skalenlosen Messgerätes vergleichen kann, dann ist Sagen, was das Bild exemplifiziert, eine Frage des Einpassens der richtigen Wörter aus einer syntaktisch unbegrenzten und semantisch dichten Sprache.«[17]

Mit diesen Beobachtungen hätten wir Goodman folgend wohl geklärt,

**15.** »Ich wage den vorläufigen Gedanken, daß es fünf Symptome des Ästhetischen gibt: (1) Syntaktische Dichte, bei der gewisse minimale Differenzen zur Unterscheidung von Symbolen dienen – zum Beispiel ein skalenloses Quecksilberthermometer im Gegensatz zu einem elektronischen Instrument mit Digitalanzeige; (2) semantische Dichte, bei der Symbole für Dinge bereitstehen [...]; (3) relative Fülle, bei der vergleichsweise viele Aspekte eines Symbols signifikant sind – zum Beispiel die aus einer einzigen Linie bestehende Zeichnung eines Berges von Hokusai, bei der jede Eigenart der Gestalt, Linie, Dicke usw. zählt, im Gegensatz etwa zu der gleichen Linie als Kurve der täglichen Börsenindexwerte [...] (4) Exemplifikation, bei der ein Symbol, ob es denotiert oder nicht, dadurch symbolisiert, daß es als Probe von Eigenschaften dient, die es buchstäblich oder metaphorische besitzt; und schließlich (5) multiple und komplexe Bezugnahme, bei der ein Symbol mehrere zusammenhängende und aufeinander einwirkende Bezugnahmefunktionen erfüllt« (ebd., 88f.).

**16.** Ebd., 111.

**17.** Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, a.a.O., 217.

inwiefern etwas die Probe einer Eigenschaft sein kann, aber noch nicht, wodurch diese Probe zur Schau gestellt wird. Goodman bleibt damit einer Idee von Bildlichkeit verhaftet, welche die Dinge als Ausdrucksform neutralisiert und konstatiert, indem sie Distanz und Dauer durch Rahmung voraussetzt. Diese klassische Idee von Bildlichkeit lässt sich durch vier Merkmale bestimmen:

1. Die Abtrennung vom Sehvollzug.
2. Die Simultaneität als Kopräsenz in einem umgrenzten Feld.
3. Die Erzeugung von Übersicht durch Distanz.
4. Das Festhalten des vermeintlich Substantiellen gegenüber veränderlicher Wahrnehmung.

Der operative Grundzug des klassischen Bildbegriffs kann in der Herstellung von Distanz und Dauer durch Rahmung gesehen werden. Trotz seiner treffenden Kritik an diesem Bildbegriff, an der Distanzierung und an der Abstraktion von den Bildenergien stützt sich auch Gottfried Boehms Versuch, der Dynamik und Ereignishaftigkeit des Sehprozesses Geltung zu verschaffen, weiterhin auf die traditionelle Bildkonstruktion, nämlich auf das Bild als Fläche. Boehm geht vom Wechselspiel von Anschauung und faktischer Realisierung aus. Dabei unterscheidet er den Erkenntnisrahmen realer Dinge, nämlich das Gesichtsfeld, vom Bildfeld der Darstellung, welches eine eingeschränkte Fläche ist. Simultaneität und Sukzessivität der pikturalen Elemente vermitteln sich durch eine ikonische Differenz, das Unausdrückliche, das Leere in der Statik der Bildfläche, welches den Konvergenzpunkt von Bildsinn und Sinnesenergie repräsentiert und dem geübten Auge die Mitwahrnehmung der Übergänge gestattet. So schreibt Boehm:

»[...] Jede noch so oberflächliche Wahrnehmung von Einzelheiten auf einem Bild [blendet] schon immer die Mitwahrnehmung der unausdrücklichen Übergänge zwischen solchen isolierten Elementen [ab]. Indem ich z.B. eine Figur, oder Figuren in szenischem Verbund für die ›Sache‹ ansehe, abstrahiere ich vom Zusammenhang, den sie notwendigerweise mit der Kontinuität der Fläche innehaben [...]. Lassen wir uns dagegen auf das unausdrücklich Mitwahrgenommene ein, verlassen wir das sukzessive Wiedererkennen von diesem und jenem, dann ergibt sich erst der wirkliche Zusammenhang des Bildes als simultanes Feld und Kontinuum.«[18]

Diese Kritik möchte ich im Folgenden ergänzen. Denn ich glaube, dass Boehms Aufmerksamkeit für die faktische Binnenorganisation der Fläche im Wechselspiel mit den Bewegungen des Auges zwar der Implika-

**18.** Gottfried Boehm: Bildsinn und Sinnesorgane, in: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, 154f.

tion des Leibes im Bildrahmen gerecht wird, die Distanzierung und Rahmung zur Konstitution der Fläche jedoch vernachlässigt. Die Organisationsbedingungen des Wahrnehmungsvollzuges müssen, wie ich finde, ebenso wie die Aktivität der Bildfläche auf die Kontingenzen des Raumschnittes zurückgeführt werden.

## 3. Bildraum

Um nun die Fläche als lediglich eine Möglichkeit zur Organisation von Simultaneitätsgeweben deutlich werden zu lassen, folge ich zunächst Foucaults Analyse der Schriftlichkeit des Bildraums. Foucault bestimmt das Bild aus der Verschränkung von Worten und Dingen im Raum. Dieser Bildraum kann als Möglichkeit der Sichtbarkeit verstanden werden. Er hat zwei Schichten. Die erste ist der »lieu commun«, der Ort, welcher in Abhängigkeit von kultureller Organisation die Kohärenz und die Seinsweise der Ordnung der Dinge angibt. Diese erste Schicht lenkt den Blick der Ähnlichkeit, welchen die Dinge aufeinander richten. Die zweite Schicht ist die Sichtbarkeit dieses Netzes, welche erst durch die Leerstellen eines sprachgeleiteten Blickes hergestellt wird.[19] Wie Foucault näher ausführt, lassen sich zumindest für das Zeitalter der klassischen Repräsentation Modi der Ähnlichkeit (similitude) ausmachen, welche das Volumen der Welt als Erfahrungsraum generieren, allen voran der Raum der Anziehung und der Abstoßung. Dieser Raum reguliert Nähe und Distanz, reguliert und garantiert somit Identität auf der Ebene der Dinge.[20]

Ohne die Signatur des Blicks blieben die Ähnlichkeiten jedoch im Dunklen. Der Blick schreibt die Ähnlichkeiten zwischen den Dingen fest und hebt sie heraus. Erst die Graphismen verleihen der Welt eine Figur. Das Gesicht der Welt ist, so Foucault, überzogen mit derartigen Hieroglyphen. Noch vor der Bezeichnung und der Denotation im stren-

**19.** »L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé« (Michel Foucault: Les mots et les choses, Paris 1966, 11).

**20.** Foucault nennt vier Modi: »Convenientia, aemulatio, analogie et sympathie«. Das Problem der Nähe ist dabei vorherrschend: »Tout le volume du monde, tous les voisinages de la convenance, tous les échos de l'émulation, tous les enchaînements de l'analogie sont supportés, maintenus et doublés par cet espace dela sympathie et de l'antipathie qui ne cesse de rapprocher les choses et de les tenir à distance. Par ce jeu, le monde demeure identique« (ebd., 40).

gen Sinne geschieht diese Figuration durch die Einrichtung einer Oberfläche. Aus der Figuration einer Oberfläche erhebt sich Sichtbarkeit.[21]

Der Bildraum baut folglich auf einer doppelten Unsichtbarkeit auf. Das Zusammenspiel dieser Unsichtbarkeiten bei der Produktion von Sichtbarkeit führt Foucaults berühmter Interpretation gemäß Velasquez' Gemälde *Las Meniñas* vor: Die beiden Dimensionen schneiden sich in der Figur des Souveräns, des Subjekts, welches die Linien des Bildes erst durch Verkörperung vervollständigt. Im Bildraum ist das betrachtende und eintretende Subjekt der große Abwesende. Dieses souveräne Subjekt repräsentiert das Bild als Fläche und Linie.

Ohne das Subjekt, das die bildliche Repräsentation als Affirmation seiner selbst und der Ordnung der Dinge erfährt, ist dieser Bildraum eine Fiktion. Doch diese Fiktion ist nicht einfach eine Zufügung innerhalb eines existierenden Raumes durch das Denken. Die Existenz von Dingen und Räumen basiert auf der diskursiven Affirmation durch die bildliche Repräsentation. Indem Foucault das Bild eher über die Raumfiktion als über die Darstellungsfunktion analysiert, schlägt er einen radikal anderen philosophischen Kurs vor: Anstatt die Wahrheit zu suchen im Sinne der Gewissheit des Existierenden, kommt es ihm darauf an, durch die Fiktion das Draußen des Denkens und seiner Kategorien zu verstehen. Diese großartige philosophische Orientierungsänderung führt von der Epistemologie zur Ästhetik. Sie macht nur Sinn, wenn man bereit ist, zuzugestehen, dass die Konstruktion jener Leere, welche das Subjekt erst ausfüllt, begriffen werden kann. Die Leere, welche folglich das Objekt der Untersuchung ist, zeigt den Platz an, welchen die Existenz des Denkens ausfüllen wird, nämlich die äußere Möglichkeit des Sprechens. Das Draußen vermag eine andere Gewissheit zu enthüllen als diejenige, welche ihren Ausgangspunkt in der Innerlichkeit, im »Ich denke« hat.[22] Die Ästhetik des Draußen hält sich außerhalb der Subjektivität, um deren Grenzen von Außen zu bestimmen. Sie bestimmt den Raum, in dem sich die Subjektivität erst als Distanz konstituiert und die unmittelbaren Gewissheiten sich abzeichnen,

**21.** »Il faut que les similitudes enfouies soient signalées à la surface des choses ; il est besoin d'une marque visible des analogies invisibles« (ebd., 41).

**22.** »Or ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction – alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité –, c'est que le ›je parle‹ fonctionne comme au rebours du ›je pense‹. Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide. La pensée de la pensée, tout une tradition plus large encore que la philosophie nous a appris qu'elle nous conduisait à l'intériorité la plus profonde« (Michel Foucault: La pensée du dehors, Montpellier 1986, 13).

sobald sich der Blick darauf richtet.[23] Die Unsichtbarkeit des Sichtbaren enthüllt sich als die Fiktion, welche der Raum ist. Der Raum funktioniert in der Erfahrung ganz analog dem, was man in der Photographie ein Negativ nennt.[24]

Mit Foucault können wir darüber hinausgehend unterscheiden zwischen a) der Fiktion als dem *Raumnegativ*, b) der *Leere*, welche die Formen auflöst, und c) dem Raum, innerhalb dessen das Leere eine *Verortung* (emplacement) markiert. Dieser letzte Raum kann als das *Draußen* angesehen werden, das auch noch in der Sprache als Figuren der Auslöschung spürbar bleibt.[25]

Das Denken des Draußen, ein Erfassen des Draußen vor aller gesicherten Beziehung schafft die begriffliche Hegemonie ab, welche die Existenz des Denkens als Zentrum der Unterscheidung von Innen und Außen behauptete. Foucault zielt stattdessen mit der Unterscheidung von Draußen und Drinnen auf eine materiale Gesetzeslandschaft jenseits des sich bildenden Bewusstseins. Dabei begreift er ein Gesetz als das, was ›jede Geburt sofort in einen Eintrag ins Archiv transformiert‹. Im Unterschied zu Heideggers Begriff des »Gestells« unterstellt Foucault nicht, dass dieses Gesetz notwendigerweise ein festsetzendes Labyrinth organisiert oder ein Dispositiv unumgänglicher Souveränität. Vielmehr markiert das Gesetz Differenzierungspunkte, ohne welche man es nicht umgehen könnte. Das verortende Gesetz kennt also um sich herum einen *Freiraum*, es markiert damit zugleich das Unvorhersehbare.[26]

Im Bildraum ist das Gesetz die Anordnung, aus der sich die Sichtbarkeit des Bildes ergibt. Die Implikation als Gesetz ist der Bezug zwischen dem Raum als Draußen und dem Bild, das der Raum sichtbar macht. Dieser Bezug klärt das, was man Offenbarung *oder die Enthüllung der Sprache auf der Ebene der Dinge* nennen könnte. Das Vermögen der Dinge zu zeigen gründet sich nämlich auf der Einrichtung ei-

**23.** »Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, – cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot ›la pensée du dehors.‹« (ebd., 16).

**24.** Ebd., 24.

**25.** Ebd., 25.

**26.** Vgl. Michel Foucault: Dits et Ecrits, Paris 1992, Band 2: Pouvoir et cellules.

nes Innenraumes. Dieser Innenraum als Dispositiv der Demonstration setzt den Bezugsrahmen (das Bindemittel) verschiedener Oberflächen (Gemälde, Bildzeichen, Text, Stimme …)[27] und Kurven.

Das klassische Bildwissen bestimmte den Raum als Bildinnenraum. Der Raum verleiht in dieser Vorstellung demjenigen eine Gestalt, wodurch etwas der Erfahrung zugänglich wird. Etwas als ein Bild zu erkennen und die Wahrheit eines Bildes zu wissen, hieß, die syntaktischen und semantischen Beziehungen zu erfassen, welche ein Sichtbares mit dem unterhält, was es ausschließt. Das Sichtbare wurde als Fläche vorgestellt, und die konstitutiven Einflüsse von Kurven und Transparenzen wurden vernachlässigt. Ein Gesicht auf einer Mauer oder in den Wolken zu erkennen hieß, ein bestimmtes Beziehungsgefüge einzugrenzen und zu positionieren. Dieses Bildwissen basierte auf einer Taxonomie des Sichtbaren. Die Wahrheit hob sich vom Relief der Formen ab, von ihrem Dispersionsmodus und von ihren Maßen.[28] Der

**27.** Der Bildinnenraum ist der Vektor der Ostentation, in der sich die Performanz des Wissens durch die Entsprechung von Bilddefinition und Nominaldefinition abspielt. Vgl. Michel Foucault: Ceci n'est pas une pipe, Montpellier 1973, 36.

**28.** Die Botanischen Gärten und die naturgeschichtlichen Kabinette waren derartige Bilder. Diesem klassischen Bildwissen stellt Foucault die ikonoklastische Geste eines Cuvier entgegen, der die Glasbehälter des Naturgeschichtlichen Museums zerstörte, um die animale Sichtbarkeit zu sezieren und eine Mutation im Naturraum auszulösen, indem er die Struktur durch den Organismus ersetzte, den sichtbaren Charakter durch die interne Subordination und das Tableau durch die Serie: »Jardins botaniques et cabinets d'histoire naturelle étaient, au niveau des institutions, les corrélatifs nécessaires de ce découpage, et leur importance, pour la culture classique, ne tient pas essentiellement à ce qu'ils permettent de voir, mais à ce qu'ils cachent et à ce que, par cette oblitération, ils laissent surgir: ils dérobent l'anatomie et le fonctionnement, ils occultent l'organisme, pour susciter devant des yeux qui en attendent la vérité, le visible relief des formes, avec leurs éléments, leur mode de dispersion et leur mesures. Ils sont le livre aménagé des structures, l'espace où se combinent les caractères, et où se déploient les classements« (Michel Foucault: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966, 150). Doch das Ende des Tableaus ist nicht das Ende des Bildes. Die Serie organisiert auch einen imaginären Raum, dessen Schnitt als Zusammenfügung von Unsichtbarkeiten allerdings nicht mehr auf die Sehpyramide bezieht: »désormais les ressemblances contemporaines et observables simultanément dans l'espace ne seront que les formes déposées et fixées d'une succession qui procède d'analogie en analogie« (ebd., 230). Die serielle Organisation als ein anderes Prinzip imaginärer Komposition funktioniert ebenso gemäß einer »bestimmten inneren Architektur«, als Programm der Modifikationen. Das serielle Bild ist die Form und die Quantität einer Handlung (»action«), welche die Repräsentationselemente schriftgemäß verbindet: »C'est à partir de l'architecture qu'elles cachent que […] les choses […] viennent se donner […] à la représentation […]. L'espace d'ordre qui servait de lieu commun à la représenation et aux

flächige Raumschnitt produziert eine Architektur der Maße, einen Weltbau. Hier kreuzen sich die Dinge und das Denken, jedoch so, dass die Maße erst von einem Schnittpunkt aus bestimmbar sind, nämlich nur aus dem (ausgewischten, unsichtbaren) Nullpunkt der Figuration, welchen das Ding einnimmt. So wird erst aus der Wiederholung der Designation eine Ordnung bestimmbar, die über die Szenographie der Linien die Materialität als Aufweis einer abzulesenden Bestimmung begreift. Die nach den Regeln der Optik geschnittenen Linien bzw. die theatrale Positionierung von Ding und Auge formen aus dem unsicheren Gegenstand ein sicheres Bild.[29]

Begreift man den Innenraum des Bildes nicht wie noch Clement Greenberg einfach als Flachheit der Oberfläche, dann versteht sich die Interiorisation (Verinnerung) als Ausweitung der Bezugnahmen. Als Ausfaltung/Erklärung verknüpft der Innenraum die verschiedenen Arten der Sichtbarmachung und der Bedeutung durch eine Kohäsionsaxe. Diese Grundspur der Bildlichkeit nennt Foucault Kalligraphie.[30] Die Kalligraphie markiert den gemeinsamen Wurzelgrund von Bild und Schrift, indem sie den gemeinsamen Ort von Verräumlichung, Imagination und Bedeutung umreißt. Der Fluchtpunkt dieses Innenraumes wird jedoch zugleich ausgestrichen[31] durch die Sichtbarkeit der Dinge. Der Gemeinplatz der Kalligraphie gewinnt die Evidenz der Dinge aus der Naht zwischen Linien und Zeichen. Die Räumlichkeit der Dinge ist fortan ihre Schriftlichkeit, ihre Bezugnahme.[32]

Mit Schriftlichkeit ist zunächst nichts anderes gemeint als die *Organisation von Diskontinuitäten*. Buchstaben beruhen auf diskontinuierlichen Linien, wie Roland Barthes bemerkt.[33] Um die Dinge zum

choses, à la visibilité empirique et aux règles essentielles [...] va être désormais rompu: Il y aura les choses [...], l'espace qui les articule, le temps qui les produit; et puis la représentation, pure succession temporelle [qui ne peut plus] définir le mode d'être commun aux choses et à la connaissance« (ebd., 252).

**29.** Hinsichtlich der Theatralität und Szenographie von Gemälden schließt sich Foucault Jean-Louis Schefer (Ders.: Scénographie d'un tableau, Paris 1969, 86ff.) an. Da Foucault aber den Umraum vernachlässigt und sich eher für die Ursprünge des Diskurses im Bild interessiert, kümmert er sich nicht um Ausstellungsarchitekturen und Inszenierungsbedingungen von Flächen oder Serien, sondern entfaltet nur die Serialität von äußerungsähnlichen Figuren im Bildinnenraum.

**30.** Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 20, 25.

**31.** Der Strich ist der Platzhalter des souveränen Körpers. Das Bild wird als Fläche und Strich von bestimmten Begehrensstrukturen, wie schon Barthes wusste. Vgl. Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/Main 1990, 177.

**32.** Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 34.

**33.** »Die Schrift besteht aus Buchstaben, schön und gut. Aber woraus beste-

Sprechen zu bringen, müssen wir Figuren ausmachen, Formen begreifen. Der Blick durchläuft einen Parcours, ein Gemälde, welches die verschiedenen Züge und Richtungen der visuellen Operation anatomisiert. Der Blick muss sich verorten zwischen diesem Präsentationsraum und dem Gewebe, in dem Ähnlichkeit, Referenz und Dinglichkeit verwoben sind.[34] Über diese strukturale Verknüpfung hinaus leistet das von der Kalligraphie zusammen genähte Gewebe eine funktionale Einfaltung der Erfahrung in Verortung und Differenzierung.[35] Insbesondere der gebrochene Raum künstlerischer Präsentationen erlaubt Foucault die enthüllende Rekonstruktion dieses Gewebes. Bei Magritte beispielsweise fällt immer wieder die Perspektive ins Figürliche, die Fläche ins Wort; Zeichen werden Linien.[36] Denn der Parcours des Blickes, den Foucault Gemälde nennt oder Anatomie, wird von einer Leere orchestriert, einem Nicht-Ort, welcher sich von der Materialität des Kompositionsraums bis zum Draußen des Blicks erstreckt.[37]

Aber auch bei Magritte wird der Raum, welcher Bild und Schrift ermöglicht, von zwei Bezugsserien getragen: der Ähnlichkeit (sich-äh-

hen die Buchstaben? Man kann nach einer historischen Antwort suchen – die bezüglich unseres Alphabets unbekannt ist, aber man kann die Frage auch benutzen, um das Problem des Ursprungs zu verlagern, um eine fortschreitende Konzeptualisierung des *Dazwischen* herbeizuführen, der fluktuierenden Beziehung, deren Verankerung wir immer auf irreführende Weise festlegen. Im Orient, in dieser ideographischen Kultur, ist die Linie das, was zwischen Schrift und Malerei liegt, ohne daß sich das eine auf das andere beziehen ließe; dadurch kann jenes ruchlose Gesetz der Aufeinanderfolge durchkreuzt werden [...], aber die Schrift ist unteilbar. Das Diskontinuierliche, auf dem sie überall beruht, macht aus allem, was wir schreiben, malen und zeichnen, einen einzigen Text. [...]. Der Spielraum, den wir dem einräumen, was man als das Barocke bezeichnen kann [...], ist der Ort schlechthin, an dem der Schriftsteller, der Maler, der Graphiker, mit einem Ort, der Textperformator, arbeiten soll« (Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, a.a.O., 109).

**34.** Über das Gemälde als Kreuzungspunkt und anderen Raum, siehe: Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 42.

**35.** Ein zeitgenössischer Exponent dieser Hypothese, dass die Aussagen und die Dinge sich in kulturellen Praktiken entsprechen oder widersprechen können, ist Robert B. Brandom: Making It Explicit, Reasoning, Representing, and Discursive Commitment, Cambridge/Mass. 1998, 333.

**36.** Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 48.

**37.** Non lieu = espace dessous: »Les incisions qui dessinent les figures et celles qui ont marqué les lettres ne communiquent que par le vide, par ce non-lieu [...]. Le vide [...] dénoue l'espace que composaient le volume des corps vivants, le déploiement des robes, la direction du regard et tous ces visages prêts à parler, le ›non-lieu‹ surgit ›en personne‹ – à la place des personnes et là où il n'y a plus personne« (ebd., 57).

neln, vergleichbar sein: »Similitude«) und der Gleichheit (sich gleichen, verbunden sein: »Ressemblance«). Der künstlerische Akt verschneidet beide Fluchten; Malen ist Vermischen und Schreiben.[38] Das Kalligramm basiert auf jenem Raumschnitt, dessen Nullpunkt das »Ding selbst« ist. Das Kalligramm sagt und zeigt nie zugleich: dasselbe Ding, welches man im Kalligramm sieht, schweigt im Blick und wird von der Lektüre maskiert.[39] Doch konstituiert es den Raum des »Dinges selbst«, auf welches sich Schrift und Bild beziehen. Das Verweisungsspiel bei Magritte weiß nun, dass das, worauf verwiesen wird, sich nirgends befindet, schon gar nicht außerhalb des Gemäldes. Der Betrachter wird einbezogen in das Gemälde: Das ›Selbst‹ des Dinges ist nun die Wahrnehmungsaktion, der Prozess des Betrachtens. Sein Lesen, sein Sehen, das Selbst zeigt sich, indem der Betrachter negiert: »Dies ist keine Pfeife!« Der Leser ist im Bild, sein Denken führt die Souveränität der Ähnlichkeitsbeziehung wieder ein, er affirmiert und stabilisiert den einheitlichen Raum, welcher vom Gemälde auf das Bild, vom Bild auf den Text und vom Text auf seine lesende Stimme einen Vektor konstruiert, der auch noch in der Negation dem Verweisungssystem folgt, das in der Kalligraphie angelegt ist.

Wie bei einem Historiker des Diskurses zu erwarten ist, grenzt Foucault dieses Modell historisch ab: Die historische Verschiebung des Malereibegriffs betrifft das Verhältnis von Bild und Sprache, jeweils bestimmt von diskursiven Räumen. Zwei Prinzipien konstituieren Foucault zufolge die wesentliche Spannung der klassischen Malerei: 1.) Die Trennung von linguistischen Zeichen und plastischen Elementen. 2.) Die Äquivalenz zwischen Ähnlichkeit (ressemblance) und Affirmation. Dieses zweite Prinzip führte den Diskurs wiederum in eine Malerei ein, von der man sorgfältig die linguistischen Elemente ausgeschlossen hatte. Obschon sie sich nämlich außerhalb der Sprache konstitutierte, sprach die klassische Malerei doch, denn sie reproduzierte stillschweigend im diskursiven Raum den Gemeinplatz, von dem aus sie die Beziehungen von Bild und Zeichen wiederherstellen konnte. Unter »Gemeinplatz« (Lieu commun) versteht Foucault hier wiederum die »Oberfläche«, die Isotopie oder auch die Raumgewissheit, auf der die nachahmende klassische Malerei basierte und in dem die Figuren stets der Syntax der Zeichen untergeordnet waren.

Dem stellt er die moderne Malerei entgegen. Klee und Magritte verknüpfen die Zeichen und die plastischen Elemente ohne diesen Gemeinplatz. Er weicht dem Grund des affirmativen Diskurses aus, auf

**38.** »La peinture est sans doute là, en ce point où viennent se couper à la verticale une pensée qui est sur le mode de la ressemblance et des choses qui sont dans des relations de similitude« (ebd., 58).

**39.** Vgl. ebd., 28.

dem die Ähnlichkeitsbeziehung beruhte, indem er reine Gleichheiten/Vergleichbarkeiten (»similitudes«) und nicht-affirmative Ausdrücke in einem orientierungslosen Volumen und einem ›Raum ohne Flächen‹ ins Spiel bringt. Dieses Spiel basiert, wie Foucault zusammenfasst, auf der Freisetzung (Negation) des Kalligramms. Das Kalligramm besteht in der simultanen Sichtbarmachung von Bild, Text, Ähnlichkeit, Affirmation und Gemeinplatz. Es wird schlagartig geöffnet durch *die Dekomposition der Simultanität*, welche nur ihre Leere hinter sich lässt. Diese Leere ist ein Raum, der keine Oberfläche mehr als Absicherung der Souveränität des Bildmodus enthält. Der Diskurs wird Zeichnung, in der sich die Gleichheiten/Entsprechungen (similitudes) in Selbstbezüglichkeiten vervielfältigen und um die Negation ihrer Bezeichnungsfunktion zirkulieren.

Den nächsten historischen Schritt skizziert Foucault auch noch: »Un jour viendra où c'est l'image elle-même avec le nom qu'elle porte qui sera désidentifiée par la similitude indéfiniment transférée le long d'une série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.«[40] Magrittes irritierendes Verweisungsspiel beruhte noch auf der Bildidentität, die durch Rahmung, Flächigkeit und Distanz konstruiert wird. Das Bild ist die Raumkomposition, in der das Zusammentreffen von Blick und Übergängen Texturen schafft. Das moderne Bild ist jedoch weder Fläche noch Träger von Informationen oder Subtilitäten: es ist kein Reservoir, sondern Spannungsraum, Generator von Systemen (solange es als Bild gesehen wird).

Auf der nächsten Stufe nun, der Warhol-Stufe, gibt es kein Bild mehr, sondern Serien von Bildern, deren Identität sich in Serien von Dingen, in Serien von Betrachtern und schließlich in der Gleichheit der Serie verliert.

## 4. Der Fetischcharakter der Dingwahrnehmung

Goodmans und Foucaults historische Modelle, die den Zug von der Schrift zum Bild und von dort zum frei flottierenden Zeichen beschreiben, erinnern stark an Marx' Analyse des Kapitals. Das Bild als tauschbare Form des Gegenstandes ähnelt der Entwicklungsstufe einer relativen Äquivalentform des Warenwertes. Die Schrift entspricht Marx Definition des Geldes als allgemeiner Äquivalentform. Der Fetischcharakter des Bildes liegt in dem Glauben, die Form hafte dem Gegenstand an. Marx betont, dass Form und Wert nicht den Gegenständen eigen sind, sondern aus den Produktionsverhältnissen stammen. Die Äquivalentform verschleiert dies:

**40.** Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 79.

»Durch dieses quid pro quo werden die Arbeitsprodukte Waaren, sinnlich übersinnliche oder gesellschaftliche Dinge. So stellt sich der Lichteindruck eines Dings auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dinges außerhalb des Auges dar.«[41]

Marx verliert zwar im Weiteren den Fetischcharakter der Dingwahrnehmung aus den Augen. Seinen Ausführungen ist jedoch zu entnehmen, dass die Lichtprojektion eines Gegenstandes auf einen anderen ebensowenig dessen Form bestimmt wie die physische Natur der Arbeitsprodukte ihren Warenwert. Auch für die »Dingform« ist das gesellschaftliche Verhältnis der Menschen konstitutiv. Die gesellschaftliche Organisation der Wahrnehmung verleiht den Dingen eine phantasmagorische Form. Bei der Bildbetrachtung scheinen, wie Marx ausführt, »die Produkte des menschlichen Kopfes mit eigenem Leben begabte, unter einander und mit den Menschen in Verhältniß stehende selbständige Gestalten« zu sein. Die Entzifferung des Lichtverhältnisses als Form ist eine gesellschaftliches Produkt wie die Sprache. Form ist das Zeitäquivalent einer Reizung:

»Aber beim Sehen wird wirklich Licht von einem Ding, dem äußeren Gegenstand, auf ein andres Ding, das Auge, geworfen. Es ist ein physisches Verhältnis zwischen physischen Dingen. Dagegen hat die Waarenform und das Werthverhältniß der Arbeitsprodukte, worin sie sich darstellt, mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen absolut nichts zu schaffen. Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältniß der Menschen selbst, welches hier für sie die phantasmagorische Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt [...]. Hier scheinen die Produkte des menschlichen Kopfes mit eignem Leben begabte, unter einander und mit den Menschen in Verhältniß stehende selbständige Gestalten. So in der Waarenwelt die Produkte der menschlichen Hand. Dieß nenne ich den Fetischismus, der den Arbeitsprodukten anklebt, sobald sie als Waaren producirt werden, und der daher von der Waarenproduction unzertrenlich ist.«[42]

Nun haben wir bereits mit Goodman gesehen, dass auch die Aspekte, welche die Dingwahrnehmung leiten, nicht Produkte sozialer Beziehungen oder willkürlichen Aushandelns sind. Das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis von Menschen und Dingen nimmt hier die phantasmagorische Form von Aspekten an, wenn der Dingcharakter der Wahrnehmungsprodukte sich durch ihre Betätigung als objektive Größen verstetigt. Die Bestimmung der objektiven Größen durch die Wahrnehmungszeit ist daher ein unter den erscheinenden Bewegun-

**41.** Karl Marx: Das Kapital. Kritik der Politischen Ökonomie, Hamburg 1890, Berlin 1991 (MEGA, Zweite Abteilung, Band 10), 71.

**42.** Ebd., 72.

gen der relativen Dingeigenschaften verstecktes Geheimnis.[43] Der Fetischismus der Dingwahrnehmung ist daher nicht das Resultat eines Aushandelns, sondern einer vorgängigen Installation, die über die Taktung der Wahrnehmung festlegt, was überhaupt als physisches Verhältnis in Frage kommt. Der scheinbaren Objektivität von Bildern entstammt die Möglichkeit der Akkumulation von Macht durch Raumschnitte, durch Schrift, oder, wie Goodman sagen würde, durch Impfung.

Impfung durch Bilder? Den hier diskutierten Philosophien gemäß sind Bilder zur Schau gestellte Proben, dichte nicht-artikulierte Notate, basierend auf einer Struktur von Flächen und Linien. Diese Struktur evoziert Simultaneität und Sukzession, Exemplifikationen, sofern Distanz und Rahmung den Blick bestimmen. Diesem Bildbegriff könnte man noch folgende Kriterien hinzufügen: Mediale Differenz (Übertragungsdauer), Materiale Differenz (Abheben). Das Bild wird nun nicht mehr als Inhalt gesehen, sondern als Einheit einer raumschaffenden Handlung: Das Bild macht einen unterstellten Verweisungsraum als Zeitrahmen sichtbar. Man könnte dies auch die Einrichtung nennen. Die hier diskutierten Bildphilosophien begreifen Bildlichkeit als Materialität (Analogizität) der Schrift. Materialität emergiert aus Gestaltungsbedingungen und Wahrnehmungsprozessen, als Mittel abhängig von definitorischer Autorität.

Sucht man das Bild demnach eher über eine Aktion oder einen Prozess zu bestimmen, sollte die dieser Subjektivierung zugrunde liegende Disposition des Objekts allgemein gefasst werden: Nicht nur eine Komposition von Fläche und Linie leistet die Emergenz des Bildes. Auch die Dispersion, die Grundierung, der zufällige Aufstrich verkörpern Sichtbarkeit. Grundsätzlicher kann definiert werden: Sichtbarkeit beruht auf der Artikulation des Raum-Negativs, auf Transparenz. Ein Bild als gegenständliche Form eines Dinges ist darauf aufbauend das Produkt eines kollektiven Wahrnehmungsverhältnisses, das sich als Negativ des Dingverhältnisses installiert. Damit wird es ein Austauschmedium von Wahrnehmung auf der Ebene von Zeitäquivalenten im Rahmen eines Weltbaus. Transparenz ist die Einrichtung, die Durchsicht auf etwas, die Überschreitung von Widerständen zugunsten einer Wahrnehmungsarchitektur.

Jene vier Begriffe des Freiraums, des Raum-Negativs, der verortenden Leere und des Draußen setzen wiederum einen anderen Raum voraus. Dieser andere weite Raum umgreift die von Foucault analysier-

**43.** »In der That befestigt sich der Werthcharakter der Arbeitsprodukte erst durch ihre Bethätigung als Werthgrößen [...]. Die Bestimmung der Werthgröße durch die Arbeitszeit ist daher ein unter den erscheinenden Bewegungen der relativen Waaenwerthe verstecktes Geheimniß« (Karl Marx: Das Kapital, a.a.O., 74).

ten Räume ebenso wie das farbige Leuchten den Stadtraum, die Perspektive, den Zuschauerraum und das Theater umgreift. Dieser lichte, körnige, poröse, umgreifende Raum öffnet die Sichtbarkeit und damit Dauer und Bewegung. Foucault übersieht diesen Raum allerdings vollständig. Seine Vorstellungen der Sprache und der Wahrnehmung entwickelt er aus einem systematisch-flächigen Raumbegriff. Zwar vergisst Foucault dabei nicht, dass Artikulation, die Dynamik der Äußerungsereignisse, vor allem das Hervorbringen von Zeitfragmenten ist. Doch leitet bei ihm der Raumschnitt als Dispositiv die jeweilige Äußerung.

In seiner Grundschicht ist dieser Raumschnitt vergleichbar mit der bergsonianischen Idee der Dauer, denn die Artikulation identifiziert, so Foucault, »die Erosion der Zeit, das Vergessen und die transparente Leere der Erwartung.«[44] Die Artikulationsbewegung löscht die Leerstellen der Erwartung aus mit Objekten, welche sie erfüllen. Die Körperbewegung selbst ist Foucault zufolge aber nicht auf Objekte gerichtet, sondern qua Sprache, qua Diskursordnung, qua Dispositiv, auf das Nichts, welches das Objekt zunächst eingeräumt hat. Dass Foucault überhaupt von Raumbegriffen ausgeht, lässt sich durch seine Aufmerksamkeit für das Unselbstverständliche der Dauer erklären. Sobald man nicht mehr von der Existenz der Innerlichkeit ausgeht, muss man die Zeit als Effekt auffassen, bedingt durch die Konstruktion von Transparenzen. Die Zeit als Artikulation ist die immer wieder aufgelöste Form des Draußen, welche Anfang und Ende eines Körperraums verbindet. Damit richtet sich die Ästhetik des Draußen gegen die absoluten Begriffe der transzendentalen Ästhetik – welche die Zeit als (momentane) Ewigkeit und die Existenz als (Erfahrungs-)Grenze angesetzt hatte.

Die Transparenz als Definition des Raumschnittes impliziert das Heteroklite und das Kontingente.[45] Indem Foucault aber die Dauer auf den Raumschnitt zurückführt, ähnlich wie man Bewegung auf das Verhältnis von Auto und Straße zurückführen könnte, denkt er den Raum gewissermaßen selbst als Energie und fetischisiert damit nach wie vor einen idealistischen Ordnungsbegriff. Raum ist für Foucault dasjenige, was serialisiert. Der umfassende, Sichtbarkeit eröffnende Raumbegriff, von dem oben die Rede war, ist nun aber gerade unsystematisch, unabhängig von der spezifischen Anordnung, die eine Artikulationsbewegung bedingt.

Während also einerseits der klassische Bildbegriff davon ausgeht, dass die pikturalen Symbolrelationen raumbildend sind, behauptet die Serialität einen unsichtbaren Raum, der Wahrnehmung hervor-

**44.** Foucault: Ceci n'est pas une pipe, a.a.O., 58.

**45.** Vgl. ebd., 60f.

bringt. Auch im seriellen Raum ist die Unsichtbarkeit des wahrnehmenden Subjekts situiert in dem, was es wahrnimmt, und in der Unsichtbarkeit, welches die Erscheinungen einer seriellen Ordnung entsprechend konfiguriert, d.h. in dem Raumfetisch. Wenn der Raum aber nicht nur eine Qualität dessen ist, was wahrgenommen wird, sondern dieses mit demjenigen Unsichtbaren verbindet, was außerhalb der Wahrnehmungsproportionen ist, so macht es Sinn, den Bildraum als lediglich eine kontingente Bedingung des Erscheinungsraums zu werten. Wenn solche Vorstellungen wie das Amorphe, das Versprühte, das Leere, die Spannung und die fließende Kraft auch als unsystematische, unordentliche Möglichkeiten der Erscheinung gedacht werden können, so implizieren sie doch alle ein Element, das sie in eine dialektische Opposition zu jeder Form der Aktualität setzt, womöglich aber gar in Opposition zu jeder Form, Ordnung oder Handlung, ohne dass sie dadurch schon zu rein negativen Begriffen würden.

## 5. Ein freier Raumbegriff

Wir müssen daher unseren Raumbegriff weiter entwickeln und auch über Michel Foucaults Definition des Raums als »ensemble de relations«[46] hinausgehen. Der Raum kann Rhythmus sein, Platzierung, ein Draußen, welches die Qualitäten des Körperlichen zur Erscheinung bringt, oder er kann verstanden werden als ein Organ (Chorà), welches Materie als räumliche Desorganisation hervorbringt. Raum kann die Möglichkeit der Simultaneität oder der Sukzession sein, er kann eine Konjunktion oder eine Disjunktion sein, ein Ursprung oder eine Grenze, eine Oberfläche, eine Serie oder eine Falte, ein Unterschied zwischen Innen und Außen, er kann statisch sein oder dynamisch, Ausdehnung, Leere oder Fülle, Strahlung oder Absorption, ein Fleck, eine Periode, eine chiastische Verschlingung, ein Rhizom, ein Strich, ein Muster, eine Explosion oder ein Riss.

Alle diese Varianten, welche den Raum noch als Zusammen, im Gegenteil als Wirrnis oder auch als heterogene Räumung verstehen, gliedern das Werden materialer Qualitäten einem Prozess der Relationsbildung ein. Sie unterstellen die Raumwerdung der Notwendigkeit einer vorhergewussten souveränen Bildordnung, einer differenzierten Realität der Körper. Sie denken den Raum von der Sichtbarkeit her. Das amorphe Leuchten, das Sprühen und Rauschen, das Offene, die Spannung und das Fließen sollten nicht schon als Emanation begriffen werden; dann geben sie Hinweise auf die Zufälligkeiten in dem Pro-

**46.** Michel Foucault: Des espaces autres, in: Ders.: Dits et écrits, Paris 1984, 755.

zess, bei dem sich Sichtbarkeit herauskristallisieren kann. Als Streuung, als Disparatheit oder als Porosität verstanden, befreit der Raum den Bildbegriff von oberflächlicher Dimensionierung und symbolischer Zurichtung.

# L'espace sauvage: Merleau-Ponty et la pensée mécanique, picturale et poétique de l'espace

Daniel Oskui

*Wie soll man den Raum behandeln, wenn er nichts als gefüllte Leere ist, in der sich Objekte befinden und sich Bewegung zwischen Objekten abspielt? Das klassische Denken des Raums, die Physik und Philosophie des 17. Jahrhunderts, bestimmen den Raum als einheitliche und ungeschiedene Umgebung, deren einzige Bedeutung darin besteht, als Bezugs-Rahmen für die geometrisch-mechanische Beschreibung des Raums zu dienen. Die folgende Arbeit versucht im Sinne der Phänomenologie seit Husserl einer originären Raum-Erfahrung nahe zu kommen, indem sie den phänomenologischen Beschreibungen und dem »fragenden Denken« von Merleau-Ponty folgt. Es gilt, diesseits des mechanischen Raums den »gelebten Raum« in seiner Vielgestaltigkeit und »Wildheit« wiederzufinden. In der geduldig phänomenologischen Beschreibung wird das Imaginäre aller Räumlichkeit hervortreten: auf der Grundlage einer originär vielgestaltigen Räumlichkeit erscheinen der poetische und der mechanische Raum schließlich als zwei komplementäre Raum-Erfahrungen.*

> Vertige! voici que frissonne
> L'espace comme un grand baiser,
> Qui, fout de naître pour personne,
> Ne peut jaillir ni s'apaiser.
> *Mallarmé, Autre éventail*

Les objets n'effleurent pas l'espace, ils se meuvent dans l'espace; l'espace accueille le spectacle d'objets, sans bouger lui-même; indépendants du spectateur, les objets ont une place définie: tels sont les postulats de la théorie classique de l'espace. Ainsi l'éventail de Mallarmé ne peut-il réellement toucher l'espace; il n'est qu'une image poétique, impuissant devant notre concept objectif de la spatialité.

L'espace classique semble correspondre à notre expérience quotidienne de l'espace: lorsque je ferme les yeux, lors d'un clin d'œil, les

choses restent à leur place; quand je marche, mon corps se déplace dans l'espace comme les autres objets. L'espace nous accueille comme il accueille les objets. Il est le milieu unique et homogène. Séparé de toute matière, cet espace est une sorte de boîte vide à dimensions indéfinies. On a donc tendance à identifier l'espace vécu à l'espace physique et géométrique, à penser que nos actions se déroulent dans l'espace selon la dynamique classique.

Mais peut-on ramener à l'espace classique la variété et la richesse d'expériences spatiales? N'est-ce pas exclure les expériences enfantines, primitives, poétiques, oniriques, hallucinatoires de la spatialité? La conception classique ne nie pas l'existence de diverses formes de spatialité. Elle tend néanmoins à concevoir ces différentes formes à l'image de sa propre compréhension de la spatialité, à poser comme premier, comme fondement, comme norme sa notion d'espace. Ainsi Jean Piaget, lorsqu'il cherche à caractériser l'espace et la dynamique des objets perçus par l'enfant, s'appuie-t-il sur la mécanique et l'espace classiques.[1] Il est amené à ignorer, comme *fait positif*, l'expérience originaire de l'espace chez l'enfant, à la caractériser de manière toute négative, comme une expérience imparfaite et incomplète, en voie de développement vers la seule réalité et perfection géométrique de l'espace physique. De même, lorsqu'on cherche à caractériser la représentation spatiale de la peinture dite ‹primitive›, on est tenté de la comparer avec la perspective centrale considérée comme la seule reproduction correcte de l'espace. N'est-ce pas considérer d'emblée comme dérivée, secondaire, adventice toute forme de spatialité autre que l'espace géométrico-physique?

On peut questionner l'exclusivité de l'espace classique en le resituant dans le temps: quelle est l'histoire de l'espace classique? Quel est son rapport à la genèse de la spatialité dans notre expérience? Peut-on réduire la dynamique de notre expérience de l'espace à la dynamique physique et à la spatialité qu'elle implique? On verra peut-être apparaître des fissures dans cette construction homogène qu'est l'espace classique. Tel est l'objectif de ce travail. Je voudrais d'abord montrer en quel sens l'espace de la dynamique classique n'est pas une donnée, mais une acquisition historique, arrachée à d'autres conceptions possibles. Ensuite j'étudierai pourquoi ni l'explication objectiviste, ni l'explication rationaliste parviennent à rendre compte de la genèse de l'orientation spatiale. Finalement, j'essaierai de mettre en évidence, suivant le phénoménologue Merleau-Ponty, la genèse d'une

**1.** Jean Piaget, Bärbel Inhelder: La représentation de l'espace chez l'enfant, Paris 1948. Pour une discussion critique, cf. René Thom: La genèse de l'espace représentatif selon Piaget, in: L. Lurçat: Espace vécu et espace connu àl'école maternelle, Paris 1982, 164-170.

spatialité originaire, émergeant de la communication sensible et pratique entre l'homme et le monde.

## I.
## L'espace physique et la perception spatiale mécanisée: brève histoire d'une conquête de l'imagination

Le haut n'est pas un lieu quelconque;
c'est le lieu où se dirige le feu
*Aristote*

Le repos est un mouvement rendu nul
parce que partagé
*Galileo Galilei*

Il n'y a pas de portrait simple de l'histoire de l'espace physique. C'est l'histoire d'une conquête plutôt que d'une découverte. Pour s'en rendre compte, il suffit de se pencher sur l'histoire de la dynamique, de la théorie du mouvement. Selon un portrait répandu, Galilée et Newton seraient parvenus au XVII$^{e}$ siècle, partant de l'observation systématique, à remplacer la dynamique aristotélicienne, alambiquée et incohérente, par une dynamique d'une simplicité, unité et cohérence stupéfiantes: si Aristote distinguait encore, dans l'univers, deux espaces différents («terrestre et supralunaire») où règnent des lois différentes, les *Principia*[2] de Newton, somme de la nouvelle dynamique, donne une description unifiée de l'espace. La pomme tombant d'un arbre et les planètes tournant autour du soleil sont désormais soumises aux mêmes lois universelles. Cette mécanique classique aurait trouvé la véritable définition du mouvement et de l'espace.

Mais ce portrait est simpliste. Sans pouvoir suivre ici, à l'instar de Paul Feyerabend,[3] les méandres de l'histoire de la dynamique, notons-en un aspect décisif: l'élégante simplicité de la nouvelle dynamique ne provient pas de la nouvelle méthode expérimentale qui aurait remplacé le dogmatisme aristotélicien. Le sens épistémologique de la

**2.** Isaac Newton: De philosophiae naturalis principia mathematica, 1687 (trad. fr. par Christian Bourgois: Les principes mathématiques de la philosophie naturelle, Paris 1985).

**3.** Cf. Paul Feyerabend: Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge, London 1975 (trad. fr.: Contre la méthode, Paris 1979). Feyerabend cite dans son introduction Lénine: «l'histoire est toujours plus riche, plus variée, plus multiforme, plus vivante [...] que ne pensent les meilleurs partis, les avant-gardes les plus conscientes» (Lénin: La maladie infantile du communisme, Paris 1953, 87f.).

méthode expérimentale et des nouvelles notions de mouvement et d'espace ne relève pas de l'empirie, mais de l'*imagination* scientifique, technique et rhétorique. Présenter la dynamique d'Aristote comme dogmatique du fait qu'elle a été soutenue par le Saint-Siège, c'est oublier que toute sa philosophie, notamment sa *Physique* plaide pour l'expérience, contre les concepts abstraits et géométrisants des pythagoriciens et de Platon. Est *réel*, pour Aristote, ce qui se montre de manière directe dans notre expérience. Ainsi la terre est-elle immobile pour au moins deux observations quotidiennes: nous ne pouvons percevoir aucun mouvement global de la terre et, une pierre qu'on lance d'un endroit verticalement vers le haut retombera toujours exactement à cet endroit.[4] Présenter Galilée comme empiriste, parce qu'il aurait conçu les plans inclinés et les lunettes télescopiques, c'est méconnaître l'importance de la méthode mathématique pour sa science. Ni l'induction ni la déduction, chacune prise isolément, pouvaient amener le nouveau «système du monde».[5] L'idée d'un espace uniforme naît d'un mariage entre induction (variation expérimentale élaborée) et déduction (description mathématisée), mariage très particulier et subtilement arrangé par Galilée. L'*expérience de pensée*, accomplie dans l'imagination, en est le procédé paradigmatique.[6] Dès lors, la notion classique de l'espace est bien plus le résultat d'une conquête intellectuelle que d'une pure induction. Cette notion doit, même dans le seul domaine de la physique, s'imposer aux autres notions d'espace qu'elle combat.

**4.** Cette observation s'appellera plus tard *l'argument de la tour*: une pierre lâchée du haut d'une tour tombe toujours au pied de la tour; si la terre se déplaçait réellement dans l'espace, la pierre atterrirait à quelque distance du pied de la tour emportée entre-temps par la terre. Cf. Feyerabend: Against Method, op.cit., chap. 7; Pierre Duhem: Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, Paris 1958, t. I, 227-228.

**5.** Cf. Dialogue concernant les deux plus grands systèmes du Monde, où Galilée confronte avec une rhétorique élaborée l'héliocentrisme au géocentrisme. Je citerai d'après l'édition italienne, Galileo Galilei: Dialogo dei Massimi Sistemi del Mondo, in: Opera, Firenze 1964, t. III.

**6.** Cf. Feyerabend: Against Method, op.cit., chap. 7. Les «astuces» de Galilée «obscurcissent [...] le fait que l'expérience sur laquelle Galilée veut fonder les conceptions coperniciennes n'est rien d'autre que le résultat de sa propre imagination fertile» (ibid., 85). La visée de l'argumentation de Feyerabend n'est pas, bien entendu, de critiquer Galilée, mais de décrire la pratique intellectuelle et scientifique de Galilée dans toute sa richesse et ingéniosité, sans la ramener d'emblée à une épistémologie rationaliste réductrice.

## 1. L'interprétation naturelle de l'espace chez Aristote et sa réinterprétation géométrique et relativiste par Galilée

L'héliocentrisme de Copernic semble se heurter aux deux observations d'Aristote. Galilée, prenant la défense de Copernic, ne peut le nier: nous ne voyons pas bouger la terre et la pierre chute bien verticalement. Galilée en imagine pourtant une autre explication: ce qui chez Aristote contredit Copernic, ce ne sont pas les faits, mais l'«interprétation naturelle» de ces faits.[7] L'interprétation naturelle tacite consiste à supposer l'identité entre le mouvement *perçu* et le mouvement *réel*, entre l'espace perçu et l'espace réel: ne bouge que ce que nous voyons bouger. Cette interprétation naturelle une fois identifiée, comment la contrer? Comment montrer que la Terre tourne, sans se faire remarquer, à une vitesse d'environ 100.000 km/h comme on le sait aujourd' hui, autour du soleil? Pour défendre Copernic, Galilée n'a pas besoin de nier l'expérience quotidienne. Il suffit d'en proposer une *autre interprétation*, quitte à transformer radicalement le système notionnel de la dynamique (espace, mouvement, repos). Dans le *Dialogo*, Galilée laisse Salviati, personnage incarnant Copernic, présenter cette nouvelle interprétation dans différentes *expériences de pensée*, notamment celle-ci: des papillons, enfermés dans la cabine d'un navire, continueront à voler indifféremment dans toutes les directions de la cabine, pourvu que le mouvement soit uniforme et ne fluctue pas. «On ne les verra jamais s'épuiser à suivre le navire dans sa course rapide».[8] On peut dès lors, tout en acquiesçant aux observations d'Aristote, réfuter son géocentrisme: De même que la pierre d'Aristote tombe toujours verticalement sur terre, une pierre chutant du mât du navire galiléen tombera au pied du mât. De même que, installé sur un navire traversant l'océan, on ne ressent pas nécessairement le mouvement du navire, on ne perçoit pas, vivant sur terre, sa course autour du soleil. L'espace perçu depuis la terre (idem depuis le navire) n'est pas l'espace réel.

Cette réinterprétation de notre expérience naturelle va de pair avec une redéfinition de l'espace physique. Pour Aristote, le mouvement d'un corps se comprend à partir d'un repère spatial *absolu*: chaque corps tend vers le «lieu qui lui est propre»; le lieu propre à la pierre est le centre de la terre, vers lequel elle tendra toujours dans sa chute,

**7.** Cf. Feyerabend: Against Method, op.cit., chap. 7.

**8.** Cf. Galilei: Dialogo, op.cit., 458. En vérité Galilée amène sur le navire une foule d'animaux et d'objets, indice d'une rhétorique foisonnante (Feyerabend: Against Method, op.cit., 85, parle de «propagande») qui lui a valu sa condamnation par le Saint Siège.

pourvu que «rien ne s'y oppose».[9] Ce mouvement naturel inscrit dans l'espace des directions déterminées: ‹vers le bas›, ‹vers le haut›, dessinant la dimension verticale. L'espace se *polarise*. Il n'est pas isotrope, il est *orienté* de façon absolue. La polarisation spatiale «ne montre pas seulement que le lieu est quelque chose de réel, mais encore qu'il a une certaine puissance».[10] Comment attribuer une puissance de ce genre à l'*espace géométrique*? Contrairement aux pythagoriciens et à Platon, Aristote refuse d'assimiler l'espace physique à l'espace géométrique: le lieu ou la ‹situation› d'un objet ne se laisse pas réduire à sa *position* dans l'espace géométrique.[11] Pour la même raison, Aristote refuse l'idée d'un espace *vide*: le mouvement n'est possible que dans un milieu orienté par une diversité de repères rendant possible la perception déterminée du mouvement. L'espace vide ou la *chóra* platonicienne, parfaitement homogène, n'offrent aucun repère:[12] «dans le vide, il serait nécessaire que tout corps demeurât en repos; […] car le vide ne présente aucune différence».[13]

C'est pourtant en définissant l'espace comme isotrope et vide que la mécanique du XVII$^{e}$ siècle fait un progrès prodigieux. Galilée et Newton se montrent platoniciens et géomètres. Une fois de plus, c'est l'expérimentation portée par l'imagination qui permet de démontrer l'idée mécanique du vide, selon la ‹méthode des variations proportionnelles› et du ‹passage à la limite›: on constate d'abord qu'une boule lancée sur une surface poursuit d'autant plus longtemps son mouvement que la surface est lisse; on en conclut ensuite que sur une patinoire idéale, mieux encore dans l'espace vidé de tout obstacle (l'air, la gravitation, le dioxyde de carbone), la boule poursuivra indéfiniment son mouvement rectiligne et uniforme. L'espace vide identifié comme milieu idéal du mouvement, pourquoi favoriser tel ou tel système de coordonnées? L'‹expérience› des papillons n'illustre-t-elle pas la *relativité du mouvement*? En effet, peu importe si le navire est au port ou en pleine mer, le vol des papillons reste léger. Le mouvement n'existe que par rapport à un corps *considéré* en repos: le référentiel. Le repos n'est

**9.** Aristote: Physique d'Aristote ou Leçons sur les principes généraux de la nature, Paris 1862, tome II, livre IV, chap. II, 141 (trad. et annoté par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire).

**10.** Aristote: Physique, livre IV, chap. II, op.cit., 140f.

**11.** L'erreur des platoniciens et des pythagoriciens est, aux yeux d'Aristote, semblable à celle d'un géomètre qui croirait qu'un cube possède en soi un côté droite et un côté gauche, indépendamment de sa situation par rapport à nous. Cf. Duhem: Le système du monde, op.cit., 188.

**12.** Cf. pour une analyse approfondie ibd. 189ff.

**13.** Sur la critique de l'espace vide, cf. Aristote: Physique, op.cit., livre IV, chap. VIII.

qu'un mouvement partagé par deux corps: «un mouvement rendu nul parce que partagé», selon la formule laconique de Galilée.[14] Si donc pour Aristote, l'espace est orienté de façon absolue, pour Galilée, l'espace n'est que le milieu parfaitement homogène d'infinis référentiels quelconques.

## 2. Le modèle cartésien de la perception spatiale: la mécanique généralisée

Le divorce prononcé par la dynamique classique entre l'espace naturel absolu, et l'espace mécanique relatif, qui a inquiété Newton et inspiré Einstein,[15] en implique un autre, déjà mentionné: le divorce entre l'espace perçu et l'espace réel. L'espace mécanique est-il plus réel, plus vrai que notre expérience de l'espace? En appliquant la mécanique à notre perception, Descartes, contemporain de Galilée, répond par l'affirmative.

Si la nouvelle mécanique délaisse la (méta)physique d'Aristote, que devient la philosophie? Descartes sera la figure emblématique à l'origine d'une nouvelle pensée. Pour sauver la métaphysique et la théologie, il inverse le sens de l'évolution scientifique: exerçant un

**14.** Galilée: Dialogo, op.cit., 378. Le conflit entre géocentrisme et héliocentrisme tourne en fin de compte autour de la relativité du mouvement: que l'observateur prenne le soleil ou la terre comme référentiel, dans les deux cas, il est possible de décrire mathématiquement la trajectoire des planètes. Il est vrai que la description de Copernic s'avère plus limpide. Mais cela n'est pas en soi une preuve de l'adéquation à la réalité céleste. Osiander, l'éditeur de Copernic, a justement su atténuer considérablement la virulence théologique de l'héliocentrisme en soulignant la différence nette entre hypothèse mathématique et existence réelle. Dans son «avis au lecteur», l'espace héliocentrique se présente comme un simple modèle permettant d'améliorer les calculs, «fiction calculatoire» un peu plus efficace que la réalité ptoléméenne.

**15.** Newton, esprit profondément religieux, ne pouvait accepter l'idée de l'univers vide – pourtant efficace à ses yeux comme principe d'explication physique. Ses sentiments théologiques étaient avec Descartes qui rejetait l'idée du vide, son intellect physique avec Galilée. Il conçoit l'idée d'un espace absolu invisible englobant tous les espaces relatifs sensibles (Principia, 9). À la fin du XIX$^{e}$ siècle, Ernst Mach relance le débat, tout en condamnant l'espace absolu de Newton comme une idée «métaphysique». Il émet l'hypothèse que l'ensemble des corps célestes éloignés (les «étoiles fixes») définit le cadre de référence absolu. Einstein rejette finalement les essais de Newton et de Mach de déterminer un repère spatial absolu et généralise la relativité du mouvement: il jugeait peu esthétique, c'est-à-dire dérangeant la simplicité et la symétrie de la théorie dynamique, l'idée selon laquelle il existe différents types de référentiel, les lois de la mécanique n'y ayant pas la même forme. Cf. Albert Einstein, Léopold Infeld: L'évolution des idées en physique, Paris 1983, 197-202.

doute radical pour faire table rase de l'ancienne philosophie, il cherche à rétablir la pensée philosophique en y introduisant et généralisant, paradoxalement, ces mêmes concepts mécaniques qui sont en train d'abolir l'ancienne philosophie.[16] Cela devient décisif pour la question de l'espace: après avoir radicalement séparé le *cogito* (la «substance pensante») de la nature matérielle (la «substance étendue»), Descartes généralise la physique mécanique pour l'appliquer à toute la nature, surtout à l'homme lui-même. «La nature de la matière ou du corps […] ne consiste point en ce qu'il est une chose dure, ou pesante, ou colorée […], mais seulement en ce qu'il est une substance étendue en longueur, largeur, et profondeur».[17] Voilà l'essence de la *res extensa*, étonnamment abstraite, voire vide: la nature *est* l'espace mécanique. Comme Galilée, Descartes sépare le réel du perçu, la qualité première de la qualité secondaire, la physique de notre expérience, tout en exacerbant ces distinctions.[18] Il géométrise la nouvelle physique pour l'ériger en métaphysique. Désormais toute la nature, animée aussi bien qu'inanimée, n'est définie que par l'étendue, la divisibilité et le mouvement mécanique. L'homme biologique, de même que l'animal, ne peut être non seulement expliqué comme une machine: il *est* une machine.

Dans *La Dioptrique* de 1637, où Descartes applique ses principes méthodiques et métaphysiques à la perception visuelle, la dépréciation de l'expérience s'annonce dès la première page: Descartes déplore que l'invention des «merveilleuses lunettes» télescopiques fut laissée au hasard, le hollandais Jacob Metuis ne les ayant découvertes «que par expérience et fortune», et non pas par déduction scientifique.[19] *La*

**16.** Aux yeux de Descartes, l'évolution scientifique de son temps provoque une mêlée absurde: la théorie mécanique (vraie pour Descartes) critiquant la scolastique (fausse) risque d'atteindre la religion (vraie) et, inversement, la religion, en couvrant la scolastique, risque d'entraver le mécanisme. On risque donc de perdre sur les deux tableaux. Le doute radical, le désir de faire table rase provient de là.

**17.** René Descartes: Les principes de la philosophie, Œuvres de Descartes, Vol. 3, publ. par Victor Cousin, Paris 1995, 2$^{e}$ partie, principe 4, 123.

**18.** Si Galilée apparie induction et déduction (dans l'imagination expérimentale), Descartes favorise la déduction mathématique au détriment de notre expérience sensible. Descartes semble avoir formulé l'antique distinction atomiste, entre qualité première et qualité secondaire, impliquée dans la définition de la *res extensa*, indépendamment d'Il saggiatore de Galilée, cf. Harald Höfding: Histoire de la philosophie moderne, t. I, Paris 1906, 132-133.

**19.** «Mais, à la honte de nos sciences, cette invention, si utile et si admirable, n'a premièrement été trouvée que par l'expérience et la fortune», Descartes: La dioptrique, discours I$^{er}$, 3-4. Entre 1570 et 1610, différentes personnes revendiquèrent l'invention des «lunettes télescopiques», qui devront profondément transformer l'espace

*Dioptrique* se propose précisément de combler cette lacune à la fois métaphysique et technique.[20] Comment définit-elle l'espace visuel? Plusieurs analogies illustrent les explications. La plus connue et la plus surprenante est celle qui compare la vision à un aveugle se servant de son bâton comme d'un «sixième sens». Ainsi dans la définition de la lumière comme phénomène mécanique:

«la lumière n'est autre chose, dans les corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux [...], en même façon que le mouvement ou la résistance des corps, que rencontre cet aveugle, passe vers sa main, par de son bâton.»[21]

La vision serait-elle un aveugle? La mécanique de la perception ne pourrait se passer d'une telle métaphore – de la métaphore? Quoiqu'il en soi, cette comparaison ne nous quittera plus. Toutes les définitions de *La dioptrique* seront explicitées par elle. Ainsi la définition de la couleur: de même que l'aveugle peut distinguer «des arbres, des pierres, de l'eau, et choses semblables, par l'entremise de son bâton [...]», de même nous percevons «le rouge, le jaune, le vert, et toutes les autres couleurs» en fonction de la «façon» dont les choses reflètent les mouvements lumineux. C'est donc en fonction des lois de la projection géométrique, définies dans l'*espace euclidien* que les qualités premières de la vision seront expliquées. On entrevoit ici comment la géométrie analytique – inventée par Descartes lui-même – s'allie à la mécanique du mouvement lumineux, le bâton de l'aveugle illustrant les lignes de projection. Quant à *l'espace perceptif*, il n'enferme plus aucun secret. Il est circonscrit par six qualités premières: «la lumière, la couleur, la situation, la distance, la grandeur, et la figure», toutes définies *more geometrico*.[22]

visuel et notre vision d'espace: par exemple William Bourne pour son père Thomas Digges, Hans Lippershey, qui en déposa le premier brevet, refusé, en 1608.

**20.** Cet incipit exposant la portée technique de La dioptrique sur le fond de la nouvelle métaphysique, contient un nombre étonnant de contradictions subtiles: si la valeur de l'expérience est secondaire, pourquoi vouloir inventer, par déduction, un instrument, «si utile et si admirable» qui ne peut servir qu'à l'élargissement de notre champ d'expérience?

**21.** Descartes: La dioptrique, op.cit., discours I$^{er}$, 6f.

**22.** Ibid., discours VI$^{e}$, 54. Bien entendu, ces qualités ne sont pas les qualités – secondaires – telles que nous les percevons, mais les «qualités principales» de la vision, telles qu'elles sont définies dans la mécanique optique. Ainsi la luminosité est-elle définie par la «force des mouvements» qui agissent sur la rétine, la couleur par la «façon de ces mouvements» (ibid., 55). Je reviendrai sur la définition cartésienne de «situation» et de «distance» plus en détail du point de vue critique de la phénoménologie.

Ainsi le rapport entre expérience et espace s'inverse-t-il: la notion physique d'espace n'apparaît plus comme extraite de notre perception spatiale par l'abstraction imaginative que Galilée pratique; c'est notre perception elle-même que Descartes soumet à la mécanique spatiale. L'expérience de l'espace n'explique rien, c'est elle qu'il s'agit d'expliquer. Tel est le sens épistémologique et ontologique de la notion de qualité secondaire. La physique prenant ainsi la place de la métaphysique, la question philosophique de l'expérience ne peut plus être celle que pose Aristote: *quel* est cet espace, ce milieu où nous percevons les choses?[23] Il ne s'agit plus de décrire l'expérience spatiale comme elle nous apparaît, dans toute sa richesse, pour ensuite seulement en extraire des traits essentiels. L'interrogateur cartésien doit se restreindre d'emblée: *comment* percevons-nous les choses dans l'espace physique? Quels en sont les mécanismes? Ainsi la vision peut-elle être comparée à l'aveugle, parce qu'elle a été réduite à la mécanique.[24] Paradoxalement, en adoptant le modèle mécanique, qui est un modèle du toucher et du contact, Descartes doit renoncer à rester au contact de son expérience visuelle, dénigrée comme qualité secondaire. Il n'a plus le droit de la décrire, de l'«interroger»,[25] telle qu'elle lui apparaît: malgré le modèle du contact, constate le phénoménologue Merleau-Ponty, «nul souci de coller à la vision».[26]

**23.** Cette question complexe et centrale de la quiddité de l'espace préoccupe Aristote dans la Physique pendant longtemps: chapitres I à VII du livre IV. En ce sens, la théorie dynamique d'Aristote était une théorie du changement en général, comprenant non seulement la locomotion, mais également le changement qualitatif, la génération et la corruption; elle fournissait même, comme fait remarquer Feyerabend, «une base à la théorie de la sorcellerie» (Feyerabend: Against Method, op.cit., 108).

**24.** Comme mécanisme perceptif, la vision et le toucher ne se distinguent plus, toute différence entre eux relevant des qualités secondaires. Qui plus est, la vision doit être ramenée au toucher; car le modèle mécanique lui-même provient de l'expérience du contact tactile.

**25.** C'est la critique phénoménologique que notamment Merleau-Ponty adresse à la pensée cartésienne, de ne plus être vrai questionnement philosophique, «pensée interrogative».

**26.** Maurice Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, Paris 1964, 36.

## II.
## La critique phénoménologique: la genèse de l'espace entre l'espace objectif et l'espace pensé

Notre vision de l'espace «se laisse» réduire à l'espace géométrico-physique.[27] Voilà l'enseignement de la mécanique généralisée du XVII[e] siècle. L'homme peut appliquer sa théorie mécanique de la nature à lui-même; il peut chercher à expliquer sa propre expérience selon le modèle qu'il a construit à partir d'elle.[28] Mais à quel dessin s'objectiver soi-même de cette manière? Est-ce le désir de se mirer?

Il était nécessaire et bénéfique, pour construire un modèle mécanique unifié, pour rendre la nature chiffrable, d'abandonner la physique qualitative d'Aristote et l'expérience quotidienne où elle était enracinée. Depuis, la science galiléenne a inauguré, on le sait, l'histoire de la technique et la technique a transformé notre expérience.[29] L'ordre des chapitres dans *La dioptrique* cartésienne en est déjà une image: elle définit d'abord «la lumière», ensuite «la vision», pour enfin traiter scientifiquement «des moyens de perfectionner la vision» et «de la façon de tailler les verres».[30]

Toutefois, chaque progrès projette ses ombres. Donnant naissance aux multiples disciplines scientifiques qui s'émancipent de la philosophie, y réclamant un monopole méthodologique, la science galiléenne a provoqué divers mouvements d'opposition intellectuelle et sociale. Ces mouvements mettent en évidence une «crise» dont la phénoménologie tardive de Husserl a formulé, de manière représentative,

**27.** «Toutes les qualités que nous apercevons, peuvent être réduites à six principales: la lumière, la couleur, la situation, [...]», Descartes: La dioptrique, op.cit., 54. «Peut être réduit», c'est une formule récurrente dans La dioptrique, significative du programme cartésien.

**28.** C'est le projet même des «sciences cognitives» de l'esprit.

**29.** Qu'importe Aristote, du point de vue de l'expérience naturelle qui n'est pas encore technique de la nature, la quantification? Qu'importe de vérifier méticuleusement, à la manière de Galilée, si la pomme lourde tombe *réellement* plus rapidement que la pomme légère? L'explication qualitative que donne Aristote répond à son expérience de la réalité. C'est là l'essence de sa métaphysique de la ‹physis›, englobant la nature, l'homme, l'animal, la plante et la pierre, tous animés d'une tendance (la pierre), d'une âme végétative (la plante), sensitive (l'animal) ou intellective (l'homme). La pomme, chutant, aspire à retrouver son lieu d'origine – comme l'oiseau migrateur.

**30.** Le XVII[e] siècle est en même temps le siècle où on libère la pensée rationnelle de l'emprise du pouvoir ecclésiastique. C'est dans ce triple sens, scientifique, technique et politique, que nous avons parlé d'une »conquête« de l'espace mécanique.

les traits essentiels:[31] la science moderne s'est détournée de sa véritable vocation, que depuis la Grèce les grands penseurs ont rêvé comme étant la prise de conscience par l'homme de sa destination rationnelle *et* spirituelle. Si les sciences de la nature ont connu un succès indéniable, elles ont échoué en appliquant leur méthode si féconde au domaine de l'esprit, à l'homme lui-même. L'échec est dû à deux formes d'erreur et d'oubli: la réduction des différentes formes de rationalité à la seule raison technique; l'éloignement, voire la séparation de notre expérience, de notre rapport naturel, sensible et intégral au monde et à l'Être. Ainsi le phénoménologue Merleau-Ponty, dans son dernier essai *L'œil et l'esprit* commence-t-il son interrogation de l'«être-au-monde» par le constat d'une aliénation:

«La science manipule les choses et renonce à les habiter. Elle s'en donne des modèles internes et, opérant sur ces indices ou variables les transformations permises par leur définition, ne se confronte que de loin en loin avec le monde actuel».[32]

Descartes est devenu l'emblème de cette aliénation. C'est à son nom qu'on associe la scission entre la nature et l'esprit, entre le corps et l'âme, entre pensée et expérience sensible. La compréhension de l'espace se restreint ainsi à l'alternative entre l'empirisme (l'objectivisme) qui réduit l'espace aux objets juxtaposés *dans* l'espace («espace spatialisé») et l'intellectualisme (le rationalisme) qui construit l'espace comme synthèse du sujet indépendamment de la matière de notre expérience («espace spatialisant»).[33] «Se confronter avec le monde actuel»: toute la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty est marquée par ce désir de retrouver et de décrire à nouveau notre lien primordial au monde de l'expérience sous ses formes multiples. L'homme est un «être-au-monde», il n'est pas simplement «dans» le monde. Il s'agit de retrouver notre expérience de l'espace, là où elle surgit, dans la dynamique de notre expérience, avant son figement par l'empirisme et l'intellectualisme.

## 1. La question de la dimensionnalité: l'exemple de la verticalité

Contre la relativité de l'espace physique, abstraction efficace opérée par la mécanique classique et einsteinienne, la phénoménologie s'attache à un ‹fait› simple de notre expérience quotidienne: l'espace

**31.** Cf. par exemple Edmund Husserl: La crise de l'humanité européenne et la philosophie, Paris 1992.

**32.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 9.

**33.** Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception, Paris 1945, 282, 287.

nous apparaît comme étant orienté, selon un *ici* absolu. D'où jaillit l'orientation spatiale? C'est cette question généalogique que Merleau-Ponty aborde dans un important chapitre de la *Phénoménologie de la perception*, consacré à l'espace. Il s'agit de revenir sur le pas du XVII[e] siècle mécaniste, pour reprendre d'une manière phénoménologique l'interrogation aristotélicienne et lui donner une autre direction. «Renversement de la révolution copernicienne»: c'est la devise de Husserl dans un inédit que Merleau-Ponty a pu consulté.[34] Le sol originaire de l'expérience, contrairement à la terre-planète ne bouge pas.[35] Comment comprendre la possibilité d'un tel repère absolu?

«Soit, par exemple, notre expérience du ‹haut› et du ‹bas›»:[36] Merleau-Ponty, comme Aristote, commence par étudier la dimension de la verticalité. Ce choix n'est pas anodin. Pour Aristote, nous l'avons vu, la verticalité est la dimension exemplaire du caractère objectif de l'orientation spatiale: «le haut n'est pas un lieu quelconque; c'est le lieu où se dirige le feu, et en général les corps légers».[37] Pourtant, si Aristote n'a pas de difficulté à expliquer le mouvement naturel des éléments vers le bas (la terre et l'eau) et vers le haut (le feu et l'air), il ne parle pas explicitement du mouvement selon les deux autres dimensions, horizontale et transversale, et il ne peut en donner aucun exemple.[38] Serait-ce donc un phénomène physique, la gravitation, qui expliquerait l'orientation objective selon la seule verticalité? Faudrait-il distinguer, à la manière cartésienne, la verticalité comme «qualité objective» des deux autres dimensions dépréciées comme «qualités subjectives»? La tâche de Merleau-Ponty sera précisément de montrer que l'alternative entre aristotélisme et cartésianisme est asymétrique et insatisfaisante. Si Merleau-Ponty commence par la question de la verticalité, ce n'est pas pour la privilégier au détriment de deux autres dimensions, mais bien plus pour poser une question plus large : la question de la «*dimensionnalité*» en générale, en deçà de l'empirisme physique et de l'intellectualisme géométrique. L'étude de la verticalité est donc en ceci exemplaire qu'elle exacerbe les difficultés de cette alternative.

**34.** Cf. Edmund Husserl: La terre ne se meut pas, Paris 1989.

**35.** «Je ne suis pas en déplacement; que je me tienne tranquille ou que je marche, ma chair est le centre et les corps en repos et mobiles sont tout autour de moi et j'ai un sol sans mobilité», Husserl: La terre, op.cit., 17.

**36.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 282.

**37.** Aristote: Physique, op.cit., livre IV, chap. II, 141.

**38.** Il n'en est question nulle part dans les chapitres I à VII de la *Physique*, concernant l'espace et le mouvement.

## 2. La genèse de la verticalité: une expérience gestaltiste et pourquoi ni l'empirisme ni l'intellectualisme ne peuvent l'expliquer?

Comment saisir notre expérience originaire du ‹haut› et du ‹bas› «avant toute élaboration notionnelle», si les sciences et leurs notions ont transformé cette expérience, si elle n'est plus vraiment ‹notre› expérience? L'expérience originaire n'est donc pas l'expérience ordinaire de la vie, «car elle est alors dissimulée sous ses propres acquisitions», notamment sous la conception mécanique de l'espace.[39] Dans cette situation, Merleau-Ponty nous propose un détour par la psychologie de la perception, par l'expérience scientifique qui provoque «quelque cas exceptionnel».[40] Il réaffirme ainsi son ferme espoir que les sciences galiléennes de l'homme ne soient pas condamnées à réduire l'homme à une chose, mais puissent faire entrevoir son être.[41] Merleau-Ponty se tourne notamment vers la psychologie de la *Gestalt* (forme) à l'aide de laquelle il cherche à dépasser les notions dichotomiques et abstraites issues du cartésianisme.

Àux quels «cas exceptionnels» Merleau-Ponty pense-t-il? C'est d'abord «la vision sans inversion de l'image rétinienne», une fameuse série d'expériences présentées par le gestaltiste G.M. Stratton à partir de 1896.[42] Ce scénario expérimental permet d'observer la genèse de l'orientation verticale. Si l'on fait porter à un sujet des lunettes inversant sa vision du monde, «le paysage entier paraît d'abord irréel et renversé». Ensuite, «la perception normale commence à se rétablir», mais c'est le sujet qui se sent ‹la tête en bas›. Au bout d'une semaine, le sujet réussit progressivement à réorganiser son comportement visuo-moteur et à percevoir ‹normalement› à la fois l'orientation de son corps et

**39.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit. 282.

**40.** Ibid., 282.

**41.** «Il faut, d'un côté, suivre le développement spontané du savoir positif, en nous demandant s'il réduit vraiment l'homme à la condition d'objet, et par ailleurs réexaminer l'attitude réflexive et philosophique, en recherchant si elle nous autorise vraiment à nous définir comme sujet inconditionné et intemporel. Peut-être ces recherches convergentes finiront par mettre en évidence [...], en deçà du sujet et de l'objet pur, [...] une troisième dimension», Merleau-Ponty: Titres et travaux, in: Merleau-Ponty: Parcours deux, Paris 2000, 13.

**42.** Cf. George Malcolm Stratton: Some preliminary experiments on vision without inversion of the retinal image, in: Psychological Review, 3 (1896), 611-617; Stratton: Vision without inversion of the retinal image, in: Psychological Review, 4 (1897), 361-360. Pour une présentation plus actuelle de ce paradigme d'expérimentation, cf. Jacques Paillard: Les déterminants moteurs de l'organisation de l'espace, in: Cahiers de Psychologie, 14 (1971), 261-316.

l'orientation du monde.[43] Comment comprendre cette étonnante plasticité de la vision spatiale? Selon le schéma cartésien, deux réponses alternatives sont possibles: soit on cherche l'explication dans les contenus sensoriels, soit dans la pensée du sujet (ou, comme on dirait aujourd'hui, dans les ‹processus cognitifs›). Selon les termes de Merleau-Ponty, la première explication serait «empiriste», la deuxième «intellectualiste».

L'*explication empiriste*, adoptée par Stratton, part de l'idée qu'il faut distinguer entre deux sortes de données sensorielles: entre les données visuelles d'une part et les données tactiles ou kinesthésiques d'autre part. On voit la parenté avec la distinction que Descartes établit dans *La dioptrique* entre deux qualités premières: la «figure» et la «situation».[44] Le port des lunettes provoque un *conflit* entre ces deux types de contenus sensoriels: l'image de la rétine, les sensations qui constituent le monde visuel, bascule de 180°, alors que le monde tactile et kinesthésique demeure ‹droit›.[45] Intervient alors, selon Stratton, un facteur décisif: la perception kinesthésique du *mouvement* corporel contrôlé par la vue. Avant le port des lunettes, les sensations kinesthésiques provenant du mouvement que le sujet fait, pour par exemple atteindre ses pieds, était, dans l'ancien monde visuel, «associées» à la direction ‹vers le bas›. Maintenant, les kinesthèses sont, dans le monde actuel, *vues* comme un mouvement ‹vers le haut›. L'expérience du corps propre permet donc, toujours selon Stratton, de repérer, de comparer et de réadapter les deux perceptions antagonistes, «en prenant, commente Merleau-Ponty, les données visuelles pour de simples *signes à déchiffrer* et en les traduisant dans le langage de l'ancien espace». Par répétition et «association», le monde visuel finit par rejoindre le monde kinesthésique, «la région du champ visuel où apparaissaient les pieds

**43.** Cf. Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 282-283. Les gestes vont de nouveau à leur but, les sons émanant d'un objet visible seront bien localisés, et, surtout, les choses regagnent leur aspect consistant et réel.

**44.** On peut reformuler l'interprétation de Stratton en termes cartésiens: les «figures» des objets projetées sur la rétine sont inversées et entre en conflit avec la «situation» des objets qui, elle, demeure inchangée (car la situation, repérée par rapport aux sensations provenant des «nerfs insérés dans les muscles», ne dépend pas du port des lunettes de Stratton [Descartes: La dioptrique, op.cit., 60]. Mais si on peut formuler en termes cartésiens le conflit perceptif en question, la réadaptation de la vision globale de l'espace (englobant le visuel et le kinesthésique) est inconcevable; car pour Descartes, toutes ces correspondances réglées (entre les choses, leur figure et leur situation) sont «institué[e]s de la Nature» (ibid., 54). Nous y reviendrons.

**45.** Cela explique les perceptions irréelles et antagonistes au début de l'expérience: soit le sujet écoute son corps, le monde visuel semble alors inversé, soit il écoute les sensations visuelles, mais il va ressentir alors son corps «la tête en bas».

du sujet cesse de se définir comme ‹le haut›».[46] Toutefois, pour Merleau-Ponty, l'interprétation empiriste de Stratton est «inintelligible»: elle suppose que les directions ‹en haut› et ‹en bas› soient «marqué[e]s dans les champs sensoriels par la distribution effective des sensations». Mais comment prendre l'orientation spatiale pour donnée avec les sensations, si l'expérience de Stratton montre précisément «que les mêmes contenus peuvent tour à tour être orientés dans un sens ou dans l'autre».[47] Bref, l'expérience de Stratton est conçue pour étudier la *genèse* de l'orientation spatiale; on ne peut par conséquent, suivant cette approche généalogique, faire appel à une direction *déjà constituée*.

L'*explication intellectualiste*, l'autre volet cartésien, part également d'un espace déjà constitué, ne pouvant, elle non plus, rendre compte de l'émergence d'une nouvelle orientation spatiale. L'âme cartésienne, coupée de l'espace sensible, ne peut concevoir qu'un espace isotrope où toute direction est relative. C'est l'essence même de la mécanique du XVII$^{e}$ siècle qui sépare l'espace de l'expérience spatiale, neutralise son «interprétation naturelle», le conçoit sans point de vue. Le référentiel, l'axe des coordonnées géométriques, quels qu'il soit, sert à repérer les mouvements sans être repéré lui-même; pour le repérer, il faudrait un autre référentiel, et ainsi de suite: «La mise en place du monde est indéfiniment différée».[48] Certes, le *cogito*, constituant l'espace, tient le pouvoir souverain d'inscrire toute direction dans l'espace, mais «il n'y a *actuellement* aucune direction et, par suite, aucun espace, faute d'un point de départ effectif, d'un *ici absolu*».[49] Appliquant à l'homme les principes de la mécanique classique, introduisant en lui la scission entre corps-machine et âme désincarnée, toute conception cartésienne se prive de la possibilité de comprendre l'événement de polarisation spatiale. Cette impossibilité apparaît déjà très clairement dans *La dioptrique* de Descartes, notamment lorsqu'il s'apprête à définir la «situation» des objets, c'est-à-dire «le côté vers lequel est posée chaque partie de l'objet au respect de notre corps».[50] D'abord, Descartes n'a pas d'autre possibilité que de supposer l'âme capable de sentir «en quel endroit est chaque partie du corps qu'elle anime» et de «transférer de *là* son attention à tous les lieux contenus dans les lignes droites qu'on peut imaginer être tirées de l'extrémité de chacune de ces parties, et prolongées à l'infini».[51] Cette explication géométrique du «transfert d'attention» à partir d'un «là» repéré par

**46.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 284f.

**47.** Ibid., 285.

**48.** Ibid., 286.

**49.** Ibid.

**50.** Descartes: La dioptrique, op.cit., 59.

**51.** Ibid., je souligne.

l'âme, cette «Géométrie naturelle», semble tout à fait vraisemblable. La peinture de la Renaissance qui construit la *perspectiva artificialis* s'appuie sur les mêmes principes géométriques pour «donner l'illusion» de la profondeur en trois dimensions. Descartes double ensuite l'explication géométrico-cognitive d'une explication causale: il suppose une correspondance réglée entre l'activité nerveuse (dans le corps) et l'apperception de la «situation» de chaque partie du corps (dans l'âme). Cette correspondance est «instituée de la Nature».[52] Les difficultés d'un tel parallélisme entre la machine nerveuse et l'activité cognitive n'échappent toutefois pas à Merleau-Ponty. Dans *L'œil et l'esprit*, par exemple, où il fait une lecture critique de *La dioptrique* cartésienne, il se demande: «cet espace de son corps que [l'âme] étend aux choses, ce premier *ici* d'où viendront tous les *là*, comment le sait-elle?».[53] L'explication cartésienne ne fait que déplacer les questions: d'abord, les repères corporels («tous les *là*») ne sont que des repères secondaires, dérivés d'un *ici* primordial. Ensuite, comment comprendre l'institution d'une nouvelle orientation, démontrée par les expériences de Stratton et d'autres, si la nature avait fixé une fois pour toutes les rapports mécaniques entre le corps, l'espace et l'âme?

## III.
## La genèse de l'espace brut

Le corps crée l'espace
comme l'eau crée le vase.
*Tewfik el-Hakim*

Quelque chose dans l'espace échappe
à nos tentatives de survol.
*Maurice Merleau-Ponty*

«Nous avons besoin d'un absolu dans le relatif»:[54] cette formule résume les impasses de l'alternative cartésienne, tout en ouvrant une nouvelle perspective. Il s'agit de partir à la recherche d'une «troisième

**52.** «Cette situation est instituée de la Nature pour faire, non seulement que l'âme connaisse en quel endroit est chaque partie du corps qu'elle anime [...]; mais aussi qu'elle puisse transférer de là son attention à tous les lieux contenus dans les lignes droites qu'on peut imaginer être tirées de l'extrémité de chacune de ces parties, et prolongées à l'infini.» (Descartes: La dioptrique, op.cit., 59).

**53.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 53. La lecture de La dioptrique occupe tout le chap. III, 36-60.

**54.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 287.

spatialité»: un espace «qui ne glisse pas sur les apparences, qui s'ancre en elles […], mais qui, cependant, ne soit pas donné avec elles à la manière réaliste, et puisse survivre à leur bouleversement».[55]

Il est donc nécessaire de revenir sur les dichotomies héritées du XVII[e] siècle: l'espace absolu, l'espace relatif; qualité première, qualité secondaire; contenu, forme; corps, âme. Quelles sont, en un mot, les difficultés de la dichotomie entre empirisme et intellectualisme? C'est que les deux conceptions parallèles partent du même «préjugé du monde»:[56] toutes les deux supposent que l'espace, le corps et la pensée soient entièrement constitués, telles des réalités positives, données d'avance. Nul besoin par conséquent d'«interroger» l'expérience elle-même.[57] Tout ce qui importe, c'est de rationaliser l'expérience, soit selon un mécanisme causal, soit suivant une logique préétablie, de préférence mathématique. Mais aucune des deux positions ne cherche dans un premier temps à décrire notre expérience spatiale telle qu'elle se fait, telle qu'elle nous apparaît, à l'état naissant, dans toute sa richesse. «Nul souci de coller à la vision»: faut-il alors s'étonner que la vision se comporte, selon la comparaison chère à Descartes, comme un aveugle? Inversement, si la vision était une mécanique aveugle, comment comprendre le don admirable que les aveugles peuvent *développer* à s'orienter dans l'espace urbain, à habiter l'espace?

## 1. L'être-au-monde: le corps de la pratique et les choses qui nous parlent

L'orientation spatiale n'est donc pas une donnée, elle se constitue dans l'expérience; parfois elle émerge même brusquement, comme l'illustrent les «cas exceptionnels» dont abonde la *Phénoménologie de la perception*.[58] L'interprétation minutieuse d'une expérience du gestaltiste

**55.** Ibid.

**56.** Ibid., 34-40, 49-51, par exemple.

**57.** Cf. l'effort de Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, ouvrage inachevé, de définir la phénoménologie comme une ontologie qui pratique une «pensée interrogative» (Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible, Paris 1964). Pour une belle vue d'ensemble, Bernhard Waldenfels: Fragendes Denken, in: Waldenfels, Deutsch-französische Gedankengänge, Frankfurt/Main 1995, 159-171.

**58.** Nous ne pouvons naturellement pas présenter ici le nombre impressionnant d'études scientifiques que Merleau-Ponty discute. Dans le seul chapitre sur l'espace Merleau-Ponty analyse, dans une approche génétique, la vision avec distorsion des données visuelles (Stratton et de Wertheimer), les dessins ambigus (Koffka), l'induction de la perception de mouvement (Wertheimer), les pathologies de la perception spatiale (Goldstein), la spatialité dans le rêve, dans les hallucinations et schizophrénies (Fischer, Mayer-Gros et Stein, Binswanger, Minkowski).

Wertheimer va permettre à Merleau-Ponty de réinterpréter Stratton afin de formuler un nouveau rapport entre l'homme, son corps et l'espace. L'expérience de Wertheimer fait de nouveau intervenir un instrument optique: le miroir, objet de plus en plus «magique» aux yeux de Merleau-Ponty[59] pour une raison paradoxale, j'y reviendrai. Dans le scénario expérimental, le sujet se trouve dans une chambre qu'il ne peut voir que par l'intermédiaire d'un miroir. Seul dispositif galiléen: le miroir ‹reflète› la chambre en l'inclinant de 45° par rapport à la verticale.[60] Quelle est alors l'expérience de cet espace miroité?

«Le sujet voit d'abord la chambre oblique. Un homme qui s'y déplace semble marcher incliné sur le côté. Un morceau de carton qui tombe le long du chambranle de la porte paraît tomber selon une direction oblique. L'ensemble est très ‹étrange›.»

Cette scène rappelle les scènes d'une inquiétante étrangeté dans lesquelles nous entraînent les tableaux de M.C. Escher, tel *Relativité* de 1953, où plusieurs orientations spatiales opposées coexistent dans un même espace. Mais alors qu'il nous est impossible de réconcilier les perspectives «incompossibles»[61] qui coexistent dans le même tableau d'Escher et de réduire à un espace uniforme ses univers polymorphes, un évènement surprenant survient dans l'expérience de Wertheimer: après quelques minutes seulement, et sans que le sujet ait la possibilité d'une exploration motrice, la chambre perçue dans le miroir revient «brusquement» à la verticale, l'homme se remet à marcher horizontalement et le carton chute de haut en bas, comme la pierre d'Aristote. Le ‹haut› et le ‹bas› se sont instantanément redistribués. Comment comprendre cet événement? Notons tout d'abord que l'explication causale est exclue. Aucun paramètre pris isolément ne peut être considéré comme responsable de la brusque redistribution spatiale. L'exploration motrice, c'est-à-dire les sensations kinesthésiques que Stratton considérait comme paramètre déterminant est contrôlée dans l'expérience de Wertheimer, le sujet n'ayant pas le droit de quitter sa place.[62] Il ne s'agit pas d'un acte conscient, «thétique» du sujet percevant qui comparerait les données pour les déchiffrer correctement, comme si

**59.** Cf. notamment le tout dernier texte de Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 33-35, et, contre Descartes, 37-39.

**60.** Cf. Wertheimer: Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung, Zeitschrift für Psychologie, 60 (1912), 258.

**61.** ‹Incompossible› au sens leibnizien: les perspectives ne sont pas contradictoires en soi, mais leur coexistence dans le même monde n'est pas possible. Cette idée devient de plus en plus important pour Merleau-Ponty, comme nous le verrons.

**62.** Bref, ni le visuel, ni le kinesthésique, ni leur conflit, ni leur mise en rapport causale ou cognitive ne peuvent expliquer l'évènement de la réorientation spatiale.

c'étaient des signes. Il s'agit d'un évènement global qu'on ne peut comprendre que comme un événement de réorganisation spontanée de l'ensemble du champ perceptif et motrice: «le champ perceptif se redresse […] parce que je vis en lui, parce que je me porte tout entier dans le nouveau spectacle et que j'y place […] mon centre de gravité».[63]

Que la chambre soit perçue comme oblique ou comme droite, dans les deux cas l'espace est orienté. Il convient donc de partir, conclut Merleau-Ponty, d'un «certain niveau spatial» qui donne l'orientation. C'est par rapport à ce niveau que le spectacle expérimental apparaît d'abord oblique, ensuite droit. Ce niveau n'est déterminé ni par les contenus visuels, ni par l'orientation du corps propre, même si les deux *contribuent* sans doute à la constitution du niveau.[64] Comment le niveau est-il institué, comment peut-il basculer? Nous l'avons vu, si l'on sépare, à la manière de la mécanique classique ou du cartésianisme, le sujet d'avec le monde dans lequel il est installé, notre expérience quotidienne de l'espace comme étant orienté devient incompréhensible.

Mais en réalité, nous ne sommes pas dans l'espace comme un objet. Nous habitons l'espace. Depuis toujours, nous marchons dans l'espace, nous y manions des objets, nous y rencontrons autrui. C'est en apportant son niveau spatial habituel que le sujet de Wertheimer cherche à s'installer dans la chambre perçu dans le miroir. C'est par rapport à ce niveau habituel que le spectacle expérimental apparaît d'abord oblique. Mais l'espace ainsi orienté est «étrange», «irréel». Il devient difficilement habitable. Se produit alors l'évènement qui réinstalle le sujet de manière plus cohérente et plus entière dans la chambre: le spectacle expérimental «induit» un autre niveau, de sorte qu'il apparaisse de nouveau droit. Toutefois, si le sujet habite l'espace, s'il réussi à s'installer dans un espace inhabituel avec son corps parce qu'il cherche toujours à habiter l'espace, son corps n'est pas un corps-objet qui serait comme une chose dans l'espace, mais un «corps virtuel», un corps de la pratique déterminé par ses projets:

«ce qui importe pour l'orientation du spectacle, ce n'est pas mon corps tel qu'il est en fait [...], mais mon corps comme système d'actions possibles, un *corps virtuel* dont le ‹lieu› phénoménal est défini par sa tâche et sa situation».[65]

Le monde, de son côté, n'est pas l'espace physique ou géométrique, les choses ne sont pas des simples objets dénués de tout sens qui ne feraient qu'occuper une place géométrique abstraite. Les choses ont un

**63.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 290.

**64.** Ibid., 287f.

**65.** Ibid., 289, je souligne.

sens pour nous, elles nous parlent. Elles nous sollicitent parce que nous les manions, que nous vivons avec elles, selon elles.[66] Le sujet peut habiter l'espace parce qu'il est incarné, les choses nous parlent parce que notre corps leur répond.

Ce que la description de Merleau-Ponty fait apparaître progressivement est un rapport de solidarité entre le sujet et son corps, entre les choses et l'espace, un «être-au-monde», «véhiculé» par le corps propre.[67] Cette pensée de la solidarité se situe en deçà du cartésianisme. En fait, le cartésianisme consiste à couper les liens intimes qui se tissent entre l'homme et le monde, à définir l'homme et le monde comme deux substances positives et indépendantes: *res extensa* et *res cogitans*. Une telle pensée de la séparation, dont le doute radical et la certitude mathématique ne représentent que deux faces du même divorce d'avec la réalité, ne peut rétablir le rapport entre l'homme et le monde que de deux manières: soit en construisant un rapport d'extériorité mécanique, *partes extra partes*, soit en postulant un rapport d'intériorité absolue où le sujet souverain constitue le monde, lui donne un sens, sans être dérangé par son corps. On coupe pour recoudre.

Merleau-Ponty, en revanche, décrit la solidarité primordiale comme un rapport de «motivation», dont la causalité mécanique et la constitution transcendantale ne sont que des dérivés abstraits: les choses dans le monde offrent une vision, proposent un sens, sollicitent une réaction; l'homme, à son tour, y répond, assume une décision, lit dans la texture du visible. Cela signifie que «la relation du motivant et du motivé est […] réciproque».[68]

Dès lors, le changement soudain de l'orientation spatiale dans

**66.** Ainsi, dans l'expérience de Wertheimer «tout se passe comme si certains objets (les murs, les portes, le corps de l'homme dans la chambre) […] prétendaient de soi à fournir les directions privilégiées, attiraient à eux la verticale.» Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 287-288. La compréhension merleau-pontienne de l'objet pratique est proche ici de ce que Heidegger décrit comme *Zeug* (que Vezin traduit par l'ancien mot «util» pour lui enlever la connotation technique), cf. Martin Heidegger: Sein und Zeit, Tübingen 1927 (trad. fr. par François Vezin, Paris 1986).

**67.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit. 323f., mais aussi 97f., 150f., 161f., 217f., 270-272, 394f., 404f., 414f., 450f., 491-494, 503-505. On peut rapprocher, bien sûr, «l'être-au-monde» au sens de Merleau-Ponty à l'idée de Heidegger de «In-der-Welt-sein», mais à condition de ne pas oublier, chez Merleau-Ponty, la richesse des descriptions et la pénsée originale du corps propre.

**68.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 399-400. L'idée de la motivation, déjouant la pensée dichotomique de la causalité et de la constitution, traverse toute la Phénoménologie de la perception; cf. par exemple, 39f. (attention et jugement), 56-63 (motivation), 198 (sexualité), 201f., 299f. (espace, profondeur), 356, 417f., 488 (temporalité).

l'expérience de Wertheimer est motivé par la possibilité d'un autre rapport plus intime entre le sujet et le monde dans lequel il s'installe. La nouvelle spatialité surgit quand le sujet et le monde se recroisent, dans une sorte de «chiasme»: il y a orientation spatiale quand

«entre mon corps comme puissance de certains gestes, comme exigence de certains plans privilégiés, et le spectacle perçu comme invitation aux mêmes gestes et théâtre des mêmes actions, s'établit un pacte qui me donne *jouissance de l'espace* comme aux choses puissance directe sur mon corps».[69]

## 2. Le mystère de la profondeur et l'espace classique de l'art pictural

La question de notre orientation dans l'espace se pose traditionnellement, nous l'avons vu, en termes alternatifs d'objectivité ou de subjectivité. L'orientation verticale semble surtout être déterminée par des facteurs objectifs, tels la gravitation conditionnant les kinesthèses ou l'axe vertical du corps propre. Merleau-Ponty montre cependant, en développant les résultats des expériences gestaltistes, qu'il n'est pas possible de réduire la perception de la verticalité à ces données objectives. Même la verticalité, la plus objective des trois dimensions, ne dérive pas de l'espace mécanique. Elle naît du «chiasme» entre le sujet enraciné dans le monde et le monde habité par le sujet incarné.

Quant à la dimension de la profondeur, elle semble encore moins être déterminée par des données objectives. Si je peux bien appréhender visuellement l'intervalle entre deux chaises en face de moi (la largeur), si je peux bien apercevoir le vase sur la table ou la pierre qui tombe vers le bas, tout en entrevoyant l'axe défini par ma tête et mes pieds (la hauteur), la profondeur n'est pas directement donnée avec les objets perçus: la projection visuelle sur nos rétines est bidimensionnelle, le bâton que l'aveugle cartésien tend dans la profondeur peut se contracter en un point. Bref, vues en profondeur, les choses risquent de se cacher les unes les autres et de masquer ainsi la profondeur. Si la philosophie et la physique classiques définissent l'espace par la *simultanéité*, cette définition ne semble pas valable pour la profondeur: la même coexistence simultanée des choses qui donne à voir la largeur et la hauteur dissimule la profondeur. La profondeur a ainsi «quelque chose de paradoxal», quelque chose d'un «mystère»:[70] elle m'apparaît parce que la vision se fait depuis mon corps auquel je suis «collé» et que je vois des objets l'un derrière l'autre; mais, du

**69.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 289, je souligne.

**70.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 45.

même coup, elle se dérobe à mon regard, puisque je ne peux jamais quitter mon corps qui m'enracine dans l'espace, pour l'embrasser du regard.

Quitter le corps propre et la terre comme centre spatial: c'est précisément ce désir qui anime les conceptions mécaniques du XVII$^{e}$ siècle. On y parvient par l'abstraction imaginative, par l'expérience de pensée galiléenne et la construction géométrique cartésienne. On fait voler des papillons imaginés dans un référentiel quelconque. On persuade la vision naturelle de se détacher de son exercice effectif, de quitter son espace, pour la transformer en pensée mécanique de la vision. On compare la vision à un aveugle sagace. Ainsi la vision de la profondeur n'a-t-elle plus de mystère: les conceptions classiques de la profondeur, qu'elles soient empiristes ou intellectualistes, partent de l'idée que nous ne voyons pas la profondeur, mais que nous la reconstruisons. La ‹grandeur apparente› ou le degré de ‹convergence des yeux› permettrait, selon une trigonométrie cognitive ou neuronale, que Descartes appelle «Géométrie naturelle», de calculer la distance entre l'objet et moi. La profondeur ne serait pas vue, mais «connue».[71]

Pourtant, une fois de plus, l'explication est circulaire et présuppose l'espace constitué dont il s'agit de comprendre la genèse. Je ne peux déchiffrer les *signes* visuels (grandeur apparente et convergence) qu'à condition de connaître le *code* géométrique, qu'«à condition d'insérer mes yeux, mon corps et l'extérieur dans un même espace objectif». Pour construire cet espace objectif, il faut que le sujet quitte le lieu où il est installé, son point de vue sur le monde, qu'il se positionne latéralement afin de voir la distance, non pas en profondeur, mais en largeur. Or, supposer que la «profondeur telle qu'elle s'offre à moi» et la «profondeur pour un spectateur placé latéralement» soient équivalentes, c'est, de nouveau, assimiler l'espace vécu à l'espace physique isotrope.[72] Ce n'est plus la profondeur que je vois depuis un ‹ici absolu› que m'ouvre à un ‹là-bas›; c'est une simple distance que je peux mesurer en «survolant» l'espace, ‹ici› et ‹là-bas› devenus interchangeables. Cependant, la généalogie de la profondeur, de même que celle

**71.** Plus l'objet s'éloigne, plus son image paraît petite; plus l'objet s'approche, plus les yeux convergent. De nouveau, Descartes fait appel à «notre aveugle» et le repère dérivé «là»: «comme notre aveugle, tenant les deux bâtons AE, CE [...] et *sachant* seulement l'intervalle qui est entre ses deux mains A et C, et la grandeur des angles ACE, CAE, peut de *là*, comme par une Géométrie naturelle, *connaître* où est le point E» (Descartes: La dioptrique, op.cit., 62, je souligne). Ce principe cartésien sous-tend toujours les explications cognitivistes de la perception de la profondeur.

**72.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 297.

de la verticalité, nous demande de rejeter ce préjugé d'un espace constitué et d'un sujet qui les survole comme un être divin.[73]

La psychologie de la *Gestalt* a mis en évidence que les signes objectifs de la profondeur, telle la grandeur apparente, n'apparaissent pas dans le champ perceptif, dans la vision effective.[74] Pour apercevoir la grandeur apparente, il faut prendre des mesures artificielles. Ainsi, si je veux comparer la grandeur apparente de la lune à celle d'une pièce de monnaie, je dois fermer un œil, placer la pièce sur la ligne de projection décrite par le bâton cartésien, la tenir à la bonne distance, pour qu'elle recouvre la lune. Mais ce faisant j'ai démembré le champ perceptif, j'y ai isolé la lune et la pièce pour faire apparaître leur grandeur apparente, je les ai rendues irréelles, je ne les vois plus dans l'espace, là où elles me sont apparues initialement. De la sorte, «j'ai changé les proportions du spectacle» et «j'ai réduit la perspective vécue à la perspective géométrique».[75] Si j'ouvre pourtant mon deuxième œil, les grandeurs apparentes disparaissent et j'aperçois à nouveau les deux ‹objets› dans l'espace. La lune et la pièce de monnaie, telles que la vision les donne, sont incommensurables, même si je peux par ailleurs comparer leur grandeur apparente. Ils m'apparaissent, dit Merleau-Ponty, comme un «objet-grand-vu-de-loin» et un «objet-petit-vu-de-près».[76]

Et pourtant, l'art pictural de la Renaissance, avec des visionnaires tels Brunelleschi, Uccello, Alberti, de Vinci, Dürer n'est-il pas parvenu, pour la première fois d'une manière naturaliste, à nous faire voir les choses en profondeur? Son art ne consiste-t-il pas précisément à projeter la «perspective vécue» dans la «perspective géométrique» pour construire une perspective d'illusion? Cette *perspectiva artificialis*, n'est-elle pas la plus réaliste, puisqu'elle reproduit à merveille la *perspectiva naturalis,* la projection sur nos rétines des choses et de leurs situations spatiales, telle qu'elle est décrite dans *La dioptrique*? En effet, trois siècles avant Descartes, l'*Annonciation* des frères Lorenzetti démontre l'efficacité de la représentation spatiale par la perspective centrale. Le sol en échiquier de cette représentation est conçu avec un seul point de fuite. Même si la construction entière du tableau n'est pas encore parfaite,[77] notre regard est irrésistiblement attiré dans la pro-

**73.** Ibid., 295-296.

**74.** Kurt Koffka: Some Problems in Space Perception, in: C. Murchison: Psychologies of 1930, Worcester 1930, 161-187.

**75.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., 301.

**76.** Merleau-Ponty: La prose du monde, Paris 1969, 73.

**77.** Les diagonales que l'on peut tracer entre les carreaux se transforment en courbes alors qu'elles devraient être droites; le traditionnel fond d'or subsiste, limite et bouche l'espace; et les personnages flottent au-dessus de la dalle en échiquier. Est-ce

fondeur de l'espace peint, nous pouvons même saisir les dimensions des objets représentés et les distances qui les séparent. Comme le résume Panofsky dans *La perspective comme forme symbolique*, ce tableau «représente […] le premier exemple d'un système de coordonnées qui, dans une sphère du concret artistique, rend l'‹espace systématique› moderne matériellement visible».[78] Par rapport à la perspective hiérarchique du Moyen Âge, et même par rapport aux constructions plus complexes de Duccio et de Giotto, cette conception semble constituer un immense pas en avant vers une représentation unifiée et cohérente de l'espace objectif.[79]

Toutefois, cette historiographie de l'art qui présente la découverte de la perspective centrale comme un progrès univoque et linéaire s'expose à une vision extrêmement réductrice – tout aussi simpliste que le portrait de l'histoire de la mécanique critiqué par Feyerabend, que j'ai cité au début de ce travail.[80] En effet, on a pu montrer, d'une part, que la perspective centrale ne fut pas une invention *ex nihilo* du grand architecte florentin Brunelleschi, mais «le dernier acte d'un processus historiquement vérifiable dans ses phases successives».[81] On a pu montrer, d'autre part, que la perspective courbe des Anciens continue à

des imperfections ou bien des indices d'une volonté d'expression, d'une «forme symbolique» (Cassirer, Panofsky)?

**78.** Erwin Panofsky: La perspective comme forme symbolique, Paris 1975, 125.

**79.** La *Cène* du retable du maître-autel (1301-1308) de Duccio di Buoninsegna avec un plafond en perspective constitue certes une représentation spatiale. Mais cette spatialité est encore incohérente en ce sens que les lignes de fuite ne convergent pas systématiquement vers un point, que les objets, par exemple la table de la Cène, «ne semble pas être à l'intérieur, mais en avant de cette ‹boîte d'espace›» et que la partie centrale et les autres parties ne sont pas construite selon le même schéma perspectif (cf. Panofsky: La perspective, op.cit. 120-123).

**80.** De même que la pensée galiléenne et cartésienne, aussi profitable qu'elle soit, nous éloigne de notre expérience naturelle, la perspective centrale fige notre vision vivante. De même que l'interrogation aristotélicienne de l'expérience spatiale reste signifiante pour une phénoménologie de l'espace, l'espace sphérique de l'Antiquité reste valide pour la pratique de la perspective picturale, dans la mesure où il rend compte, contrairement à la projection plane, de la concavité de l'image rétinienne et des effets produits par le mouvement des yeux, comme le rappelle Panofsky (cf. Panofsky: La perspective, op.cit., 49-67).

**81.** Cf. Marisa Dalia Emiliani: La question de la perspective, in: Panofsky: La perspective, op.cit., 24. Un des premiers à s'interroger sur la continuité historique selon laquelle la perspective est découverte est Guido Hauck: Die subjektive Perspektive, Stuttgart 1879.

mener une existence en pleine Renaissance.[82] L'histoire de la perspective n'a pas débuté avec la Renaissance et ne s'est pas arrêtée à cette époque.[83] Ainsi, dans la seule période de 1450 à 1550, différents procédés coexistent pour construire la perspective, procédés qui combinent de diverses manières l'espace sphérique des Anciens (la *perspectiva naturalis* conçue comme angulaire) et l'espace isotrope des Modernes (la *perspectiva artificialis* plane), deux conceptions de l'espace qui ne semblent pas être conciliables. Ces incohérences témoignent d'une véritable quête de la profondeur vivante, telle qu'elle se montre dans notre perception naturelle. Léonard de Vinci, par exemple, imagine une représentation où les choses figureraient seulement à l'image, non pas de la grandeur projetée selon la construction d'Alberti, mais de leur grandeur apparente perçue. Cela autorise une vision grande angle, une perspective panoramique, contrairement au regard par une «fenêtre» qu'imagine Alberti.[84] Il trouve d'une part des «raccourcis naturels» selon la perspective angulaire pour les grandeurs perçues sur les parties latérales du tableau (pour la largeur), alors que d'autre part, il constate «*per isperienza*» un rapport proportionnel pour la grandeur apparente du même objet s'éloignant du spectateur (pour la profondeur), ce qui correspond à la perspective plane.[85] L'espace sphérique pour la largeur, l'espace isotrope pour la profondeur: n'est-ce pas faire coexister deux grammaires visuelles, géométriquement incompatibles, dans le même espace? En effet, dès la Renaissance, les prétentions réalistes de la perspective centrale sont l'objet d'une vive polémique. S'affrontent alors théoriciens et praticiens, l'induction et la déduction, en quête de la perspective idéale, uniforme et unique, de la *costruzione legittima* qu'il s'agit d'arracher à la foule des techniques pratiquées.[86] Il peut arriver qu'un peintre-géomètre reproche, au nom d'un théorème central, à un futur premier peintre du Roi une faute de perspective

**82.** Panofsky en trouve un exemple frappant dans un traité anonyme du XVI. siècle: Les règles du Dessin (cf. Emiliani: La question de la perspective, op.cit., 28).

**83.** De même que l'histoire de l'espace physique a continué avec Mach, Einstein et d'autres, sans se clore jusqu'à aujourd'hui, l'histoire de la perspective a connu une renaissance avec Cézanne, Braque, Picasso, Chirico, Hockney et bien d'autres.

**84.** «Mon premier acte [...] est de tracer un rectangle [...] en guise de fenêtre ouverte par où je puisse voir le spectacle [historia]», Leon Battista Alberti: Della Pittura, 1435, (trad. fr. par J.-L. Schefer, Paris 1992, livre I, §19.)

**85.** Cf. Panofsky: La perspective, op.cit. 62-63.

**86.** La ‹costruzione legittima› d'Alberti, première systématisation, est suivie des méthodes de Piero della Francesca, de Léonard, de Viator, de Dürer, de Cousin, de Vries, de Barbaro et de Desargues. Cf. par exemple la tentative de synthèse chez Guidobaldo del Monte: Perspectivae libri sex, Pesaro 1600 (facsimilé, Rome 1984). Ce géomètre seul présente 23 méthodes principales.

dans le tracé des ombres.[87] Si, au XV^e siècle, la perspective est un modèle fécond pour ceux qui cherchent à savoir ce qu'ils voient, elle devient, au début du XVII^e siècle, l'encombrant privilège de ceux qui cherchent à voir ce qu'ils savent.

### 3. L'ESPACE BRUT: INCOMPOSSIBILITÉ ET SIMULTANÉITÉ «SAUVAGE» DES CHOSES

Les techniques de la perspective «ont encouragé la peinture, constate Merleau-Ponty, à produire librement des expériences de profondeur […]», mais elles étaient fausses, quand «elles prétendaient clore la recherche et l'histoire de la peinture, fonder une peinture exacte et infaillible».[88] Ce constat témoigne d'un mode d'interrogation propre à la phénoménologie de Merleau-Ponty: revenir sur les objectivations et les idéalisations de notre expérience tout en traversant précisément les champs de recherches qui l'objectivent et l'idéalisent. Ainsi Merleau-Ponty cherche-t-il à mettre au jour le lien primordial entre l'homme et l'espace qu'il habite dans les expérimentations auxquelles la psychologie de la *Gestalt* soumet ses sujets. Il cherche à expliciter le sens phénoménologique et ontologique que les expériences de Stratton, de Koffka et de Wertheimer comportent implicitement. De même, la géométrisation de l'espace opérée par l'optique cartésienne et par la perspective classique peut nous enseigner le sens ontologique de la profondeur:

«il fallait d'abord idéaliser l'espace, concevoir cet être parfait [...], clair, maniable et homogène, [...] pour qu'on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que [...] les dimensions sont prélevées par les divers métriques sur une dimensionnalité, un Être polymorphe, qui les justifie toutes sans être complètement exprimé par aucune.» (ibid., 48)

Pourquoi l'expérience de la profondeur, l'être de l'espace ne se laisse pas exprimer complètement par les techniques de la perspective? Pourquoi la «fenêtre» qu'Alberti a ouverte ne donne pas sur le paysage tel qu'il nous apparaît? Que dit cette impossibilité de l'être de l'espace? C'est que la perspective géométrique fige la dynamique perceptive du *Dasein*, de cet être-au-monde qu'est l'homme. Elle arrête cette pratique

**87.** C'est le reproche qu'Abraham Bosse fait à Le Brun, pour défendre son maître Girard Desargues. Le théorème de Desargues prouve la possibilité de ramener à deux dimensions toute configuration spatiale et permet d'unifier la multitude de procédés graphiques pratiqués à l'époque. Mais a-t-il pu clore de la sorte la recherche de la profondeur? Cf. René Taton: L'œuvre mathématique de Desargues, Paris 1981.

**88.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 49.

dynamique qu'est la vision, pratique d'un être qui est au milieu des choses et qui les voit parce qu'il les manie, englobé par l'espace qui surgit dans cette promiscuité. La perspective centrale n'est parfaite que pour un spectateur qui accepte de se transformer en une sorte de cyclope, de se placer à l'endroit prévu par la construction, sans le droit de bouger ni le corps ni la tête ni l'œil. Toutefois, même lorsque je reste immobile, mes yeux ne cesse de parcourir le spectacle et de se retrouver dans l'espace actuel, attirés par les qualités et les tracés qui me sollicitent, multipliant les perspectives qui m'ouvrent à la profondeur. Je ne contemple pas le monde à travers la fenêtre d'Alberti ou le sténopé de Brunelleschi photographe; je suis situé au milieu des visibles qui m'entourent, j'en fais partie, je suis «du même étoffe»,[89] puisque je suis moi-même un corps visible. Même lorsque je regarde par la fenêtre, la fenêtre elle-même se situe dans l'espace qui n'est pas devant moi, mais qui m'enveloppe.

L'artifice de la perspective consiste à attribuer à chaque chose sa place déterminée, à créer un espace où les choses coexistent paisiblement dans une simultanéité géométrique. En réalité, les choses, en même temps qu'elles se donnent à voir, se dérobent de multiples façons à mon regard. Qu'est-ce que je vois au juste quand j'embrasse d'un seul regard un bouquet dans un vase placé sur une table, â côté des pommes et devant une assiette, telle la nature morte *Le vase bleu* de Cézanne[90]? Simplement, je ne peux regarder qu'un objet à la fois. Sans que pour autant disparaissent les autres objets. Si mon regard fixe le bouquet, le vase, les pommes et l'assiette sur la table apparaissent en marge, restent visibles. Si mon regard fixe le vase (ou les pommes ou… le mur visible au fond de ce tableau, l'embrasure d'une ouverture sans porte qui donne sur un fragment de ciel et de prairie…), à chaque fois, les autres objets vont devoir reculer en arrière-plan. La chose perçue actuellement, nous apprend la psychologie de la Forme, se fait *Gestalt* en se dessinant sur le fond des autres. Les choses coexistent donc bien dans mon regard, mais jamais au même titre. Il y a «rivalité» entre elles.[91] Elles se disputent mon regard: celles qui sont en marge ne cessent de solliciter mon regard, de revendiquer mon attention, aspirant à une présence pleine; celle que je regarde ne cesse de me préoccuper, de me révéler des nouveaux aspects, de se déployer dans le temps et dans l'espace de sorte que je ne puisse jamais arrêter ou épuiser sa visibilité. Il y a ainsi deux horizons indéfinis: l'«horizon extérieur» des choses perçues en marge qui attendent d'être regarder pleinement et l'«horizon intérieur» de la chose que mon regard fixe,

**89.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 21.

**90.** Nature morte de 1885-1887, Paris, Musée du Louvre.

**91.** Cf. Merleau-Ponty: La prose du monde, op.cit., 73-74.

sans pouvoir arrêter son déploiement spatial.[92] C'est parce que l'apparition de l'objet est inépuisable que l'objet est là, dans toute sa vivacité, voluminosité, consistance, épaisseur. La perspective a ceci d'artificiel qu'elle m'oblige d'arrêter ce spectacle dynamique et inépuisable des *visibilia*. Elle m'empêche de répondre aux sollicitations des choses. Elle neutralise leurs conflits et, du même geste, elle sépare les choses qui sont intimement liées dans leur émulation, pour les disposer, *partes extra partes*, dans un espace purifié de toute querelle : «chaque chose cesse alors d'appeler sur soi toute la vision, fait aux autres des concessions et consent à n'occuper plus sur le papier que l'espace qui lui est laissé par elles».[93]

Que signifie donc de dire qu'une chose est dans l'espace, qu'elle est *là*? C'est parce que je suis enraciné ici que la chose apparaît là-bas. Il n'y aurait pas d'apparition du phénomène dans l'espace sans cet *éloignement* primordial et irréductible. L'‹ici› signifie mon appartenance aux choses perceptibles, l'enracinement originaire de moi qui suis corps-pratique en l'espace englobant. Il est un lieu unique, absolu, même si (ou justement parce qu') il peut toujours changer:

«L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision [...], c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieur, je le vis du dedans, j'y suis englobé».[94]

La terre originaire de l'expérience ne se meut pas, dit Husserl selon Aristote, aux antipodes de Copernic, Galilée et Descartes. Je peux certes toujours explorer davantage ce que je vois, m'approcher, tourner l'objet, mais toujours au prix des aspects de l'objet qui se déroberont, précisément parce que je m'approche, que je regarde de plus près. Lorsque je regard un détail, je perd la vue d'ensemble, lorsque je regarde le dos, je perd de vue la face, et vice versa. L'horizon recule sans cesse et les choses «fuient dans un éloignement que nulle pensée ne

**92.** Je peux, en fixant le bouquet, regarder de plus près les fleurs rouges, ou les blanches...; je peux remarquer un bleu particulier qui se dessine sur d'autres bleus, découvrir que les pétales blancs ne sont pas vraiment blancs..., tout en entrevoyant au fond la table, l'assiette...

**93.** Merleau-Ponty: Le langage indirect et les voix du silence, in: Merleau-Ponty: Signes, Paris 1960, 62. Bien évidemment, la construction en perspective centrale ne m'empêche pas pour autant de me placer autrement que prévu par le ‹centre de vision› et de laisser libre jeu à mon regard, qui découvrira, paradoxalement, à la fois le paysage ordonné en perspective et le spectacle des objets qui se disputent mon regard.

**94.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit., 58f.

franchit».[95] Que la chose soit là-bas signifie qu'elle n'est pas à une distance mesurable à vol d'oiseau entre elle et moi, son ‹là-bas› n'est pas l'envers d'un autre ‹ici›: nos *situations* ne sont pas interchangeables. Le ‹là-bas› n'est pas une place dans un contenant spatial, mais apparition de la chose du fond des autres, avec des faces visibles et des faces cachées, dans un éloignement irréductible et une proximité toujours reportée. Ainsi la profondeur n'est-elle pas une des trois dimensions de mesure, mais la dimensionnalité primordiale même. Le lieu du phénomène est la profondeur que creuse son apparition.

C'est pourquoi la perspective centrale ne peut être qu'un moyen d'expression, une «forme symbolique» parmi d'autres, pour capter la dynamique spatiale de la vision et des choses. C'est pourquoi l'investigation de la spatialité et l'histoire de la peinture en quête de la profondeur ne sauraient s'achever. Merleau-Ponty cite Giacometti: «Moi je pense que Cézanne a cherché la profondeur toute sa vie».[96] C'est pourquoi les peintres font souvent coexister plusieurs logiques de perspective dans un et même tableau, multipliant les points de vue, provoquant une tension entre les choses représentées – d'ailleurs déjà à l'époque de la Renaissance et avant. Giotto, par exemple, emploie tout à la fois la perspective primitive, la perspective parallèle et une perspective qui se rapproche de la perspective d'illusion pour réaliser les fresques de la *Vie de saint François*. Jan van Eyck, dans *Les époux Arnolfini*, peint des arêtes de la fenêtre de gauche et celle du lit avec des points de fuite différents, l'ensemble est composé à partir de plusieurs points de vue. L'artiste a vraisemblablement utilisé un appareil optique puis a effectué un collage, déjouant ainsi la perspective centrale qu'il maîtrisait par ailleurs parfaitement. Le spectateur qui observe une telle scène semble être mobile. Cézanne déjoue l'opposition entre la qualité première et la qualité secondaire, entre la forme et le contenu, en cherchant le volume des choses et la profondeur de l'espace dans la couleur et dans la physionomie du tracé qui n'est pas la «ligne prosaïque» de la projection géométrique. «C'est donc ensemble qu'il faut chercher l'espace et le contenu».[97]

Il y a donc bien simultanéité des choses dans l'espace, mais elle ne signifie pas égalité d'existence ni cohabitation arrangée. Ce n'est pas la simultanéité géométrique des objets entièrement constitués, indifféremment étendus dans un espace vide; c'est une simultanéité «sauvage», où chaque chose «revendique une présence absolue qui est *incompossible* avec celle des autres».[98] L'incompossibilité, tournure leib-

**95.** Ibid., 50.

**96.** Ibid., 64.

**97.** Ibid., 66 et les pages 67-79 sur la couleur et la ligne, sur Cézanne et Klee.

**98.** Merleau-Ponty: Signes, op.cit., 228.

nizienne réinterprétée par Merleau-Ponty, ne veut pas dire contradiction logique, ni impossibilité réelle de coexistence, mais signifie le fait pratique que nous ne pouvons percevoir ou faire quelque chose qu'au prix d'autres. Ce fait pratique est pour Merleau-Ponty un fait absolu, ontologique: on ne saurait mettre le jeu entre éloignement et approchement, entre clarté et obscurité, entre visible et invisible au compte de la finitude de l'être humain. L'éloignement et la profondeur sont des dimensions originaires de l'Être, qui n'est pas une entité positive et constituée, qui ne se dévoile que dans une différenciation négative.

## Conclusion

> On ne peut étudier que ce qu'on a d'abord rêvé.
> *Gaston Bachelard*

La question de l'espace révèle de façon exacerbée les difficultés que rencontre toute pensée dualiste, dont le nom de Descartes est devenu l'emblème. En déracinant l'homme du monde qu'il habite, cette pensée se retrouve face à une alternative peu satisfaisante: soit on conçoit l'espace selon les rapports mécaniques postulés entre les objets dépouillés de leur sens et de leur sensibilité; soit on définit l'espace comme résultat d'une synthèse opérée par un sujet désincarné qui parcourt l'espace qu'il constitue à son gré. Dans les deux cas l'espace se réduit à un milieu homogène. Ainsi, et le réalisme, et l'intellectualisme se privent-ils de la possibilité de comprendre la genèse de l'orientation spatiale.

L'ontologie phénoménologique de Merleau-Ponty, en décrivant l'enracinement de notre corps-pratique dans le monde et en déployant les implications de «la foi perceptive»,[99] revient sur les abstractions qu'engendre le divorce entre le sujet défini comme un être désincarné sans spatialité et l'objet placé dans un espace géométrico-mécanique. Le sol de l'expérience ne bouge pas, même si la physique démontre avec succès le mouvement de la terre et la relativité de l'espace. Car la dynamique des objets dans l'espace mécanique, expliquée selon la causalité, n'est que la conception abstraite d'une dynamique plus originaire: la dynamique qui naît de l'incompossibilité des choses coexistant dans une simultanéité «sauvage». N'existant que pour un sujet ancré dans le monde, qu'à partir d'un point zéro, les choses n'apparaissent dans leur simultanéité qu'en revendiquant une présence qui n'est jamais pleine, mais qui peut être toujours étoffée. C'est cet apparaître

**99.** Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible, op.cit., 17-74.

dans l'éloignement qui crée son lieu d'apparition et l'orientation spatiale.

Si la chose ne se spatialise qu'en s'imposant au premier-plan et en repoussant les autres au fond, le monde est déjà toujours traversé par l'imaginaire autant que par le réel. L'espace s'avère être un milieu riche et polymorphe qui se prête autant à l'abstraction imaginative opérée par la physique qu'aux multiples formes de représentation d'autres spatialités: le dessin d'enfant aussi bien que l'art primitif, la perspective picturale classique aussi bien que ses diverses variations, combinaisons et déformations, l'espace poétique aussi bien que l'espace vécu dans l'hallucination. La phénoménologie rappelle ici que «toutes les connaissances s'appuient […] finalement sur notre communication avec le monde comme premier établissement de la rationalité».[100] L'espace classique, euclidien ou mécanique, perd alors son privilège, sans perdre sa valeur. Il coexiste avec d'autres conceptions possibles, même si cette coexistence n'est pas toujours sans querelle. Ainsi l'*Annonciation* des frères Lorenzetti n'est pas l'exemple d'une représentation perspective qui ne serait pas encore parfaite, mais la réalisation d'une forme symbolique où plusieurs modes d'expression spatiale se côtoient. La peinture rend dès lors la vision et l'espace visible et possède une signification ontologique.[101] L'enfant qui dessine un soleil, à côté d'une maison, aussi grande qu'elle, exprime la perception juste d'une «ultra-chose».[102] Le paradoxe, décrit par Bachelard, d'une armoire dont l'intimité semble être plus profonde que la chambre dans laquelle l'armoire se trouve, ne relève pas de la pure fiction poétique, mais de la réalité de notre expérience.[103] La poétique de l'espace et l'espace physique ne s'excluent pas l'un l'autre. L'espace poétique est aussi réel et aussi imaginaire que l'espace euclidien. En un mot, l'éventail de Mallarmé, n'est pas une simple métaphore, mais peut littéralement faire «frissonner» l'espace.

**100.** Merleau-Ponty: Phénoménologie, op.cit., avant-propos.

**101.** Merleau-Ponty: L'œil et l'esprit, op.cit. 61.

**102.** Cf. Henri Wallon: Les origines de la pensée chez l'enfant, Paris 1989, 107.

**103.** Gaston Bachelard: La poétique de l'espace, Paris 1957, 82-85.

Hans Holbein d.J.: Die Gesandten. 1533. Öl auf Eichenholz, 207 x 209,5 cm. London, National Gallery, ex: Oskar Bätschmann, Pascal Griener: Hans Holbein, Paris 1997, 183.

# Holbeins »Gesandte« /* Lacans »Raumausschnitt«

Jens E. Sennewald

*La lecture du tableau «Les Ambassadeurs» de Hans Holbein le jeune suit la fonction de l'anamorphose dans le contexte d'une écriture qui n'était pas rédigée par son énonciateur. Ce texte est le septième «séminaire» de Jacques Lacan, qui constitue le 11ème livre de l'édition établie par Miller, et intitulé* L'anamorphose. *L'intérêt principal de cette lecture est le suivant : quel rôle joue l'espace dans cette description. Dans quelle relation du symbole et de l'image met-on l'espace et l'expérience de l'espace avec ce tableau et sa lecture ?*

> Das Imaginäre haust in der Welt
> *Maurice Merleau-Ponty*

## 1. Holbeins Gemälde

Wenn wir unseren Blick über Holbeins Bild wandern lassen und, wie wir es als Mitteleuropäer gewohnt sind, die Lektüre oben links beginnen, fällt er zuerst auf eine Öffnung in dem sonst die ganze Fläche des Bildhintergrundes bedeckenden grünen Samt-Vorhang. Dieser ist ein wenig zurückgeschlagen an der oberen linken Ecke und gibt ein Kruzifix frei. Hinter dem geöffneten Vorhangzipfel scheint sich noch ein weiterer Raum zu erstrecken. Was wir sehen werden, spielt sich demnach vor einer Szene, einer *skené* im antiken Wortsinn ab. Die *skené*

---

* biais *m* schräg; Schrägstreifen; Umweg, Ausweg, Winkelzug; schräge Linie, Schrägheit, Schrägung. Beschreibt den Blickwinkel sowohl physisch als auch metaphorisch (schräg von oben ansehen) und den typographischen Schrägstrich. Symbolisiert hier zudem die *barre*, Lacans zentrales Zeichen der Trennung von Signifikat und Signifikant bzw. objet a und $S_1$ (Meistersignifikant, *Phallus*)

bezeichnete im antiken Schauspiel jene »baraque, devant laquelle jouent les acteurs tragiques«.[1] Sie bezeichnete auch das heilige Zelt der Juden, das Tabernakel, womit die von Holbeins Bild angespielte Verbindung von Glaube und Schauspiel, auch dem der Hinrichtung eines Abtrünnigen, beschrieben wäre.

Der erste, lesende Blick tritt auf eine Bühne – *entre en scène* – und lässt uns an ein Drama denken, in dessen Hintergrund sich eine *arrière-scène*, eine Hinter-Bühne auftut, vor der die *skené* den Blick ebenso schützt, wie sie ihn davon fernhält. Das Schauspiel des Bildes ist ein Spiel mit der *Imagination* des Raumes. Das Kruzifix lässt glauben, dass es einen, womöglich perspektivischen, Raum hinter der Szene gibt, dass, um noch weiter zu gehen, die Szene das Schauspiel jenes Raumes sei, den sie verdeckt und inszeniert.

Gehen wir von diesem Detail – das mehr als ein Detail ist, eher so etwas wie die Regieanweisung, das *mise en scène* dieses Gemäldes –, gehen wir von hier aus weiter, fallen uns noch weitere Kompositions-Eigenheiten des Gemäldes auf. Die Anweisung, das Bild »mitteleuropäisch« zu lesen, hat deutlich gemacht, dass eine solche Lektüre-Richtung Sinn bereit hält. Sie wird durch die Linienführung des Bildes unterstützt, das sehr klar in vertikale Linien im Hintergrund, durch den Faltenwurf des Vorhangs, und horizontale Linien im Mittel- wie Vordergrund, durch das Regal, den Fußboden, den Bildrand gegliedert wird. Kaum etwas lässt den Blick schnell schräg über das Bild gleiten, er wird viel eher in einem Gitternetz aus Linien gehalten und kann nach und nach die Bedeutungsebenen des Bildes hinabsteigen.

Eine der hellsten Stellen im Gemälde bildet der Pelzkragen der linken Figur, dessen von uns aus gesehen rechte Hälfte eine Diagonale durch das Bild zeichnet, die durch den vorstehenden Rockzipfel abgelenkt und entlang dieser Kante verlängert wird und den Blick direkt zu jenem Element am unteren Bildrand führt, das auch in der Farbe dieser Linie korrespondiert. Verfolgen wir auf diese Weise andere parallel geführte Bildelemente, wie beispielsweise die Hand der linken Figur, die auf das Regal aufgestützt ist, oder den Hals der Laute im unteren Regalboden oder den von uns aus gesehen rechten Arm der linken Figur, dann entsteht ein Netz aus Sehführungs-Linien.

Eine Vertikale teilt das Bild etwa in der Mitte. Sie wird schräg gekreuzt von den Parallelen, die sich aus den Linien ergeben, die man entlang des Barrets und Pelzkragens der linken Figur, deren Hände und in Verlängerung des aufgestützten Armes der rechten Figur, sowie deren angewinkeltem Arm und dem Lautenhals ziehen kann. Gekreuzt werden diese Linien von Parallelen, die zu ersteren in ungefähr rech-

**1.** Victor Magnien, Maurice Lacroix: Dictionnaire Grec-Français, Paris 1969, 1669.

tem Winkel stehen und durch den rechten Arm der linken Figur, sodann durch deren Pelzkragen, dessen Linie sich im aufgestellten Rockzipfel verlängert, sowie durch deren linken Arm verlaufen. Die linke Hand bildet einen zentralen Kreuzungspunkt all dieser Linien, auf einen zweiten weist die Hand selbst, er liegt recht genau leicht unterhalb des Globus, was, perspektivisch gesehen, als *vor dem Globus* gelesen werden kann. Nimmt man die horizontalen Linien hinzu, die parallel durch das Bild gezogen werden können, und entlang der Standlinie der beiden Figuren, sodann etwa auf Höhe der hinteren Kante des Tisches, dann auf Höhe der Tischplatte und schließlich entlang des Scheitelpunkts der beiden Figuren verlaufen, so ergibt sich an den beiden Zentralpunkten Hand und Globus ein sternförmiges Liniennetz.

Die Linien und deren Schnittpunkte können wir als Markierung der drei Sphären des Gemäldes lesen: Kruzifix/Hinter-Bühne, linke Figur (Scheitel und Hand)/Bühne, Globus/vor der Bühne. Die Illusion eines Raumes *vor* dem Gemälde wird hierbei durch die leicht nach links verschobenen Zentralpunkte – wir hatten uns eine Vertikale gedacht, die durch die linke Hand und den unteren Globus läuft – noch unterstützt, die das Bild nicht um einen mittig gelegenen Zentralpunkt flächig anordnen, sondern gewissermaßen den Blick auf den Bildraum *schräg* stellen. Übertragen in eine symbolische Bedeutung korrespondieren durch die Linienführung des Gemäldes göttlicher, Bild- und irdischer Raum. Der Gekreuzigte, der halb hinter dem Vorhang verschwindet, erscheint als imaginärer *und* symbolischer Zentralpunkt des Bildes.

Man hat, namentlich Jurgis Baltrusaitis in seiner Studie zu den »Anamorphoses«, einen dreistufigen Aufbau des Bildes bemerkt.[2] Von unten nach oben sind Schädel, weltliche Dinge, wie die Laute und der Globus und Dinge des wissenschaftlichen, säkularen Himmels, wie der astronomische Globus, angeordnet. Nimmt man das Kruzifix hinzu, ergibt sich mit den Symbolen im Bild ein *orbis pictus* zwischen Gott und Tod. Die metaphysische, *oberste* Ebene bilden zwei Pole: die unsichtbare *arrière-scène* und die sehr sichtbare Anamorphose, die eine Art *avant-scène*, ein Proszenium im durchaus religiösen Wortsinne bildet. In zweierlei Hinsicht ordnet das Kreuz auch symbolisch das Bild: Zum einen gliedert es den Bild-Sinn: *Vanitas*, Vergänglichkeit bestimmt das Bild. Zudem wird die in der Bild-Erzählung auf verschiedenen Ebenen durchgespielte Gegenüberstellung von Weltlichem und Geistlichem durch und auf das Kruzifix, den Erlöser hin gerichtet.

Die Figuren auf dem Bild können als nach einem strengen parallel-geometrischen Muster angeordnet gelesen werden. Die Linien-

**2.** Jurgis Baltrusaitis: Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris 1996, 128ff.

führung des Bildes, besonders in Bezug auf die linke Figur, lenkt oder man könnte auch mit Bezug auf den Zeigefinger sagen: *indexiert* unseren Blick zum unteren Bildrand. Dort ist die anamorphotische Darstellung eines Totenschädels zu sehen, exzentrisch von links unten nach rechts oben vor oder zwischen die beiden Figuren gemalt.

Der »Boden«, auf dem die beiden Figuren stehen, wird durch zwei Kreise gebildet, die mit einer dreieckig verlaufenden Linie verbunden sind. In einem der Kreise, sehr genau im Zentrum, steht der rechte Fuß der linken Figur. Die Anamorphose ist schräg zwischen die Kreise gesetzt. Wenn wir nah an das Bild herantreten, um den Schädel perspektivisch »richtig« sehen zu können, sehen wir nahezu nur noch die linke Bildhälfte, die rechte Figur, wie Linienführung und Farbgebung zeigen, ohnehin schon am Rand der Inszenierung, tritt endgültig zurück und es bleibt die Gruppe, die auch durch die Linienführung hervorgehoben wird.

Anders als der anamorphotische Schädel und die linke Figur ist das Kruzifix in der Bildkomposition durch seine Unauffälligkeit hervorgehoben. Es ist völlig an den Rand gemalt und wird auf dem vorgezeichneten Weg in das Bild vom Lesenden nur gestreift. Die zentrale symbolische Stellung des im Bild am Rande dargestellten Gekreuzigten bestätigt eine weitere, zumindest für den Unkundigen nicht sofort erkennbare Tatsache. Der englische Historiker John North hat die Einstellungen der abgebildeten astronomischen Instrumente dechiffriert. Globen, Sonnenuhr, Torquetum[3] und Quadrant[4] zeigen ihm zufolge

**3.** »The torquetum or turquet is a complex and sophisticated instrument characteristic of Medieval astronomy and the Ptolemaic tradition. It was a product of Christian Europe in the late 13th century. It could be used to make measurements in the three sets of astronomical coordinates: horizon (alt-azimuthal), equatorial, and ecliptic. It also provided a mechanical means to interconvert between these sets of coordinates without the use of calculations (it served as an analog computer), and to demonstrate the relationships of these coordinate sets.« Richard A. Paselk, http://www.humboldt.edu/~rap1/EarlySciInstSite/Instruments/Torquetum/Turq.htm l, 051102.

**4.** »The most important tool used by Columbus in his celestial attempts was the quadrant. This was a metal plate in the shape of a quarter-circle. From the center of the circle hung a weight on a string, that crossed the opposite edge of the circle [...]. The navigator would sight the North Star along one edge, and the point that the string crossed the edge would show the star's altitude, or angle above the horizon. (In the case of the North Star, this is always pretty close to your latitude). Many examples of quadrants survive in maritime museums, and often have several scales along the edge. For example, in addition to the angle, you might also read the tangent of the angle from the quadrant. The tangent scale is useful if the quadrant is to be used for architectural purposes.« http://www1.minn.net/~keithp/cn.htm, 051102.

exakt Karfreitag, den 11. April 1533 zwischen drei und vier Uhr nachmittags in London an.

Entscheidend für die Hypothese, dass der Gekreuzigte auch das symbolische Zentrum des Gemäldes bildet, ist nun die Erzählung, die sich an dieses Datum knüpft: Jesus starb, so die Überlieferung, im Alter von 33 Jahren um drei Uhr nachmittags – Holbeins Gemälde stellt damit nicht nur eine Vanitas dar, sondern kann als Andachtsbild zum 1500ten Todestag von Jesus gelesen werden. Eine verdeckte symbolische Struktur, so lässt sich die Lektüre zusammenfassen, richtet das Bild zentralperspektivisch auf Gottes gekreuzigten Sohn aus.

## 2. Lacans Seminar

Lacan hat Holbeins Anamorphose in seiner Seminarsitzung vom 26. Februar 1964 präsentiert.[5] Wie auch die Entscheidung zeigt, das Gemälde als Abbildung auf den Einband der Publikation der Mitschriften dieses Seminars zu bringen, werden Holbeins Gemälde und Lacans Bildbeschreibung als Zentrum des Seminars über die »quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse« angesehen. Die Anamorphose ist mehr als ein illustrierendes Beispiel in Lacans Erörterungen. Mit ihrer Analyse bringt Lacan seine psychoanalytische Theorie performativ hervor.

Ohne auf die ganze Tragweite dieses Seminars eingehen zu können, soll die folgende Betrachtung der Sitzung dieser Konstruktion nachgehen und so das Raum-Modell darlegen, das Lacans Bildbeschreibung bestimmt. Anamorphose erklärt er folgendermaßen:

»En quoi consiste une anamorphose, simple, non pas cylindrique? Supposez un portrait qui serait ici, sur cette feuille plane que je tiens. Vous voyez là par chance le tableau noir, dans une position oblique par rapport à la feuille. Supposez que, à l'aide d'une série de fils ou de traits idéaux, je reporte sur la paroi oblique chaque point de l'image dessinée sur ma feuille, vous imaginez facilement ce qui en résultera – vous obtiendrez une figure élargie et déformée selon les lignes de ce qu'on peut appeler une perspective. On suppose que – si j'enlève ce qui a servi à la construction, à savoir l'image placée dans mon propre champ visuel – l'impression que je retirerai en restant à cette place sera

**5.** Vielleicht auch, weil Holbein als besonders genauer Bildner der Seele gilt, seine Portraits bestechen, so schreibt eine Monografie, »seulement par la netteté des *traits*, par le rigorisme de la *ligne*, par la *géographie* des *rides*«, kurz: »il a été psychologue avant d'être peintre«. Henri Roujon (Hg.): Holbein, Paris o.J. [vor 1910], 11ff., Hervorhebung J.E.S.

sensiblement la même – au moins, je reconnaîtrai les traits généraux de l'image – au mieux, j'en aurai une impression identique.«[6]

Zwei Punkte sind hier hervorzuheben: Erstens: Lacan beschreibt die Anamorphose von Anfang an als *räumliches* Phänomen. Zweitens: Er stellt das Sehen, das der Perspektive folgt, als eines dar, das aus Raumausschnitten besteht, aus einer gegenständlichen Struktur, die er als »Fäden« (»une série de fils«) oder »Züge« (»traits idéaux«), also gezogene Linien bezeichnet. Lacans Seh-Modell ist ein Strukturmodell in sehr gegenständlichem Sinne. Er entwirft einen Seh-Raum, der durchkreuzt und durchwoben ist von Fäden, geradezu von Seh-Balken oder »Stäben«, wie er mit Rekurs auf Descartes sagt.[7]

Diese konkret materielle »Bahnung«, über die das Licht ebenso gleitet wie der Blick, lässt an einen in die Horizontale gekippten spiegelnden Zylinder denken, über den sich Licht und Bild ausbreiten. Indem Lacan von dem »treillis«, dem Gitterwerk des Sehens spricht, konkretisiert durch Dürers »Pförtchen«, jenes Instrument zum Entwurf von perspektivischen Zeichnungen, kippt er die Zentralperspektive aus der Bild-Fläche in den Raum.[8] Die Hilfslinien, die in den Skizzen Dürers zu sehen sind,[9] die auch Alberti zur Konstruktion der Zentralperspektive *in der Fläche* nutzte, kippt Lacan als Struktur in den Raum und stellt sie auf derart plastische Weise dar, dass man ihm fast folgen will, wenn er sagt, dass, nachdem das »Ursprungsbild«, das auf *seiner* Handfläche liegt, entfernt worden sei, die Fäden lose in der Luft hängen, bis sich ein neues *sujet* an sie *anschließt*.

Dieser *Anschluss* findet nach Lacans Darstellung auf dem Feld des Begehrens statt. Zu Beginn dieses Abschnitts erklärt er, dass »wir« das Privileg des Blicks in der Funktion des Begehrens erfassen könnten, »en nous coulant […] le long des veines par où le domaine de la vision a été intégré au champ du désir.« Das Feld ist bestellt und gebahnt von Linien, Fäden, Stäben – kurz: von einer phallischen Struktur

**6.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, in: Ders.: Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1973, 80.

**7.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 81.

**8.** Ebd. 81f.

**9.** Für den hier dargelegten Zusammenhang von Christus und Zentralperspektive ist nicht unwichtig, dass auch Dürers Skizze sich auf einen Text richtet, den man als *Andachtsbild* lesen kann: »Das W[ort] Got[t]es bleibt ewiglich / Di[e]s Wort ist C[h]ristus / Aller C[h]rist Gläubigen Heil«. Vgl. Albrecht Dürer: Perspektivberechnung. In: Fred Leeman: Hidden Images. Games of perception, anamorphic art, illusion, from the Renaissance to the present. New York 1976 (deutsch: Anamorphosen: Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit, Köln 1975), 27.

oder symbolischen Ordnung. Dieses Feld des Begehrens wiederholt sich einige Sätze später als »champ de l'espace«, als Raum-Feld, mit dem Lacan anhand eines *imaginären* Beispiels von Diderot behauptet, dass »l'espace géométral de la vision […] parfaitement« rekonstruierbar sei, auch durch einen Blinden: »Ce dont il s'agit dans la perspective géométrale est seulement repérage de l'espace, et non pas vue. L'aveugle peut tout à fait concevoir que le champ de l'espace qu'il connaît comme réel, peut être perçu à distance, et comme simultanément.«[10]

Durch die geometrale Perspektive ließe sich also Raum *identifizieren*, auch *wiedererkennen*, sie wäre so etwas wie die Schrift, die den Raum immer von Neuem lesbar macht, und zwar auch für einen Blinden, da sie als Struktur funktioniert und so die *innere* Vorstellung leitet. Lacan kommt es hier auf die Verbindung von »champ du désir« und »champ de l'espace« an, auf die Fäden, die horizontalen Linien – und zwar sowohl im bildlichen Sinne, als auch im Sinne der Wahrnehmungsbahnung. Norbert Haas hat in seiner Übersetzung sehr genau diesen Aspekt hervorgehoben, indem er für »champ de l'espace« »*Raumausschnitt*« einsetzt.[11]

Um die Bedeutung der Wendung, die Lacans »Raumausschnitt« für die Zentral- oder, wie er sagt, für die »geometrale Perspektive« vollzieht, besser zu verdeutlichen, mag ein Zitat aus einem Traktat des Bildhauers Pomponicus Gauricus von 1504 dienen. Er schreibt in »De Sculptura«:

»Jeder Körper, in welcher Position auch immer, befindet sich notwendigerweise auf dem einen oder anderen Platz. Da dies eine Tatsache ist, müssen wir erst erwägen, was eher da war. Und da es unumgänglich ist, daß der Platz eher da ist als der Körper, der dort aufgestellt ist, wird erst der Platz konstruiert werden müssen […]«[12]

Hier ist von Konstruktion die Rede, von einer Konstruktion, die dem Körper *vorausgehen muss*. Gauricus entwirft einen Raum, der durch Linien und Raster vorausgesetzt wird, einen Platz, an dem der Körper eingeordnet werden kann. Entscheidend für die Umsetzung dieser Einordnung als Zentralperspektive ist – von Brunelleschis Guckloch-Bild über Albertis Sehpyramide bis zu della Francescas Perspektiv-Konstruktionen – das *Einäugige* ihrer Ausgangsposition (wie es auch auf der zitierten Skizze Dürers zu sehen ist). Die auf ein Auge fokussierte Zen-

**10.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 81.

**11.** Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherst. durch Jacques-Alain Miller, übersetzt von Norbert Haas, Weinheim $^{3}$1987, 93.

**12.** Zit. nach: Fred Leeman: Anamorphosen 1975, a.a.O., 21.

tralperspektive reduziert das Sehfeld, um das Imaginäre zur Raum-Erfahrung zu erweitern.

Diese zwingende, diese *platzierende* Macht der perspektivierten Imagination hat Lacan im Blick, ihre ordnende Funktion bildet für ihn die Struktur, in der das Subjekt seinen Platz einnimmt. Ausgehend von dem Gemälde aus dem 16. Jahrhundert stellt er die Frage nach der Rolle des Begehrens und findet die Antwort in der Negation der Platzierung. Nicht die Zentralperspektive, sondern das Begehren, diese zu erkennen, stellt erst die Ordnung her: Nach Lacan ist es die *Deplatzierung* »du désir«, durch die das Subjekt in die Ordnung findet.

Entscheidend in Lacans Gewebe aus leitenden Linien ist die Querung, die durch das Raster der geometralen Perspektive geht. Er stellt keinesfalls die Zentralperspektive als Seh- und Denkmodell, das seit der Renaissance die mitteleuropäischen Bildwelten beherrscht, in Frage, sondern verschiebt die Bedeutung des *Zentrums,* auf die diese Perspektive zuläuft. Seinen Ausführungen zufolge ist es nicht der Seh- und Augpunkt, sondern der Phallus und das auf ihn gerichtete, in der Ablenkung, der Verwehrung, dem Ab*schnitt* wirkende Begehren. In Holbeins Bild erfüllt das Kruzifix bzw. der Raum, auf den es verweist, diese ostentative Verstellung. Doch Lacan interessiert nicht das Kruzifix, sondern die Anamorphose, die *quer* im Raum steht und *schräg von oben herab* angesehen werden muss.

Im Spiegel hatte Lacan, wie Dominique Villeneuve noch einmal zur Erläuterung des »schéma optique« betont hat, eine plane Fläche gefunden, durch die ein Bild entsteht, das fundamental von dem eines Gemäldes unterschieden werden muss.[13] Es ist ein virtuelles Bild: Der Spiegel ist durchsichtig. Das Spiegelbild konnte Lacan als Modell für den großen Anderen dienen, *durch den hindurch* jener Raum entsteht, in dem sich das Subjekt im Imaginären als Ganzes entwerfen kann.[14]

Ein Gemälde ist kein Spiegel und es mag an dieser Stelle zunächst verblüffen, dass Lacan ausgerechnet die viel verbreitetere Form der Anamorphose, die zylindrische, explizit von seiner Überlegung ausschließt. In der erwähnten Sitzung, bei Einführung der Anamorphose, fragte er wie im Vorbeigehen: »En quoi consiste une anamorphose, simple, non pas cylindrique?«[15] Mit dieser Frage leitet er sei-

**13.** Dominique Villeneuve: A propos du schéma optique. Exposé au séminaire de R. Chemama le 13 mars 2001, http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?id_article=00296&p=y (2 of 6), 311002.

**14.** Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internat. Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17.7.1949, in: Ders.: Schriften 1, Frankfurt/Main 1975, 61-70.

**15.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 80.

nen theoretischen Entwurf eines Bild-Raumes ein. Sie ist also durchaus nicht nebensächlich, sondern steht zentral am Beginn, gekennzeichnet durch eine Verneinung: »non pas cylindrique«. Lacan begründet mit keinem Wort diesen Ausschluss. Das verwundert zum einen, weil die zylindrische Anamorphose anhand eines zylindrischen Spiegels »geradegerückt« wird, also Lacans »schéma optique« hier durchaus angebracht werden könnte. Eine der häufigsten Anwendungen dieser Form der Anamorphose war die Abbildung des Gekreuzigten.[16]

Der zylindrische Körper, auf dem sich das Bild geradezieht, erinnert zudem an jenen Körperteil, der sich in Lacans Beschreibung, in seinen horizontalen Linien, »Fäden« oder »Stäben« abzeichnet. Er bildet für ihn die Präfiguration für das höchste Symbol, den Phallus. »Le long des veines« gleite, so Lacan zu Beginn des zitierten Abschnitts, der Blick des Begehrens. Lacan belässt es nicht bei Anspielungen, explizit vergleicht er, erneut mit einer Verneinung, die Verzerrung der Anamorphose mit einem tätowierten Penis, freilich ohne »das Organ« explizit zu nennen:

»Comment se fait-il que personne n'ait jamais songé à y évoquer ... l'effet d'une érection? Imaginez un tatouage tracé sur l'organe ad hoc à l'état de repos, et prenant dans un autre état sa forme, si j'ose dire, dévelopée. Comment ne pas voir ici, immanent à la dimension géométrale – dimension partiale dans le champ du regard, dimension qui n'a rien à faire avec la vision comme telle – quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique?«[17]

Dass *niemals jemand* bei der Anamorphose an eine Erektion *gedacht* hat, mag sein. Allerdings nutzte man im 17. Jahrhundert die »verbergende« Wirkung der Anamorphose sehr häufig zu obszönen, erregenden Zwecken.[18]

Mit der zylindrischen Perspektive lässt sich also durchaus ein »champ de désir« betreten. Lacan schließt sie jedoch aus. Nach Judith Butlers Deutung ist die Verneinung wesentlich für Lacans Theorie. Der Phallus erhalte, so Butler, bei Lacan seine zentrale Stellung im symbolischen Geschehen nur durch eine Inszenierung, als »imaginäre Wirkung«, »die ihren eigenen Status als imaginär und als Wirkung durchgängig leugnet.«[19]

**16.** Vgl. die Abb. einer Zylinder-Anamorphose in: Fred Leeman: Hidden images, 1976, a.a.O., 138, 147, 148.

**17.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 82.

**18.** Vgl. die Abb. einer obszönen Zylinder-Anamorphose in: Fred Leeman: Hidden images, 1976, a.a.O., 144.

**19.** Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann, Frankfurt/Main 1997, 118.

Die Negierung, der Ausschluss der zylindrischen Anamorphose erfüllt die Funktion der Ermächtigung eines leitenden Signifikanten und entwirft damit einen Raum, der von der ersten Frage an, vom ersten fragenden Blick auf das Bild, in seiner Inszenierung durch Lacan ebenso wie in seiner argumentativen Stellung, performativ dem Subjekt seine Position im Symbolischen zuweist.

## 3. Deplatzierungen

Es ist deutlich geworden, auf welche Weise Lacan die Umschlingung des Körpers mit dem Imaginären denkt, wie eng in diesem »entrelacs« Symbolisches und Imaginäres verbunden sind und wie sehr diese Verschlingung performatives Produkt von Lacans Rede ist. Es ergeht von ihm der Befehl: »Imaginez!« und man muss sich vorstellen, was er nicht benennt, was er kaum zu sagen wagt, was im Befehl und in der Verneinung, »qui n'a rien à faire avec«, sich errichtet: das Phallus-Phantom. Es nimmt die Stelle dessen ein, der in der Linienführung des Gemäldes die symbolische Zentralperspektive der christlichen Welt bestimmt, von Lacan jedoch übersehen wird. Durch die genaue Betrachtung der Rolle der Negierung wird die Bewegung nachvollziehbar, die zu der zentralen Position der Anamorphose in Lacans Lesart von Holbeins Bild führt. Sie befindet sich auf einer planen Fläche, nicht auf einer konvexen und erfordert das »déplacement« des Körpers im Raum, der mit der ersten Bewegung der verneinenden Frage ihr bereits unterworfen wurde.

In seiner Inszenierung nimmt Lacan noch auf einen weiteren Text als Vorbild Bezug: Merleau-Pontys posthum, gerade 1964, also im Jahr der Seminarsitzung erschienene, unvollendet gebliebene Studie »Le visible et l'invisible«.[20] Es ist hier unmöglich, auf den Stellenwert, den Lacan Merleau-Ponty einräumt und auf seine Lesart der Phänomenologie auch nur annähernd angemessen einzugehen. Nur soviel: Merleau-Ponty positioniert den Körper in der erwähnten Studie zentral in seine Theorie von der Erfahrung und ihrer Stellung in einer phänomenologisch erklärbaren Räumlichkeit. Lacan nimmt besonders auf die Auszeichnung des Auges und des Blicks durch Merleau-Ponty Bezug, der schreibt:

»c'est que le regard est lui-même incorporation du voyant au visible, recherche de lui-même, qui EN EST, dans le visible, – c'est que le visible du monde n'est pas enveloppe du QUALE, mais ce qui est entre les quale, tissu conjonctif des horizons extérieurs et inté-

**20.** Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible suivi des notes de travail, Paris 1964.

rieurs [...] tout cela veut dire: le monde, la chair non comme fait ou somme de faits, mais comme lieu d'une inscription de vérité: le faux barré, non annulé.«[21]

Um diese »incorporation du voyant au visible« geht es Lacan und er expliziert jenes »tissu conjonctif« durch Holbeins Bild. Genauer noch: durch die Stellung im Raum, die in diesem Gewebe vorgenommen wird. Lacan schließt: »Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau.«[22]

Es ist die Trennung von Auge und Blick, die diese Aussage ermöglicht: Das Bild zeichnet sich im Auge ab, doch das Ich, das moi ist bereits im Bild, ist ein *gebildetes* Bewusstsein, ein Körper, der im Raum der symbolischen Linien seinen Platz eingenommen hat.

Wir waren en passant bei der Bild-Lektüre auf die beiden Kreise am Boden des Gemäldes aufmerksam geworden, die in der Bild-Konstruktion als eine Parallelführung mit den Köpfen der Figuren gelesen werden können. Es ergibt sich die beschriebene Perspektivierung auf die linke obere Ecke des Bildes auf den verschiedenen semantischen Ebenen des Bildes. Merleau-Ponty schreibt nun:

»Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre. Ou plutôt, si, comme il le faut encore une fois, on renonce à la pensée par plans et perspectives, il y a deux cercles, ou deux tourbillons, ou deux sphères, concentriques quand je vis naïvement, et, dès que je m'interroge, faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre...«[23]

Dem entspricht Lacans zentrale These von den voneinander getrennten, zueinander verschobenen Sphären des Signifiant und des signifié: Bedeutung und Bedeutetes sind zueinander »faiblement décentrés« und erhalten gerade darin ihre Beziehung, ihre Platzierungen oder »entrelacs«. Ganz wie die beiden Gesandten, deren politische Position, deren Machtstellung auch durch ihre Platzierung im Kreis oder an dessen Rand im Gemälde kodifiziert wird.[24] Zur Umschlingung gehört die

**21.** Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible, a.a.O., 173.

**22.** Jacques Lacan: L'Anamorphose, a.a.O., 89.

**23.** Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l'invisible, a.a.O., 182.

**24.** Fred Leeman: Anamorphosen 1975, a.a.O., 15 weist darauf hin, dass es sich bei den beiden Figuren um den französischen Gesandten Jean de Dinteville und den Bischof Georges de Selve handelt; Jurgis Baltrusaitis: Anamorphoses, a.a.O., 140f. sieht zudem, dass die Gesandten, dem Boden nach zu schließen, in Westminster Abbey stehen, und zwar genau im Sanctuarium, also dort, wo die Königskrönung stattfand, und wo auch die Könige begraben liegen. Die Geschichte der Macht liegt gleichsam unter dem Boden des Bildes, versperrt durch die Anamorphose.

Kreuzung, oder auch der Schrägstrich. Für Lacan markiert der Totenschädel dieses Quere im Raum, das zu einer Deplatzierung führt, die gerade in der Verunsicherung, im Ausstreichen (»barré, non annulé«, wie Merleau-Ponty schrieb) das Subjekt »in die Wahrnehmung« führt.

Die Zentralperspektive ist ein Verfahren, durch das eine Fläche mit Linien strukturiert wird und zwar so, dass die Imagination eines Raumes entstehen kann. Sie wurde als symbolische Ordnung so bedeutsam, dass man sie, wie Lacan vorschlägt, geradezu als materielle Struktur des Raumes beschreiben kann, an die man sich, um sich »in der Wahrnehmung« wiederfinden zu können, regelrecht »anschließt«. Dieser Anschluss erfolgt durch eine Platzierung im Raum. Die Anamorphose nun bewirkt eine Deplatzierung des in der Zentralperspektive vor dem Bild, im Seh-Raum des Bildes verankerten Körpers. Man muss sich bewegen, muss die hypnotisierende Imagination der naturgetreuen Darstellung (Holbeins Bild misst 207 x 209,5 cm, die Figuren sind etwa lebensgroß) verlassen, um den Schädel erkennen zu können.

Doch was erkennt man nach der Deplatzierung? Nur erneut ein *perspektivisch richtiges* Bild. Indem das Subjekt vor dem Bild durch das Begehren, zu wissen, was dieser quer liegende Gegenstand – den Lacan doppeldeutig als »schräg baumelnd« (»suspendu«, »oblique«), als »schwebend« (volant), »au premier plan en avant de ces deux personnages« bezeichnet –, was dieses so zwingende *Ding* ist, sich vor dem Bild *deplatziert*, wird es an den Fäden eines virtuellen Bildes gezogen, einer Imagination, die sich erfüllt in dem Moment, in dem sich das Subjekt in der *Wahr*nehmung findet.

Die Deplatzierung führt zu einer Wieder-Einsetzung der symbolischen Ordnung der geometralen Perspektive. Indem das Subjekt vor dem Bild sich verführen lässt, wird es in die Inszenierung des Bildes hineingezogen und dessen Ordnung unterworfen. Da es dann aber den Schädel als perspektivisch richtig erkennt, seine Irritation behoben wurde, sein Begehren zumindest für einen Augenblick gestillt, wird es Bestandteil dieses Bildes. Es streicht sich, so ließe sich Lacans Analyse-Ergebnis zusammenfassen, indem es für den kurzen Moment der Deplatzierung vor dem Bild einen Raum durchschritt, in dem es unsicher und ungewiss war, mit dem Schrägstrich seines Sehens aus, um sich als wahrnehmendes unter der Zentralperspektive des Phallus wiederzufinden.

Der Raum des Subjekts ist ein Raum der Deplatzierung, des Deplatziert-Seins. Lacan selbst war, als er dieses Seminar an der *Ecole des hauts études* gab, ein Deplatzierter, »dans la position d'un réfugié«, wie er zu Beginn sagt. Lacan war aus der psychoanalytischen Gesellschaft ausgeschieden und hatte damit zeitweise auch keinen Ort, um zu lehren. Das Seminar über die fundamentalen Begriffe der Psychoanalyse siedelt also selbst an jenem Ort der Schräge, des Querstehens, der De-

platzierung vor einer Ordnung, die der Suche nach einer Wiedereinrichtung der Ordnung dient.

Dieser Raum-Aspekt ist in Lacans Bild-Lektüre so zentral, dass er den imaginären Raum hinter der Szene nur streift und Baltrusaitis' Inszenierung beinahe ganz folgt. Wenn man das Bild in seiner Wirkung erfassen wolle, so Baltrusaitis, müsse man es an eine Wand in Bodennähe hängen, so dass es scheine, als setze sich in ihm der Boden fort, wie in einem Spiegel.[25]

»Imaginons« befiehlt auch er und entwirft einen imaginären, gleichwohl streng gegliederten Raum, »une pièce avec une entrée d'un côté, au milieu, et deux portes latérales de l'autre, le cadre installé entre les deux, dans l'axe.« Der durch die erste Tür eintretende Betrachter gehe auf das Bild zu, gebannt von dessen Abbildlichkeit. »Déconcerté,« schreibt Baltrusaitis weiter,

»le visiteur se retire par la porte de droite, la seule ouverte, et c'est le deuxième acte. En s'engageant dans le salon voisin, il tourne la tête pour jeter un dernier regard sur le tableau, et c'est alors qu'il comprend tout : le rétrécissement visuel fait disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée. Au lieu de la splendeur humaine, il voit le crâne.«[26]

Eine dramatische Zuspitzung der Bildbetrachtung, die Lacan nahezu wörtlich übernimmt, noch mit Nachdruck auf dem Akt des Weggehens. Der Inszenierung dieses imaginären Theaterstücks ist viel geschuldet, unter anderem die Perspektive. Denn es trifft nicht zu, wie die Bilder des Details belegen, dass man den Schädel beim Weggehen aus Distanz gut erkennt. Um ihn richtig zu sehen, muss man nah heran treten, eine optimale »Einstellung« suchen und dann möglichst unbeweglich darauf blicken. Richtig ist, dass der Rest des Bildes in dieser Perspektive verschwindet oder zumindest nun seinerseits verzerrt erscheint.[27] Wenn also das Weggehen, die Distanzierung so stark in Baltrusaitis' wie Lacans Beschreibung betont wird, erfüllt sie jene Imaginations-Bedingung, die schon durch die Bildkonstruktion vorgegeben worden war, wie eingangs ausführlich dargestellt.

Die hier versuchsweise in der Perspektive der Frage nach der *Einstellung* des Raumes und dessen Erfahrung zu Bild und Symbol unternommenen Überlegungen zu Holbeins Gemälde und zu Lacans *sujet*

**25.** Jurgis Baltrusaitis: Anamorphoses, a.a.O., 146f.

**26.** Ebd., 147.

**27.** In einem übrigens auch für die Rezeption und Reproduktions-Geschichte von Holbeins Bild ganz konkret wirksamen Sinn. Auf vielen Reproduktionen ist das Bild beschnitten, so dass der Gekreuzigte *wegfällt*, dem Blick entzogen ist. Vgl. John Rowlands: Holbein. The paintings of Hans Holbein the younger, Oxford 1985, 99, Abb. 20.

*néantisé,* das sich in der Umschlingung von Imaginärem und Symbolischem de-platziert, können nur fragmentarisch bleiben. Sie sollen mit einem Vorschlag geschlossen werden, wie Raum zwischen Symbol und Bild zu beschreiben wäre.

Nicht, wie Lacan anbietet, in der Zentralperspektive eines Meistersignifikanten, auch nicht, wie Holbein es nahezulegen scheint, in der Imagination eines Raumes hinter der Szene, sondern in der Bewegung des Körpers vor dem Bild, die nicht nur deckungsgleich, sondern Ergebnis und Hervorbringung einer Bild-Lektüre ist, wäre diese *dynamische Räumlichkeit* zu finden. Eine Bewegung des Körpers, der sich mit imaginären Fäden seinen Raum spinnt. Eine Deplatzierung, die nicht unternommen wird, um anzukommen.

Man könnte sie versuchsweise und mit Blick auf die dargelegte christliche Struktur des Bildes mit dem Begriff der *Peregrinatio* bezeichnen. Eine nachvollziehende Wanderung über das Bild, ein déplacement, das lesend der Ordnungsstruktur des Gemäldes, seiner symbolischen wie seiner imaginären Struktur, folgt. Das Subjekt dieser Wanderung gibt sich nicht dem Phantasma hin, etwa nicht dem Gesetz des Bildes unterliegen zu müssen, etwa die Struktur, die es bestimmt, von einem Platz jenseits der *skené* kontrollieren zu können. Holbein selbst bietet mit seiner Inszenierung des Verdeckten diese Rolle des Peregrinus an, dessen, der, wie die Gesandten, eine lange Reise durch den imaginären wie den symbolischen Raum gemacht haben muss, um im Bild anzukommen.

Zwischen Symbol und Bild, im schrägen Blick auf das Bild, siedelte in diesem Blickwinkel die Erfahrung. Eine körperlich-symbolische Bewegung, eine Lese-Wanderung oder schlicht, wie eingangs vorgeschlagen, eine Suche auf den Bahnen, die sich erst finden in der schrägen Bewegung auf das Bild zu. Unter dem schrägen Blick entgeht die Erfahrung der starren Ordnung einer zentralperspektivischen *Einrichtung* und öffnet einen Raum, den man vielleicht jenem vergleichen kann, der sich vor dem Wanderer auftut, dem Peregrinus, der vor den Toren einer Stadt steht, an deren Recht er nicht teilhat. Der freie Fremde, unter dessen schwebenden Schritt sich jener Raum öffnen wird, der ihn zwischen Symbol und Bild in die Welt setzt. Wie Jean Lacroix schreibt: »L'homme est un être en devenir, pérégrinal: il risque de s'éparpiller dans l'espace et de se disperser dans la durée. La croyance est consolidation de son être.« [28] Ein Glaube, der nicht darin besteht, anzukommen, der nicht in der Fixierung besteht, sei es auf das Kreuz, sei es auf das Objekt des Begehrens, sondern der darin besteht, *Raum zu erfahren*.

**28.** Jean Lacroix: Marxisme, existentialisme, personnalisme, présence de l'éternité dans le temps, Paris 1949, 110.

# 2. Mediale Aspekte der Raum-Konzeption/ Elements médiatiques de la conception de l'espace

Didier Fiuza Faustino: Revolutions, 2004. Ausstellung »Ici, Ailleurs«, 17.1.-29.2.2004, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

# Über Raum.

## Didier Fiuza Faustino: Revolutions

gesehen von Jens E. Sennewald

»Ein Polaroid-Foto, das sich langsam aus der Emulsion heraus zu bunten Farben und klaren Formen entwickelt, ist wie eine Geburt«, sagt Didier Faustino und gibt damit das Leitmotiv seiner gestalterischen Arbeit. Aus einer fragilen, empfindlichen Oberfläche Formen zu entwickeln, die selbst noch von dieser Fragilität erzählen, und die zugleich mit unserer Geschichte verbunden sind wie die Geburt – das ist eine der Spuren, denen Faustino als Architekt wie als Künstler folgt. Ganz ähnlich wie Yona Friedman, dem einflussreichen Architekturtheoretiker der sechziger und siebziger Jahre, geht es Faustino um eine »Architektur des Überlebens«, um eine »mobile Architektur«, um Kommunikation und Beziehung durch eine »relationale Architektur«. Wie das aussehen kann, zeigen Faustinos Entwürfe, die sich immer wieder mit den Themen Multifunktionalität, Durchlässigkeit, mit der Schwelle von Öffentlich zu Privat und dem Haus als Projektionsfläche beschäftigen. Der Körper in seiner Fragilität, die Möglichkeit des Scheiterns, das Zulassen von Unsicherheit und die Imaginationen, die uns bestimmen, unser Leben zwischen Fiktion und Angst, das sich auch in den Architekturen ausdrückt, die uns umgeben, definieren seinen Begriff von »Raum – Dynamik«.

»Revolutions« nannte er seine Arbeit für das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Das Museum hatte im Couvent des Cordeliers während Renovierungsarbeiten ein Ausweichquartier gefunden. Die Installation entwickelte einen beweglichen Raum für ein deplatziertes Museum. Sie bestand aus 2 Micron dünnen Folien, wie man sie aus dem Bergsteiger- oder Lebensretter-Set kennt. Sie reflektieren die Wärme und können, angelehnt an das »Lexem« als kleinste bedeutungstragende Einheit der Sprache, als »Architektem« gesehen werden: Minimalform einer den Menschen umgebenden Schutzhülle.

»Das Haus ist ein Schirm, der unsere Vorstellungen reflektiert«, sagt Faustino. Mit den riesigen goldenen Segeln, die den Couvent von der Decke aus unterteilten, hat er diesen Schirm in seiner ganzen Fra-

gilität und zugleich in seiner Raum-Bestimmung dargestellt. Die Innenseite reflektierte nicht nur das Licht, sondern auch die Wärme und so wurde das Betreten des provisorischen, beweglichen Raumes zugleich von jener Goetheschen Anziehung und Abstoßung bestimmt, die Faustino als wichtigstes Element der Architektur begreift. »Dem Raum, der unsere Körper voneinander trennt«, sagt Faustino, »stellt sich die Nähe unserer Wünsche entgegen.«

Konkret stellte sich dem Wunsch, den Raum zwischen den Segeln zu betreten, die Wärme und Helligkeit in gleichem Maße entgegen, wie sie den Eintretenden anzog. »Revolutions« ist eine Idealform dessen, was man als »Architektur dynamischer Räumlichkeit« bezeichnen könnte. Sie setzt nicht nur die physische Präsenz im Raum ihrer Fragilität – Hitze, übergroße Helligkeit, Schutzbedürftigkeit – aus, sondern bezieht auch die symbolische Dimension der Raum-Erfahrung mit ein. Die wie eine Doppel-Helix gedrehten Segel rufen ebenso Assoziationen technologischer Perfektion auf, wie sie Don-quichottesk in ihrer eigenen Zerbrechlichkeit an den entscheidenden Anteil der Imagination erinnern, der unsere Raum-Erfahrung prägt: Für manchen mögen es tatsächlich nur moderne Windmühlenflügel gewesen sein, die da von der Decke hingen, doch wenn er zumindest diese im schillernden Gold der Oberfläche gesehen hat, wird er bemerken können, wie wir uns immer von Neuem in einem Imaginations-Raum einrichten, der ebenso beweglich, gleitend, unfixierbar ist, wie das symbolische Gerüst, mit dem wir ihn einrichten.

# L'espace des peintres de la première Renaissance

Alfred Koering

*Brunelleschis Konzeption der Perspektive ist kein Mittel zur Repräsentation der Realität, sie ist Werkzeug zur Herstellung einer Raum-Ordnung. Die Maler der Früh-Renaissance wie Massacio oder Piero della Francesca standen in der Tradition der Meister von Assisi. Doch das neue Werkzeug der Perspektive stellte auch sie vor das im gesamten 15. Jahrhundert diskutierte Problem der Darstellung des Undarstellbaren, des Göttlichen. Eine Antwort fanden sie in der Manipulation des Blicks. Dem Betrachter werden Architekturen gezeigt, die nur scheinbar »richtig« sind, faktisch jedoch sogar den perspektivischen Regeln der Meister selbst widersprachen. Inventio und scheinbar »falsche« Darstellung sind besonders dann auffällige Elemente, wenn man bedenkt, dass beispielsweise Massacio in seinen Werken eine äußerste Meisterschaft der Perspektive zeigt. Um so dringlicher stellt sich die Frage, welche Funktion die offensichtlichen »Fehler« in den Gemälden erfüllen. Eine Antwort lässt sich vielleicht im schon von Cassirer aufgerufenen scholastischen Hintergrund finden: im mathematischen Denkansatz des Nicolaus von Cues und dessen Idee, auf diese Weise einen neuen Weg zur Annäherung an das Göttliche zu beschreiben.*

Jacob Burckhardt voit en Frédéric II de Hohenstaufen le premier homme moderne car il «s'était habitué de bonne heure à juger et à traiter les choses d'une manière toute objective.»[1] Cette citation montre de toute évidence que Burckhardt considère l'empereur comme le précurseur de la Renaissance qui se caractérise par l'objectivité, opposée à une subjectivité médiévale qui n'aurait pas su discerner la réalité. Il est généralement admis que l'instrument de la mise en représentation de cette réalité, enfin redécouverte, est pour les peintres, mais aussi les

**1.** Jacob Burckhardt: Civilisation de la Renaissance en Italie, Paris 1958 (trad. H. Schmitt, préface de Robert Klein) t. I,3.

architectes, la perspective.[2] Elle serait ainsi le paradigme de ce qui introduit à la Renaissance.

## La perspective de Brunelleschi

La découverte de Brunelleschi, vers 1420, sur la manière de représenter d'une façon juste sur une surface plane une architecture, en l'occurrence celle du Baptistère de Florence, est considérée aujourd'hui comme une révolution dans l'art de représentation. On ne possède aucune trace écrite ou peinte[3] de Brunelleschi lui-même qui confirme cette découverte. Cela doit conduire à s'interroger sur la véritable nature de sa découverte. Manfredo Tafuri, avec son sens critique aigu, souligne que Brunelleschi trouvait dans la perspective un principe de mise en ordre tout à fait efficace: «La mise en forme perspective assigne un rôle univoque à chaque objet dans le réseau du nouvel espace normalisé.»[4] Si sa découverte a servi aux peintres, il faut d'abord remarquer que les œuvres de l'architecte, comme les églises de San Lorenzo, La Coupole de Santa Maria dei Fiori ou encore Santo Spirito,[5] montre toujours ce souci d'une mise en ordre rigoureuse, rationnelle, qui organise avec une exceptionnelle clarté les parties du bâtiment, et notamment les espaces réservés au décor. Cette manière de réserver un espace au décor se retrouve chez les peintres, on le remarque dans de nombreuses œuvres, comme dans cette Annonciation de Lorenzo di Credi,[6] ou dans des retables de Mantegna.[7] Cette tendance ira en augmentant jusqu'à une virtuosité telle qu'elle devient excessive,

**2.** Sebastiano Serlio: Trattato di Architettura, Milan 1973. Serlio souligne que pour devenir architecte, il faut d'abord avoir maîtrisé la peinture et l'art de la perspective.

**3.** Ce sont principalement Leon Battista Alberti: De Pictura, 1435 et A. Manetti: Vita di Filippo Bruneleschi, Milan 1976 (édité par D. de Robertis et G.Tantruli), qui en parlent.

**4.** Manfredo Tafuri: Architecture et humanisme, Paris 1981, 10 (trad. H. Berghauer et O. Seyler).

**5.** Toutes les trois à Florence.

**6.** Lorenzo di Credi, Annonciation, huile sur bois, 88 x 71 cm, Musée des Offices, Florence, 1480-1485.

**7.** Andrea Mantegna, Retable de San Zeno, tempera sur bois, 480 x 450 cm, Eglise San Zeno, Vérone, 1457-1459.

comme chez Crivelli,[8] ou Zoppo[9] entre autres, où la décoration submerge le tableau. Cela signifie que l'intérêt du travail de Brunelleschi n'est pas tant de permettre de recopier d'une manière «illusionniste» ce qui est vu, mais de mettre de l'ordre dans la représentation plastique et surtout picturale. La rationalité n'est donc pas tant de reproduire le plus techniquement possible ce qui serait la réalité que de «ranger» d'une manière exacte l'espace diégétique.[10] Les artistes du Quattrocento continuent à se plier aux exigences du style des figures qu'ils représentent et ne sont pas les esclaves d'une quelconque imitation naïve de la nature.

## La peinture selon Alberti

Si Alberti reconnaît du bout des lèvres sa dette envers Brunelleschi, il tente dans le De Pictura[11] de donner un contenu théorique, sur les bases mathématiques de la géométrie euclidienne, à la perspective du peintre. Mais ce n'est pas là son seul souci. Le livre I pourrait même être considéré plus comme une introduction à l'exposé de sa pensée picturale, que la raison d'être de l'ouvrage. Lorsqu'il expose son idée sur la peinture, il fait référence à sa propre expérience, et explique la manière de bien mettre en ordre l'organisation du tableau grâce à une trame géométrique. Il souligne aussi l'importance de la cohérence de la représentation, et là l'auteur nous surprend un peu. Ainsi dans le Livre II, il conseille de rechercher la vénusté et la grâce, et suivent des exemples qui font tous référence à la mythologie grecque, «il serait absurde que les mains d'Hélène et d'Iphigénie aient l'air de mains de vieilles et de paysannes, ou que nous donnions à Nestor un torse d'enfant»[12] la recommandation est intéressante, mais inutile quant à ces héros grecs, car personne en 1435 ne peignait Hélène ou Nestor. Ce qui dominait largement ce sont des sujets religieux, quelques portraits et

**8.** Carlo Crivelli, L'Annonciation, tempera sur bois, 207 x 146 cm, Retable de Saint François, National Gallery, Londres, 1486.

**9.** Marco Zoppo, Madone allaitant, tempera sur bois, 89 x 72,5 cm, Musée du Louvre, Paris, 1455.

**10.** Etienne Souriau: Vocabulaire esthétique, Paris 1990, 685-686, rubrique *Espace*. Etienne Souriau fait la distinction entre l'espace réel et l'espace diégétique, c'est-à-dire l'espace sur lequel l'œuvre est réalisée, la toile matériellement, par exemple.

**11.** Leon Battista Alberti: De Pictura, 1435 (trad. Jean Louis Schefer, Paris 1992).

**12.** Ibid. 167.

des scènes civiles,[13] il faudra attendre les années 1470[14] pour voir apparaître des personnages mythologiques, comme notamment le Hercule et Antée[15] de Pollaiolo. Pourquoi alors en venir à ces citations hors du contexte de l'époque? Alberti aurait-il une vision prémonitoire de la peinture italienne? Peut-être, mais on en voit mal l'intérêt, on peut aussi admettre que nourri de culture romaine et grecque, il choisit ses exemples dans ce monde, et ainsi faire entrer la peinture dans les arts majeurs, car imprégnée de culture classique. Cette explication cependant souffre d'une vision qui est peut-être trop moderne. En effet était-ce vraiment la préoccupation des botteghe[16] florentines, et ces conseils pouvaient-ils être d'une quelconque utilité? Il est vrai qu'Alberti n'écrivait pas pour ces botteghe mais pour un public lettré. Sans répondre à cette interrogation, ces exemples cependant montrent l'importance qu'Alberti accorde à l'idée d'imitation de la nature.[17] Lorsqu'il insiste sur la nécessité de rester cohérent, de peindre des mains en rapport avec le personnage, il signifie bien que le peintre doit «imiter» la nature qui ne se trompe pas, et ne donnerait pas à Hélène des mains «de vieilles». Par ces mêmes exemples, il exclut la copie servile, car Hélène ne peut pas être représentée d'après «nature» puisque l'on ne connaît pas sa véritable physionomie. Il n'en est pas de même au moins des saints et sinon du Christ, dont on pense avoir des témoignages suffisamment précis pour les représenter d'après «nature».[18] Quant à la perspective, le De Pictura est postérieur aux premières manifestations picturales de la perspective «artificielle». Chez Masaccio notamment cet art de la perspective se manifeste de la manière la plus

**13.** Comme Lo Scheggia, Cassone-Ricasoli, tempera sur bois, 88,5 x 303 cm, Galerie de l'Académie, Florence, 1440-1445.

**14.** Du moins explicitement: David, déjà entre les mains notamment de Donatello prend une résonance antique, mais reste un personnage de l'Histoire Sainte.

**15.** Antonio Pollaiuolo, Hercule et Anthée, tempera sur bois, 16x9, Musée des Offices, Florence, 1470.

**16.** La botthega désigne l'atelier d'un peintre renommé qui emploie de nombreux peintres et aides.

**17.** Alberti souligne bien la différence entre copier et imiter la nature, imiter signifiant dans ce cas faire aussi bien que la nature, ou encore faire mieux, car il est dans la nature de tendre vers la perfection, puisque la nature comme l'homme est une création de Dieu. En surpassant la nature l'homme peut affirmer sa ressemblance avec Dieu.

**18.** Au Moyen Âge et plus particulièrement à Byzance, s'est développée une croyance en des peintures miraculeuses, dites Archeiropoietoi, (non faites par la main de l'homme), qui étaient ainsi sensées donner une représentation exacte des saints. Dans le même sens la légende de Saint Luc qui aurait peint la Vierge.

nette dès 1425. Dans le cycle de la chapelle Brancacci aux Carmine,[19] il montre déjà une totale maîtrise, et le texte d'Alberti n'apporte rien de neuf sur ce point.

## La mise en ordre

La perspective artificielle dans la peinture italienne à la première moitié du Quattrocento reste un moyen non pas de représenter la réalité, mais de permettre une mise en ordre rationnelle, que les peintres surtout du siècle précédent ne pratiquaient pas.

Pour eux la difficulté est de donner une représentation unique de cette société du XIV^e^ siècle. Elle connaît alors une profonde évolution[20] surtout après les grandes pestes qui rendent[21] encore moins lisibles les rapports, comme l'écrit Georges Duby:

«Problème difficile, et sans doute même impossible à résoudre, que celui des rapports véritables entre le mouvement intellectuel, l'évolution des croyances, les transformations des mentalités collectives et, d'autre part, les inflexions nouvelles dont la création artistique est le lieu. Le poser pour le XIV^e^ siècle, c'est se prendre d'emblée à tout un réseau d'incertitudes.»[22]

Cependant Georges Duby remarque qu'à l'approche du XV^e^ siècle la culture en principe réservée au clergé touchait un noyau humaniste, qui ne se préoccupait plus de «l'interprétation de la parole de Dieu».[23] Doit-on voir dans la Divine Comédie de Dante une manifestation précoce de cette nouvelle forme de culture où l'héritage chrétien prend un caractère profane, «[…] la désacralisation radicale de la culture ecclésiastique»[24] qui cherche le lien avec l'Antiquité?

**19.** Masaccio, Capella Brancacci, fresques, Eglise de Carmine, Florence, à partir de 1425.

**20.** Pierre Francastel: Peinture et société, naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme, Paris 1965. 38: «Ce n'est pas au début du Quattrocento que la société médiévale s'est mise en mouvement, a cherché à rompre les cadres séculaires de la pensée … c'est au début du XIV^e^ siècle que la révolution commence, économique et sociale en même temps qu'artistique» et 39: «… vers le milieu du XV^e^ siècle, on voit se codifier […] certains principes entrevus dans le grand foisonnement d'idées du XIV^e^ siècle.»

**21.** Georges Duby: Le Moyen Age, fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440, Genève 1995.

**22.** Ibid., 30.

**23.** Ibid., 31.

**24.** Ibid.

Dès lors cette «mise en ordre» serait l'expression d'une chrétienté différente, qui signifierait l'entrée du laïc dans le secret du savoir et reconnaîtrait le christianisme comme fondement de l'humanisme européen naissant.

Dante fait de l'histoire chrétienne une mythologie, le parcours de l'Enfer jusqu'au Paradis c'est l'Odyssée, mais cela ne signifie pas que le christianisme en est exclus, bien au contraire, l'aventure chrétienne prend une nouvelle dimension en ce sens qu'elle rend acteurs ceux qui ne sont pas de la Clergie,[25] le non-initié a lui aussi accès à la pensée religieuse, il fait partie désormais de la problématique qui trouvera la réponse au XVI$^{e}$ siècle. Ainsi le XV$^{e}$ aura-t-il eu pour fonction principale de clarifier la situation, de mettre en ordre. Ce sera la difficile tâche des meilleurs représentants de ce siècle, et ils l'assumeront avec un talent qui nous marque encore dans notre manière de voir et de penser.

Cependant cette mise en ordre conduit à une organisation nouvelle de l'espace, et présente le risque d'une démarche trop rationnelle, mathématique, qui ne laisserait aucune place à ce qui est l'essence de l'œuvre d'art, la part d'indicible.

C'est avec deux maîtres de la Renaissance, Piero della Francesca et Masaccio que l'on examinera la manière dont s'est fait l'introduction de l'art de la perspective dans la peinture, sans lui faire perdre justement cette part d'indicible. S'il est un instant dans l'histoire de la chrétienté où le mystère divin prend son plein sens, c'est l'Annonciation. De quelle façon les peintres du Quattrocento ont-ils su exprimer cette exceptionnelle rencontre entre le divin et l'humain, tout en renouvelant l'art de sa représentation?[26] Des conclusions que l'on peut en tirer, on verra que la représentation d'architectures, si fréquentes dans les œuvres du Quattrocento, éclaire encore mieux leur manière d'appréhender l'espace.

Le cycle de la chapelle Brancacci peut être considéré comme le manifeste de la nouvelle manière, c'est donc à son créateur qu'il faut en tout premier lieu apporter notre attention.

**25.** Ibid., terme que Georges Duby oppose à la chevalerie, qui devient lettrée, les «milites litterari», noblesse cultivée comme c'est le cas pour Dante.

**26.** Simone Martini et Lippo Memmi, L'Annonciation et deux saints, tempera sur bois, 265x305, Florence, Galerie, des Offices, 1333. Cette célèbre Annonciation installe la scène dans un lieu totalement idéalisé, où le fond or évoque déjà le couronnement de la Vierge, seul le mouvement de surprise «humanise» la scène, mais la Vierge est emplie de mystère et de réserve.

## La perspective de Masaccio

On admet que Masaccio instaure cette nouvelle manière de peindre, qui propose surtout une autre manière d'organiser l'espace selon le principe brunelleschien. Ainsi peut-on voir en Masaccio le premier artiste qui jette les bases de la peinture de la Renaissance, et l'initiateur des grands artistes de la fin du XV$^{e}$ siècle. Ne doit-on pas notamment au jeune Michel-Ange, un relevé de la Sagra (procession) du cloître des Carmine que Masaccio avait peint, disparu depuis? Cependant si révolution il y a, on ne peut pas détacher ces novateurs florentins de leur passé. On voit souvent en Giotto un pré-renaissant, encore maladroit, ne sachant pas entre autres résoudre des problèmes d'installation des objets dans l'espace. S'il est vrai que les personnages du peintre ont déjà une familiarité avec ceux de Masaccio,[27] la différence est par contre très marquée lorsqu'il s'agit de la représentation des paysages et des architectures, car la manière de les aborder est totalement différente. Chez Giotto, les architectures sont directement reprises de constructions existantes, mais sont inexactes, car non seulement elles ne respectent pas les règles de la perspective, mais de plus elles ne tiennent pas compte de la situation, des proportions, ni de l'échelle, le peintre installant, augmentant ou diminuant les objets architecturaux selon les besoins de la composition, ou de l'exposition du récit. Il en fait de même avec les paysages.

C'est ce qui donne à Giotto ce caractère pré-renaissant, et qu'il en réfère encore au Moyen Âge, monde où domine l'affect, alors que la Renaissance prétend lui opposer une rationalité liée à une démarche scientifique. Et c'est bien dans la manière de représenter l'espace que cela ressort le mieux. Les architectures chez Giotto sont allégoriques, alors que celles de Masaccio seraient exactes. Je dis «seraient», car on va y revenir.

Mais avant il faut remarquer que contrairement à ce qui va se passer au début du Cinquecento, tout au long du Quattrocento, les thèmes religieux dominent encore, et sont très proches de ceux que l'on retrouve à Assise, soit dès la fin du XIII$^{e}$ siècle. La narration est profondément liée à ce mode de représentation, et reste le principe de

**27.** «Chez Giotto visages et attitudes expriment encore une conception idéaliste de la corporalité, mais reconnaît déjà chez les peintres toscans du trecento qui lui succèdent, dans l'exécution des figures secondaires les traits particuliers de personnages saisis dans leur existence quotidienne, traits qui s'accentueront progressivement à l'aube du quattrocento pour envahir la totalité de la représentation de sorte que l'histoire du portrait durant cette période se confond avec celle de l'individualisation des figures.» Burckhardt: Das Portrait 150, in: Philippe Alain Michaud, Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris, Macula, 1998.

la représentation, chez Masaccio comme chez les artistes d'Assise. Mais la représentation de l'absolu, du divin pose une autre question. La règle rationnelle qu'impose la perspective ne devient-elle pas un frein à l'expression de cet indicible, que le Moyen Âge traduit si bien, en cherchant l'image ailleurs que dans la réalité?

Nous ne possédons pas d'écrits des peintres sur leurs préoccupations face à cette question. Par contre nous avons des textes théologiques qui peuvent aider à comprendre. L'un des premiers qui a attiré l'attention sur cet aspect, est Ernst Cassirer dans son ouvrage Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance.[28] D'après lui c'est chez Nicolas de Cues que l'on peut trouver une approche qui ne manque pas d'intérêt. Citons Cassirer:

«C'est pourquoi le Cusain,[29] pour caractériser le sens et le but de la visio intelletualis se réclame moins de la forme mystique de la contemplation passive que de la mathématique. Elle devient pour lui le symbole authentique, le seul symbole véritable et précis de la pensée spéculative et de la vision synthétique spéculative des opposés.»[30]

Nicolas de Cues écrit:

«De toutes les œuvres de Dieu il n'est de connaissance précise qu'en lui qui en est l'auteur ou, si nous avons quelque idée, nous la tirons du symbole (ex aenigmate) et du miroir bien connu de la mathématique ... Tout bien considéré nous n'avons rien de certain dans notre science sinon notre mathématique et c'est elle qui est notre symbole pour aller à la chasse des œuvres de Dieu.»[31]

C'est donc la mathématique qui est «le symbole authentique, le seul symbole véritable et ‹précis› de la pensée spéculative […]»[32] Les mathématiques, quintessence de la rationalité, sont pour Nicolas de Cues une nouvelle et meilleure méthode pour approcher Dieu, ce n'est donc pas l'ordre des préoccupations qui change, la connaissance de Dieu, mais la méthode pour approcher le mystère de l'absolu. Le XV$^{e}$ siècle reste «scolastique».

Cette démarche du théologien peut être rapprochée de ce que la critique a pu souligner à propos de certaines œuvres du début du XV$^{e}$

**28.** Ernst Cassirer: Individu et Cosmos dans la philosophie de la Renaissance, Paris 1983 (traduit de l'allemand par Pierre Quillet). Dans le chapitre 1 «Nicolas de Cues» et chapitre 2 «Nicolas de Cues et l'Italie».

**29.** Nicolas de Cues.

**30.** Ernst Cassirer: Individu et Cosmos, op.cit., 22.

**31.** Nicolas de Cues: Dialogus de possest, 259, in: Ernst Cassirer: Individu et Cosmos, op.cit., 22.

**32.** Ernst Cassirer: Individu et Cosmos, op.cit., 22.

siècle. J.V. Field en mathématicienne et historienne d'art, démontre dans son ouvrage The invention of infinity[33] que Masaccio maîtrisait bien les problèmes de géométries perspectives, notamment dans la fresque de La Trinité,[34] où subsistent les traces des marques matérielles qui avaient été faites par Masaccio pour construire son œuvre et son architecture. Or les démonstrations de Field aboutissent à constater que Masaccio a volontairement dérogé à certaines règles de construction qu'il s'était imposées au départ, cela pour obtenir un effet «visuellement juste». Ce qu'elle définit ainsi «visuellement juste et mathématiquement faux».[35] D'autres observateurs ont eu l'occasion de souligner l'aspect particulier de l'architecture de cette fresque. La construction est irréalisable, comme le montre le schéma de Sanpaolesi[36], mais de plus cette construction est sans modèle, donc Masaccio invente une forme architecturale, dont s'inspirera Andrea di Lazzaro dans la chapelle Cardini à l'église San Francesco à Pescia.[37] Il a fait de même dans une des fresques de la chapelle Brancacci, La Résurrection du fils de Théophile,[38] où la façade de la seconde maison, à droite qui ferme la fresque est aussi une pure invention du peintre. Franco Borsi, le remarque dans son ouvrage sur Masaccio[39]

«Encore plus intrigante, la construction ‹antique› dont on ne voit que la façade en perspective, au-delà du mur polychrome, scandé par un réseau carré [...] Encore plus étrange, la juxtaposition des hautes fenêtres à fronton et larges modénatures et des petites lucarnes de couvent qui les encadrent, motif tout à fait nouveau, inédit. A cette époque, il n'y avait pas encore de palais Rucellai à Florence, et d'ailleurs il ne s'agit pas ici d'une superposition d'ordres destinée à marquer une structure, mais d'un véritable réseau de simples bandes, tel que Florence n'en connaît qu'en plein XVII$^{e}$ siècle avec Fogini, puis après avec Ferdinando Fuga au XVIII$^{e}$ siècle, ou enfin dans la période

**33.** J.V. Field: The invention of infinity, mathematics and art in the Renaissance, Oxford, 1997.

**34.** Masaccio, La Trinité, fresque, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florence, 1426-1428.

**35.** J.V. Field: The invention of infinity, op.cit., 59: «Visualy right and mathematically wrong».

**36.** Sanpaolesi: Da Brunelleschi, in: Club del libro d'Arte, Milan, 1962.

**37.** Franco et Stefano Borsi: Massacio. Paris 1998, 82 (traduit de l'italien par Odile Ménégaux, Isabel Violante et Michel Luxembourg). Andrea di Lazzaro, Il Buggiano, chapelle Cardini, San Francesco, Pescia, vers 1440-1445. Il Buggiano est le fils adoptif de Brunelleschi.

**38.** Masaccio, La résurrection du fils de Théophile, fresques, 230 x 598 cm, Capella Brancacci Eglise de Carmine, Florence, à partir de 1425.

**39.** Franco et Stefano Borsi: Masaccio, op.cit., 76-77.

‹métaphysique› du XX$^{e}$ siècle, qui est d'ailleurs un moment de grande fortune critique pour Masaccio.»

Cela autorise au moins à penser que cette «manipulation» visuelle a pour objet d'introduire le spectateur dans un monde qui ne lui est pas connu, cela d'une manière «scientifique» dans le cas particulier mathématique «pour aller à la chasse des œuvres de Dieu».

## Piero della Francesca, mathématicien

Cependant la démonstration n'est pas complète, si on admet que Masaccio est un fin mathématicien, comme J.V. Field veut nous le faire penser, on n'en a pas de preuves écrites. C'est pourquoi il n'est pas inutile de s'adresser au peintre mathématicien du Quattrocento, Piero della Francesca. On ne soulignera jamais assez, à quel point Piero della Francesca est un mathématicien qui n'a rien d'un amateur, mais au contraire qu'il est un des plus importants mathématiciens de son époque. Lors de sa formation au métier de peintre, Piero della Francesca se trouvait à Florence en 1439 (comme l'attestent les coiffes byzantines de certains personnages dans Le Cycle d'Arezzo[40] et dans La Flagellation[41]), alors que le concile œcuménique s'achevait dans la ville. Un des participants les plus remarqués était Nicolas de Cues, lui-même mathématicien réputé. Il serait vain de vouloir démontrer que les deux hommes se sont rencontrés, par contre on peut raisonnablement penser que le peintre connaissait la démarche du Cusain, suffisamment célèbre, déjà à l'époque. De plus la compétence dont Piero della Francesca fait preuve en cette matière, permet de penser qu'il avait connaissance des ouvrages de Nicolas de Cues, notamment par le milieu cultivé de la cour d'Urbino, qu'il fréquentait assidûment, et où le Cusain était connu.

Un mathématicien aussi averti que Piero della Francesca doit donc, dans l'exécution de ses œuvres, être capable de se tirer avec aisance des problèmes d'installation de formes dans l'espace. Et pourtant dans les faits, le traitement qu'il réserve à certains objets dans l'espace ne manque pas de surprendre.

**40.** Piero della Francesca, Le Cycle d'Arezzo, (1452-1460?) cycle de fresques qui orne le chœur de l'église San Francesco à Arezzo. Elles représentent des épisodes de la Légende dorée (1293) ouvrage de Jacques de Voragine (ou de Varazze), archevêque de Gênes qui reprend des récits de la littérature chrétienne du IV$^{e}$, V$^{e}$ et VI$^{e}$ siècles.

**41.** Piero della Francesca, La Flagellation, tempera sur bois, 58 x 81,5 cm Galerie nationale des Marches, Urbino, 1455.

## L'indicible de l'Annonciation

Daniel Arasse consacre un important ouvrage sur l'Annonciation italienne.[42] Il parle longuement de L'Annonciation du Polyptyque de la Miséricorde de Perugia.[43] Il ne manque pas de remarquer cette curieuse fermeture de la colonnade du cloître par une simple plaque de pierre «autre figure dissemblable du Christ».[44] La position de la Vierge retient aussi son attention, puisque cachée à la vue de l'ange Gabriel par la double colonne.[45] Il faut remarquer que ce procédé n'est pas spécifique à Piero della Francesca, puisque l'on retrouve cette manière de faire chez de nombreux peintres du XV$^{e}$ siècle, comme chez Cosme Tura dans le buffet d'orgue cathédrale de Ferrare[46] ou Francesco Cossa Annonciation Pala de l'Osservanza[47]. Mais si l'Annonciation est le mystère par excellence, et que ce dispositif de dissimulation veut probablement marquer cette différence entre le divin et le terrestre, d'autres pratiques sont encore plus explicites. Dans la même Annonciation de Perugia, Piero della Francesca traite les ombres d'une manière bien curieuse pour un adepte d'une représentation scientifique, en effet il se contente de les esquisser, s'il ne les oublie pas carrément, ainsi certaines colonnes sont sans ombre malgré l'évidente lumière qui les frappe d'un côté. Quant à la taille de la Vierge, on reste confondu, car elle domine largement les colonnes qui soutiennent les arcs de l'édicule derrière lesquels elle se trouve. Dans L'Annonciation[48] du cycle d'Arezzo, on constate cette même disproportion et l'on peut douter qu'une femme aussi monumentale puisse passer par les portes si basses qui se trouvent au fond de la fresque.

**42.** Daniel Arasse: L'Annonciation italienne, une histoire de la perspective, Paris 1999.

**43.** Piero della Francesca, L'Annonciation, tempera sur bois, 122 x 194 cm, Polyptyque di San Antonio, Galerie Nationale d'Ombrie, Pérouse, vers 1465.

**44.** Daniel Arasse: L'Annonciation italienne, une histoire de la perspective, op.cit., 45.

**45.** Ibid., 44: Il faut pour cela se livrer à une étude comme a pu le faire Thomas Martone, mais que le spectateur ne peut pas faire, et pourtant l'effet est obtenu. Thomas Martone: «Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto», in: Piero teorico dell'arte, Rome, 1985, 173-186 (sous la direction d'Omar Calabrese).

**46.** Cosme Tura, Annonciation, tempera sur bois, 349 x 305 cm, Musée du Duomo, Ferrare, 1469.

**47.** Francesco Cosa, Annonciation, tempera sur bois, 137 x 113 cm, Pala de L'Osservanza, Gemäldegalerie, Dresde, 1470.

**48.** Piero della Francesca, L'Annonciation, fresque, 329 x 193 cm, Cycle de la vraie croix, Eglise San Francesco, Arezzo, 1452 à 1460.

## Les architectures des peintres

Dans la Pala de Brera,[49] anciennement à Urbino, Piero della Francesca nous livre une architecture inconnue en son temps, comme le montre Roberto Longhi.[50] De plus, non content de créer une architecture, les entablements qui sont au premier plan ne sont pas en rapport géométrique avec l'arc de ce qui peut être considéré comme un chœur. Enfin, comme Piero della Francesca le pratique souvent, la Vierge assise domine les autres personnages debout, et atteint debout ainsi une taille gigantesque de l'ordre de 2,60 mètres.

D'autres exemples de ce genre d'inexactitude peuvent être aisément trouvés, comme dans la célèbre Flagellation d'Urbino, où la partie du plafond sous lequel se trouve le flagellé est éclairé par une lumière qui ne peut pas avoir pour origine la direction générale de la lumière du tableau, laquelle vient du côté opposé, et qui en fait, ici, n'a pas d'origine du tout.

Dans l'ensemble Piero della Francesca a un rapport très peu scientifique avec la lumière et l'ombre. Surtout l'ombre, qu'il peint ou pas selon ses besoins. En général il utilise l'ombre avec parcimonie, peut-être est-ce cela qui rend ses personnages si stables, si sereins? Dans cette même approche «scientifique», on est en droit de se demander comment la salle de cette même Flagellation, peut tenir sur une si longue architrave qui traverse le milieu du bâtiment, alors que la façade construite de la même manière est soutenue par des colonnes. Celles-ci absentes sont ici signalées par de petits pendentifs en lieu des colonnes. Il faut dire que les nécessités de la représentation obligent le peintre à supprimer ces colonnes sans quoi le personnage assis serait invisible. Enfin le tableau fait des allusions évidentes au palais d'Urbino; portes, chambranles, colonnes, chapiteaux, par contre, un tel type de salle, qui n'est pas sans rappeler celle de La rencontre de Salomon et de la reine de Saba[51] dans le cycle d'Arezzo, ne connaît pas de mo-

**49.** Piero della Francesca, Pala de Brera, tempera sur bois, 248 x 170 cm, Musée de la Brera, Milan,1472-1474.

**50.** «La décision reste ainsi incertaine dans la question de savoir si l'architecture a dicté l'ordonnance des membrures humaines, ou si ce ne sont pas plutôt celles-ci qui ont réglé la disposition de ces architectures; et de cette coïncidence calculée surgit sans peine un symbolisme cérémonieux et rituel, sur les effets théurgiques duquel, il n'y a pas lieu d'insister davantage. Plus qu'une conversation sacrée, c'est donc là une réunion solennelle et prédestinée, dans une salle bramantesque d'avant Bramante» (Roberto Longhi: Piero della Francesca, Paris 2003, 162, traduit de l'italien par Pierre Léglise-Costa, édition originale italienne non mentionnée, probablement 1927).

**51.** Piero della Francesca, Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba, fresque, 336 x 747 cm, Cycle d'Arezzo, Eglise San Francesco, Arezzo 1452-1460.

dèle construit vers 1460-1470, datation habituellement retenue pour la fresque.

Piero della Francesca, comme Masaccio, crée des architectures «virtuelles», on a cité le cas de la Pala de Brera, mais il faut aussi citer la façade de l'église qui ferme La Preuve de la Vraie Croix du Cycle d'Arezzo où Roberto Longhi voit une préfiguration des architectures vénitiennes «[…] développée, grâce à l'emploi des marbres de diverses couleurs à un degré de puissance chromatique tel qu'on ne la retrouvera plus tard que dans l'architecture de Coducci et des Lombardi […]»[52] Remarquons à propos de cette façade d'église que les trois portails envahissent la moitié de la façade et que sans les personnages qui cachent la partie basse, celle-ci serait très probablement bien disgracieuse.

Aussi cette série d'anomalies techniques ne pouvaient-elle pas échapper à un aussi brillant spécialiste de la perspective. Pour quelles raisons alors Piero della Francesca passe néanmoins outre à ses propres savoirs, dont sa peinture devrait être la première illustration?

## Le sentiment de l'infini

Daniel Arasse suggère dans son ouvrage sur l'Annonciation italienne que ces anomalies sont voulues pour créer le sentiment d'infini, que la rigueur perspective interdit. Il ne réserve cette explication qu'aux Annonciations du XV^e^ siècle[53] et à quelques peintres. Cette proposition peut sembler largement incomplète. L'idée que la perspective est un système qui procède du fini et non de l'infini, semble indiquer pour Daniel Arasse qu'elle ne peut pas exprimer ce qui est de l'indicible, parce que trop mathématique. Or comme on l'a vu, dans les cercles cultivés italiens la démarche de Nicolas de Cues ne pouvait que séduire. Ernst Cassirer dans Individus et Cosmos rappelle d'emblée dans son chapitre intitulé Nicolas de Cues et l'Italie «La personnalité et la doctrine du Cusain ont exercé une forte influence sur l'Italie et la vie intellectuelle italienne du Quattrocento; les contemporains nous en apporte le témoignage»[54]

Comme déjà dit, Nicolas de Cues n'a jamais pensé que sa dé-

**52.** Roberto Longi: Piero della Francesca, op.cit., 101. Donc à Venise un demi-siècle plus tard.

**53.** «Ce livre s'appuie sur le fait que quelques peintres ont utilisé la construction géométrique de la perspective elle-même pour, au moyen d'un infime et irréductible écart interne au dispositif, rendre visible cette venue de l'incommensurable dans la mesure» (Daniel Arasse: L'Annonciation, op.cit., 13).

**54.** Ernst Cassirer: Individu et Cosmos, op.cit., 63.

marche pût permettre de connaître Dieu, pas plus que la scolastique aristotélicienne au Moyen Âge, puisque l'homme ne peut pas faire le dernier pas pour accéder à l'ultime savoir ou à l'unicité.[55] Comment représenter ce dernier pas pour les peintres, et pas seulement dans les Annonciations, mais d'une manière générale?

## Le langage des peintres

Le choix des peintres du Quattrocento s'est porté sur deux manières : Soit par une anomalie de la représentation, mais à peine repérable, ce «visuellement juste mais mathématiquement faux» qui doit créer une sensation d'accident difficile à décrire, et qui serait ainsi la représentation de l'indicible, du non accessible. Soit par une architecture nouvelle, inconnue du spectateur, qui le mènerait là aussi dans un monde inconnu.

Nous sommes trop éloignés de ce siècle pour nous rendre compte que le XV$^{e}$ siècle n'a adopté l'art antique que progressivement et pas sans esprit critique, Brunelleschi restait très impressionné, entre autres, par le Baptistère de Florence qui est un monument roman, parce que parfaitement organisé. Aussi considérons nous aujourd'hui, comme totalement normal que ces architectures peintes aient fait partie du langage architectural, déjà, au moment où le peintre les dessine, alors que les exemples construits n'ont existé que plus tard, et encore non pas comme d'exactes reproductions, mais comme des modèles. Sanpaolesi[56] est convaincu que l'architecture de la fresque de La Trinité fut dessinée par Brunelleschi, sans autre preuve que la sympathie admirative que l'architecte portait au jeune peintre. Cette hypothèse est souvent rejetée, notamment par Franco Borsi, elle peut l'être d'autant plus facilement que l'architecte florentin n'aurait pas imaginé un édifice qu'il aurait été impossible de construire. Franco Borsi dans son ouvrage Massacio remarque

«Ce dernier (Brunelleschi) était plus attentif aux questions de construction et de proportions et à la perception organique de l'espace, alors que Masaccio veillait – évidem-

**55.** Nicolas de Cues: De la docte ignorance, Paris 1930, § 7. De l'éternité trine et une, notamment, 49-51 (trad. L. Moulinier).

**56.** «Sur ce magnifique tableau noir qu'était cette grande paroi, Brunelleschi a tracé l'une des leçons les plus entendues de l'histoire. avec l'aide du jeune peintre enthousiaste, il fixa d'abord la verticale au fil à plomb, puis l'horizontale avec la construction habituelle des deux arcs de cercle» (Sanpaolesi: Brunelleschi, in: Club del libro d'art, Milan 1962).

ment – aux exigences de la représentation picturale plus qu'à celles de la morphologie architecturale.»[57]

Que faut-il alors retenir? Tout d'abord que ces peintres novateurs du Quattrocento restent tous ancrés dans une solide tradition picturale, qui au cours des siècles s'est forgée un mode de représentation efficace qui savait comment le spectateur recevait l'image. Car que font-ils d'autre sinon de maintenir les mêmes modes de représentation que précédemment avec des architectures inventées? Mais au lieu qu'elles soient de fantaisie, qui n'évoquent que l'idée d'architecture ou des architectures existantes qui ne respectent pas les règles de la perspective, ils donnent, désormais aux bâtiments qu'ils inventent, l'apparence de la réalité. Ils tiennent compte des proportions, tout en les soumettant à la contrainte de la signification du tableau, comme pouvait le faire un Giotto. On pourrait dire que les peintres du Quattrocento soumettent leur imaginaire à un langage marqué par la rationalité, dans ce sens, ils imitent bien la nature, selon la manière dont Alberti le recommande.

## La perspective pour se rapprocher de l'indicible

Ainsi la perspective reste bien l'outil pour répondre à la préoccupation du Quattrocento;[58] échapper à une démarche transcendée, caractéristique des périodes précédentes pour aller vers une démarche plus concrète. Mais il ne faut pas penser pour autant que l'homme passe brutalement au premier plan, pour rejeter tout mysticisme religieux. Les textes sacrés restent autant la référence que la source sincère d'inspiration. Seule la manière affirme que l'accès vers l'infini peut se faire autrement, comme le soutient Marsile Ficin dans sa réflexion néoplatonicienne. Il y a des logiques qui semblent échapper à notre démarche actuelle, il en est ainsi de l'importance de l'astrologie, considérée aujourd'hui comme une divagation, elle était au XV$^{e}$ siècle un puissant moyen d'exploration, une sorte d'instrument de spéculation intellectuelle, ce dont on a toujours besoin quelque soit sa forme et quelle que soit l'époque. Il en est de même pour ces «transgressions» visuelles, elles procèdent de cette manière de s'éloigner magiquement de la réalité, réalité qui n'a jamais intéressé les peintres, et lorsque au XIX$^{e}$ siècle ils ont cru utile de donner une version juste des objets, l'art s'est instal-

**57.** Franco et Steffano Borsi: Massacio, op.cit., 83.

**58.** «[...] en tant que telle la perspective organise et interprète le visible, elle ‹informe› la représentation que les hommes du XV$^{e}$ siècle se faisaient du monde» (Daniel Arasse: L'Annonciation, op.cit., 12).

lé dans un consensus dont il n'a que faire. A défaut d'une version «humaniste» de la pensée picturale, il a bien fallu en ce siècle de découvertes qu'était ce Quattrocento, retrouver les schèmes anciens pour exprimer ce qui est la spécificité de la chrétienté triomphante, malgré tout dans son déclin, sous la dernière forme, cette fois-ci moderne, de la foi franciscaine. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, des derniers feux d'une Weltanschauung qui voit encore dans la science le dernier moyen de la connaissance de l'indicible, et non la prédominance de l'homme. Cela n'est pas sans expliquer le désintérêt qui s'en est suivi pour la pensée de Nicolas de Cues, qui tente de sauver toute la richesse de la pensée scolastique, sans pour cela employer les mêmes instruments que ses prédécesseurs. Il en est de même des peintres de ce siècle, qui ont bien compris qu'ils ne pouvaient pas échapper à leur héritage pas plus, très probablement, qu'ils ne le voulaient. A juste titre, la peinture en cette fin du XIV$^{e}$ siècle avait probablement atteint d'une certaine manière un sommet qui seul pouvait être dépassé par une nouvelle manière de faire, sans pour cela abandonner l'essentiel de ce savoir faire qui continuera à marquer tout le XV$^{e}$ siècle.

Mais au cours de ce siècle le monde italien change, pour progressivement abandonner les schémas médiévaux, si on peut les désigner ainsi, et mettre l'homme en avant.[59] L'omniprésence des thèmes religieux dans la peinture recule, d'autres histoires et d'autres personnages viennent s'installer dans l'espace pictural, ce qui les différencie c'est leur théâtralité. Aby Warburg, à propos de l'Orfeo de Politien «première tragédie italienne» monté en 1472, souligne qu'il s'agit là de «la première tentative pour représenter à la société italienne des personnages de l'histoire antique en chair et en os.»[60] Politien réalisait peut-être ainsi le rêve d'Alberti. Les déesses, pour être connues n'ont pas besoin de la mathématique, leurs attributs suffisent à leur substance, derrière leurs chairs roses, il ne subsiste que le fantasme d'une théorique nuit d'amour.

Ainsi la perspective, instrument de la mise en ordre, devient au XVI$^{e}$ siècle le simple outil d'une volonté de représentation d'une «réalité», qui ne pouvait qu'être apparente. C'est bien à ce moment que s'achève un cycle artistique qui a peut-être commencé avec saint François d'Assise, renouvelé par Dante, pour se clore avec le regard cynique de Machiavel sur une ère nouvelle initiée par le divin Raphaël. Ce der-

**59.** Domenico Ghirlandaio, Confirmation de la règle de Saint François, fresque, Santa Trinita, Florence, 1483-1485. Les donateurs grandissent jusqu'à devenir de la taille des saints, ou encore plus grands, car mis au premier plan. L'homme arrive! et par voie de conséquence la société européenne moderne.

**60.** Philippe Alain Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998, 141.

nier invente, et c'est là son génie, un nouveau monde qui échappe totalement à la réalité, les nymphes viennent occuper le devant de la scène, pour une parade d'un nouvel imaginaire, qui tente de se rendre complice d'une autre dimension, devenue désormais non plus une mise en ordre mais une mise en scène, principal souci du Prince. Le divin a laissé la place aux déesses folâtres, indifférentes aux rêves des hommes mais non à leurs rêveries. La perspective, instrument de la découverte, s'est faite désormais l'esclave de la rhétorique. L'Uccello, amoureux scandaleux de la perspective, déjà suspect aux yeux de Vasari, se voit alors renvoyé du Panthéon du Beau pour crime passionnel, d'avoir trop rêvé de vouloir faire de la perspective le langage universel de la peinture.

# Ni révolution ni démocratie parlementaire: le singulier équilibre dynamique de l'architecture allemande

Maria Stavrinaki

*Adolf Behnes* Der moderne Zweckbau *ist eine der wichtigsten Schriften zum Verständnis der künstlerischen Debatten der 1920er Jahre. In der Tat handelt es sich um das erste Buch über die »internationale Architektur«, das jedoch in seiner Bedeutung – wie die meisten Diskussionen dieses Textes hervorheben – zu unrecht von dem 1925 erschienenen Werk Walter Gropius' entwertet worden ist. Dagegen sieht die folgende Lektüre den Text Behnes als ein Dokument des Übergangs: in ihm ist das bruchlose Gleiten des Expressionismus und seiner revolutionären Intentionen in den Rationalismus und Elementarismus der 1920er Jahre zu beobachten, die eng mit dem Taylorismus und der sozialdemokratischen Versöhnung der Klassengesellschaft verbunden sind. Während die expressionistische Kunstreligion aus dem Gesamtkunstwerk einen Ort des Kults machte, identifiziert sich die »Religion« der konstruktivistischen Kunst mit dem sozialdemokratischen Kult der Arbeit. Darüber hinaus verändert diese Schrift auch die traditionelle Wahrnehmung des internationalen Charakters der architektonischen Moderne. Es ist ihr Begriff des »Raums«, der eine Nationalisierung der Architektur befördert: Indem der »statische« Raum der Architektur von Le Corbusier als angemessene Form des französischen Parlamentarismus angesehen wird, und der gespannte, zu dynamische Raum der Architektur des russischen Formalismus als Ausdruck der proletarischen Diktatur, weist Behne Deutschland die Aufgabe zu, eine ideale politische Ordnung Europas und einen dieser entsprechenden architektonischen Raum zu schaffen. Zwischen versteinertem Parlamentarismus und Revolution sollte Deutschland politisch die Synthese von Demokratie und Korporatismus bilden: Deren architektonische Entsprechung wäre die Synthese von rationeller und dynamischer Form.*

La notion d'«espace dynamique» constitue sans doute l'une des marques des avant-gardes des années vingt. De Mondrian à El Lissitz-

ky, de van Doesburg à Moholy-Nagy ce concept – déjà en germe dans la théorie et la pratique de l'expressionnisme international d'avant-guerre – traverse l'œuvre de tous ces artistes: au lendemain de la Grande Guerre, estimant la surface picturale trop étroite pour leurs projets «constructifs», ils cherchaient à sortir dans l'espace réel de la «vie». Si la symétrie constituait jusqu'alors l'un des attributs les plus solides de la représentation classique, des notions telles que celles d'«équilibre dynamique», de «mise en rapports» et de «forme ouverte» en prirent la relève pour la mise en forme de l'espace moderne. La guerre venait de parachever l'explosion du cube, de l'espace à trois dimensions; l'«espace dynamique» s'avérait alors être le seul capable de donner corps à la théorie de la relativité d'Einstein, le seul à pouvoir signifier l'essence énergétique de la matière et à introduire le temps dans l'ordre du visible, le seul capable aussi d'accueillir et d'envelopper, telle une membrane, les mouvements des masses modernes. Les masses des années vingt étaient imaginées par les artistes et les architectes dans un perpétuel mouvement rythmique – qu'elles soient engagées dans le travail mécanisé, qu'elles consomment leurs temps aux spectacles ou devant les vitrines des grands magasins des métropoles modernes, ou qu'elles soient encore absorbées dans l'activité de leurs cellules d'habitation.

Mais si les historiens ont souligné surtout ce qui unissait les avant-gardes héroïques du XX$^{e}$ siècle (comme si «l'Internationale constructiviste» était l'Arcadie où s'était réalisée une entente autrement impossible entre les nations européennes), ils ont moins prêté attention à ce qui les séparait. Comme il arrive souvent, ces deux aspects, loin d'être distincts, sont bien au contraire inextricablement mêlés. Les annales de l'histoire de l'art ont enregistré de multiples polémiques opposant les avant-gardes: celle de van Doesburg ou de Le Corbusier contre le Bauhaus, celle des constructivistes russes contre le formalisme d'El Lissitzky et le mysticisme de Malévitch, celle de la ligne droite contre l'oblique – et bien d'autres encore. Mais si tous ces artistes ont choisi, tantôt par conviction et tantôt par pure stratégie publicitaire, de s'engager publiquement dans telle ou telle polémique, ils ont aussi préféré en passer d'autres sous silence. Ainsi en va-t-il du prétendu «internationalisme» de ces avant-gardes. Bien sûr, le nationalisme darwiniste de Le Corbusier, porté par l'arrogance du vainqueur, passait difficilement inaperçu – et des Allemands comme Adolf Behne l'avaient bien senti. Quant aux constructivistes russes, toutes tendances confondues, leur nationalisme était réel, bien qu'absorbé par une fierté politique de pionniers du communisme. Mais l'Allemagne? Déchirée par la guerre d'abord, intérieurement ensuite, quel sujet de fierté nationale pouvait-elle offrir à ses artistes?

Ces pages voudraient montrer comment la notion d'«espace dynamique» fut interprétée par le remarquable critique et historien de

l'art allemand Adolf Behne (1885-1948). Tandis qu'une lecture superficielle de son livre *Der moderne Zweckbau* [*La Construction fonctionnelle moderne*][1] pourrait laisser penser que, selon lui, l'espace dynamique constituait l'horizon d'attente et le point de convergence de toutes les avant-gardes européennes, un examen plus attentif montrera que cet espace dynamique constituait bien plutôt le terrain de leurs antagonismes, nationaux et politiques à la fois.

Aujourd'hui, bien que nous soyons maintenant familiers du regard critique porté sur les avant-gardes, le terme devenu quasiment tabou de «mouvement moderne» n'en continue pas moins à déterminer de nombreuses études historiques, y compris celles de ses critiques les plus acharnés. Ainsi en va-t-il par exemple des lectures de *La Construction fonctionnelle moderne*, rédigé par Adolf Behne en 1923 et publié seulement trois ans plus tard, en 1926. Soulignant la date précoce de sa rédaction et le conflit de priorité qui en est résulté avec Walter Gropius, dont l'*Architecture Internationale* fut publié un an plus tôt, des historiens comme Ulrich Conrads ou, plus récemment, Rosemarie Haag-Bletter, ont conféré à cet ouvrage l'aura singulière qui s'attache à un livre «inaugural» sorti de l'oubli et enfin reconnu à sa juste valeur.[2]

Mais cette aura voile ce qui me semble constituer le véritable enjeu de ce texte. Celui-ci fabrique en effet de manière progressive, et d'autant plus déterminante qu'elle est discrète voire même secrète, une image de l'espace architectural comme représentation du régime politique qui, selon Behne, serait *consubstantiel* à chacune des nations européennes. La principale raison du grand intérêt de cet ouvrage ne repose donc pas sur sa qualité de premier livre sur le *Neues Bauen*, mais sur le fait qu'il enregistre toutes les tensions et tous les conflits qui traversaient une architecture prétendant donner l'image de l'«unanimité» et représenter l'esprit rationnel, international et démocratique des avant-gardes.

Plus précisément, *La Construction fonctionnelle moderne* enregistre la double transition – esthétique et politique – d'une bonne partie des avant-gardes allemandes: en même temps qu'elles passent de l'expressionnisme d'après-guerre au rationalisme, ces avant-gardes reti-

**1.** Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, Munich 1926 (reprint U. Conrads [éd.], Berlin, Francfort, Vienne 1964): nos références suivront cette édition; une édition française de l'ouvrage de Behne paraîtra en 2004 aux Editions de la Villette, Paris (trad. Guy Ballangé, introd., annotations et annexes Maria Stavrinaki).

**2.** Cf. La préface de Ulrich Conrads dans sa reédition du «Moderne Zweckbau», ainsi que l'introduction de Rosemarie Haag-Bletter à la traduction américaine du livre sous le titre «The modern fonctional building», trad. Michael Robinson, The Getty Research Institute for History of Art and Humanities, 1996, 1-83 (Coll. Texts and Documents).

rent leur soutien à la Révolution de 1918 pour le donner à la social-démocratie, qui cherche la réconciliation sociale de la nation. Behne, qui a été le théoricien officiel de l'expressionnisme et un défenseur ardent de la Révolution de la *Volksgemeischaft* en 1918, ne pourrait certainement pas affirmer comme Le Corbusier en France: «Architecture *ou* Révolution!», posant ces deux termes comme une alternative. Mais ce que Behne fait comprendre, sans toutefois jamais l'écrire, pourrait se formuler ainsi: «Vive la Révolution allemande! Vive son échec!».

Et c'est ici que peut se préciser l'enjeu politique de ce livre. Car c'est dans ce paradoxe de la simultanéité de son soutien à la Révolution *et* de la satisfaction qu'il tire de son échec, que réside la singulière conception nationaliste de Behne. En effet jamais, à la différence de la tradition, il n'affirme que l'architecture doit exprimer le *seul* génie national. Ce que Behne veut montrer, en revanche, c'est que l'Allemagne – ce «pays du milieu» – est vouée, politiquement et géographiquement, à la seule architecture capable d'anticiper – et par là même de *produire* – le régime politique idéal, rendu possible tout à la fois par la Révolution et par son échec.

En écho à la tradition inaugurée par Schiller, Behne discerne deux principes à l'origine de l'activité constructrice: la pulsion ludique [le *Spieltrieb*] – qui aboutit à la forme –, et la nécessité vitale – qui détermine la fonction de l'édifice.[3] Fidèle à cette tradition, il constate que l'équilibre de ces deux principes est rarement advenu dans l'histoire. Pour lui comme pour tant d'autres, la modernité, âge de division, a fait dominer jusqu'au formalisme le principe esthétique. C'est pourquoi il décrit la généalogie de l'architecture depuis la fin du XIX$^{e}$ siècle comme la marche vers la restauration de l'équilibre originel. Or cette logique dialectique, qui mène de l'unité perdue à la synthèse supérieure, n'est pas seulement temporelle: l'Allemagne, entre l'Est et l'Ouest, est *géographiquement* un pays dialectique. Comment son architecture pourra-t-elle représenter la synthèse nécessaire?

Jusqu'au dernier moment, la critique de Behne laisse penser que l'architecture allemande est tout sauf synthétique et équilibrée. Car un fil rouge traverse les trois étapes qu'il distingue dans l'évolution moderne de l'architecture européenne : c'est ce qu'il nomme l'excès de volonté de forme, de *Kunstwollen*, qui marque infailliblement les édifices allemands les plus novateurs – par quoi ils avoueraient leur individualisme et leur refus de s'intégrer à l'environnement.

Que dit exactement Behne? Il dit que si le Hollandais Berlage et l'Autrichien Wagner ont accordé avec hésitation et modération une cer-

**3.** Nous nous référons bien sûr à la problématique que Friedrich Schiller a développée dans son livre «Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (1794-5)», Paris 1992 (trad. et introd. par R. Leroux).

taine importance à la fonction, parce qu'ils étaient des précurseurs, par contre l'Allemand Alfred Messel, en donnant trop d'importance à la fonction, en a véritablement inversé le sens.[4] En convertissant de façon dramatique la fonction en forme expressive, il a fait de son *Grand Magasin Wertheim*, simple espace de consommation, un espace sacré. Soulignant l'élan vertical de l'édifice, Behne fait curieusement écho à un certain Le Corbusier-Saugnier qui écrivait dans le numéro 9 de *L'Esprit Nouveau* (1921):

«Toute l'architecture allemande (qui impressionne tant de jeunes Français) est basée sur une erreur; paraître. En architecture, une telle erreur est fatale. L'emploi systématique de la verticale, en Allemagne, est un mysticisme, un mysticisme dans les choses de la physique, le poison de l'architecture allemande. Les Allemands ont voulu faire de leur architecture l'une des armes les plus actives du pangermanisme: Mannesmann-Buro et Tietz à Düsseldorf, Wertheim à Berlin, l'ambassade allemande à Saint-Pétersbourg, les fabriques de A.E.G. à Berlin, sont conçus pour imposer, écraser, crier la toute puissance. Un simple fait condamne tout; dans une maison on vit par étage, horizontalement et non verticalement. Les palais allemands sont des cages d'ascenseurs. C'est ici de l'esthétique de coffret. Ce n'est pas de l'architecture. Louksor, Paestum sont en verticales, pour cause. Les magasins du Louvre et du Bon Marché sont en horizontale et ils ont raison et les architectes allemands ont tort.»[5]

Comme Le Corbusier, Behne trouve que la nostalgie de la forme a poursuivi les travaux allemands bien au-delà du *Grand Magasin Wertheim*: sa généalogie de l'architecture moderne, qui est donc aussi, et sans doute surtout, une généalogie de l'architecture allemande, se développera à travers Behrens et Gropius, puis van de Velde. Leur mérite fut de comprendre qu'à l'époque de la division du travail et de l'accélération technique, la fonction est synonyme de «tension». Pourtant, leurs travaux montrent que tous trois ont atténué les tensions dans les espaces architecturaux qu'ils ont mis en forme par leurs visions esthétiques distinctes: une esthétique de la distance chez Behrens et Gropius, une esthétique de l'empathie chez van de Velde.[6]

Ainsi, l'esthétique nietzschéenne de la distance mise en œuvre par Behrens et Gropius dans leurs édifices industriels aboutit à des «architectures-monuments», fermées sur elles-mêmes. C'est cette corporéité autosuffisante du monument que Behne critique. En revanche, l'esthétique empathique de Van de Velde a maximisé les tensions en les convertissant en forme expressive. Si donc les édifices de Behrens

**4.** Cf. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 19 sq.

**5.** Le Corbusier-Saugnier: Curiosité? Non: Anomalie!, in: L'Esprit Nouveau, 9 (1921), 1017.

**6.** Cf. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 25 sq.

et de Gropius déclarent avec fierté et détachement leur corporéité autosuffisante, ceux de van de Velde expriment si fortement leur volonté d'intégration au milieu qu'ils finissent par suggérer leur propre dissolution spatiale en tant qu'individualités. Cet idéal d'intégration de van de Velde est certes noble, mais il n'en est pas moins erroné. Car en cherchant l'assimilation au milieu naturel, plutôt que l'intégration dans la société des hommes, van de Velde rappelle fortement l'expressionnisme que Behne lui-même avait théorisé et propagé quelques années plus tôt. Curieusement, en 1922 il en était venu à condamner le *Jugendstil*, parce que «il représente toujours un danger pour l'artiste allemand dans des périodes d'optimisme révolutionnaire.»[7]

Il faudrait rappeler ici rapidement que l'optimisme révolutionnaire de l'expressionnisme voyait dans la nature l'œuvre d'une puissance de formation architecturale, qu'il nommait la *Baulust* [désir/joie de construction]. Avec leur vision empathique de la nature, les dessins de Taut, Scharoun ou Finsterlin exprimaient clairement l'idée d'un autoengendrement de l'œuvre architecturale, qui trouvait souvent son acmé dans sa propre dissolution. Or les expressionnistes voulurent voir dans la Révolution de 1918 le réveil de cette même *Baulust*: ils voulurent croire que la révolution du peuple allemand aboutirait à son autoformation, telle une architecture fusionnelle.[8]

Tel avait donc été, rapidement esquissé, l'idéal que Behne abandonnait vers la fin de 1920, pour lui substituer cet autre idéal «communautaire»: celui – qu'il pensait plus réaliste – de la coopération, du corporatisme, et de l'autocréation progressive de la communauté par son travail. Et parce que ce nouveau projet politique, largement inspiré par le taylorisme et la social-démocratie, affirmait que la division du travail et ses conséquences multiples constituaient désormais la base même du salut, toute esthétique fusionnelle était devenue condamnable.

Ainsi, lorsque Behne aborde dans son livre de 1923 l'architecture fonctionnaliste de Hans Scharoun ou de Hügo Häring, il condamne cette pensée pour laquelle «la maison parfaite serait celle qui surgirait d'elle-même du sol où elle croîtrait comme une plante organique», parce qu'elle mène à «la dissolution du construire lui-même».[9] Mélange illégitime d'organique et de mécanique, survivance d'un idéal de

**7.** Adolf Behne: Die deutsche Baukunst seit 1850, in: Soziale Bauwirtschaft (1922), 146-149; 173-174; 186-187; 203-206; 229-231, notamment, 148 (série de 5 articles).

**8.** A propos des idéologies politiques de l'expressionnisme architectural, je me permets de renvoyer à: Maria Stavrinaki: Entre Ciel et Terre. L'œuvre d'art totale dans les utopies expressionnistes, in: Les Cahiers du Mnam, 80 (été 2002), 81-106.

**9.** Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 45.

synthèse naturelle, le fonctionnalisme se trouve donc lui aussi condamné pour son caractère «asocial».

Or l'important est que ce mysticisme expressionniste, selon lui propre à l'architecture allemande et vraie cause de son impasse, Behne le relie explicitement à l'échec de la Révolution: «Le rapprochement avec nos positions politiques n'est pas loin de s'imposer»,[10] écrit-il brutalement.

Et c'est alors qu'il introduit, dans toute son ampleur, la fonction représentative de l'architecture, en comparant architectures et régimes politiques des nations européennes.

Si le mysticisme politique de la Révolution allemande est représenté par le dynamisme organique de l'architecture allemande, le destin tout différent de la Révolution russe a impulsé un dynamisme constructif-mécanique, comme en témoigne notamment la *Tour* de Tatline. Résumant lui-même son ouvrage en 1925, avant sa publication, Behne explique ainsi que ce que représente la «tension» caractéristique de l'architecture russe ce n'est pas le mouvement dynamique des masses, c'est la volonté politique de leurs dirigeants qui veulent «former les masses de l'extérieur». Et s'il qualifie cette direction politique de «dictatoriale», c'est en raison, dit-il, du «manque de confiance» des masses à l'égard de leurs dirigeants.[11]

A l'autre extremité de l'Europe se trouve la France – démocratique et parlementaire. Les Français, dit Behne, ont «la conscience de la forme» [*Formbewusstsein*], et cette conscience est sensible jusque dans leur comportement politique.[12] (On pense ici à ces mots de Benjamin Constant: «Ce qui préserve de l'arbitraire, c'est l'observance des formes. Les formes sont les divinités tutélaires des associations humaines; les formes sont les seules protectrices de l'innocence, les formes sont les seules relations des hommes entre eux.»)[13]

Comme on peut s'y attendre, c'est chez Le Corbusier que Behne trouve l'expression la plus aboutie de la «forme» architecturale. A lire Behne, on en viendrait à penser que le plan, chez Le Corbusier, est «démocratique» parce qu'il satisfait la fonction individuelle qui, simultanément, s'intègre loyalement à la mise en forme totale de l'édifice.[14] Mais tout à la fin de son éloge de l'architecture de Le Corbusier, Behne

**10.** Ibid., 47.

**11.** Adolf Behne: Blick über die Grenze. Baukunst des Auslandes, in: Bausteine, 2/3, (1925), 3-4 (repris in: Adolf Behne: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, op.cit., 147-151, notamment, 148).

**12.** Ibid.

**13.** Benjamin Constant: Principes de politique (1815), in: Ecrits politiques, Paris 1997, 487 (textes choisis, présentés et annotés par M. Gauchet).

**14.** Cf. Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 51 sq.

ajoute que cet équilibre tend à se «figer», que le formalisme latent de son travail risque d'étouffer les tensions et les fonctions, c'est-à-dire la vie elle-même. Les projets urbains de Le Corbusier, telle *La Ville des trois millions d'habitants*, indiqueraient, selon Behne, le potentiel formaliste de leur auteur.

On peut reconnaître ici la critique de la France, devenue classique depuis 1789 et toujours plus intense à «l'ère des foules», selon l'expression de Gustave Le Bon[15]: la loi abstraite et le système représentatif sont-ils vraiment capables de donner sa cohésion à la collectivité? C'est d'ailleurs la question que posait Behne lui-même en 1919, lorsqu'il s'interrogeait sur le socialisme, de façon toute rhétorique, mais combien révélatrice: «Une manière nouvelle de penser, peut-on l'éveiller par des lois, des décrets, des obligations et des directives seulement?»[16] Sa réponse était évidemment négative («la forme des lois n'est rien») et, à l'inefficacité des lois, il opposait alors le pouvoir d'intégration que leur support sensible donnait aux œuvres d'art.

Il est vrai que les avant-gardes expressionnistes et activistes allemandes, comme le futurisme en Italie ou le vorticisme en Angleterre, ont exploré largement, bien avant la guerre de 1914, l'antagonisme entre la «lettre» des lois ou la passivité sociale favorisée par la représentation parlementaire et le pouvoir mobilisateur de l'art qui incite à l'action, parce qu'il s'impose de manière «directe» et «univoque» – selon les termes de Carl Einstein.[17] Plus précisément, certains artistes et critiques appartenant aux cercles des revues *Der Sturm* et *Die Aktion* avaient établi une équivalence conceptuelle entre la représentation esthétique, c'est-à-dire l'imitation de la nature, et la représentation parlementaire, qu'ils rejetaient toutes deux pour leur «matérialisme» et leur «passivité» supposés. Le matérialisme qu'ils attribuaient à ces deux formes de représentation (esthétique et politique) postulait, selon eux, que l'esprit, au lieu de créer activement la réalité, se conformait passivement à celle-ci.

**15.** Cf. Gustave Le Bon: La psychologie des foules (1895), Paris 1998.

**16.** Anonyme (Adolf Behne), Mitteilung an Alle! (pamphlet de 4 p. annonçant la revue *Bauen*, jamais parue).

**17.** Dans la revue *Die Aktion*, les articles qui attaquent le parlementarisme – et la social-démocratie – en lui opposant le pouvoir politique de l'art sont légion. Un article caractéristique est «Le poète se saisit de la politique» de Ludwig Rubiner, cf. Die Aktion, 21 (22 mai 1912), 645-652 et 23 (15 juin 1912), 709-715. Aussi Carl Einstein attaquait-il dans la même revue les compromis et les «équivalences» neutralisantes effectués par le parlementarisme, en leur opposant la puissance mobilisatrice et polarisante «univoque» des œuvres d'art, *cf.* Carl Einstein, Politische Anmerkungen, in: Die Aktion, 39 (25 septembre 1912), 1223-1225; id.: Das Gesetz, ibid., 9 (28 février 1914), 177-178.

En tout cas, en 1923, lorsqu'il écrit son *Moderne Zweckbau*, Behne n'a toujours pas changé son idée de la loi: «Un positionnement trop unilatéral sur la forme donne à la statique la rigidité d'une *loi* générale abstraite.»[18] Si l'on veut chercher un exemple d'équilibre dynamique, c'est plutôt dans ce petit pays qu'est la Hollande qu'on le trouvera – ce pays qui est, dit Behne, d'une *Realpolitik* exemplaire, et dont l'histoire suit les lois de *l'évolution*, et non pas de la révolution.[19] Ailleurs, Behne expliquait que même l'art hollandais le plus radical, le néo-plasticisme, était l'aboutissement logique tout à la fois de la tradition nationale et du milieu physique de ce pays plat.[20] C'est en effet en empruntant à Hippolyte Taine ses critères du milieu, de la race et de la tradition que Behne décrit l'architecture du groupe *De Stijl*[21].

Et c'est presque *in fine* que Behne présente soudain l'Allemagne sous un jour tout nouveau: ce n'est plus un pays en mal d'une claire détermination politique et collective; l'Allemagne est maintenant le véritable «Pays du milieu» – *das Land der Mitte*.

Située entre une France parlementaire, dont les citoyens ont un sens trop figé de la «forme», et une Russie bolchevique, où les masses subissent la dictature, l'Allemagne est une République jeune et démocratique, mais issue d'une Révolution socialiste. Pour fonder cette idée libératrice, Behne cite Heinrich Mann: «Situés au milieu, nous sommes destinés à faire le lien entre l'Est et l'Ouest. Nous serons à l'avenir la République dans laquelle parlementarisme et corporatisme s'entrecroiseront.»[22] Tel serait donc pour Behne le privilège tout exclusif de l'Allemagne: à la différence de la France, l'Allemagne a conduit une Révolution socialiste; et à la différence de la Russie, cette Révolution n'a pas réussi. Explorant le récent et dramatique passé de son pays, Behne y trouve un capital positif, qu'il faudra faire fructifier: car la Révolution

**18.** Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 64.

**19.** Ibid., 68.

**20.** Id.: Von holländischer Baukunst, in: Feuer, 1920/21, 279-282.

**21.** Behne fait référence au livre de Hyppolyte Taine: Philosophie de l'art, Paris 1895 (2 t.) dans son article «Von holländischer Baukunst», op.cit., 281.

**22.** Heinrich Mann, «'activiste' de l'esprit» passionné, vénéré par les milieux expressionnistes (surtout celui de *Die Aktion*), protagoniste des *Conseils révolutionnaires de l'esprit* en 1918, ennemi inconditionnel de la terreur, rouge ou blanche, puis défenseur fervent de Stresemann, écrivait en 1923: «Situés au milieu, nous sommes destinés à faire le lien entre l'Est et l'Ouest». Behne interrompt la citation en ce point (mais la phrase de Heinrich Mann se poursuit ainsi: «contre la nature, il n'y a rien à faire. Nous étions jadis la monarchie semi-absolue, qui avait sa place entre le tsarisme et le parlementarisme français.»). Et Behne reprend: «Nous serons à l'avenir la république dans laquelle parlementarisme et représentation corporatiste se croisent.» cité d'après André Banuls: Heinrich Mann, le poète et le politique, Paris 1966.

allemande est une force dynamique et vivante, nullement destructrice mais capable de former la figure de la nation *de l'intérieur* et non, comme en Russie, *de l'extérieur*. Et c'est de cette puissance formatrice que manque la France, trop confiante dans la puissance des lois et de la seule représentation parlementaire. Démocratie vivante, et non pas seulement formelle comme la France, l'Allemagne pourra évoluer peu à peu vers le socialisme. Et, comme l'avait écrit Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, l'Allemagne pourra devenir finalement cet Etat esthétique qu'il nommait *Gestalt*, forme vivante et beauté: «Un être humain a beau vivre et avoir une forme, il n'en résulte pas qu'il soit une forme vivante [*eine lebende Gestalt*]; loin de là. Il ne le sera que si sa forme est vie et si sa vie est forme.»[23] Ainsi, Behne oppose à la représentation parlementaire à la française la possibilité d'une action politique directe de chaque Allemand qui, par son travail, devrait former le corps de son pays.

Quant à l'architecture allemande, il n'est pas difficile de comprendre le rôle immense qui lui revient. En présentant ou en rendant présent par la mise en forme spatiale le futur corps de l'Allemagne, en anticipant par le sensible sa *Gestalt* synthétique à venir, elle la produira *en effet*. La présentation architecturale devra annuler les faiblesses de la représentation parlementaire, en produisant des hommes à son image, c'est-à-dire non pas représentés par des médiateurs (parlementaires), mais qui seront eux-mêmes, chacun, acteurs et agents immédiats de la réalité politique allemande.

C'est ainsi que Behne assigne à l'architecture allemande «la tâche» d'intégrer «les deux tendances, celle du statique et celle du dynamique»,[24] celle de la forme et de la fonction, celle de la France parlementaire et celle de la Russie bolchevique.

Mais comment comprendre l'agôn posé par Behne entre l'Allemagne et la Hollande, qui a déjà réalisé, au moins sur le papier, cet équilibre dynamique? Je dirais volontiers qu'il répète l'agôn esthétique du beau et du sublime. Pour Behne, comme pour Thomas Mann dont les *Considérations d'un apolitique* ont popularisé le thème du «pays du milieu» jusqu'à en faire un mythe, la synthèse allemande est toujours *à venir*.[25] Si la synthèse hollandaise est déjà présente, c'est parce que

**23.** F. Schiller: Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, 15e lettre, op.cit., 215.

**24.** Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, op.cit., 64.

**25.** Thomas Mann: Considérations d'un apolitique. Paris 1975 (trad. L. Servicen et J. Naujac). Est et Ouest représentaient alors la mystique et le rationalisme, l'art et le politique (*i.e.* la démocratie), la *Kultur* et la *Zivilisation*. En 1925, après son tournant, Thomas Mann présentait différemment la synthèse (toujours asymptotique?) que l'Allemagne devait opérer entre Est et Ouest: «L'Allemagne, située entre l'Est et l'Ouest,

son milieu, physique et historique, la lui a offerte. C'est ainsi que Behne pouvait écrire : «La Hollande est une unité physique. L'Allemagne ne l'est pas. Son unité ne peut être que spirituelle.»[26] C'est donc contre sa tradition et sa géographie que la synthèse allemande doit être créée, *ex nihilo*, tout comme une création du génie qui, disait Kant, *n'imite pas mais invente*, ne puise pas ses règles dans la tradition, mais *fait* la tradition.[27] C'est précisément parce que le milieu et la tradition font défaut à l'Allemagne, que s'ouvre devant elle cette perspective immense: la création d'un nouveau milieu spirituel et politique, issu de la synthèse de ses tensions entre dynamique socialiste et ordre démocratique.

Tout se passe donc comme si Behne, dès lors qu'il a en vue l'Allemagne, mettait de côté la théorie du milieu de Taine. Se souvient-il ici de la critique qu'en faisait Guyau, le sociologue français qui fut l'une de ses plus grandes références? Le génie, disait en effet Guyau, n'est pas le produit mais le créateur du milieu:

«Le génie est donc, en définitive, une puissance extraordinaire de sociabilité et de sympathie qui tend à la création de sociétés nouvelles ou à la modification des sociétés préexistantes: sorti de tel ou tel milieu, il est un créateur de milieux nouveaux ou un modificateur des milieux anciens.»[28]

A l'évidence, Behne se coulait dans cette longue tradition qui, de Herder à Thomas Mann en passant par Schiller, les romantiques et Wagner, a voulu définir l'identité du peuple allemand comme le produit d'une auto-création géniale, sans antécédent ni référent extérieur –, comme une auto-représentation sublime.

est le pays du milieu. Cette situation immuable a pour conséquence un louvoiement constant. Il faut toujours préserver la possibilité d'une synthèse supérieure. [...]. La synthèse est dans l'avenir» (Th. Mann: Question et Réponses. Conversations et Entretiens, 1913-1955. Paris 1986, 52 [V. Hansen, G. Heine, éds.]. Voir aussi «La Montagne magique»).

**26.** Adolf Behne: Die Zukunft unserer Architektur, in: Sozialistische Monatshefte, 56 (1921), 90-94 (repris in: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus, op.cit., 73-77, notamment 75).

**27.** Nous suivons ici les travaux que Philippe Lacoue-Labarthe a consacrés au thème de l'autoformation sublime qui aurait hanté la pensée allemande depuis Schiller; cf. en particulier Ph. Lacoue-Labarthe: L'imitation des modernes, Paris 1986 (Coll. La philosophie en effet).

**28.** Jean-Marie Guyau: L'art au point de vue sociologique, Paris 1889 (2$^{e}$ éd.), 45.

# A la recherche d'un univers de connaissance idéal: étude préliminaire de l'évolution des espaces de travail et des agencements du discours scientifique écrit

Stavros Lazaris/Alexandra Durr

*Stets hat der Mensch versucht, den Raum des wissenschaftlichen Diskurses und seinen Arbeitsraum seinen Bedürfnissen anzupassen. Um dieses Ziel zu erreichen, hat er sich zumeist auf Erfahrungen aus seinem soziokulturellen Umfeld gestützt. Selten sind hingegen Beispiele, in denen diese Bindung aufgelöst wurde, um eine grundsätzlich neue Konzeption durchzusetzen; eine Tendenz, die etwa am Beispiel Aby Warburgs oder auch Vannevar Bushs studiert werden kann, um zwei sehr unterschiedliche Beispiele einer radikalen Erneuerung des Diskursraums anzuführen. Gegenwärtig verändert die Konjunktur elektronischer Dokumente grundlegend die tradierten Gewohnheiten der Konzeption und der Ordnung des Diskurses. So stellt sich die Frage, ob es dem Menschen gelingen wird, sich von diesen zu lösen, um von der neuen Medienrevolution zu profitieren? Wird er wiederum die ein verschriftlichtes Denken bewahrenden und präsentierenden Verfahrensweisen erneuern, wie es ihm bereits während der Antike und dem Mittelalter mit dem Übergang von der Schriftrolle zum Codex gelungen ist?*

Il serait vain de chercher à déterminer les causes des changements survenus dans la conception du discours scientifique écrit.[1] Est-ce l'homme lui-même qui, en créant de nouveaux espaces de travail, produit différemment? Ou est-ce le changement de formes de ce que E. Souriau appelait l'espace diégétique, c'est-à-dire l'univers spatio-tem-

**1.** Nous employons le terme «discours» dans le sens d'un texte écrit, qui traite d'un sujet en le développant méthodiquement.

porel dans lequel l'être humain compose une œuvre et à partir duquel il consulte une telle œuvre, qui pousse l'homme à agencer autrement le discours? Aucune réponse satisfaisante ne peut être, bien entendu, avancée. Une constatation est toutefois certaine: la plupart du temps, l'homme procède à des transformations en s'appuyant sur quelque chose de connu, quelque chose de vécu qu'il essaie alors d'adapter, tant bien que mal, à ses besoins.

En ce qui concerne l'espace de travail, l'exemple, exceptionnel à plusieurs points de vue, de Aby Warburg est à citer. Sa bibliothèque, puisque c'est de sa bibliothèque qu'il est question, présentait une classification des ouvrages et des images originale.[2] Influencé par les rites sociaux des Indiens de l'Ouest américain, Warburg avait conçu sa bibliothèque selon des lois symboliques –, au sein de laquelle, les déplacements devenaient des rites d'orientation. Ce cas est remarquable, non seulement du point de vue des résultats mais aussi parce que Warburg était parvenu, en se détachant de son passé socio-culturel et en ne faisant appel qu'aux sources indirectes que représente la façon de vivre de ces Indiens, à produire un espace inédit.

De tels exploits, l'humanité en a connu quelques-uns mais il s'agit de cas rarissimes. L'arrivée du document électronique et les bouleversements et contraintes qu'elle occasionne illustrent parfaitement ce propos. L'homme reste encore prisonnier des lois et des règles conçues pour un autre format, qu'il cherche continuellement à calquer sur ce nouveau format. Nous pensons bien sûr ici aux modalités de validité du discours scientifique,[3] dont le résultat immédiat est la mise en page utilisée pour le document électronique. Ainsi, l'aménagement de l'espace diégétique reste, pourrions-nous dire, inchangé. En fait, cette mise en page n'est qu'un pâle dérivé, une forme appauvrie, de celle utilisée durant le Moyen Âge pour le document manuscrit, puis, depuis l'invention de l'imprimerie, pour le document imprimé. Elle apparaît inappropriée à la nature du document électronique et, surtout, aux contraintes spécifiques de la lecture depuis un écran.

Restant inadaptée, cette façon de présenter la pensée écrite a pour effet d'être contre-productive. L'homme actuel arrivera-t-il à renouveler sa manière de concevoir le discours scientifique afin de tirer pleinement bénéfice de ce nouveau format? C'est peut-être en analy-

**2.** Voir, entre autres, P.-A. Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998, 224-245; Id.: Aby Warburg historien de l'art ou chaman?, in: Connaissance des arts, n° 603 (mars 2003), 63-66; R. Woodfield: Art History as cultural history. Warburg's projects, Amsterdam 2001.

**3.** Les modalités de validité du discours peuvent être par exemple: la hiérarchisation du texte (titres, sous-titres, paragraphes), les notes, ou encore l'insertion de citations.

sant comment il a réagi face à un changement aussi important que celui qui se produit actuellement que nous pourrons ébaucher une réponse. C'est pourquoi nous étudierons, dans un premier temps, les changements et les conséquences du passage du rouleau au codex durant l'Antiquité et le Moyen Âge, avant de nous pencher sur les modes actuels de conception et d'utilisation du document électronique.

## 1.

Jusqu'au II^e^ siècle de notre ère, dans le bassin méditerranéen, le livre avait le plus communément la forme d'un rouleau cylindrique. Appelé *volumen* ou *rotulus*, il était composé de feuilles de papyrus rectangulaires, collées les unes à la suite des autres par leur grand côté. A l'époque alexandrine, on détermina de fixer la longueur du livre-rouleau à vingt feuilles, ce qui donnait des documents longs d'un peu moins de cinq mètres. A chaque extrémité était placée une baguette, qui permettait de soutenir le rouleau et de le dérouler de la main droite tandis que la gauche l'enroulait. La largeur du segment ouvert du rouleau pouvait varier, mais restait toujours dépendante des limites physiques du lecteur: limites de l'écartement de ses mains et de son champ visuel.

Ecrit sur la face interne, le texte était placé perpendiculairement à la longueur. L'écriture employée, la *scriptio continua*, se présentait sans séparation des mots ni ponctuation.[4] Cette écriture en onciale était répartie en colonnes étroites parallèles, sans distinction particulière pour les paragraphes ou toute autre subdivision textuelle. La seule interruption visuelle pouvait être occasionnée par l'insertion d'images à l'intérieur de la colonne de texte. Comme en témoignent les rares documents qui nous sont parvenus, les images apparaissent sans régularité, leur place semblant être uniquement déterminée par les passages à illustrer (fig. 1). Elles auraient ainsi joué un rôle purement illustratif, aidant le lecteur à comprendre le fond du texte (et non à en aérer sa présentation) et, de ce fait, à faciliter la lecture.

**4.** Les Romains utilisèrent jusqu'au I^er^ siècle de notre ère les *interpuncta* (points marquant les séparations entre les mots). Cependant, dès la fin de ce siècle, c'est la *scriptio continua* du monde grec qui tend à prévaloir. Sur ce sujet, voir entre autres, G. Cavallo: Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain, in: G. Cavallo et R. Chartier (dir.): Histoire de la lecture dans le monde occidental, Paris 1997, 90.

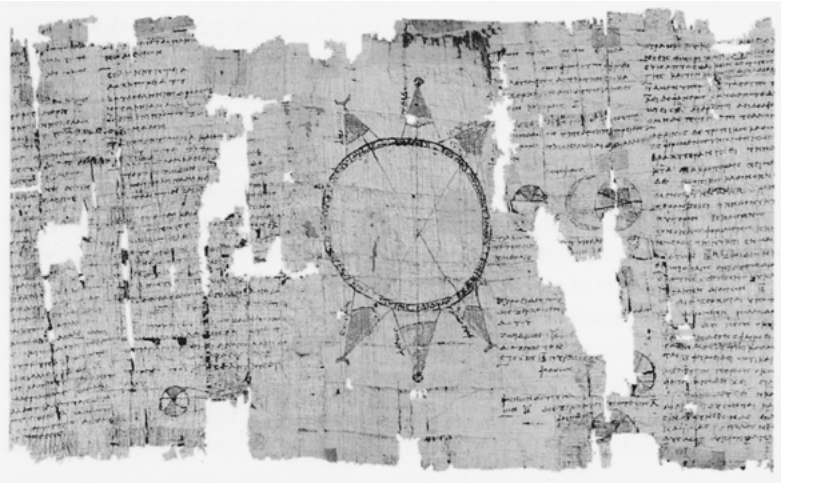


Fig. 1: Rouleau de papyrus à contenu astrologique, Paris, Louvre, pap. 1, 165 av. J.-C.

Le format du livre-rouleau et l'emploi de la *scriptio continua* sont parmi les facteurs qui établirent une pratique de lecture de l'œuvre écrite à haute voix. Issue de la tradition orale, la lecture était perçue comme un acte de la vie en société et se manifestait en la présence d'une personne lisant à voix haute devant une assemblée. La lecture solitaire était elle aussi pratiquée. Bien que nous ayons quelques rares témoignages de lecture silencieuse,[5] le lecteur solitaire lisait le plus souvent à haute voix. Ainsi, comme l'a remarqué J. Svenbro,[6] la lecture était perçue comme la réalisation sonore de l'écrit. De surcroît, la forme par laquelle se présentait le texte (colonnes ininterrompues, *scriptio continua*) rendait la vocalisation presque inévitable et c'est bien par la bouche du lecteur que l'écrit reprenait une forme de discours, avec son rythme et son sens.[7]

L'auteur lui-même, lors de l'élaboration de son œuvre, prenait

**5.** Nous pouvons citer le cas de Thésée, dans l'*Hippolyte* d'Euripide du V^e^ siècle av. J.-C., qui lit en silence une lettre que tient son épouse morte, ou celui d'Alexandre le Grand qui, d'après Plutarque (la fortune d'Alexandre, fragment 340a), avait lu en silence une lettre de sa mère, au IV^e^ siècle, au grand étonnement de ses soldats. Pour d'autres exemples de lecture silencieuse dans l'Antiquité voir A. Manguel: Une histoire de la lecture, Arles 1998, 58-73.

**6.** J. Svenbro: La Grèce archaïque et classique. L'invention de la lecture silencieuse, in: G. Cavallo et Roger Chartier (dir.): Histoire de la lecture, op.cit., 47-77.

**7.** C. Sirat: Du rouleau au codex, in: J. Glenisson (dir.): Le livre au Moyen Age, Paris 1988, 14-21.

en compte ces exigences (format, écriture, pratique de lecture). Le format, tout d'abord, lui imposait une répartition de son œuvre qui était établie, en fonction de la capacité du rouleau, en plusieurs volumes. Chacun de ces volumes était appelé «livre». Une même œuvre pouvait donc être composée de plusieurs livres. Ensuite, la lecture pratiquée, qui découle, nous l'avons dit, de la tradition orale, rendait inimaginable le fait de présenter un texte autrement. L'œuvre était abordée dans sa continuité et la lecture à haute voix reproduisait cette linéarité propre à l'exposé oral. Cette tradition donnait ainsi l'impression qu'il n'était pas utile de séparer les mots, ni de structurer visuellement le texte en intégrant, par exemple, des titres, sous-titres ou paragraphes. L'absence de mise en page avait ainsi pour effet de soumettre le lecteur à une appréciation ininterrompue de l'œuvre, ce dernier ne pouvant que difficilement revenir sur un passage particulier une fois le livre-rouleau refermé, aucun signe ne lui permettant de se repérer. Par contre, cette pratique avait l'avantage de proposer un texte neutre. L'auteur ne pouvait guider le lecteur, qui restait ainsi libre de choisir ses pauses ou de mettre un passage en exergue plutôt qu'un autre. Toutefois, cette liberté demeurait toute relative car la compréhension de l'œuvre dépendait du niveau dudit lecteur et de ses capacités à lire.

Seuls des changements de société profonds (développement, entre autres, du christianisme) et l'apparition de nouveaux besoins (utilisation accrue du livre, nouvelle approche du texte avec le développement des études «philologiques», développement des bibliothèques) permirent de bouleverser ces pratiques.

Ainsi, à partir de la fin du I$^{er}$ siècle de notre ère, apparaît un nouveau format: le codex. Sa forme découlait en fait des tablettes de cire qui étaient utilisées dans le monde grec depuis les XIII$^{e}$-XII$^{e}$ siècles avant notre ère.[8]

Le codex avait exactement la même forme que le livre actuel. Il était constitué de feuilles pliées puis assemblées en petits fascicules qui formaient des cahiers. Avec l'utilisation croissante du codex vint également celle du parchemin qui supplanta, à son tour, le papyrus. Le codex engendra aussi un changement profond en ce qui concerne la notion de livre. Elle était jusque là associée à celle d'œuvre, les longs textes étant répartis, comme nous l'avons signalé, sur plusieurs rouleaux. Par opposition, parce qu'il pouvait contenir plusieurs œuvres

**8.** Sur les tablettes de cire, voir entre autres, C. Sirat: Du rouleau au codex, op.cit., 14-21 ; A. Blanchard: Les débuts du codex. Actes de la journée d'étude organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985 par l'Institut de papyrologie de la Sorbonne et l'Institut de recherche et d'histoire des textes, Turnhout, Brepols, 1989.

de différentes longueurs, le codex en vint à coïncider avec la notion de «livre-objet».[9]

Que la mise en page des premiers codex ait imité celle du livre-rouleau est une évidence. Ces codex, en présentant de deux à quatre colonnes par page, reproduisaient l'impression du segment du rouleau laissé ouvert par son utilisateur. Toutefois, le codex, en tant que réunion successive d'espaces autonomes, rompait avec l'aspect continuel du rouleau. Ainsi, peu à peu, on ajusta la mise en page de l'écrit aux nouvelles exigences de ce format. L'un de ces effets fut d'élargir la colonne de texte, n'en présentant par page qu'une ou deux.[10] Un autre changement concerna la mise en page de l'image. En tant qu'entité autonome, la page offrait de nouvelles possibilités à l'illustration. Les images n'étaient plus uniquement insérées dans le corps du texte mais pouvaient occuper soit la moitié inférieure ou supérieure du folio, soit ses marges ou encore la pleine page.[11] Ces nouveaux types de mise en page eurent une influence importante sur la structure du contenu. Désormais, les deux modes de communication employés pour la validité du discours scientifique, le texte et l'image, n'étaient plus obligatoirement associés visuellement. Ainsi, le rôle de l'image en pleine page ne fut plus nécessairement celui d'illustrer le texte mais, parce qu'elle était bien souvent placée en frontispice de l'œuvre, de rendre hommage à l'auteur ou au commanditaire du manuscrit, voire d'être utilisée comme une «introduction visuelle» globale du contenu textuel. Tous ces nouveaux types de mise en page permettaient une lecture différente des œuvres.

Le passage du rouleau au codex a ainsi eu comme conséquence de transformer le rapport de l'homme au livre, en remettant en cause des habitudes séculaires. Dans le rouleau, la succession de plusieurs colonnes sur la partie découverte du support créait ce que l'on a appelé «l'aspect panoramique de la lecture», puisque l'œil passait sans interruption d'une colonne à l'autre.[12] Sur le codex, la partie de texte écrit offerte au lecteur était fonction de la taille de la page.

Dans un premier temps, la lecture à haute voix perdura et, avec

**9.** G. Cavallo: Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain, in: G. Cavallo et R. Chartier (dir.): Histoire de la lecture, op.cit., 103-104.

**10.** Comme l'a relevé Ch. Vandendorpe (Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture, Paris 1999, 194), la *pagina* désignait dans le rouleau une colonne de texte. Avec l'adoption du codex, ce terme en viendra très tôt à correspondre à notre notion actuelle de «page».

**11.** Voir, entre autres, K. Weitzmann: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration [Studies in Manuscript Illumination, 2], Princeton, N.J. 1970 (II$^{e}$ édition).

**12.** G. Cavallo: Du volumen au codex, op.cit., 105.

elle, l'écriture continue en onciale. Ce n'est que vers le IV^e^ siècle, puis, surtout en Occident,[13] avec le développement des monastères, que se développa la lecture silencieuse. On lisait à cette époque peu mais avec attention, le texte étant devenu un objet de méditation. Ce type d'approche poussa à un renouvellement de la présentation de l'écrit. Afin de faciliter l'accès aux textes, on mit en place de nouvelles techniques d'agencement de l'écrit sur la page. Il semblerait que ce soient les copistes anglais et irlandais qui, les premiers, entreprirent d'utiliser des conventions graphiques permettant de saisir plus aisément l'information écrite. Ils utilisèrent une écriture minuscule aux lettres invariables, séparèrent les mots et eurent recourt à la ponctuation.[14] La présentation du texte dans son ensemble fut également modifiée: on introduisit les titres, les initiales, la mise en évidence des débuts de chapitres. M. Parkes explique cette situation: «l'écrit était désormais un langage visible qui allait directement à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil».[15] Le lecteur était guidé par la mise en page et ce n'était plus par sa bouche que le discours prenait une forme (cf. *supra*). L'appréciation de l'œuvre était alors conditionnée par l'agencement de l'écrit.

Vers la fin du XII^e^ siècle et surtout à partir du XIII^e^ siècle, avec le développement des universités et de la science scolastique, les phénomènes liés à l'ordonnancement du texte s'accrurent. S'intensifie alors le recours aux rubrications, indexes, sommaires et autres outils. Parallèlement, une autre forme de lecture est valorisée. Le savoir est devenue primordial, même s'il est simplement établi à partir d'épitomés et se retrouve morcelé. On utilise de plus en plus les marges pour accoler au texte des commentaires ou scolies survenus après lecture de celui-ci. Le décor participe également à cet agencement du texte. Non seulement il enrichit l'ouvrage mais, surtout, il devient un instrument de communication des idées. L'introduction de la plus simple initiale contribue à l'organisation et à la présentation du texte, signalant au lecteur une articulation.[16] Le décor devient un élément signifiant du contenu, présentant d'un simple coup d'œil au lecteur la structure générale de l'œuvre (fig. 2).

Les auteurs mettent véritablement à profit les nouevelles tech-

**13.** L'Orient grec sera en effet moins réceptif aux nouvelles pratiques de lecture.

**14.** M. Parkes: Pratiques monastiques dans le haut Moyen Age, in: G. Cavallo et R. Chartier (dir.): Histoire de la lecture, op.cit., 109-123.

**15.** Ibid., 112.

**16.** H. Toubert: Formes et fonctions de l'enluminure, in: H.-J. Martin et R. Chartier (dir.): Histoire de l'édition française, t. 1. Le livre conquérant, du Moyen Age au milieu du XVII^e^ siècle, Paris 1982, 87.

Fig. 2: Décrétales de Grégoire IX,4, *De sponsalibus et matrimonalibus*, XIVe s. B.N., lat. 15408, f. 186v.

niques de mise en page à partir du XII^e siècle.[17] Celles-ci avaient l'avantage de faire perdurer leur pensée en guidant le lecteur et en lui imposant une compréhension déterminée du texte. Le codex eut, en outre, des répercussions sur la démonstration de la validité du discours scientifique. En effet, à la différence du rouleau, pour lequel l'opération s'avérait difficile, le codex permettait, grâce à son format, une vérification relativement facile des références. Comme l'écrit J. Vezin: «les auteurs pouvaient ainsi atteindre une précision inconnue jusqu'alors dans l'utilisation de leurs sources, qu'ils citaient auparavant le plus souvent de mémoire. Ainsi, un modeste changement technique aurait exercé une influence considérable sur le développement intellectuel.»[18]

Les particularités du codex ont donc profondément transformé l'appréciation et l'analyse de l'œuvre. Elles ont rendu possibles, d'une part, des gestes jusqu'alors inconnus et, d'autre part, l'établissement d'une relation nouvelle entre le contenu et le contenant, c'est-à-dire entre l'œuvre et le livre-codex (objet), par le biais de mises en page inusitées. A son tour, cette nouvelle relation a introduit un rapport inédit à la fois entre le lecteur et l'objet mais aussi entre le lecteur et l'œuvre.

## 2.

C'est sous cette forme que le livre manuscrit céda la place à l'imprimé. Celui-ci engendra à son tour des types de mise en page inédits. Plus que des changements de présentation, cette nouvelle façon de concevoir le livre apporta surtout une facilité en matière de diffusion.

Depuis quelques décennies et surtout ces dernières années, un nouveau contenant a fait son apparition et, avec lui, une nouvelle façon de présenter le contenu. En effet, avec l'arrivée des NTIC, l'œuvre est l'amalgame de sons, d'images fixes, de films et de textes composés directement sur un écran, pour être lus, en théorie du moins, à partir de celui-ci.

L'apparition des textes électroniques et la notion d'hypertexte sont une véritable révolution en ce qui concerne le re-structuration des données dans le livre. La problématique de l'hypertexte a été énon-

**17.** R. Marchal fait remarquer que, bien que les manuscrits des IX^e-XI^e siècles semblent du premier coup d'œil plus clairs, ce sont ceux du XII^e siècle qui nous permettent le mieux de suivre la pensée de l'auteur. Ainsi, la mise en page des premiers manuscrits, admirable de régularité et attrayante, ne manifeste en rien l'ordre du discours (cf. R. Marchal: Les manuscrits universitaires, in: H.-J. Martin et J. Vezin [dir.]: Mise en page et mise en texte du livre manuscrit, Paris 1990, 213).

**18.** J. Vezin: La fabrication du manuscrit, in: H.-J. Martin et R. Chartier (dir.): Histoire de l'édition française, op.cit., 25.

cée pour la première fois en 1945 par Vannevar Bush, qui proposait, sous le nom de memex, un système dans lequel un individu aurait pu stocker des documents de toutes sortes (textes publiés, notes personnelles, idées) de façon à les retrouver vite et facilement, pour les consulter en les associant librement en fonction de ses besoins.[19]

Cette technique a donc été créée afin de nous permettre de mieux traiter et structurer les savoirs. Bush, aussi bien que Warburg, en voulant répondre à des besoins spécifiques, sont parvenus à imaginer et à mettre en œuvre quelque chose de novateur. Comment Bush a-t-il construit son idée? Sachent que le cerveau humain fonctionne par associations il proposait de mettre en œuvre le même processus pour la gestion des documents. Cependant, à l'époque, ce système n'aurait pu être réalisé qu'au moyen d'une machine lourde et complexe. Bush avait certes ébauché des notions importantes, celles de lien et de nœuds, mais il ne put les mettre en pratique pour des raisons technologiques. Il faudra attendre les années 70 et l'apparition du système de Ted Nelson, appelé *Xanadu*,[20] pour que l'idée de Bush puisse être matérialisée. Xanadu a été imaginé comme un réseau d'échanges permanents d'informations. Dans cet espace, utopique lors de sa conception mais parfaitement réalisable désormais, l'écriture individuelle se dissout dans une réappropriation perpétuelle. Dans son ouvrage *Computer Lib.*, publié en 1974,[21] Nelson définissait pour la première fois le concept d'hypertexte. Celui-ci est un système interactif qui permet de construire et de gérer des liens sémantiques entre des objets repérables dans un ensemble de documents polysémiques. L'hypermédia[22] transforme les relations possibles entre les textes, les images et les sons, qui se trouvent désormais associés de façon non linéaire.

Grâce aux idées de Bush et surtout de Nelson, le discours écrit n'est plus nécessairement lié au document imprimé. Le numérique devient désormais un autre support de prédilection, tant pour la conception que pour la lecture d'un document.

Les possibilités (ou les contraintes) de ce nouveau support invitent à organiser autrement ce que le document imprimé distribue de

**19.** Cf. http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm, 050404.

**20.** Nom inventé par S.T. Coleridge dans son poème *Kubla Khan* pour désigner un palais onirique.

**21.** Th. H. Nelson: Computer lib, s. l., 1974 (éd. revue et mise à jour, Redmond 1987).

**22.** On parle d'hypertexte lorsque les objets liés sont des éléments de texte, et d'hypermédia lorsqu'il s'agit non seulement de textes mais aussi d'images (fixes ou animées) et de séquences sonores.

manière séquentielle.[23] Si les «formes ont un effet sur le sens», comme l'écrivait D.F. McKenzie,[24] les possibilités de mise en page qu'offrent les NTIC permettent une nouvelle organisation du discours scientifique grâce à l'établissement de nouveaux liens entre l'argumentation et la preuve. Ainsi, la citation ou encore la note de bas de page (ou de fin de document), pour ne citer que ces deux exemples, souvent utilisées dans une œuvre imprimée pour prouver la validité d'une analyse, ont un impact différent dès lors que l'auteur peut développer son argumentation selon une toute autre logique. Celle-ci n'est plus nécessairement fragmentée et déductive mais ouverte, éclatée et relationnelle (fig. 3). Le lecteur peut lui-même consulter, par le biais de liens dans le document principal, les documents et les instruments de recherche de l'auteur. Il est donc nécessaire de mettre en place des modes de démonstration de la validité du discours scientifique, adaptés aux spécificités du document électronique. D'autres mises en page et agencements internes du document doivent être proposés pour répondre à ces besoins. Les liens à tisser entre ces différents éléments se basent sur le concept de l'hypertexte et/ou de l'hypermédia.

Le résultat immédiat d'une œuvre ainsi conçue est son hyperlecture qui transforme à son tour la relation entre le lecteur et l'œuvre. En effet, jusqu'à présent, après avoir subi les épreuves d'un circuit qui mêle correction, relecture et validation, un texte partait pour l'imprimerie sans subir d'autre modification. Grâce à l'utilisation des NTIC donc, chaque document publié sur un support électronique peut être, non seulement commenté, mais aussi actualisé en permanence, dans son corps-même. L'écran ajoute une dimension dynamique inconnue jusqu'alors. Plusieurs personnes peuvent intervenir sur un même texte en l'actualisant, le modifiant, le transformant … Ainsi est née l'hyperécriture qui produit des textes fluides. Le texte, libéré de la fixité de la page imprimée, se présente alors sans contours définis et la notion d'auteur unique s'estompe. On assiste peu à peu à la naissance du lecteur-auteur.

**23.** Ceci n'était d'ailleurs pas toujours le cas mais résulte d'un appauvrissement constant de la mise en page utilisée pour lier entre eux textes, commentaires, renvois et images.

**24.** D. F. McKenzie: Bibliography and the Sociology of Texts, Londres 1986, 4 (cité dans R. Chartier: Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique, publié à http://www.text-e.org/conf/index.cfm?fa=printable&ConfText_ID=19, 050404).

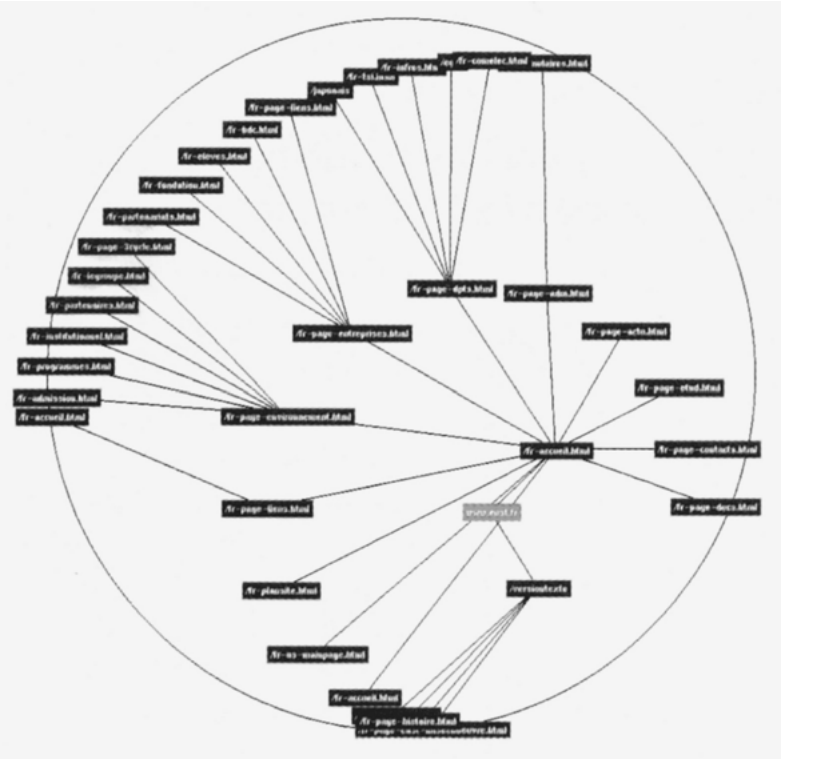


Fig. 3: Représentation graphique d'un hypermédia.

Le lecteur devient le maître de la composition, du découpage et de l'apparence même des unités textuelles qu'il veut lire. C'est ici tout le système de perception et de maniement des textes qui se trouve bouleversé. Comme dans l'Antiquité et tout au long du Moyen Âge, l'édition numérique permet à son tour des copies personnalisées. Ce travail à la demande change les données puisque la mise en page ne se fait plus industriellement, de manière sclérosée, mais plutôt par rapport aux besoins de chaque commanditaire. Toutefois, contrairement au Moyen Âge, aujourd'hui c'est le lecteur, et lui seul, qui peut décider de la mise en page, sans avoir à passer par un copiste. Il peut même en utiliser plusieurs, chacune correspondant à une utilisation spécifique. Le lecteur se trouve donc au centre de ce système et, en tant que protagoniste, il peut profiter pleinement de toutes les possibilités des NTIC. Ou, plutôt, à dire vrai, il pourrait en profiter, car, bien que quelques tentatives aient été menées en ce sens, elles n'ont pas été suivies.

Comme le rappelle Ch. Vandendorpe,[25] au tout début l'hypertexte s'impose comme le procédé par excellence devant permettre de gérer de très grandes quantités de données avec une parfaite fluidité. On voit alors triompher un idéal de navigation où le lecteur est censé abandonner de vieilles habitudes, ancrées depuis les XII$^{e}$-XIII$^{e}$ siècles, époque durant laquelle s'ébauche une standardisation du livre (avec, par exemple, les index et tables des matières, cf. également *supra*).

Cette idéologie, même si elle n'a pas complètement disparu, n'est plus dominante aujourd'hui. En effet, on se contente actuellement de substituer les types de mise en page utilisés pour les documents imprimés, à ceux destinés à être consultés sur un écran électronique. On continue donc à reproduire la même relation entre démonstration et sources, ou encore entre modalités de l'argumentation et critiques de la preuve. Le monde rêvé par Bush, Nelson et tant d'autres, cet univers de connaissance idéal, est en train de se rétrécir en une simple migration vers un média plus flexible dans la diffusion, et surtout, beaucoup plus économique.

Il est vrai, ainsi que nous l'écrivions au début de notre contribution, qu'il est difficile de faire abstraction de toute habitude et tradition pour inventer quelque chose de radicalement différent. C'est d'autant plus difficile que les outils à notre disposition ne nous le permettent pas. Tant qu'on ne proposera pas à l'auteur autre chose que les traitements de texte courants, celui-ci ne pourra pas concevoir différemment. Tant qu'on lui imposera des outils qui ne lui permettent pas de tirer profit des nouvelles possibilités du document électronique, il continuera à produire des œuvres inadaptées à une consultation sur un support électronique. C'est le cas, notamment, des documents longs, dont la validité passe par la hiérarchisation du texte, les notes en fin de document, les citations, et de tout ce qui a été utilisé jusqu'à présent dans la validité d'une analyse. On inflige alors une lecture inappropriée au support électronique. Afin même de forcer le lecteur à ne pas pouvoir intervenir, des formats tels que le PDF ont été inventés, qui assurent, selon leurs promoteurs, par le biais d'une mise en page fixe, une direction de lecture telle qu'elle a été voulue par l'auteur du document ou par l'équipe éditoriale. Ainsi, la notion d'auteur, seul maître de son document, est sauvée et on ne risque pas de voir apparaître ce nouveau genre de lecteur-auteur, auquel on a fait allusion plus haut.

En effet, non seulement celui-ci aurait pu avoir instantanément accès aux sources utilisées par l'auteur (textes, images et sons), mais

**25.** Ch. Vandendorpe: De la lecture sur papyrus à la lecture sur codex électronique, conférence au colloque: Les futurs possibles du livre, Grande bibliothèque du Québec, novembre 2001 (publié à http://www.bnquebec.ca/fr/biblio/vandendo.pdf, 020504).

également, grâce à la fluidité du document électronique, il aurait pu participer à une réécriture partielle ou totale de ce document. Les notions d'auteur, éditeur, lecteur se trouveraient dès lors modifiées et nous assisterions à l'émergence d'un système dans lequel le lecteur est en mesure de manœuvrer les documents selon ses propres besoins comme le faisait, dans un autre contexte, il est vrai, mais aussi tellement proche, Aby Warburg. Fritz Saxl fut frappé, lors de sa première visite de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, par l'agencement des livres. Il comprit alors qu'il n'était pas ici face à un dispositif statique mais à un univers de représentations en mouvement. Le futur assistant de Warburg écrivait que «la disposition des livres était déconcertante; un chercheur éprouvait immanquablement face à elle un profond sentiment d'étrangeté. On peut supposer que Warburg n'était jamais las de les réarranger sans cesse. Chaque progrès dans son système de pensée, chaque nouvelle idée conduisant à un nouvel enchaînement de faits le conduisait à ordonner de nouveau les livres concernés. La bibliothèque se modifiait avec chaque changement dans sa méthode de recherche et dans ses intérêts. La collection était encore modeste, mais formidablement *vivante* et Warburg ne cessait jamais de la transformer afin qu'elle exprime, aussi bien que possible, sa représentation de l'histoire et de l'homme.»[26] Pour la première fois donc, le lecteur peut être le seul gouverneur et construire, pièce par pièce, document par document, information par information, son monde de connaissance.

## 3.

Toutefois, pour qu'on puisse transformer notre façon de concevoir le discours, il faut que les instruments mis à notre disposition, en l'occurrence non pas l'ordinateur mais les logiciels, changent. Ils devraient permettre d'utiliser les possibilités de l'électronique, tant au concepteur de l'œuvre qu'au lecteur qui deviendra lui-même par la suite concepteur. Or, ce n'est actuellement pas le cas. Ainsi une grande partie des œuvres produites de nos jours est conçue de telle façon qu'elle ne correspond pas au format sur lequel elle est censée être consultée. Aussi, cliquer sur le bouton «imprimer» reste le réflexe le plus fréquent pour lire un texte. Pourtant, si dès la conception de l'œuvre, on prenait en compte, grâce à des outils de travail adéquats, le support et ses spécificités, les modes de lecture changeraient radicalement. Mieux encore, ces changements redonneraient au lecteur toute son importance.

**26.** F. Saxl: Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886-1944), in: E. Gombrich: Aby Warburg, Francfort 1981, 436 (cité dans P.-A. Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998, 225).

Il pourrait dorénavant configurer son espace de travail, son univers de connaissance, et transgresser sa simple identité de lecteur pour devenir un lecteur-auteur.

Le document électronique ne doit pas être la simple substitution d'un support par un autre. Il faudra développer une reconfiguration de l'ensemble de la création du discours scientifique et des conditions de sa lecture. En réalité, nous sommes, pour le moment, loin d'exploiter les possibilités des NTIC. Le seul véritable gain actuel est l'utilisation du réseau ou encore la production des CD- et DVD-ROMS comme moyen de diffusion économique et rapide. Nous sommes donc très loin de l'univers de connaissance imaginé par Bush, puis concrétisé par Nelson.

# 3. Raum als Text-Funktion/
# L’espace comme fonction textuelle

## THE SPACE OF THE PAGE

The page leads an underhand existence. Lost among its brethren within the covers of a book, or singled out to carry, all on its own, a limited piece of scribbling; turned, torn, numbered, dog-eared; lost or recalled, lit up or deleted, skimmed or scrutinized, the page comes into our reader's consciousness only as a frame or container of what we mean to read. Its brittle being, barely corporeal in its two dimensions, is dimly perceived by our eyes as they follow the track of the words. Like a skeleton supporting the skin of a text, the page disappears in its very function, and in that unprepossessing nature lies its very strength. The page is the reader's space; it is also the reader's time. Like the changing numbers of an electronic clock, the pages mark the numbered hours, a doom to which we, the readers, are called to submit. We can slow down or speed up our reading, but whatever we do, as readers, the passing of time will always be clocked by the turning of a page. The page limits, cuts, extends, censors, reshapes, translates, stresses, defuses, bridges and separates our reading which we arduously attempt to reclaim. In this sense, the act of reading is a power struggle between reader and page over the dominion of the text. Usually, it is the page that wins.

According to Jorge Luis Borges, the infinite Library of Babel which he imagined containing all the books in the universe (not only all those that have already been written but all those that may or may not be one day written), could be reduced to no more than one book. In a footnote to the story, Borges suggests that the vast library is useless: one single volume would suffice, if that volume were made up of an infinite number of infinitely thin pages. The handling of this volume would, of course, be painfully cumbersome: each apparent page would unfold into other pages, and the inconceivable middle page would have no verso.

Here we have, in one nightmarish moment, the page in all its glory and all its horror: as an object that allows or demands a frame for the text it contains so that we, the readers, can address it piecemeal and enquire into its meaning; and also as an object that restricts the text to fit its frame, cutting it down to size, separating it from its whole, changing or circumscribing its sense. Every page is of this double nature.

Between frame and infinity, lie the blank spaces left after the writer has tried to vanquish what Mallarmé called "the terrifying whiteness of the page". Here, in those gaps that were for Roland Barthes the very essence of the erotic thrill, in the interstices of the text (but we can apply this to the physical text on the page as well) which he described as "there where the clothes gape", readers can exercise their power. In those openings between the edge of the paper and the edge of the ink, readers (let us stretch this image as far as it will go) can cause a quiet revolution and establish a new society in which the creative tension is established no longer between page and text but between text and reader.

This is the distinction made by Jewish medieval scholars regarding the Torah. According to the Midrash, the Torah God gave Moses on Mount Sinai was both a written text and an oral commentary. During the day, when it was light, Moses read the text God had written, and in the darkness of the night he studied the commentary God had spoken. The first action submits the reader to the authority of the page; the second forgoes the page and submits the text to the authority of the reader. Every page (like Goethe's gingko biloba leaf) offers to the reader this double, parallel, co-existing space.

AM

# Über Raum.

## Alberto Manguel: The space of the page

gelesen von Oliver Lubrich und erläutert
in Korrespondenz mit Franck Hofmann

**F.H.**: Lieber Oliver, auf einer Lesung am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft hatte Alberto Manguel, im Sommersemester 2003 »Samuel Fischer Gastprofessor für Literatur« an der Freien Universität Berlin, einen Auszug aus seiner aktuellen Arbeit vorgestellt: einen Text über die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg. Auf dem Weg vom Hüttenweg zur U-Bahn hatten wir dann das erste Mal über das geplante Buch zu »Raum – Dynamik« gesprochen und über eine mögliche Beteiligung Manguels. Monate später wurde dann am Telefon die Frage gestellt, welche Rolle ein dynamischer Raum für seine Arbeit spiele? Nachdem die erwünschten Fristen für eine Antwort besprochen waren, hieß es warten auf den ausstehenden Text. Der angefragte Autor war auf Reisen, in Italien zunächst, hatte aber versprochen, die erbetenen Seiten rechtzeitig nach Straßburg zu senden. Ein Fax als freundliche Anfrage folgte, zur Erinnerung auch ein Anruf – der jedoch nur auf eine ebenso freundliche Anrufbeantworter-Stimme stieß. Unterdessen, während in Frankreich der Beitrag erwartet wurde, diskutierten wir in Berlin über den ausstehenden – bereits geschriebenen? – Text und seinen Autor.

**O.L.**: Alberto Manguels Lebensgeschichte, so sagte ich, sei eine Geschichte der Räume und der Bewegungen. Der Bewegungen durch Länder und Kulturen, durch Sprachen und Nationalitäten. Eine fortgesetzte Wanderung durch die Regalflure von Buchhandlungen und die Leseräume von Bibliotheken. Und eine lebenslange Reise über die gedruckten Seiten literarischer Texte – in die fiktionalen Räume, die diese eröffnen. Manguels Biographie scheint, knapp erzählt, geradezu literarische Züge zu haben: Geboren in Buenos Aires, wuchs er zunächst auf in Israel. Sein Vater war dort tätig als argentinischer Diplomat. Aus Tel Aviv schickten die Eltern den jüdischen Jungen zum Deutschlernen nach Bayern. Als er 16 Jahre alt war, lernte er in Buenos Aires den er-

blindenden Jorge Luis Borges kennen. Er wurde einer von dessen persönlichen Vorlesern. Eine Zeit lang arbeitete Manguel im Verlagsgeschäft, in Italien, in Frankreich, in England – und in Tahiti. In den 80er Jahren zog er nach Toronto, er wurde Kanadier – und siedelte über nach Frankreich. Alberto Manguel ist ein in Argentinien geborener und in Frankreich lebender kanadischer Schriftsteller. Die Sprache seiner Lehrer, in der Manguel bis heute schreibt, ist das Englische. Er spricht das Spanisch seiner argentinischen Eltern, das Französisch seiner – zunächst kanadischen und nunmehr in der Region Poitou-Charentes ge- und entlegenen – Wahlheimat sowie das Deutsch seiner Kindheit, das zugleich das Deutsch Kafkas ist. Wie durch geographische und kulturelle Räume bewegt sich Alberto Manguel durch die Räume der Literatur, die ihn Jorge Luis Borges in den gemeinsamen Lektüren entdecken ließ, die ihn in die fiktionalen Abteilungen der »Bibliothek von Babel« führte und die heute in den realen Regalen seiner kaum ermeßlichen Privatbibliothek in den Zimmern des alten Klosters von Mondion Gestalt annimmt. Vor allem ist Alberto Manguel ein Bibliophiler: ein besessener Leser.

**F.H.**: In Deiner letzten Mail hast Du gefragt, ob der Brief Manguels wohl unterdessen eingetroffen sei. Entschuldige, dass ich heute erst antworte. Du weißt, zum Schreiben ziehe ich mich bisweilen auf das Land, in die Vendée, zurück und klinke mich aus dem world-wide-web aus – in dem Herr Manguel in unserer Angelegenheit ja auch nicht zu erreichen wäre. Meine Reiseroute führte von Berlin aus zunächst nicht nach Straßburg. Sie vermied so den verschlossenen Postkasten, der wohl überquoll während wochenlanger Abwesenheit und auch der Schlüssel war mir, merkwürdig, abhanden gekommen. Ich wußte also nicht, ob der erwartete Brief schon auf den Weg gebracht war, uns gar schon erreicht hatte. Ein Anruf also, wieder eine freundliche Stimme, doch diesmal des Autors selbst. Der Text, ja sicher, den habe er an die im Fax angegebene Anschrift geschickt. Wann? Vor einiger Zeit schon, fristgerecht, ob er denn nicht angekommen wäre? Natürlich könne er ihn nochmals senden, sei ab Morgen jedoch wieder auf Reisen, in Kanada. Vielleicht aber war die Sorge ja unbegründet, der Text, die Reiserouten von Sender und Empfänger gleichsam unterlaufend, unterdessen in Strasbourg eingetroffen. Nach meiner Rückkehr war auch der Schlüssel zum Postkasten wieder aufgetaucht, und in der Tat: Die erhofften Seiten fanden sich unter einem Stapel Zeitungen, von einem Zweizeiler begleitet: »Mes excuses. J'étais en voyage et je n'ai pas pu repondre avant à votre fax. Voici mes deux pages sur l'espace du livre.« So kann ich die Antwort Alberto Manguels heute also weiterreichen.

**O.L.**: Lieber Franck, eben lese ich die E-mail mit Manguels Text. Sicher wirst du schon auf meinen Kommentar gewartet haben. Die beiden Sei-

ten sind rasch situiert. Erinnerst Du dich an die Charakterisierung Manguels als besessenen Leser? Zwei Genres scheinen dieser Leidenschaft besonders zu entsprechen und ihn am besten zu porträtieren: die Anthologie, in der er die Mitbringsel seiner weiträumigen Entdeckungsreisen zusammentragen und ausstellen kann; und der Essay, ein gleichsam mobiles Format, in dem er kulturgeschichtliche Entwicklungslinien zeichnet und literarische Funde verteilt, während er in dessen offener Architektur dem Leser eine gewisse Bewegungsfreiheit einräumt. Die Themen des Anthologen Manguel sind imaginäre Orte und Darstellungen der Natur, erotische, phantastische und gespenstische Erzählungen, Söhne und Väter – und die Stadt seiner ›Väter‹, Buenos Aires. Manguels bekanntester Großessay handelt von den Bewegungen des Lesers durch die Labyrinthe der Texte: *A History of Reading* wurde bald nach dem Erscheinen 1996 ein internationaler Bestseller, ausgezeichnet mit dem ›Prix Médicis‹. Sein neuestes Buch handelt von den institutionellen Räumen des Lesens: von Bibliotheken. In seinem Beitrag zu »Raum – Dynamik«, über den »Raum der Textseite«, für den Manguel nun ebenfalls die essayistische Form gewählt hat, führt er die zentralen Motive zusammen, die er in den beiden letztgenannten Arbeiten behandelt hat: die Materialität des Buches und die Tätigkeit des Lesers; die geschriebene Seite, als dynamischer Raum, und den Leser, der in diesem in Bewegung ist.

**F.H.**: Wird nicht gerade in Bibliotheken, in ihren Lesesälen und Magazinen, wie auch in der Lektüre und in der Zirkulation von Texten, Raum zu einer Funktion des Textes? Dieser scheint also nicht nur ein Gegenstand unter anderen, der auch in Übersetzung und Fiktion aufgerufen werden mag – um nur zwei andere Textsorten zu nennen, in denen Manguel arbeitet. Doch wie wird Raum im Schreibprozess wirksam? Als Kampf mit den Begrenzungen der Seite, so lesen wir in den signierten Zeilen Manguels, auch als Teil der Platzierung in einer Spur von Traditionen, aus denen die Praxis des Autors gespeist wird – also auch dieser hier unserem Mail-Protokoll voranstehende Brief, der uns auf verschlungenen Wegen erreichte und in den Raum eines Gesprächs geführt hat. Wir werden es, so hoffe ich, nach der Lektüre der Beiträge dieses Buchs wieder aufnehmen können. Auf den folgenden Seiten werden weitere Perspektiven auf einen als Textfunktion entworfenen und wirksamen Raum vorgestellt. Bis dahin, Dank und herzliche Grüße – die Du bitte auch Alberto Manguel bestellst, solltest Du gelegentlich wieder von ihm hören.

# Text-Landschaften. Zur Physiognomik des literarischen Raums in der Literaturkritik der Genfer Schule

Caroline Torra-Mattenklott

*Une des métaphores préférées des critiques de l'École de Genève est celle de l'espace intérieur, désignant en même temps le lieu mental de la création artistique et l'univers fictif que le lecteur parcourt en explorant les structures de l'œuvre littéraire. Dans la critique phénoménologique de Georges Poulet et Jean-Pierre Richard, la métaphore de l'espace assume la fonction d'un modèle heuristique: elle est à la base de la «géométrie toute subjective» des «Métamorphoses du cercle» aussi bien que du projet richardien de cartographier le «paysage» textuel. Notre article étudie les empreintes contrastées que la métaphore de l'espace littéraire subit chez les deux critiques et soutient que la lecture «paysagiste» se fait héritière d'une tradition physiognomique à laquelle participe, entre autres, la «Phénoménologie de la perception» de Maurice Merleau-Ponty.*

Wenn man darüber nachdenkt, welche Raum-Konzepte für die deutschsprachige Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte bestimmend gewesen sind, kommen einem wohl in erster Linie differenzielle Denkmodelle in den Sinn: die Utopieforschung etwa, die Foucault in den frühen 80er Jahren um den Begriff der Heterotopie bereichert hat und die fiktive Räume stets als Gegenentwürfe verhandelt,[1] oder die strukturalistische Textanalyse, deren räumlichen Bezugsrahmen die horizontale und vertikale Achse des Koordinatenkreuzes sowie die

**1.** Michel Foucault: Des espaces autres, in: Ders.: Dits et écrits 1954-1988, hg. von Daniel Defert u. Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Legrange, Bd. 4: 1980-1988, Paris 1994, 752-762.

Figuren der Grenze und der Grenzüberschreitung bilden.[2] Ein weiteres, nicht binär organisiertes Modell der literarischen Raumorganisation ist die Topik, ein der Rhetorik entstammendes heuristisches und mnemotechnisches Prinzip, das seit Roland Barthes' *S/Z* auch zu einem abstrakten Instrument der Textbeschreibung geworden ist.[3] Ich möchte mich im folgenden mit einer Konzeption des literarischen Raums befassen, die anders als die genannten in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft kein wirkliches Echo gefunden hat, obwohl ihre Exponenten, die Literaturkritiker der ›Genfer Schule‹, zu den bedeutendsten französischsprachigen Romanisten des 20. Jahrhunderts gehören.

Was die Literaturkritik der Genfer Schule von den strukturalistisch oder soziologisch inspirierten Forschungsrichtungen grundsätzlich unterscheidet, ist ihr bewusster Verzicht auf objektivierende Verfahren. Georges Poulet, Jean-Pierre Richard und Jean Starobinski, um nur die drei heute bekanntesten ›Genfer‹ Kritiker zu nennen,[4] geht es, allgemein gesprochen, um ein identifikatorisches Nach-Erleben jener Erfahrung, die sich im literarischen Text (und nur dort) offenbart und deren kreative Reflexion eine Literatur zweiten Grades hervorbringt, den Text des Kritikers. Sowohl der Untersuchungsgegenstand, das »Bewusstsein« *(conscience)* des Autors, als auch die Perspektive dessen, der liest und ausgehend vom Gelesenen einen eigenen Text mit literarischem Anspruch erzeugt, sind also radikal subjektiv. Es ist nicht verwunderlich, dass diese Form der Literaturkritik im Rahmen der textzentrierten, vom Autorsubjekt weitestgehend abstrahierenden, oder aber dezidiert gesellschafts- und ideologiekritischen literaturwissenschaftlichen Paradigmen der späten 60er, 70er und 80er Jahre auf Widerstand stieß.[5] Darüber hinaus erschwerte jedoch der Subjekti-

**2.** Vgl. vor allem Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München $^{3}$1989 (= UTB 103), 300-347.

**3.** Roland Barthes: S/Z, Paris 1970. Ein Versuch, die Topik für eine literaturwissenschaftliche Mythoskritik fruchtbar zu machen, findet sich bei Gerhart von Graevenitz: Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987. Vgl. auch die Überblicksdarstellung von Uwe Hebekus in: Miltos Pechlivanos u.a. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar 1995, 82-96.

**4.** Zum engeren Kreis der Genfer Schule zählen außerdem Marcel Raymond, Albert Béguin und Jean Rousset. Abgesehen von Georges Poulet und Jean-Pierre Richard waren alle Genannten mindestens zeitweise mit der Université de Genève assoziiert.

**5.** Vgl. z.B. die energische und grundsätzliche Kritik von Gérard Genette (Bonheur de Mallarmé?, in: Ders.: Figures I, Paris 1966, 91-100), Tzvetan Todorov (in: Ders.: Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970, 101-106) und Terry Eagleton (Einführung in die Literaturwissenschaft, aus dem Engl. von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, Stuttgart, Weimar $^{4}$1997, 24).

vismus der ›Genfer‹, denen die Ausprägung eines standardisierten und kontextunabhängigen Begriffsinstrumentariums fern lag,[6] auch von sich aus die akademische Schulbildung und die internationale Rezeption.

Dennoch sind die ›Genfer‹ Kritiker nicht zu Unrecht als eine Schule bezeichnet worden und haben sich selbst – mit gewissen Einschränkungen – als eine solche verstanden.[7] Die fachlichen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen sind eng; der identifikatorische Gestus, der für ihre (in jeder Hinsicht individualisierte) ›Methode‹ charakteristisch ist, verbindet auch Lehrer, Schüler und Generationsgenossen.[8] Dass sich trotz des Fehlens einer einheitlichen Terminologie und eines übergreifenden theoretischen Diskurses gemeinsame Grundanliegen und Lektüretechniken benennen lassen, hängt nicht zuletzt mit dieser Kontinuität auf der Ebene der intellektuellen Genealogie zusammen: Die Genfer Schule bezieht ihr Selbstverständnis u.a. aus einer geistigen Ahnenreihe, die über die Kritiker der *Nouvelle Revue Française* zu Proust, Valéry und Baudelaire zurückreicht.[9] Diese Filiation steht für eine Konzeption des Lesens, die zugleich eine Konzeption des literarischen Raumes ist.

Exemplarisch lässt sich das an Proust belegen: Immer wieder assoziiert der Autor der *Recherche* den künstlerischen Schaffensprozess und die Tätigkeit der Lektüre mit mentalen Räumen oder mit Innenräumen, die metaphorisch auch auf die Räume des Ichs verweisen.[10] Seine Theorie der Literaturkritik hat Proust besonders pointiert in der unvollendeten, posthum edierten Schrift *Contre Sainte-Beuve* formu-

**6.** Zur Zurückhaltung der ›Genfer‹ im Bereich der abstrakten Theoriebildung vgl. Olivier Pot: Jalons pour une critique en mouvement (autour de l'École de Genève), in: Œuvres et critiques 27.2 (2002): La critique littéraire suisse. Autour de l'École de Genève, 5-46, hier 21-23.

**7.** Als Urheber der Bezeichnung gilt Georges Poulet; J. Hillis Miller hat sie dann in seinem Aufsatz *The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski* publik gemacht (in: J.K. Simon [Hg.]: Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism, Chicago, London 1972, 277-310). Vgl. hierzu O. Pot: Jalons pour une critique en mouvement, 7-10 und 23-28.

**8.** Vgl. in diesem Sinne Georges Poulets Essayband *La conscience critique* (Paris 1971), der eine Reihe von Portraits wahlverwandter Literaturkritiker versammelt.

**9.** Vgl. ebd.

**10.** Vgl. z.B. Prousts Vorwort zu seiner Ruskin-Übersetzung *Sésame et les lys*, das später unter verändertem Titel in die *Pastiches et mélanges* integriert wurde (Marcel Proust: Journées de lecture, in: Ders.: Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles, hg. von Pierre Clarac unter Mitarbeit von Yves Sandre, Paris 1971, 160-194).

liert, die sich gegen dessen biographische, mehr auf die Person des Autors als auf sein Werk gerichtete Methode wendet. Sainte-Beuves Autorenportraits basieren auf der Konversation mit Zeitzeugen und Familienangehörigen, sie identifizieren literarischen Stil und sozialen Habitus und gelangen infolgedessen, das ist der Ansatzpunkt von Prousts Kritik, in einigen Fällen zu eklatanten Fehlurteilen. Gegen Sainte-Beuves anekdotische, am publizistischen Erfolg orientierte Arbeitsweise reklamiert Proust die einsame Versenkung in die Lektüre. Nur wer die Anstrengung unternimmt, das »andere«, seiner sozialen Rolle entblößte Ich des Autors in seinem eigenen Inneren nachzuschaffen, vermag die Besonderheit des literarischen Schaffensprozesses zu erfassen, der sich fern von jeglicher Form der geselligen Konversation in der Einsamkeit des Schreibzimmers abspielt. Das Ich des Textes hat mit dem empirischen Ich, selbst dem des intimen Zwiegesprächs, nichts zu tun. Subjekt des kreativen Akts ist vielmehr ein »moi profond«, eine verborgene Welt ohne Verbindung nach außen, die sich einzig und allein im Kunstwerk zeigt.[11] Der literarische Raum ist hier in doppelter Weise zu bestimmen: als gesellschaftsferne Tiefe des Ichs, oder wie es in der *Recherche* heißt, als »innerer Raum«, in den der Künstler sich zurückzieht, um zu schaffen,[12] und als imaginärer Raum des Kunstwerks, der dem »mentalen Universum« des Künstlers seinen einzig möglichen Ausdruck verschafft.[13] Eine vergleichbare, ebenfalls gegen den anekdotischen Biographismus gerichtete Konzeption der Kritik findet sich bei Paul Valéry, der in seiner *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* den Versuch unternimmt, das mentale »Universum« da Vincis zu »konstruieren«. Im Gegensatz zur Anhäufung zufälliger Details durch die Biographik soll dieses Verfahren den systematischen Charakter, d.h. die Notwendigkeit und Einheit in der Vielfältigkeit des universalen Geistes sichtbar machen.[14]

**11.** Marcel Proust: Contre Sainte Beuve, in: Ders.: Contre Sainte-Beuve, a.a.O., 209-312, hier 224f. Zu den Parallelen zwischen Prousts Kritikverständnis und dem der Genfer Schule vgl. auch G. Poulet: La conscience critique, a.a.O., 49-55.

**12.** »les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer» (M. Proust: À la recherche du temps perdu, hg. von Jean-Yves Tadié, Paris 1987-1989, Bd. 2, 6).

**13.** Ebd., Bd. 1, 558. Vgl. außerdem die Reflexionen über das Septett von Vinteuil in *La prisonnière*, ebd., Bd. 3, bes. 759-762, und die ästhetischen Überlegungen in *Le temps retrouvé*, ebd., Bd. 4, 474: »Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition [...]«.

**14.** Paul Valéry: Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, in: Ders.:

Wie die identifikatorische Lektürepraxis gehören auch die Metaphern des inneren Raums und des mentalen Universums zum konzeptionellen Grundbestand der Genfer Schule, besitzen aber nicht für alle ihre Vertreter das gleiche Gewicht. Vielleicht ist es kein Zufall, dass ausgerechnet bei Georges Poulet und Jean-Pierre Richard, die sich in ihrem Kritikverständnis besonders explizit an der Phänomenologie orientiert haben, die Raummetaphorik den Charakter eines heuristischen Modells annimmt. Für Valéry und Proust wie später für Merleau-Ponty, Georges Poulet und Jean-Pierre Richard ist das subjektive Universum, das sich im Kunstwerk manifestiert, eine idiosynkratische Struktur der Intentionalität oder der Wahrnehmung. Durch die Analyse literarischer Raum-Figurationen (bei Poulet) bzw. die metaphorische Konzeptualisierung des Werks als Landschaft, die es zu kartographieren gilt (bei Richard) soll diese Struktur aufgedeckt werden. Im folgenden möchte ich den individuellen und durchaus gegensätzlichen Ausprägungen nachgehen, die die Metaphorik des mentalen bzw. literarischen Raums bei Poulet und Richard erfährt. Im Zentrum wird dabei Richards physiognomisches Konzept der Landschaft stehen.

## 1. »Une géométrie toute subjective«: Georges Poulet

Poulets größte Arbeit über den Raum in der Literatur, zugleich sein bekanntestes Buch, entstand in den 50er Jahren an der Johns Hopkins University in Baltimore: *Les métamorphoses du cercle*, erschienen 1961. In seinem Vorwort zur Neuauflage des Buchs von 1979 hat Jean Starobinski darauf hingewiesen, dass am selben Ort Alexandre Koyré seine *Noguchi Lectures* über das neue physikalische Weltbild des 17. und 18. Jahrhunderts vortrug, die er 1957 unter dem Titel *From the Closed World to the Infinite Universe* publizierte.[15] Kurz zuvor hatte Marjorie Hope Nicolson, ebenfalls in Baltimore, mehrere ideengeschichtliche Studien über die Rezeption physikalischer Raumvorstellungen in der englischen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts verfasst.[16] Die erste

Œuvres, hg. u. kommentiert von Jean Hytier, 2 Bde., Paris 1957-1960, Bd. 1, 1153-1199, hier 1153-1156.

**15.** Koyré, Alexandre: From the Closed World to the Infinite Universe, Baltimore 1957. Vgl. Jean Starobinski: Préface, in: Georges Poulet: Les métamorphoses du cercle [$^{1}$1961], Paris 1979, 7-21, hier 9f.

**16.** Vgl. J. Starobinski, ebd. Gemeint sind: Marjorie Hope Nicolson: Voyages to the Moon, New York 1948; dies.: The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth Century Poetry, Evanston 1950; dies.: Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite [$^{1}$1959], New York

davon, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth-Century Poetry* von 1950, verfolgt am Leitfaden der Kreis-Metapher die literarischen Reaktionen auf die beiden großen astronomischen Innovationen des 17. Jahrhunderts, die Theorie von der Unendlichkeit des Universums und die Erfindung des Teleskops. Poulets Buch verhält sich zu diesen Arbeiten gewissermaßen komplementär: Nicht auf die Entstehung des modernen wissenschaftlichen Weltbildes richtet sich sein Interesse, sondern auf die Geschichte des subjektiven Raums, auf die individuelle Wahrnehmung des Verhältnisses von Ich und Welt. Während die Kreis-Metapher bei Nicolson für eine vorwissenschaftliche Kosmologie steht, deren Ablösung durch die moderne Konzeption des unendlichen Universums einem Durchbruch oder einer Entgrenzung gleichkommt, dient sie bei Poulet, in Starobinskis Formulierung, als »Symbol oder Interpretationsfigur« (»symbole ou figure interprétative«)[17] – zunächst für die Metaphysik, die sich über die paradoxe Formel der »Sphäre, deren Mittelpunkt überall und deren Zentrum nirgends ist«, Gottes Unendlichkeit begreiflich macht, später dann für das Individuum, das in poetischen Zirkel-Figurationen Bilder seines mentalen Raums, seines Bewusstseins entwirft. Poulet selbst hat im Rückblick sein Sphären-Projekt folgendermaßen beschrieben:

»En relisant cet ouvrage écrit par moi il y a de nombreuses années, je suis frappé par le fait que, commençant par se consacrer à l'étude de l'attribut le plus visible de la divinité, c'est-à-dire l'immensité, il en arrive à considérer finalement une chose très différente, et cette fois-ci située à l'intérieur de l'homme, la conscience de soi. [...] C'est dire que, presque insensiblement, l'ouvrage, en se développant, substitue au cercle métaphysique dont il reconstituait abstraitement le tracé, un autre cercle fait de sentiments, de réflexions, de rêveries, de prises de conscience, bref, le cercle dont toute pensée humaine s'entoure et au centre duquel elle siège naturellement: sorte de lieu mental, parfois très vaste, parfois d'une extrême étroitesse, mais qui, dans tous les cas, est l'endroit où cette pensée a coutume de se loger. [...] Les métamorphoses dont je me suis occupé, ne sont donc, je m'en rends compte, qu'un essai pour déterminer l'espace propre à chacun, son espace personnel si l'on veut, à condition d'entendre par cette appellation un espace qui s'étend exclusivement au dedans.«[18]

Wenngleich Poulets Zirkel im Laufe des Buchs seine Gestalt zuweilen verändert oder gar dazu tendiert, sich aufzulösen – im Kapitel über das 18. Jahrhundert z.B. wird der Kreis zur geschwungenen Schönheitsli-

[2]1963; dies.: Science and Imagination [[1]1956], ND d. Ausg. von 1962, Ithaca, New York 1976.

**17.** J. Starobinski: Préface, a.a.O., 17.

**18.** G. Poulet: Les métamorphoses du cercle, a.a.O., 523.

nie,[19] bei Lamartine verflüchtigt sich die Linie des Horizonts im blauen Dunst[20] –, erfüllt er doch die Funktion eines verlässlichen und, so muss man Poulet wohl verstehen, universalen Schemas, das die schwer fassbaren Konturen der inneren Räume abzubilden und in messbare Verhältnisse zu überführen vermag: »Chaque fois que l'individu veut se représenter l'étendue, il fait se mouvoir une même courbe autour d'un même centre.«[21]

Mit den *Metamorphosen des Kreises* setzt Poulet ein Projekt fort, das er bereits 1952 mit dem zweiten Band seiner Tetralogie *Études sur le temps humain* begonnen hat. Wie die übrigen Teile der Tetralogie und wie die *Metamorphosen* enthält der Band mit dem Titel *La distance intérieure* eine Reihe kleinerer Studien zu einzelnen Autoren, deren charakteristische mentale Räume Poulet anhand von Textstellen aus verschiedenen Werken rekonstruiert, hier noch unabhängig von der späteren Leitmetapher des Kreises. Ein kurzes theoretisches Vorwort erläutert, was mit diesen inneren Räumen gemeint ist:[22] Ausgehend von der phänomenologischen Prämisse, jeder Gedanke sei der Gedanke von etwas (»Toute pensée, il est vrai, est pensée de quelque chose«,[23] oder nach Maurice Merleau-Ponty: »toute conscience est conscience de quelque chose«[24]), bestimmt Poulet das Denken als den Raum, in dem das Subjekt sich selbst und seine Objekte setzt. Auch die Gegenstände der Außenwelt können nur in diesem inneren Raum gedacht werden. Als *distance intérieure* bezeichnet Poulet zum einen die variablen räumlichen und zeitlichen Distanzen zwischen den Gegenständen und dem Bewusstsein, zum anderen aber auch den Freiraum oder das »milieu ambiant«, in dem ihre Begegnung stattfindet. Die in *La distance intérieure* versammelten Studien beziehen sich also nicht etwa auf poetische Raum-Fiktionen oder auf die individuelle Erfahrung objektiver Räume und Entfernungen, sondern auf die Distanzen, die das Denken für sich genommen konstituiert und in denen es sich bewegt, zuweilen ganz ohne den Bezug auf äußere Gegenstände. Mallarmés hochgespannte, aber unbestimmte und unerreichbare Ideale beispielsweise eröffnen laut Poulet noch vor dem Einsetzen des kreativen Akts einen unendlichen, objektlosen Erwartungsraum. Die »innere Distanz« ist

**19.** Ebd., 117-142.

**20.** Ebd., 211-233.

**21.** Ebd., 23.

**22.** G. Poulet: Études sur le temps humain 2: La distance intérieure, Paris 1952, If.

**23.** Ebd., I.

**24.** Maurice Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception [$^{1}$1945], Paris 1997, 11.

hier die Distanz zwischen dem Subjekt und seinem eigenen idealisierten Traumbild:

»Dès le début la pensée mallarméenne se trouve donc comme frappée de paralysie. Elle ne part pas. [...] Elle situe à une distance infinie un idéal dont elle ignore tout, sinon qu'il dépend de son rêve et qu'elle ne peut le rêver. [...] Il y a, si l'on veut, non pas encore une poésie, mais l'espèce de vacance que forment en le ciel de la pensée, l'oubli des choses du monde et la simple attente de ce qui n'a pas encore lieu. Il y a déjà le lieu de ce qui pourrait avoir lieu. La poésie de Mallarmé a donc, malgré tout, une espèce de commencement. Ce n'est ni un point ni un mouvement, c'est un espace initial. [...] Dès le début donc la poésie mallarméenne prend l'aspect d'un mirage. Mirage d'une espèce toute spéciale, car ce qui se trouve ainsi situé et contemplé à distance, cette chose et ce lieu indéfinissable, ce n'est ni un objet ni un monde extérieur, c'est l'être même de celui qui contemple.«[25]

Man kann Poulets Konzeption des inneren Raums in mehrfacher Hinsicht als cartesianisch bezeichnen. Wie Descartes in seinen *Meditationes* abstrahiert Poulet von den Gegebenheiten der Außenwelt, um sich ganz auf die Spezifik des Bewusstseins zu konzentrieren – in diesem Sinne hat Poulet die unverwechselbaren Denkbewegungen der von ihm untersuchten Autoren auch als *Cogitationes* bezeichnet (wohlgemerkt wird der Begriff des *Cogito* damit individualisiert und verliert seine rationalistische Spezifik).[26] Überdies ist Poulets Raumauffassung wie die von Descartes eine geometrische; sie basiert wie die cartesianische Physik auf den »primären« Qualitäten Ausdehnung, Figur und Bewegung. In seiner Vorbemerkung zu den *Métamorphoses du cercle* bemerkt Poulet, das Buch sei zweifellos *more geometrico* geschrieben – aber »nach einer ganz subjektiven Geometrie« (»d'une géométrie toute subjective«).[27]

## 2. Text-Landschaften: Jean-Pierre Richard und Maurice Merleau-Ponty

Trotz – oder gerade wegen – der offensichtlichen Parallelen im kritischen Vokabular wie in der philosophischen Orientierung kann man die von Poulet und Richard verfolgten Fragestellungen nur als komplementär bezeichnen. Poulet selbst, der Richards erstes Buch *Littérature et sensation* von 1954 mit einem Vorwort versehen hat und der in seinem Essay-Band *La conscience critique* den wissenschaftlichen Stil

**25.** G. Poulet: La distance intérieure, a.a.O., 299-301.

**26.** Vgl. G. Poulet: La conscience critique, a.a.O., bes. 301-314.

**27.** G. Poulet: Les métamorphoses du cercle, a.a.O., 24.

seines Freundes und Kollegen auf durchaus distanzierte Weise portraitiert, hat mehrfach auf die Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen seinem eigenen Projekt und demjenigen Richards hingewiesen. Im Vorwort zu *Littérature et sensation* beschreibt Poulet das literarische Kunstwerk als einen Raum, durch den wir in die imaginäre Welt des Autors eintreten, um uns dort für die Dauer der Lektüre aufzuhalten. Dabei verschmilzt das uns umgebende fremde Bewusstsein mit unserem eigenen, dessen Idiosynkrasien wir an der Grenze zum Werk zurücklassen müssen. Ob wir die Welt des anderen bewohnen oder diese umgekehrt die unsrige ausfüllt, wird ununterscheidbar:

»A partir du moment précis où se trouve franchie la lisière d'une œuvre, il faut dire adieu au jour et aux objets. [...] Car la littérature, est-il besoin de le dire, est un monde entièrement imaginaire. C'est le résultat très pur de l'acte par lequel, en transmuant ses objets en pensée, l'écriture a fait s'évanouir tout ce qui n'est plus celle-ci. Reste donc une pensée. Elle existe, pénétrable, parcourable. Elle s'ouvre sur une suite de cavernes, toutes différentes, toutes à la fois vides et pleines, où retentit la même exclusive affirmation de l'existence. Qui s'y engage n'a pas seulement à quitter le monde des objets, il a aussi à quitter sa propre personne. [...] Il faut alors simplement se résigner à faire partie des lieux, à habiter, à se laisser habiter par la pensée.«[28]

Dass die Lektüre uns einen inneren Raum aufschließt, eine fremde Welt, ein »imaginäres Universum«, in das der Lesende eintaucht, ist eine der gemeinsamen Prämissen von Poulet und Richard. Der Unterschied liegt in dem, was sie dort suchen. Während Poulet beim Eintritt in die Welt des Bewusstseins die Welt der Dinge hinter sich lässt und sein Augenmerk auf die innere Ausdehnung und die Bewegung des Denkens richtet, sucht Richard durch den Text und die imaginäre Welt des Dichters hindurch den sinnlichen Kontakt zu den Gegenständen. Sein Interesse gilt dem charakteristischen Zugang des Autors zur Materie, seinen sinnlichen Obsessionen, Vorlieben und Abneigungen. Poulet hat diese Hinwendung zu den Sinneswahrnehmungen als notwendige Ergänzung seiner eigenen kritischen Arbeit gewürdigt: Wenn das Bewusstsein des Menschen stets »Bewusstsein von etwas« und seine Welt stets eine inkarnierte sei, erscheine es legitim, nicht nur Gedanken und Bilder zum Gegenstand der Kritik zu machen, sondern auch jenen Akt ins Auge zu fassen, durch den sich der Geist im Pakt mit seinem Körper mit dem Objekt vereinigt, um sich als Subjekt zu setzen.[29]

**28.** G. Poulet: Préface, in: Jean-Pierre Richard, Littérature et sensation, Paris 1954, 9-11, hier 9.

**29.** »Mais l'on peut se demander aussi si la critique est vouée à refléter exclusivement la conscience. Puisque celle-ci est, comme nous le croyons maintenant, con-

Der innere Raum, bei Poulet eine abstrakte Ausdehnung unbestimmten Inhalts, ist also bei Richard mit sinnlicher Materie angefüllt. Das gilt für Richards gesamtes Werk bis hin zu den *Quatre lectures*, die er 2002, als 80jähriger, veröffentlicht hat[30] – und es gilt sogar, in besonders eindrucksvoller Weise, für Richards große, Poulet gewidmete Studie über Mallarmé, über jenen Autor also, dessen Werk gemeinhin – so auch vom Widmungsträger – als Inbegriff des Abstrakten und Unsinnlichen angesehen wird.[31] An die Stelle der geometrischen Raum-Figurationen Poulets, des Kreises und der *distance intérieure*, tritt folgerichtig bei Richard eine andere Raum-Metapher: Richard konzipiert den subjektiven Raum der ästhetischen Erfahrung als Landschaft.[32] In der Einleitung zu seinem Mallarmé-Buch, das programmatisch *L'univers imaginaire de Mallarmé* betitelt ist, beschreibt er den Kritiker als einen Reisenden, für den sich immer neue Perspektiven auf die Text-Landschaft eröffnen:

»La critique nous a paru de l'ordre d'un parcours, non d'un regard ou d'une station. Elle avance parmi des paysages dont son progrès ouvre, déplie, replie les perspectives. Sous peine de choir dans l'insignifiance du constat, ou de se laisser absorber par la lettre de ce qu'il veut transcrire, il lui faut avancer toujours, toujours multiplier angles, prises de vue. Comme les montagnards dans certains passages difficiles, elle n'évite la chute que par la continuité de son élan. Immobile, elle tomberait dans la paraphrase ou dans la gratuité.«[33]

science de quelque chose, n'est-il pas possible de retrouver, tout au bout de l'acte littéraire, ce quelque chose qui fut l'objet de la pensée? [...] La critique ne peut pas se contenter de penser une pensée. Il faut encore qu'à travers de celle-ci elle remonte d'image en image jusqu'à des sensations. Il faut qu'elle atteigne l'acte par lequel l'esprit, pactisant avec son corps et avec celui des autres, s'est uni à l'objet pour s'inventer sujet. Telle est, me semble-t-il, l'importance extrême de la critique de Jean-Pierre Richard. En elle la conscience apparaît non *à vide* mais *aux prises*, appliquée à transformer en matière spirituelle un monde incarné« (ebd., 10, Hervorh. von G. P.).

**30.** J.-P. Richard: Quatre lectures, Paris 2002.

**31.** Vgl. in diesem Sinne z.B. Genettes Rezension von Richards Mallarmé-Buch (G. Genette: Bonheur de Mallarmé?) sowie Poulets kongeniales Mallarmé-Kapitel in *La distance intérieure*. Richard und Maurice Blanchot, den Poulet mit Mallarmé vergleicht, bilden die beiden Extrempunkte im Spektrum der in *La conscience critique* portraitierten Kritiker (vgl. G. Poulet: La conscience critique, a.a.O., 287-290, zu Blanchot und Mallarmé vgl. 226).

**32.** Eine vom allgemeinen Gebrauch des Landschafts-Begriffs sowie von seiner Verwendung im Bereich der bildenden Kunst ausgehende Annäherung an Richards Konzeption der Landschaft unternimmt Michel Collot: Le paysage dans la critique thématique, in: Ders. (Hg.): Les enjeux du paysage, Brüssel 1997, 191-205.

**33.** J.-P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris 1961, 35f.

Stellt man sich jedoch den Leser Richard als einen Spaziergänger vor, der in impressionistischer Manier die Textoberfläche nach signifikanten Stellen absucht, so vereinfacht man sein Verständnis der Landschafts-Metapher in doppelter Hinsicht. Richard will seine Version der *critique thématique* als ein Verfahren der Tiefenanalyse verstanden wissen, das unterhalb der expliziten Textaussagen, im Bereich der Sinneswahrnehmungen, Gefühle und Träumereien, nach präreflexiven Sinnschichten fahndet und entfernte Analogien zusammenstellt, um auf diese Weise zum unterirdischen »Urstrom« der großen, Einheit stiftenden Bedeutungen *(significations)* vorzudringen. »Die Kritik«, schreibt er, »liebt die unterirdischen Expeditionen« (»Elle aime les parcours souterrains«).[34] Sie erstellt eine Geographie des »inneren Raums«, indem sie, geleitet von den zentralen Themen des Werks, die verschiedenen Felder und Schichten der poetischen Erfahrung kartographiert, vergleicht und sie von den thematischen Knotenpunkten oder Scharnieren aus zu einem Ganzen zusammensetzt.[35]

Neben der letztlich hermeneutischen, für den Diskurs der Genfer Schule insgesamt typischen Verbildlichung des Lektürevorgangs als *parcours*, d.h. als Weg, als Reise, häufig auch als Zirkel,[36] besitzt die Metapher der Landschaft bei Richard noch eine engere Bedeutung: Sie bezieht sich auf die sinnlich-materiellen Eigenheiten des »imaginären Universums«, die sich im Blick des Lesers zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen. Das perzeptive Bewusstsein des Autors »modelliert seine Landschaft«, und der Kritiker rekonstruiert sie anhand der wichtigsten Motive und »Haltungen« seines Gesamtwerks.[37] Das Ergebnis sind »Museen der Einbildungskraft« oder, in Mallarmés Metaphorik ausgedrückt, »Atlanten, Herbarien und Rituale« (ich zitiere hier eine Stelle, die, weil sie konkrete Beispiele liefert, zugleich einen Eindruck von Richards Denkstil vermittelt):

»Ce sont ces ›motifs‹ – point de mot plus mallarméen – que nous avons voulu [...] extraire des ›fibres‹ de l'œuvre: de son tissu verbal et de sa substance imaginaire. Nous les avons recherchés dans les matières favorites de Mallarmé (par exemple glaces, feux, gazes, crèmes, fumées, écumes, nuages, eaux limpides), dans ses formes préférées (cols, jets d'eaux, presqu'îles, corolles, ongles, élans épanouis ou retombés), dans les mouvements auxquels revient toujours sa rêverie (jet, battement, réflexivité, va-et-vient, aveu, pudeur), dans les attitudes essentielles qui composent pour nous son paysage. Nous

**34.** Ebd., 17.

**35.** Ebd., 26.

**36.** Vgl. hierzu z.B. Starobinskis Theorie des doppelten hermeneutischen Zirkels (J. Starobinski: Le progrès de l'interprète, in: Ders.: L'œil vivant II: La relation critique, Paris 1970, 82-169, hier bes. 154-169).

**37.** J.-P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, a.a.O., 18f.

avons essayé en somme de reconstituer ses ›atlas, herbiers, et rituels‹. On trouvera donc dans les pages qui suivent tout un musée de l'imagination mallarméenne [...]«[38]

In den Kontext einer »critique de la conscience« (Poulet[39]) gehören solche Landschaftsarchive insofern, als sie die Spuren des dichterischen Bewusstseins festhalten, das sich im Kontakt mit der Dingwelt als solches überhaupt erst erfinden konnte. Die Bewegung dieses Zusammentreffens schreibt ihre spezifische Figur oder ihr Gesicht *(figure)* in die Materie ein, aus der sie sich dann herauslesen lässt. Die Gegenstände berichten vom Geist, der sie besitzt, das Äußere vom Inneren:

»Choses, corps, formes, substances, humeurs, saveurs, tels seront donc, et même pour Mallarmé, les supports et les moyens d'expression premiers du mouvement par lequel il s'invente. Pour être justement épousée, cette invention demandera à être surprise à fleur de terre, dans le premier élan de sa genèse: toute mêlée encore à la pâte sensible d'où elle veut s'extraire, mais où elle inscrit alors sa plus juste *figure*. Car l'objet décrit l'esprit qui le possède; *le dehors raconte le dedans* [...]. l'éternité même peut se dessiner en un corps ou en un paysage. C'est dans le monde sensible que la spiritualité la plus pure traverse son épreuve, fixe sa qualité.«[40]

Mallarmés Landschaft, in ihrer Materialität als Text ebenso wie als innerer Empfindungsraum, besitzt also ein Gesicht, sie bildet die Physiognomie ihres Autors ab wie sein Körper. Richards kritisches Unterfangen muss in dieser Hinsicht als ein stilistisches Projekt verstanden werden: »Le style, c'est bien l'homme en effet«, bekennt Richard mit Buffon, und er rechnet zum Stil »die Geographie, die Neigungen, das Relief, die bevorzugten Wendungen«,[41] eine Reihe von Qualitäten also, die sich auf Text und Landschaft gleichermaßen beziehen lassen.

Der Versuch, mentale Räume als Landschaften mit einer eigenen Physiognomie zu beschreiben, findet sich bereits in Merleau-Pontys *Phénoménologie de la perception*.[42] Aufruhend auf der »natürlichen« Welt, zu der ein »objektiver« oder »geographischer« Raum gehört, konstituiert das Bewusstsein nach Merleau-Ponty individuell erworbene »menschliche« Welten von begrenzter Geltung und Dauer. Diese erworbenen Welten bestehen aus sedimentierten Alltagserfahrungen und Denkgewohnheiten, die wir immer wieder aktualisieren

**38.** Ebd., 19f.

**39.** G. Poulet: Préface, a.a.O., 9.

**40.** J.-P. Richard: L'univers imaginaire de Mallarmé, a.a.O., 20 (Hervorh. von mir, C. T.-M.).

**41.** Ebd., 32.

**42.** Vgl. hierzu auch M. Collot: Le paysage, a.a.O., 198-201.

und gleichsam neu erschaffen; wir bewegen uns in ihnen, wenn wir in unserer Wohnung umhergehen, mit alten Freunden plaudern oder mit längst vertrauten Begriffen und Urteilen operieren, ohne sie jedes Mal von Neuem zu überdenken.[43] »Auf diese Weise«, schreibt Merleau-Ponty, »kann es für uns eine Art mentales Panorama geben, mit deutlich hervorgehobenen und unscharfen Regionen, eine Physiognomie der Fragen und der intellektuellen Situationen.«[44] Im gleichen Zusammenhang gebraucht Merleau-Ponty für das »mentale Panorama« auch die Metapher der Landschaft *(le paysage)*. Wenn es heißt, das Bewusstsein beweise seine Kraft insbesondere dann, »wenn es sich eine solche Landschaft entwirft und sie dann verlässt«, muss das wohl als ein Hinweis auf das philosophische, wissenschaftliche oder künstlerische Werk gelesen werden, das sich am Ende vom Autor ablöst und dabei dessen Physiognomie bewahrt: »L'essence de la conscience est de se donner un ou des mondes, c'est-à-dire de faire être *devant* elle-même ses propres pensées comme des choses, et elle prouve sa vigueur indivisiblement en se dessinant ces paysages et en les quittant.«[45]

Mit weniger intellektuellen als sinnlichen Konnotationen kehrt die Landschaftsmetapher an einer späteren Stelle wieder, und zwar im Zusammenhang mit dem »erlebten Raum« *(l'espace vécu)*, den Merleau-Ponty vom geometrischen Raum sowie vom natürlichen oder objektiven Raum unterscheidet. Zum erlebten Raum gehören z.B. der Raum der Wahrnehmung, der Raum des Traums und der mythische Raum. Die Metapher der Landschaft wird besonders plastisch im Bericht vom Erlebnis eines Schizophrenen, vor dessen Augen sich beim Betrachten einer Berglandschaft mit einem Male ein zweiter, schwarzer und bedrohlicher Himmel vor den blauen Abendhimmel schiebt. Merleau-Ponty zufolge ist diese Erfahrung nur ein Sonderfall, der Licht auf die allgemeine Struktur unserer Wahrnehmungswelt werfen kann: Der zweite, unheimliche Raum, der hier den natürlichen Raum durchdringt und verdrängt, ist eben jener Raum, den wir mit unserer spezifischen Art, die Welt zu projizieren, kontinuierlich herstellen, der sich beim Schizophrenen jedoch vom objektiven Raum dissoziiert. Der Kranke, so Merleau-Ponty, lebt in einem Privatraum; seine Wahrnehmung dringt nicht mehr bis zum geographischen Raum vor, sondern verbleibt in einem beträchtlich verarmten »Landschaftsraum« *(l'espace de paysage)*.[46]

**43.** M. Merleau-Ponty: Phénoménologie de la perception, a.a.O., 150f., 240, 339f.

**44.** Ebd., 151.

**45.** Ebd., 151f. Auch in Prousts *Recherche* werden die sich im Kunstwerk offenbarenden inneren Räume als Landschaften beschrieben, vgl. dazu die Stellenangaben in Anm. 13.

**46.** Ebd., 332. Merleau-Ponty bezieht sich an dieser Stelle auf den deutschen

Die Metapher der Landschaft steht hier also ähnlich wie später bei Richard für die Idiosynkrasien der sinnlichen Wahrnehmung, die sich mit einem diffusen Hof von Assoziationen und vergangenen Erfahrungen verbinden.

Auch Merleau-Ponty bringt seine Konzeption der Wahrnehmungswelt in Zusammenhang mit Begriffen wie ›Stil‹ und ›Physiognomie‹. Um zu erläutern, wie die Worte, Gesten und Sinneswahrnehmungen des Menschen zusammenhängen und durch ihren unverwechselbaren Stil seine fundamentale Seinsweise offenbaren, vergleicht er den menschlichen Körper mit dem Kunstwerk, dessen Sinn von der Materialität der Sprache, der Farbe oder der Töne unablösbar ist. Genau wie die Inhaltsangabe eines Romans sein komplexes Ganzes nicht ersetzen kann, geht das Wesen des Menschen nicht in seinen Worten und Gedanken auf; die organische Ganzheit des Kunstwerks verhält sich zu seiner diskursiven Aussage wie die Worte des Sprechenden zum komplexen Zusammenspiel von Akzent, Ton, Gestik und Physiognomik oder wie der Steckbrief einer Person zu ihrem Gesicht. In der konkreten Vielfalt des perzeptiven und motorischen Ausdrucks, die stets auf einen zentralen Kern bezogen bleibt, artikuliert sich die Welt des Menschen. Die Verfahren der Dichtung machen es möglich, diesen Weltentwurf, die »existenzielle Modulation«, zu verewigen.[47]

Aus den angeführten Textstellen wird ersichtlich, daß Merleau-Ponty den Begriff der Physiognomik auf zwei komplementäre Sachverhalte bezieht: Zum einen ist es möglich, die Physiognomie eines Menschen und seiner Werke als Ausdruck seines Wesens zu betrachten, zum anderen besitzt die Welt für uns schon immer eine bestimmte Physiognomie; wir verleihen ihr durch unser Handeln und unsere Wahrnehmung ein Gesicht, das uns ansieht. Dieses Gesicht der Welt ist es, das im Kunstwerk dauerhafte Gestalt annimmt und auf diese Weise wiederum für andere lesbar wird. Jean Starobinski hat diese Gedankenfigur aufgegriffen und ihr einen Aufsatz mit dem Titel *L'imagination projective* gewidmet, in dem er anhand des Rorschach-Tests ein Modell der kritischen Lektüre entwickelt. Der Patient, so Starobinski, der in die amorphen Flecken auf den Test-Karten seine psychischen Obsessionen projiziert und seinem Therapeuten davon berichtet, gleicht dem Schriftsteller, der dem Leser durch sein Kunstwerk den Text seiner Wahrnehmungswelt übermittelt; die Arbeit des Literaturkritikers steht in Analogie zur diagnostischen Tätigkeit des Psychologen. Eine Pointe des Essays liegt in der These, dass die Interpretatio-

Phänomenologen Erwin Straus. Zu dessen Konzeption des Landschaftsraums vgl. Jean-Marc Besse: Entre géographie et paysage, la phénoménologie, in: M. Collot: Les enjeux du paysage, 330-341.

**47.** Vgl. ebd., 175-179.

nen des Psychologen wie die des Kritikers ihrerseits »unsichere« Werke mit subjektiven Implikationen sind.[48]

Starobinski assoziiert die phänomenologische Theorie und die psychologische Diagnosetechnik, an die sein Lektüremodell anknüpft, auch mit einer literarischen Filiation, die es erlaubt, Merleau-Pontys physiognomisches Denken auf die Künste, den traditionellen Ort der Physiognomik zurückzubeziehen. Neben Montaigne und Max Jacob wird Leonardo da Vinci zitiert, der dem Künstler auf der Suche nach einem Sujet die Betrachtung fleckiger Mauern empfiehlt: »Wenn du fleckige oder aus verschiedenen Steinarten zusammengesetzte Mauern betrachtest und gerade vor der Aufgabe stehst, einen Ort zu erfinden, wirst du darin die verschiedensten Landschaften erkennen, Berge, Flüsse, Felsen, Bäume […].«[49] Georg Christoph Lichtenberg sah in diesem gestaltenden Blick den charakteristischen Habitus des Physiognomen, der »in jedem Tintenfleck ein Gesicht und in jedem Gesicht eine Bedeutung findet.« »Alles dieses«, heißt es bei Lichtenberg, »ist aus Ideen-Assoziation begreiflich«[50]; man lernt aus solchen Fantasien mehr über den Physiognomen selbst als über seinen Gegenstand:

»Jedermann macht sich nach seiner Lage in der Welt, und seiner Ideen im Kopf, nach seinem Interesse, Laune und Witz, weil er das ganze Gesicht nicht fassen kann, einen Auszug daraus, der nach seinem System das Merkwürdigste enthält und den richtet er, daher sieht jeder in vier Punkte etwa so geordnet: ⁘ ein Gesicht, und nicht alle einerlei […].«[51]

**48.** J. Starobinski: L'imagination projective, in: Ders.: L'œil vivant II, 238-254. Vgl. hierzu auch Verf.: *Le geste créateur*. Gestik und Kritik bei Georges Poulet und Jean Starobinski, in: Verf. u.a. (Hg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, Tübingen 2000, 269-281, hier bes. 279f.

**49.** »se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di uarie machie o pietre di uari misti, se avrai a iuentionare qualche sito · potrai · lì · uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di motagnie, fiumi, sassi, albori […]» (Leonardo da Vinci: The Literary Works, hg. von Jean Paul Richter, Bd. 1, New York 1970, 311). Vgl. J. Starobinski: L'imagination projective, a.a.O., 239.

**50.** Georg Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik, wider die Physiognomen, in: Ders.: Schriften und Briefe, hg. von Franz H. Mautner, Bd. 2: Aufsätze, Satirische Schriften, Frankfurt/Main 1983, 85-116, hier 104.

**51.** Ebd., 106.

## 3. Richard als Leser von Francis Ponge

Nachdem ich die diversen Implikationen von Richards Landschafts-Metapher – das Konzept der Wahrnehmungswelt, die Figur der Projektion, den physiognomischen Blick – von Merleau-Ponty über Starobinski bis zu da Vinci und Lichtenberg verfolgt habe, möchte ich abschließend auf zwei Essays über Francis Ponge eingehen, anhand derer sich Richards Lektürepraxis exemplarisch nachvollziehen lässt. Dabei wird sich zeigen, dass die phänomenologische Begrifflichkeit und Metaphorik in seinen Arbeiten keineswegs den Charakter einer prästrukturierten Methode besitzt, sondern vielmehr im Zusammenspiel mit der immanenten Poetik der gelesenen Texte im Lektüre-»Parcours« immer neu entwickelt wird. Dieser Prozess mündet, den oft formulierten Anspruch der Genfer Schule beispielhaft einlösend, in einen weniger interpretativen als literarischen Text, der Ponges poetische Methode in die Lebenswelt des Kritikers überführt und auf diesem Wege ein eigenes Literatur- und Lektüremodell entwirft.[52]

In einer der 1964 publizierten *Onze études sur la poésie moderne* untersucht Richard die verschiedenen Stadien, die Ponges poetische Auseinandersetzung mit den Dingen jedes Mal von Neuem durchläuft. Auf eine erste Phase der stummen Konfrontation mit der Undurchdringlichkeit und Fremdheit des seinem natürlichen Kontext enthobenen Objekts folgt eine Phase der intensiven Auseinandersetzung, die eine stilistische Anstrengung impliziert: Ponge muss die undifferenzierte, monolithische Erscheinung ins Nacheinander der Sprache übersetzen, d.h. in einen *discours*, der zugleich ein *parcours* ist.[53] Die analytische Bewegung, die das ermöglichen soll, ähnelt ihrerseits einem Weg (einem *parcours*), der ins Innere des Gegenstandes führt. Das untersuchte Objekt wird zu einer Landschaft, in die der Betrachter Ponge eintaucht und in der er sich von einem Punkt zum anderen bewegt, von Detail zu Detail springt und mit Hilfe einer mentalen »Gymnastik« ein entspanntes Verhältnis zum vormals einschüchternden Ding erreicht:

»Mais sous l'exploration minutieuse du regard l'objet perdra aussi de son lisse originel, de sa clôture: il se défera en détails et en nuances, éclatera en parties distinctes, deviendra à lui seul tout un *paysage*. L'esprit ne se posera plus dès lors comme un intrus terrorisé: il s'installera en lui, au cœur même de cette variété dont Ponge a besoin, nous dit-il, pour se sentir être. [...] Faire ainsi que l'objet cesse de s'imposer à moi dans le face à face d'une étrangeté et d'une unicité irréductibles, pour devenir un *espace* multi-

**52.** Zu dieser Variante des ›hermeneutischen Zirkels‹ bei Poulet und Starobinski vgl. Verf.: *Le geste créateur*.

**53.** J.-P. Richard: Francis Ponge, in: Ders.: Onze études sur la poésie moderne, Paris 1964, 161-181, hier 163.

ple, modulé, qui se disposerait heureusement tout autour de moi et de ma conscience [...] me mouvoir mentalement en elle, pour me déplacer d'un point à un autre de son étendue signifiante, pour sauter de telle nuance à tel détail, de telle intention à telle ressemblance, et pour me fabriquer alors moi-même, m'étayant peu à peu, m'équilibrant en moi et dans l'objet à fur et à mesure d'une gymnastique tout à la fois spirituelle et sensuelle, tel sera bien, me semble-t-il, le projet de la description pongienne.«[54]

Trotz der hier gewählten Metaphorik der Immersion möchte Richard Ponges Poetik nicht als eine Poetik der Versenkung missverstanden wissen. Der analytische Blick bleibt im Gegenteil an den Details der Oberfläche haften. Wenn diese sich nicht von allein erschließen, vergrößert Ponge den Maßstab der Objektvorstellung oder reduziert umgekehrt die relative Größe des Betrachters. In *Le pain* beispielsweise, einem kurzen Text aus *Le parti pris des choses* von 1942, verwandelt sich die Brotkruste in eine Gebirgslandschaft, deren Täler, Höhenkämme, Bodenwellen und Felsspalten sich dem Blick panoramatisch darbieten.[55]

Nachdem der Analysevorgang abgeschlossen ist, setzt Ponge den analytisch zerlegten Gegenstand wieder zusammen und erstattet ihm seine funktionale Identität zurück. Die zerklüftete Landschaft der Oberfläche verschwindet, und wir begegnen, so Richard, dem Ding wieder wie einer Person mit einem Gesicht und einem eigenen Leben. Das Brot, eben noch eine erhabene Alpenlandschaft, verwandelt sich im letzten Satz von *Le pain* zurück in ein alltägliches Nahrungsmittel, geschaffen nicht um respektiert, sondern um verzehrt zu werden. Anders als vor der analytischen Reise ist das Gesicht des Objekts jedoch nun transparent geworden; wir kennen seine Strukturen und wissen, was es für uns bedeutet. Seine dunkle, monolithische Dimension bleibt allerdings als Fundament unserer Objektwahrnehmung untergründig erhalten.[56]

Richards Aufsatz endet mit einem Ponge-Zitat, das den Landschaftscharakter, der zuvor den Gegenstand in seiner analytischen Zerlegung auszeichnete, zu einer Qualität der Texte selbst erklärt: »C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'écris. Qu'on s'y trouve à l'aise. [...] Qu'on y circule aisément, comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude.«[57] In der zweibändigen Aufsatzsammlung *Microlectures* von 1979/1984 betont Ri-

**54.** Ebd., 164 (Hervorh. von mir, C. T.-M.).

**55.** Ebd., 165, vgl. Francis Ponge: Le Pain, in: Ders.: Œuvres complètes, hg. von Bernard Beugnot, 2 Bde., Paris: 1999-2002, Bd. 1, 22f.

**56.** J.P. Richard: Francis Ponge, a.a.O., 178.

**57.** Ebd., 181. Vgl. F. Ponge: Pochades en prose, in: Ders.: Œuvres complètes, Bd. 1, 538-568, hier 551.

chard vor allem diese Dimension seiner Landschafts-Metapher. Der Text selbst figuriert als Landschaft, und seine materiellen Aspekte, die Laute etwa und die Anordnung der Buchstaben auf der Seite, werden zu wesentlichen Bestandteilen des Terrains, das Richard in einer Serie exemplarischer Textanalysen bearbeitet. Der Titel *Microlectures* ist programmatisch und steht für eine »kurzsichtige« Optik, die, wie Ponges Beschreibung des Brotes, prägnante Details ins Auge fasst, statt sich, wie Richards frühere Arbeiten, auf das Gesamtwerk eines Autors zu erstrecken: »La lecture n'est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol: elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en tauromachie, de son *terrain*.«[58]

In seinem Essay *Terre écrite*, der im Anhang des zweiten, *Pages paysages* überschriebenen Bandes der *Microlectures* abgedruckt ist, kommt Richard auf die Metapher des *terrain* zurück. Thema des Essays ist das Boule-Spiel. Richard macht es zum Gegenstand einer kleinen phänomenologischen Studie und erprobt zugleich die Möglichkeit, darin ein Modell für das Schreiben zu sehen. Was das Boule-Spiel den Spielern zuallererst bietet, ist, so Richard, eine spontane Kenntnis der Materie: Im bloßen Umgang mit den Kugeln und dem Boden, der elementaren Grundlage des Spiels, erfahren die Spielenden etwas über die Notwendigkeit des Reliefs, im Schreiben wie im Leben. Ein Terrain ist in Richards Augen nur dann wirklich zum Spielen geeignet, wenn es natürlich entstanden und den Einflüssen von Wind, Wetter, Staub und Erosion ausgesetzt ist. Treffen diese Kriterien zu, dann vermag der Spieler den Boden auf ähnlich intensive Weise zu erfahren wie Ponge das Brot. Dem »kurzsichtigen« Blick offenbaren sich Abhänge, Engpässe, Gebirgskämme und Felsplateaux, Täler und Sümpfe; die Erde erhält ein Gesicht.[59] Allerdings erforscht der Boule-Spieler die physiognomische Landschaft des Spielgrundes nicht in träumerischer Kontemplation wie der Brotesser bei Ponge, sondern im dynamischen Parcours: »le terrain boulistique ne se consomme pas, il ne se brise pas rêveusement comme le pain pongien, il se parcourt, on le traverse, du regard d'abord, puis du pied, de la boule enfin: c'est donc de manière dynamique que s'y reconnaît et s'y éprouve la modulation d'une surface.«[60]

Das geographische und geologische Wissen des Spielers erweist seinen Wert erst im geglückten Wurf, dessen sorgfältig kalkulierte Kinetik sich wie eine Romanepisode aus den Konstellationen der Kugeln

**58.** J.-P. Richard: Microlectures, Paris 1979.

**59.** J.-P. Richard: Terre écrite, in: Pages paysages. Microlectures II, Paris 1984, 247-256, hier 248.

**60.** Ebd.

am Boden herauslesen lässt. Wie die Literatur artikuliert das Spiel einen eigenen »erlebten Raum«. Bei seiner Beschreibung kombiniert Richard die in der Ponge-Lektüre gewonnene mikroskopische Perspektive mit verschiedenen anderen Modellen der Raumkonstitution: Mit der Mechanik der Flugbahnen und der Geometrie der Distanzen, mit der Kinästhetik des Ausschreitens und Zielens,[61] mit den strukturalistischen Prinzipien der Kontiguität und Substitution, die ins Spiel kommen, wenn eine Kugel die andere berührt oder von ihrem Platz verdrängt,[62] und schließlich sogar mit der Pouletschen Figur des Zirkels: Der Spieler schließt sich in einen Kreis ein, den er beim Werfen nicht übertreten darf, dabei umgibt ihn ein Kreis aufmerksamer Zuschauer[63]; er tritt einem boulistischen Zirkel bei[64] oder begibt sich zum Spielen in das Rund der Arènes de Lutèce.[65] Denoch drängt sich der Eindruck auf, daß Ponges zugleich meditativer und inkorporierender Gestus Richards Wahrnehmungsstil in besonderer Weise entspricht. Nicht zuletzt bildet die zentrale Gedankenfigur des Boule-Spiel-Essays, die Übertragung der Landschaftsmetapher vom Ding (dem Brot oder Spielgrund) auf den Text, den argumentativen Rahmen der Ponge-Lektüre aus den *Onze études sur la poésie moderne*. Im Anschluss an seine Wanderung durch Ponges sinnliches Universum hat Richard sich dessen poetische Methode einverleibt.

**61.** Ebd., 253.

**62.** Ebd., 251.

**63.** Ebd., 254f.

**64.** Ebd., 252.

**65.** Ebd., 247.

# Shakespeare/Brook ou de la fluidité

Georges Banu

*Brook ist ein Mann des leeren Raums, des Konzeptionellen, an das er seine gesamte Theaterarbeit bindet. Trotz seines Misstrauens gegenüber Intellektuellen ist hier insbesondere ein »intellektueller« Regisseur als Bezugsgröße zu nennen: Jacques Copeau. Um das Theater zu reformieren, hatte dieser am Beginn des 20. Jahrhunderts eine leere Bühne (»le tréteau nu«) gefordert. Im Zeichen der Zurückweisung szenographischer Dekoration und der Suche nach einer »Dynamik« des Raums ist diese Forderung häufig wieder aufgenommen worden. So versuchten etwa Craig und Appia in diesem Sinne das aufgeführte Werk stets mit einem in Bewegung gesetzten, freien und fließenden Raum zu begleiten: Der eine mit seinen »screens«, der andere mit variablen Bühnenelementen – ganz abgesehen von diversen »Apparaten des Darstellens« (»machines à jouer«), die von Svoboda oder Allio ausgearbeitet worden sind. Dieses kinematographische Unternehmen präsentiert sich zunächst als revolutionärer Weg, der Reaktion fordert: Der Bezug zu einer Immobilität »mentaler Landschaft« wird hergestellt, die insbesondere von Malern entwickelt wurde, deren Werke eine intensive Betrachtung und ein Feststellen des Bildes in der Zeitdauer fordern, oder auch für ein »architektonisch geordnetes Dispositiv« plädiert, das dem Schauspieler in seinem Spiel konkrete Grundlagen zur Verfügung stellt und die dreidimensionale Kohärenz von Körper und Dekor gewährleistet. Im Zentrum der okzidentalen Theaterarbeit hat Brook das Denken des Raums zu einem seiner Hauptdarsteller gemacht.*

Brook est l'homme de *l'Espace vide*, non seulement du livre célèbre, mais aussi du concept auquel il associa tout son théâtre. Il ne fut pas le premier, il a eu des précurseurs et, malgré sa méfiance des «intellectuels», c'est justement un metteur en scène intellectuel qui, au début du XX-ème siècle, Jacques Copeau qui réclama, pour réformer le théâtre, «le tréteau nu». Cette exigence sera souvent reprise au nom d'un même refus de la décoration scénographique et d'une même quête de «dynamisme» de l'espace. Dans cet esprit, Craig avec ses «screens», Appia avec ses «praticables», sans parler des diverses «machines à jouer» éla-

borées ultérieurement par Svoboda ou Allio, cherchent toujours à accompagner l'œuvre représentée par un espace en mouvement, libre et fluide. Cette démarche «cinétique» s'imposera comme une voie d'abord révolutionnaire qui, ensuite, forcement, va engendrer des réactions: la principale fut le recours à l'immobilité du «paysage mental», proposé surtout par les peintres qui appèlent au regard prolongé et à l'imprégnation dans le temps, ou au «dispositif architecturé» qui fournit des assises concrètes au jeu et assure la cohérence tridimensionnelle entre corps et décors. La pensée de l'espace se trouve au cœur du travail de la scène occidentale tout au long du XX$^{e}$ siècle et Brook fut l'un de ses principaux protagonistes.

## La fluidité shakespearienne

Le théâtre de Brook se constitue à partir et sur la base de Shakespeare que le metteur en scène érige en véritable double. Par-delà tout, ce qui lui semble essentiel à capter et jamais trahir c'est cette vertu première, la fluidité shakespearienne qu'il assimile à une vertu moderne, prémonitoire, où l'on peut reconnaître les performances ultérieures du cinéma. Pour Brook, Shakespeare reste essentiellement lié au dynamisme de l'espace et tout ce qui le contrarie trahit son théâtre réfractaire au cloisonnement et à l'arrêt.

La fluidité déborde l'écriture d'un texte pour se constituer en qualité de l'œuvre shakespearienne toute entière. Œuvre qui n'a rien d'immobile et, dans son ensemble, forme une galaxie dont les planètes, à différents moments, se trouvent à des distances variables par rapport à la scène moderne. L'ensemble shakespearien apparaît à Brook comme n'étant jamais stable mais toujours sujette à des adaptations et des options selon l'état du monde. Il y a un mouvement intrinsèque, jamais assouvi, dans «la pléiade» que forment les pièces de Shakespeare.

Brook se reconnaît dans Shakespeare dont il fait son alter ego. Il l'aime parce que, pour emprunter les catégories qu'il avance dans *l'Espace vide*, ne se complaît pas dans la boue du *théâtre brut* et ne s'attarde pas non plus sur les cimes du *théâtre sacré*, il se situe au cœur d'un champ des contradictions inassouvies qui, constamment, réclament à être traitées dans toute leur diversité. Seul Shakespeare répond à cette exigence brookienne qui consiste à ne pas croire à une seule vérité et à vouloir, sans cesse, intégrer *l'autre face*, cachée, en attente. Cela réclame de la mobilité. Et, au fond, c'est qui constitue la vertu essentielle de ce *théâtre immédiat* dont Brook a fait son horizon et qui nous a semblé être souvent incertain. C'est lui qui clôt *l'Espace vide* et, secrètement, c'est vers lui que Brook tend.

«Que l'on enlève les cadavres», crie-t-on souvent dans Shakes-

peare, le sous – texte concret étant, «Pour que l'action se poursuive». Mais qu'est-ce l'action, se demande Brook, sinon l'image même de la vie que nulle mort ne doit interrompre ni arrêter? Seule la fluidité de l'espace satisfait pareille vision: parce qu'il n'y a pas coupure il est, comme le fleuve d'Héraclite, l'expression la plus appropriée de ce que Brook, pareil à Shakespeare, considère comme étant le propre du réel. Tout doit se déployer sans pause, ni répit, Shakespeare «ne les admet pas» affirme le metteur en scène qui, dès ses commencements, a fait sienne cette conviction. Lors de sa tournée en Pologne, avec *Hamlet* dans les années 50 déjà, Jan Kott saluait la fluidité cinématographique du spectacle, fluidité pour Brook inséparable de l'écriture shakespearienne, et, par voie de conséquence, de son propre théâtre. Il aime traiter l'espace comme une phrase – rivière où les seuls points – capiton sont les fameux «mots rayonnants» qui se dressent tels des rochers au sein des flots qui agitent la phrase shakespearienne. L'espace sera à jamais le fleuve où baignent les personnages et d'où les paroles surgissent. De cette dialectique Brook jamais ne se départira.

Pour Brook, uniquement Shakespeare «ne reste jamais sur un seul plan» et procède à leur alternance successive. Il développe une extraordinaire mobilité qui lui permet de s'élever vers la pensée abstraite pour chuter ensuite dans la matérialité la plus grossière et ces permutations inlassables séduisent Brook qui les assimile à l'expression la plus complète du vivant. C'est ce qu'il cherche et veut obtenir afin de ne pas mutiler la vie, de la restituer dans son entière relativité. Etre mobile, ne pas se figer, fuir les certitudes, jouir de chaque instant, autant de qualités shakespeariennes que le *théâtre immédiat* se propose d'accomplir scéniquement. La fluidité, on doit le rappeler, n'assure pas seulement le développement rythmique du spectacle, elle facilite aussi la translation d'un modèle à un autre, d'une valeur à son opposé. A la fluidité cinématographique s'en ajoute ainsi une seconde, distincte, la fluidité axiologique. Elle confirme le goût régulièrement avoué par Brook lui – même pour les vérité passagères et la circulation qu'elles autorisent. La fluidité le définit. Et, pleinement, il s'y reconnaît car ainsi la complexité du «double» qui lui est si cher n'est pas sacrifiée, mais, au contraire, sauvegardée.

La fluidité, tant recherchée par Brook, à force de permettre au spectacle de changer avec aisance de registre, d'accélérer ou ralentir le rythme, de passer d'un lieu à un autre, finit par se constituer presque en fatalité. Fatalité que rien ne peut contenir et à laquelle on n'a qu'à se soumettre car on enlèvera toujours les cadavres pour que la vie ne s'arrête pas. Fluidité théâtrale convertie en fluidité philosophique fondée sur l'accord profond au monde accepté dans son entière diversité.

## Un lieu brookien

Le travail de Brook, depuis trente ans, porte l'empreinte d'un lieu unique, lieu signé, lieu où lui seul se sent à l'aise: les Bouffes du Nord. Réouvertes en 1974, elles constituent une architecture – scénographie à même de répondre à l'esthétique de Brook, esthétique, précise-t-il, formulée avant la réhabilitation de ce vieux théâtre abandonné. Le lieu ne doit pas précéder le programme, c'est lui qui doit d'abord se préciser afin que les données de l'architecture soient pensées en fonction de ses exigences. «Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité» affirme Brook en désignant un ordre des priorités que sacrifient tant de responsables culturels et de metteurs en scène. Si les Bouffes portent tellement sa marque c'est parce qu'il avait déjà identifié ses attentes et précisé sa quête. «Si on a découvert les Bouffes c'est parce qu'on les a cherchés» l'a souvent répété Brook.

Ce théâtre, Brook l'a placé sous le sceau du lieu élisabéthain mais sans procéder à nulle opération archéologique, à nulle reconstitution patrimoniale. Il l'a recomposé à partir des données qui, selon lui, définissent l'écriture shakespearienne, écriture qui, par – delà les voyages extra européens et les expériences les plus variées, reste à jamais son modèle. Et elle a au cœur la fluidité. Le théâtre parisien où Brook allait s'installer après avoir quitté l'Angleterre devait donc impérativement satisfaire cette exigence première. C'est à partir d'elle et du besoin de rapprochement acteurs – spectateurs, que les Bouffes furent repensées et redessinées. Grâce à cette pensée initiale elles ont fini par répondre au dynamisme de l'espace dont le metteur en scène ne peut pas dissocier son théâtre.

Antoine Vitez classe les espaces théâtraux en deux catégories: *l'abri*, le lieu qui reçoit le théâtre sans être conçu à l'origine dans ce but, et *l'édifice*, le lieu consacré au théâtre et invalide en dehors de cette fonction. Par une belle alliance Brook parvient à les réunir dans les Bouffes du Nord où l'*édifice* s'apparente à *l'abri*. Cela rend le lieu étonnant et ambigu: il tient des deux, *édifice – abri*. Lieu impur, lieu double, comme tout ce que Brook aime.

Les Bouffes du Nord sont un espace vide, mais le vide doit être compris, en termes orientaux, comme le résultat d'une élimination progressive, un acquis, et non pas un préalable paresseux. Au vide il faut accéder, c'est la conséquence d'un effort, le prix d'une conquête. Alors seulement l'artiste peut l'habiter tout en assurant l'extraordinaire «dynamisme» du trait que l'on reconnaît chez les grands maîtres calligraphes. C'est plutôt d'eux que Brook s'approche progressivement. Leur fluidité l'attire, elle n'est pas seulement la fluidité d'une écriture ou d'un art, c'est la fluidité ultime, la fluidité de l'homme sans nœuds.

Les Bouffes sont réfractaires aux décors, à tout ce qui interrompt

le flot du mouvement; ici ce qui compte c'est toujours l'enchaînement, l'absence de rupture, le *continuum*. Les quelques éléments parfois posés sur le sol sont toujours retirés par les interprètes censés assurer, de l'intérieur, la poursuite de l'action, et nullement par des machinistes subalternes venus de l'extérieur. Toute intervention étrangère, humaine et scénographique, sera bannie afin que l'espace engendre de lui même sa propre dynamique, qu'il s'appuie sur ses ressources du dedans et point sur les secours du dehors. Le mouvement initial se nourrit de ses propres énergies, rien ne vient l'interrompre et rien ne vient le relancer non plus. Son dynamisme est autogéré par le specatcle. C'est ce que Brook cherche et les Bouffes lui offrent. C'est aussi la raison pourquoi elles sont répulsives à toute autre approche – personne d'autre que Brook n'est heureux ici! Ce lieu est le lieu d'un projet et d'une personnalité, lieu qui permet à Brook de répondre aux données de Shakespeare. Autour du «l'espace vide» ils se rejoignent.

## L'espace – temps

Aux Bouffes du Nord, Brook fuit les pièges de la reconstitution et du musée avec tout ce qu'ils impliquent comme homogénéisation du temps. Il préfère jouer sur l'hétérogénéité des temps, sur leur inlassable conversion aussi bien au niveau du lieu que des costumes et des corps. Ainsi Brook procède à un subtil travail qui relie fluidité de l'espace et mouvance du temps. Les deux s'accordent et, ensemble, placent les représentations sous le signe d'un dynamisme partagé. Le binôme espace – temps n'est pas dissocié et Brook veille à ce que les deux termes subissent un même traitement, jamais nul ne vient contredire l'autre. Ils oeuvrent de pair.

Dans cette quête généralisée de mouvement, Brook se détourne de tout appel à la technologie moderne pour privilégier les solutions simples, concrètes, manuelles. Il y a, chez lui, un désir jamais sacrifié de convoquer les ressources internes du théâtre pour parvenir à atteindre le dynamisme du spectacle sans convoquer des moyens extérieurs, étrangers, perçus comme violemment contemporains. La fluidité doit être le résultat d'un processus de transformation où l'on reconnaît les vieux procédés élisabéthains et où le nouveau reste discret, réduit parfois à une simple solution d'appoint. Ce que cherche Brook c'est la fluidité de l'espace et du temps, fluidité dont il entend retrouver l'essence sans convoquer les moyens mis au point par les technologies les plus récentes. Fluidité artisanale, fluidité concrète, fluidité chaude qui renvoie, sans nostalgie aucune, à la vitalité d'une culture scénique en rien dépendante des performances cinétiques résolument associées à «l'extrême contemporain». Ici, seule la lumière sert de liant afin que

l'on passe aisément du jour à la nuit et de l'extérieur à l'intérieur. Outre les humains, elle s'avère être toujours indispensable à Brook.

La fluidité, Brook le sait mieux que quiconque, ne peut être uniquement le fait d'un souhait de mise en scène ou d'une solution scénographique. Elle est fonction aussi du groupe des comédiens et de sa malléabilité? C'est pourquoi il dirige si obstinément le travail de préparation dans ce sens-là car, il l'a découvert, comme dans le jazz, improviser signifie continuer, développer un thème, entrer, sortir, ne pas interrompre le temps, ne pas fixer l'espace. Tout, finalement, dépend des corps qui parviennent à un même dynamisme que celui qui régit l'espace – temps. Sans eux, tout risque d'échouer en solution superficielle, imposée, programmée. Les comédiens sont les agents que Brook entraîne afin de répondre à cette mouvance qui, dans la vie comme au théâtre, lui semble être l'essence du rapport *juste* au monde. Car, ainsi, les êtres ne s'isolent pas et la scène parvient à développer pleinement ce qui, selon Brook, la définit: *la relation*. *La relation*, pour qu'elle soit vivante, elle doit être mouvante.

Un lacis de relations, un réseau sans cesse métamorphosé, un ensemble aux pulsions sans cesse relancées, voilà ce que le théâtre de Brook réalise. Certes, il n'est pas identifiable par un univers, comme chez Kantor ou Wilson, mais il se place sous le signe de *la fluidité* qui affecte l'ensemble de ses dimensions, de l'espace au temps et au jeu, au point de s'imposer comme une vertu cardinale à laquelle ce lieu d'exception que sont devenues les Bouffes du Nord ont servi de foyer et ont permis l'accomplissement. L'homme de l'espace vide est l'homme en mouvement. Et il s'est employé à tout mettre en place pour qu'à l'intérieur et à l'extérieur rien ne le contredise. Du dynamisme, Brook a fait profession de foi et raison d'être. Son théâtre, comme sa vie, se mettent sous le signe de tout ce qu'il comporte comme charge énergétique et, en même temps, scepticisme implicite. Parce qu'épris du mouvement Brook, comme un autre Shakespeare, ne défendre jamais une seule valeur, ne s'attardera jamais sur un seul plan et restera l'homme du passage de l'un à l'autre. La fluidité est, chez lui, le symptôme caractérisé de son identité. Elle le conduit à se déplacer en suivant le mouvement d'une spirale dont la circonférence de chaque cercle est de plus en plus réduite sans que pour autant cela entraîne l'immobilisation. Parce qu'encore fluide Brook reste vivant. Il ne cultive pas les ruptures trop violentes, mais il ne les évite pas non plus et, de même que la transition d'un espace à un autre et d'une durée à une autre se fait en douceur, lui aussi, pour se métamorphoser, adopte un même régime. Tout doit se tenir, rien ne doit contredire cette aspiration au mouvement comme propre d'un art qui ne se dissocie pas de la vie et d'un artiste qui refuse la pétrification du prestige. La fluidité prend ainsi le sens d'une révolte contre l'image qui fige au profit du processus qui transforme. Son éner-

gie nourrit et garantit le renouvellement sans lequel ni le théâtre de Shakespeare ni les spectacles de Brook ne peuvent être correctement approchés. Il les relie au plus profond de leur essence.

# Ein Schauplatz der Hysterie. Das hysterische Szenarium Freuds und Cixous' *mise en scène*

Andrea Lassalle

*La contribution suivante pose la question d'une mise en scène de l'hystérie. Nous allons envisager les rapports entre les mises en scène sexualisées des corps dans l'espace et la production psychanalytique des textes et du savoir. Le texte de Freud ne réussit pas à transférer des scènes dans des notions et des savoirs. Il construit des corps nouveaux et remet en scène, par conséquent, sa propre méthode de même que la représentation spatiale de ses propres images. C'est dans une pièce de théâtre que Cixous transforme la productivité des «jeux du transfert et de la traduction». Dans cette pièce les corps sur la scène servent comme critique et changement de la théorie. Derrida présente l'espace et les corps sexualisés comme revenants du texte freudien et en même temps il les resitue dans un registre théorique pour une remise en scène des pré-requis matériels de ce discours. De là, notre contribution porte une attention particulière sur la discussion de la dépendance des sciences à l'égard des métaphores en général, et cela comme arrière-plan de notre lecture des mises en scènes picturales et scéniques de l'antécédent freudien et de la pièce de théâtre de Cixous.*

Der Frage nach der Inszenierung der Hysterie und ihrer Bühne möchte ich anhand von zwei Textlektüren und einem Ausblick nachgehen. Im Durchgang durch Sigmund Freuds *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* (der »Dora-Fall«)[1], Hélène Cixous' *Portrait de Dora*[2] und Jacques

**1.** Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse (1905 [1901]), in: Ders.: Studienausgabe Bd. VI (Hysterie und Angst), hg. v. Alexander Mitscherlich et al., 10 Bände und Ergänzungsband, Frankfurt/Main 1989, 83-186 (französisch als: Fragment d'une analyse d'hystérie [Dora], in: Ders.: Cinq psychoanalyses, traduit par Marie Bona-

Derridas *Freud und der Schauplatz der Schrift*[3] verwandeln sich Bilder in Landschaften, Geographien in Bühnen, Szenen in Performances des Körpers. Wiederholende Bewegungen – ein Bild wird aufgerufen, neu kontextualisiert, in einen anderen Genre-Zusammenhang gestellt und auf die Bühne gebracht – verändern das Zitierte. Die Geltungsmacht des sich als Bild konstituierenden Begriffs, der übertragen wurde und selbst überträgt, relativiert sich durch seinen eigenen metaphorischen Charakter, durch den er sich als semantisch nicht stillstellbar erweist.

Dabei ist die Diskussion über die Angewiesenheit von Wissenschaft auf Metaphern, auf die hier nur allgemein hingewiesen werden soll, als Hintergrund meiner folgenden Lektüre der bildlichen und szenischen Inszenierungen der Freud'schen Krankengeschichte und des Cixous'schen Theaterstückes zu bedenken.[4]

## Freuds Sexualgeographie

Weiblichkeit und der Entwurf einer neuen Wissenschaft hängen im Text der Krankengeschichte, die als ein literarisches Genre verstanden werden muss, aufs Engste zusammen. Hier interessiert mich jedoch diese Literarizität nicht in einem allgemeinen Sinn, sondern der spezifische Gebrauch, den der Wissen produzierende Text von einigen, dem Bereich des Literarischen zugehörigen Mitteln macht: wiederholten und inszenierten Bildern, Bühnenbildern und Theorieszenen. Durch sie entwirft sich Psychoanalyse als theoretisch-begriffliches System,

parte et Rudolph Löwenstein, Paris 1997, 1-91. Ich zitiere im Folgenden die Studienausgabe.

**2.** Hélène Cixous: Portrait de Dora, in: Dies.: Théâtre (= gemeinsame Ausgabe von *Portrait de Dora* und *La prise de l'école de Madhubaï*), Paris 1986.

**3.** Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, in: Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 1972, 302-350.

**4.** Das Thema der Metaphern und der Metaphorizität von Wissenschaft wurde insbesondere im Kontext dekonstruktiver Theoriebildung eingehend diskutiert. Vgl. hierzu: Jacques Derrida: Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text, in: Ders.: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 205-258; Ders.: Der Entzug der Metapher, in: Volker Bohn (Hg.): Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/Main 1987, 317-354, Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 1996; David R. Wellbery: Retrait/Re-entry: Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion, in: Neumann, Gerhard (Hg.): Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart, Weimar 1997, 194-207; sowie als Grundlage: Friedrich Nietzsche: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. I, München, Berlin 1980, 873-890.

bleibt jedoch der bildlichen Ebene durch die Arbeit mit und an ihnen, Traumsymbolen beispielsweise, verpflichtet.

Was verkürzt Theorieproduktion via Inszenierung genannt werden kann, zeigt sich besonders an der so genannten »symbolischen Sexualgeographie«, als die eine Traumerzählung der Patientin zusammen mit weiteren Bildern und Szenarien verstanden wird. Diese Deutung, welche die erzählte Szene in den Zusammenhang der psychoanalytischen Weiblichkeitstheorie einbinden und so sinnvoll machen will, bewegt sich stetig zwischen verschiedenen symbolisch deutenden und Erklärungs-Systemen, die ihrerseits wieder Bilder und Szenen produzieren. Das »Übersetzen«, wie es im *Bruchstück* heißt, der Traumsprache, die laut Freud eine »Bildersprache« ist, in »unsere Denksprache« wird als zurückzulegender Weg konzipiert: Es handelt sich um einen »*Umweg zur Umgehung der Verdrängung*«.[5]

Neben anderen Landschaftsbildern beschäftigt sich *Bruchstück* intensiv mit Doras »zweitem Traum«, wobei eine symbolisch verstandene Natur-Szenerie durch umwegige Deutungsarbeit in die Sprache der Wissenschaft übersetzt wird, in diesem Fall der Geographie. Ausgangspunkt ist die »Szene am See«, ohnehin ein zentraler Topos für die Geschichte und Problematik der Patientin. Die Charakterisierung der Ereignisse, auf die hier referiert wird, als »Szene«, also immer bereits Bühne, ist dabei nicht ohne Bedeutung; den Mittelpunkt des interpretatorischen Geschehens bildet eine Bühnenhandlung, d.h. weder ein Begriff noch ein Bild.

Die Szene am See spielt sich direkt vor Beginn der Kur ab, Dora ist 18 Jahre alt: Ein Freund der Familie, Herr K., machte Dora, wie es heißt, bei einem Spaziergang in L. am See einen »Liebesantrag«,[6] wobei diese ihn jedoch nicht ausreden ließ, ihn, sobald sie seine Absicht verstanden hatte, ohrfeigte und allein den Rückweg antrat. Ihr Verhalten scheint sie jedoch nicht auf den Pfad der Tugend zu lenken, denn als eine Folge dieser Szene wird Dora von ihrem Vater in die Freudsche Behandlung gegeben, an die er vor allem die Hoffnung knüpft, es möge gelingen, sie »auf bessere Wege zu bringen«.[7]

In ihrem Traum bewegt sich Dora durch eine fremde urbane Landschaft: »*Ich gehe in einer Stadt, die ich nicht kenne, spazieren* […]«[8] Der Modus des Spazierengehens impliziert eine nicht-zielgerichtete, lustbetonte Bewegungsart durch die Topographie. Sie hat, so berichtet die Träumende, ihr Zuhause »ohne Wissen der Eltern« verlassen, doch

**5.** Freud: Bruchstück, a.a.O., 94.

**6.** Ebd., 103.

**7.** Ebd., 104.

**8.** Ebd., 162.

dann wird sie von der Mutter vom Tod des Vaters informiert. Dora bewegt sich weiter durch die Traumlandschaft, zurück zum Elternhaus:

*»Ich gehe nun zum Bahnhofe und frage etwa 100mal: Wo ist der Bahnhof? […] Ich sehe dann einen dichten Wald vor mir, in den ich hineingehe, und frage dort einen Mann, dem ich begegne. […] Er bietet mir an, mich zu begleiten. Ich lehne ab und gehe allein. Ich sehe den Bahnhof vor mir und kann ihn nicht erreichen. […] Dann bin ich zu Hause, dazwischen muß ich gefahren sein, davon weiß ich aber nichts. […] Die Mama und die anderen sind schon auf dem Friedhof.«*[9]

Der Wald, die Frage nach dem Bahnhof und der Friedhof, auf dem die Beerdigung des Vaters stattfindet, sind für Freud vor allem interessant, weil sie Übergänge und Deutungsansätze zum Geschehen der Szene am See eröffnen. Der Wald spielt in dieser Lektüre des Traums eine mehrfache Rolle, wie die Deutung zeigt:

»Ja, der *Wald* im Traume war ganz ähnlich dem Walde am Seeufer, in dem sich die eben von neuem beschriebene Szene [am See, A.L.] abgespielt hatte. Genau den nämlichen dichten Wald hatte sie aber gestern auf einem Gemälde in der Sezessionsausstellung gesehen. Im Hintergrund des Bildes sah man *Nymphen*.«[10]

Dies macht das Gemälde zu einem Bild der Frau selbst, wie es in der Fußnote heißt, »Durch das, was man an dem Bilde sieht, wird es zum *Weibsbilde* (Wald, Nymphen)«.[11] Das Kunstwerk selbst hält, so scheint es, in den übersetzenden Verschiebungen bereits wissenschaftlich taugliche Begriffe – selbst in Form von übertragenden Bildern, Metaphern – wie auch eine Positionierung im Geschlechtersystem bereit.

Explizit macht dies ein weiterer Übersetzungsschritt, in dem es zum Bild des Geschlechts im engen, anatomischen und begrifflichen, Sinn gerät. Aus dem »*Bahnhof*«, der, wie die Fußnote anmerkt, dem »Verkehre« diene und daher bei Frauen oft sexuell begründete Ängste hervorrufe, und dem »*Friedhof*« wird der »*Vorhof*«, wie es heißt ein »anatomischer Terminus für eine bestimmte Region der weiblichen Genitalien«.[12] Und auch die Nymphen werden – jenseits ihrer auf-

**9.** Ebd.

**10.** Ebd., 166.

**11.** Ebd.

**12.** Alles ebd.

schlussreichen mythologischen Bedeutung[13] – in anatomische Termini übertragen, das heißt in die Szene der Wissenschaft:

»Nun, da die ›Nymphen‹ dazukamen, die man im Hintergrund des ›dichten Waldes‹ sieht, war ein Zweifel nicht mehr gestattet. Das war symbolische Sexualgeographie! Nymphen nennt man, wie dem Arzte, aber nicht dem Laien bekannt [...], die kleinen Labien im Hintergrunde des ›dichten Waldes‹ von Schamhaaren.«[14]

Diese Übersetzung – die sich ebenfalls des figurativen Sprachgebrauchs bedient – schneidet aber zwei Aspekte des Bildes ab und stellt sie begrifflich still: Zum einen, dass der Bahnhof als Ort des Verkehrs jenseits eindeutiger Sexualisierungen vor allem dem räumlichen Transfer dient – worauf die vielfältigen topographischen Übersetzungen hinweisen –, zum andern die Bewegung selbst, in der die Spaziergängerin, Bahnfahrerin, Schiffsreisende Dora konstant bleibt.

Die geträumte Szene, die den Mann ausschließt – Dora will allein gehen und weist den Begleiter im Traum und Herrn K. am See ab, der Vater ist gestorben – wird im Zuge der Deutung zu einer, die erst durch männliche Beteiligung überhaupt Sinn bekommt, d.h. hier: als Wissenschaft schreib- und begrifflich fassbar wird. Ergebnis der interpretatorischen Bemühungen ist folgendes sexuelles Geschehen: »Hinter der ersten Situation des Traumes verbarg sich also, wenn diese Deutung richtig war, eine Deflorationsphantasie, wie ein Mann sich bemüht, ins weibliche Genitale einzudringen.«[15]

Die psychoanalytische Weiblichkeitstheorie wird in der Szene am See und den zurückgelegten Wegen durch die Geographie inszeniert – und kommt schließlich gemäß der immer vorausgesetzten und als Norm von Gesundheit angestrebten heterosexuellen Ökonomie in einer sexuellen Szene zwischen Mann und Frau an.

Doch scheint diese Überführung von Bild und Szene in den Begriff nicht recht aufzugehen; sie produziert vielmehr einen Rest. Mit diesen Resten arbeitet auch das Cixous'sche Theaterstück, um dessen inszenatorische Praxis es im Folgenden gehen wird. Die Defloration spricht bei Freud metaphorisch, »durch die Blume«,[16] vom das Ge-

**13.** Hier galten sie als Geister oder »niedere, aber beliebte Göttinnen der Natur«: »Sie sind schön, freundlich und gelegentlich sehr begehrlich, weswegen sie sich mit Vorliebe mit der Verführung schöner sterblicher Männer beschäftigen – andererseits waren einige recht scheu und keusch, so daß es demjenigen schlecht erging, der sie gegen ihren Willen heimlich belauschte und beobachtete« (Gert Richter, Gerhard Ulrich: Lexikon der Mythologie, Weyarn 1998, 215).

**14.** Freud: Bruchstück, a.a.O., 166f.

**15.** Ebd., 167.

**16.** Vgl. Freud: Die Traumdeutung, in: Studienausgabe Bd. II, a.a.O., 322.

schlechtersystem formierenden Akt. Dennoch bleibt dabei merkwürdig im Unklaren, wer defloriert und wer defloriert wird, wer die männliche, wer die weibliche Rolle inne hat, ist es doch Dora, die auf dem Bild Wald und Nymphen betrachtet und im Traum in den Wald eindringt.

Die deutende Übersetzung zielt jedoch dahin, das vieldeutige Szenario des Traumbildes in Geographie zu überführen und auf der heterosexuellen Matrix zu kartieren. Dabei wird das Undurchdringliche und Wilde der Landschaft, der dichte Wald, in den einzudringen nicht ohne Mühe ist, im Szenario der Defloration an den Rand gedrängt. Doras Bewegung durch die Traumszenerie gerät zur Penetration, wird Inbesitznahme und Durchschauen der Landschaft – nicht mehr zielloses Lustwandeln, das keine männliche Begleitung braucht und wünscht.

## Cixous' *mise en scène*

Wenn ich nun der Inszenierung der Krankengeschichte und der mit ihr produzierten psychoanalytischen Theorie in Hélène Cixous' Stück *Portrait de Dora* und seiner *mise en scène* nachgehe, meint »Inszenierung« keine Aufführungspraxis auf dem Theater. Es soll vielmehr den inszenatorischen Gesten, der Performativität des lesbaren Textes nachgegangen werden.

Das Stück stellt die von Freud entworfene Topographie und die mit ihr verbundenen Bewegungen sowohl im Sinne des Transfers von Bildern als auch eines räumlichen Durchquerens der Landschaft in einer Wiederholungsbewegung auf die Bühne. Dieses In-Szene-Setzen der Landschaftsbilder verfolgt jedoch eine grundlegend andere Strategie als der Freud'sche Text mit seiner Annahme, ein solches Operieren mit Metaphern betreibe wissenschaftliche Begriffsbildung – und komme bei ihr zu einem Ende.

Cixous' Inszenierungsstrategie nimmt gerade keine Abbildbarkeit in Repräsentationsverhältnissen an, sondern stellt sie in Frage, was gleich im Eingangstext durch die Figur der *Voix de la pièce* formuliert wird, die als Alter Ego der ebenfalls im Stück auftretenden Freud-Figur und zugleich Stimme des theatralen Genres fungiert:

*»[...] Ces événements s'annoncent, comme une ombre, dans les rêves, ils deviennent souvent si distincts qu'on croit les saisir d'une façon palpable, mais, malgré cela, ils échappent à un éclaircissement définitif, et si l'on procède sans habileté ni prudence particulière, on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu.«*[17]

Damit sind zentrale Fragen nach Möglichkeit und Bedingungen von

**17.** Hélène Cixous: Portrait, a.a.O., 9.

Repräsentation, des Wissens und der Wissensproduktion, nach der Funktionsweise des auf die Bühne gebrachten psychoanalytischen Diskurses formuliert.

An Stelle des Abbildes, das ein Porträt liefern sollte, kündigen sich die Ereignisse an wie *une ombre*, Andeutung oder Spur, Phantasma, obskur, nicht verlässlich im Repräsentationsverhältnis zu »Wahrheit« oder »Realität«. Entgegen der eigentlich dem Porträt zugewiesenen Funktion, Ähnlichkeit und Wiedererkennbarkeit zu produzieren, sind hier die Ereignisse in/auf der *scène* nur vage sicht- und erkennbar. Die Kennzeichnung des Geschehens als begreifbar bezieht sich hingegen nicht auf den Sehsinn, sondern auf die taktile Wahrnehmung (*saisir*, *palpable*); durch den Bezug auf diesen Nahsinn wird auch eine körperliche Dimension ins Spiel gebracht. Diese Körperlichkeit scheint aber in Opposition zur Idee wissenschaftlicher Aufklärung auf optischer Grundlage, dem *éclaircissement définitif*, um das es Freud geht, zu stehen.[18]

Durch die Rolle der *Voix de la pièce* wird darüber hinaus die Figur Freud zum Mitspieler des Stückes, der die souveräne Position des auktorialen Erzählers nicht erreichen kann, das heißt nicht die Interpretation bemeistern und in Wissenschaft übersetzen.

Damit wird die Möglichkeit von Wissen radikal Frage gestellt; das wirkliche, reale Geschehen kann nicht ausgemacht, sondern muss angezweifelt werden – »on ne peut arriver à décider si une pareille scène a *réellement* eu lieu«. Der Problematik der Wissbarkeit eines Geschehens wird so auch der Bezug auf ihren Ort hinzugefügt, das *avoir lieu*, die Performativität der Bühne. Die Wirklichkeit des Geschehens scheint von ihrem Statthaben auf der Bühne abzuhängen; und die Unentscheidbarkeit, *ob* eine derartige Szene *wirklich* stattgefunden habe, welche Bedeutung in Bezug auf die Wissbarkeit also der *scène* als Ort und Geschehen zukommt, benennt ein wesentliches Charakteristikum von Theatralität: die Gleichzeitigkeit von Präsenz und Abwesenheit, Singularität und Wiederholung, die doppelte Wahrnehmung des Bühnengeschehens, das real ist, jedoch nicht wahr.[19] Die Verzeitlichung und Verräumlichung *Portraits* in/auf der Theater- und Theorie-Szene

**18.** Hierbei handelt es sich um eine direkte Übersetzung des deutschen Freud-Textes, in dem die Rede von der »letzten möglichen Aufklärung« der Krankheit ist. Vgl. Freud: Bruchstück, a.a.O., 91.

**19.** Vgl. Samuel Weber: ›Einmal ist Keinmal‹. Das Wiederholbare und das Singuläre, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Weimar 1997, 435-448, 439 ff. sowie Sharon Willis: Hélène Cixous' *Portrait de Dora*: the Unseen and the Un-scene, in: Theatre Journal: »staging gender«, vol. 37, No. 3 (October 1985), 287-301, 299.

steht dem Abbildhaften und Fixierenden des herkömmlichen Konzepts von Porträtieren und Wissen entgegen.

In *Portrait* taucht der »zweite Traum« Doras, von dem oben bereits die Rede war und den *Bruchstück* im sexualgeographischen Sinn deutete, mehrfach und in einer doppelten Version auf.

Freud träumt von Dora. In einem Monolog der Voix de la Pièce heißt es:

»Dora est alors une jeune fille florissante, âgée de dix-huit ou dix-neuf ans. Elle a quelque chose de contradictoire et d'étrange qui fait son charme. Une chair épanouie mais une bouche dure [...] Elle ressemble aux amours cachés, vengeurs, dangereux.«[20]

Dora selbst wird hier durch eine Blumenmetaphorik – *florissante*, *épanouie* – geschildert. Während im Fortlauf der Narration Doras Verhalten und hysterische Vorführungen den Erwartungen des Analytikers und seinen Lesarten ihrer Übertragungen entsprechen, wird ihr Verhalten zusehends überraschender und weniger rollengemäß. Weiter geht es nämlich um Blumen, die Freud Dora pflücken soll:

»Elle [...] insiste pour qu'il aille lui cueillir un bouquet de ces fleurs blanches, très brillantes, qui poussent de l'autre coté du lac [...]«[21]

Mit der weißen Farbe und Doras Verlangen aus der Distanz eröffnen die Blumen hier eine Verbindung zur Schilderung Madame K.s (»Toujours en blanc. Des tulles laiteux. Des crêpes. Je LA voyais. La blancheur de son corps, surtout son dos. Un éclat très doux; nacré«[22]) und einem von Dora bewunderten Madonnenbild (»Elle était d'une blancheur apaisante«[23]), also einem Begehren, das sich auf weibliche Figuren richtet – sowie auf Doras eigenes Blühen.

Freud reflektiert im Folgenden über Doras Aufforderung, wobei sich seine Ambivalenz noch verstärkt. Zugleich handelt die folgende Passage womöglich von der Dynamik der Behandlung Doras selbst und ihren Übertragungen:

»Bien que son hésitation soit naturelle, Freud est agité, car il sent qu'il y a là épreuve ou peut-être piège. Il se demande pourqoui ils n'étaient pas descendus du train à la station précédente qui donnait justement sur l'autre côté du lac.«[24]

**20.** Cixous: Portrait, a.a.O., 62.

**21.** Ebd.

**22.** Ebd., 33f.

**23.** Ebd. 92.

**24.** Ebd., 62.

Das Thema der räumlichen Bewegung der Zugfahrt um den See herum und des Aussteigens am Bahnhof auf der anderen Seite zitiert hier auch den in der Frage nach dem Bahnhof verborgenen Bezug zum weiblichen Geschlecht. Die Frage, warum man nicht früher ausgestiegen sei, kann in dieser topographischen Diktion darauf hinweisen, dass es möglicherweise zu einem anderen Zeitpunkt eine Zugangsmöglichkeit zu den *fleurs blanches* gegeben haben mag, die jedoch durch ein Fortfahren – auf dem Gleis der Behandlung oder der »Entwicklung« einer geschlechtlichen Identität – verpasst wurde. Die gesamte Szene entfaltet eine differierende Landschaft, die auf etwas anderes hinausläuft.

Während Freud zwar über Bewegungsmöglichkeiten und Bedeutungen von Doras Aufforderung, ihr die Blumen zu pflücken, reflektiert, jedoch keinen Schritt tut, ist es Dora, die etwas in Bewegung setzt. So heißt es weiter in der Narration der Voix de la Pièce:

»Mais pas longtemps, car Dora le toise soudain, lui jette un regard de mépris et lui tourne le dos avec un mouvement du cou qui l'atterre: dégagé, superbe, et implacable. Ensuite, elle ne fait ni une ni deux, elle relève sa robe d'une geste volontairement séducteur qui découvre un peu les chevilles et elle traverse le lac [...] Quelque chose empêche Freud d'en faire autant.«[25]

Diese Passage kombiniert das Bild des in der »Szene am See« stehen gelassenen Herrn K. mit dem seines Verkehrsunfalls der Schlussszene von *Bruchstück*, in der er vom »lebhaften Verkehr« niedergeworfen wird, woraufhin Dora, in Cixous' Version, trockenen Fußes die Straße überquerend die Szene verlässt.[26] Doch spielt hier Freud die Rolle Monsieur K.s. Dora spricht mit dem Körper, was Freud ebenfalls körperlich berührt, ihn niederschmettert. Dies ist auch bemerkenswert, da Dora mit einem Teil ihres Körpers spricht – dem Hals –, an dem sich ihre hysterischen Beschwerden abspielen und durch hysterische Transfers »von unten nach oben«[27] eine Verbindung mit ihrem Geschlecht unterhält.[28] Nun ist es also dieser Körperteil, der nicht Dora, sondern Freud (wie in einem hysterischen Anfall) niederwirft. Doras Entblößen der Fußknöchel ist als sexualisierte Geste inszeniert, die

**25.** Ebd., 63.

**26.** Vgl. Freud: Bruchstück, a.a.O., 185. In derselben Szene heißt es zum Schluss von *Portrait de Dora* weiter: »Elle traversa la rue à pied sec en relevant sa robe élégante du bout des doigts d'une geste qui découvrit à peine ses chevilles.« Cixous: Portrait, a.a.O., 104.

**27.** Freud: Bruchstück, a.a.O., 152.

**28.** Vgl. ebd., 106f. sowie 122f.

nun Freud und seine Rolle in der Erzählung und in Bezug auf das Wissen bedroht.

Doras Vermögen, den See zu überqueren, zeigt, dass sie – jedenfalls in diesem Freud zugeschriebenen Traum – sowohl unabhängig ist von den Schienen des Eisenbahntransfers als auch unempfindlich gegen die Gefahren unter anderem für ihre geschlechtliche Integrität und Gesundheit, die vom Wasser ausgehen.[29]

An späterer Stelle bringt *Portrait de Dora* eine wieder andere Version der »Szene am See« mit ihrer »Sexualgeographie« und deren Metaphernstock auf die Bühne. Nun erzählt Dora die Traumszene:

»Pour ne plus le [Monsieur K., A.L.] rencontrer, je résolus de faire à pied le tour du lac jusqu'à Linz et je demandai à un passant combien de temps il me faudrait. Il me dit: deux heures et demie. Je me souviens d'un autre détail: dans mon rêve je voyais l'intérieur de la forêt, comme si mon regard la pénétrait. De loin, j'apercevais des fleurs ... Des bancs de fleurs. Blanches. Une femme encore jeune surgit.«[30]

Diese Narration affirmiert zunächst die »sexualgeographische« Lesart des *Bruchstücks*. Doch ordnet Doras neue Version die Begebenheiten am See mit den Traumnarrationen und -deutungen neu an. Auch diese Inszenierung macht das Traumbild zum »*Weibsbilde*«, doch während das *pénétrer* des Waldes mit dem Blick die Deutung des *Bruchstücks* als »Deflorationsphantasie« kurzerhand begrifflich auf den Punkt bringt, verschiebt sich zugleich mit der Entdeckung und der Forderung nach den weißen Blumen ihre Begehrensökonomie. Die weiße Farbe verweist auf andere Körper und andere Register als die medizinische Sexualgeographie, die sich, anders als die Nymphen, nicht dieser Topographie entsprechend übersetzen lassen. Das Erscheinen der *femme encore jeune* macht aus der Traumszene vielmehr eine homo- oder autoerotische Inszenierung, die sogar einen Geschlechtswechsel der Figuren möglich erscheinen lässt, wenn der Platz von Monsieur K., der von Freud als des »noch jugendlicher Mann«/*homme jeune encore*[31] geschildert wurde, nun weiblich besetzt wird.

Für das Verständnis dieser Neukonstellation des Landschaftsbildes ist es weiter erhellend, einen Umweg über die Freud'sche *Traumdeutung* zu machen, in der sich parallele Blumensymbole finden. Dieselbe Blume, um die es in dieser Szene geht – *du muguet*,[32] Maiglöckchen – findet sich dort unter ihrem englischen Namen, *lily of the valley*, was in seiner Fremdsprachigkeit und Bedeutungsvervielfälti-

**29.** Vgl. ebd., 158f.

**30.** Cixous: Portrait, a.a.O., 87.

**31.** Vgl. Freud: Bruchstück, a.a.O., 106; Cixous: Portrait, a.a.O., 15.

**32.** Ebd., 89.

gung wie eine hysterische Übersetzung anmutet. Hinzu kommen im dort interpretierten Traum andere Blumen: »*violets and pinks or carnations* […] Veilchen und Nelken«.[33] Durch sie spricht auch dieser Traum von sexuellen Aktivitäten; die Deutung bezieht sie zunächst wiederum auf eine Defloration, von der bemerkt wird: »(auch dieses Wort benutzt die Blumenmetaphorik)«.[34] Darüber hinaus versammelt diese Passage der *Traumdeutung* auch andere für Doras Geschichte zentrale Aspekte: Im Englischen werden die giftigen Maiglöckchen zu Lilien und führen so das Thema Jungfräulichkeit ein. Die Veilchen, *violets*, verweisen in einer weiteren Übersetzung der *Traumdeutung* als Verb *to violate* oder Substantiv *viol* auf den Aspekt der Gewalt in der Szene oder auch der Deutung. Die Synonyme *pinks* und *carnations* deuten beide auf den Körper als »Fleischliches«.[35]

Die Bedeutung der im Unterschied zu den *lilies* weniger harmlosen, weil giftigen, Maiglöckchen kommentiert Dora in *Portrait*, indem sie weiter übersetzt, was in der *Traumdeutung* nur »verblümt« zum Ausdruck kommt: Explizit werden damit schließlich die mögliche Funktion der Blumen ebenso wie die Gründe, aus denen Freud, Madame K. und Monsieur K. Dora von ihnen fernhalten wollen und selbst Berührungsängste haben.

»*Dora* [imitant la voix de sa mère]: On me dit: Fi donc! Dora, qu'est-ce que tu fais? C'est du poison. Ça rend bête.«[36]

Dora führt, die Stimme der Mutter imitierend, den Verstoß und die Gefahr, welche die Berührung der weißen Blumen darstellen, vor. Es handelt sich um eine, wörtlich aus dem *Bruchstück* zitierte, Zurechtweisung, die unüberhörbar eine elterliche Reaktion auf verbotene kindliche sexuelle Aktivitäten, inklusive der klischeehaften Drohungen mit der Giftigkeit und dem Dummmachen der Autoerotik, wiederholt.

Doch gleich im Anschluss richtet sich Doras Interesse auf den Bahnhof, und es wird klar, dass sie einen Weg aus der sexualgeographisch codierten Szene heraus zu finden versucht:

»*Dora:* Où! Est! La! Gare! elle crie [...] Enfin, enfin j'arrive à la gare.
*Monsieur K:* Il n'y a pas de train. Les rails sont coupés. [...]
*Freud:* Vous saviez qu'il n'y aurait pas de train? Pas de fleurs pour la forêt; pas de train pour la gare. Ce n'est pas un hasard.«[37]

**33.** Freud: Traumdeutung, a.a.O., 367.
**34.** Ebd.
**35.** Vgl. ebd., 376 ff.
**36.** Cixous: Portrait, a.a.O., 90.
**37.** Ebd., 90f.

So deutlich hier auch die Versuche sind, Dora »aufs rechte Geleis« zu bringen, die Bewegungsmöglichkeiten abzuschneiden und die Interpretation der Blumen und des Bahnhofs in die heterosexuelle Topographie einzufügen – die Szene ändert sich dramatisch durch Doras Agieren und die veränderte Landschaftsgestaltung.

Die Herausforderung an Freud, die weißen Blumen für Dora zu pflücken, die in seinem Traum eine bedeutende Rolle spielte, ist für ihn aus topographischen Gründen nicht bewältigbar. Etwas hält ihn auf dem vorgezeichneten Gleis am Seeufer fest und davon ab, es Dora beim überqueren des Sees gleich zu tun.

Die ihm unzugänglichen Blumen gefährden als Transportmittel des (auto-)erotischen Transfers der Frauen die angestrebte Narration. Die Übersetzung dieses Zusammenhangs in einen Traum Freuds in *Portrait* stellt diese Geschichte umso deutlicher in den Kontext der Gegenübertragung, der Traumlogik und in einen Knotenpunkt verschiedener transferenzieller Verbindungen. Die Probleme, die der Traum als »Bilderrätsel« aufwirft, die in Fragen der Urheberschaft, der Lesbarkeit, des Subjekts und Objekts der Traumnarration bestehen, betreffen auch den Träumer Freud und sein metaphorisches Projekt des Wissens als räumliche Anordnung.

## Ausblick – Schauplatz

Mit Jacques Derrida, der in *Freud und der Schauplatz der Schrift* der Frage nach Wissensproduktion als verräumlichendem Unternehmen durch Metaphern nachgeht, kann noch einmal anders zu Freuds Inszenierungen zurückgekehrt werden. Dabei geht *Schauplatz* davon aus, dass ein zentrales Problem der Psychoanalyse die Materialität als »*Körper* der geschriebenen Spur« [meine Hervorh., A.L.] ist, der in ihrem Diskurs ausgeschlossen werden muss, um für den wissenschaftlichen Text »didaktische und technische Metapher, […] dienliche Materie«[38] zu werden. Dies gilt, so wird vor dem Hintergrund der vorangegangenen Überlegungen mit Freud und Cixous deutlich, sowohl für eine sprachliche als auch eine körperliche Materialität, ein Zusammenhang und Übergang, der für Derrida von besonderer Bedeutung ist. Doch kann der Ausschluss, eben auf Grund der Beschaffenheit der Schrift und ihres Schauplatzes nicht gelingen. Derrida reformuliert insofern die oben gelesene nicht gelingende Übersetzung von Bildern und Szenen in Theorie und Wissen im Register von Schrift und Text.

Als Wiederholung der Freud'schen Textbewegung werden hier, ebenfalls metaphorisch, Schrift und Körper als Materialitäten zusam-

**38.** Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift, a.a.O., 302.

mengebracht; anders als in der Freud'schen Ausschlussgeste muss dies jedoch als notwendiges Ineinander-übergehen verstanden werden. Es stellt sich jedoch weiter die Frage nach den Unterschieden zwischen der Bühne des Textes und der Theaterbühne, auf denen dieser Körper inszeniert wird. Die Rede von *dem* Körper stellt allerdings, im Unterschied zu Cixous' Praxis, die diesen gerade zu vervielfältigen sucht, einen Gestus dar, der selbst Gefahr läuft, zu vereindeutigen.

Wenn also der Übersetzungsschritt in Theorie und Wissen als Ausschluss im Freud'schen Text nicht gelingt, und er kann, gerade auf Grund der Beschaffenheit dieses Textes und seines Diskurses, nicht gelingen, gerät sein Unternehmen der Deutung zu Dichtung:

»Ein Verbalkörper läßt sich aber nicht in eine andere Sprache übersetzen oder übertragen. Es ist genau das, was eine Übersetzung fallen läßt. Den Körper fallen zu lassen, darin besteht eben die wesentliche Energie der Übersetzung. Setzt sie erneut einen Körper ein, wird sie zur Dichtung.«[39]

Besonders deutlich werden das Wiedereinsetzen des Körpers und seine Effekte in der Bühnendichtung, die in den hysterischen Szenen von *Bruchstück* unweigerlich geschrieben und von Cixous reinszeniert wird. Die Produktion von Dichtung an Stelle von Wissen betrifft sowohl die Topik eines Textes als auch seine Topologie ebenso wie das, was dieser als »Körper« in der Übersetzung zu verdrängen sucht. So liest Derrida die übersetzende Entzifferung von Traumbildern, Übertragung der Metaphern als »Rückweg in einer Schrift-Landschaft«.[40] Es handelt sich also um eine topographisch zu kennzeichnende Bewegung, die in *Bruchstück* als topographische Rhetorik auftrat, der *Portrait de Dora* eine Bühne gibt, auf der es die Szenen der Krankengeschichte an die psychoanalytische Theorie zurückadressiert. Cixous' Stück eignet sich, was von ihr und mit Derrida als materielle Voraussetzungen von Theorie (bei Freud »Wissenschaft« genannt) in Körper und Szene der analytischen Behandlung und ihrer Narration in (Re-)Inszenierung und Schrift als produktives Moment verstanden werden kann, an und nutzt es für ihre differierende Inszenierungsstrategie. Derrida wiederum weist es im Freud'schen Text auf und reinszeniert es als unhintergehbare und nur verdrängbare und daher der Rückkehr und Wiederkömmlichkeit unterliegende Voraussetzung dieses Textes.

Wie *Schauplatz* in einer weiteren Raum-Metaphorik, die hier Bild und Bühne konfrontiert, betont, ist die psychoanalytische Deutung, die Entzifferung des Traums, selbst vor allem Inszenierungsarbeit:

**39.** Ebd., 321f.

**40.** Ebd., 317.

»Wir sollten deshalb nicht überrascht sein, wenn Freud, um die Vorstellung für die Eigentümlichkeit der logisch-zeitlichen Beziehungen im Traum zu erwecken, ständig die Schrift, die räumliche Synopsis des Piktogramms, den Rebus, die Hieroglyphe und die nicht phonetische Schrift ganz allgemein zu Hilfe nimmt: Synopsis, nicht aber Stasis: Szene und nicht Gemälde.«[41]

Dieses Verfahren wird in *Schauplatz* als Schreibszene verstanden, die Freud selbst aufführt – »Freud macht uns also die Schreibszene. Wie alle, die schreiben. Und wie alle, die schreiben können, hat er die Szene sich verdoppeln, sich wiederholen und sich selbst in der Szene bloßstellen lassen.«[42] Wir erfahren also zugleich, welcher Dynamik diese Szene, dieser Schauplatz, gehorcht. Für diese Schreibszene, »als ob man die verbotene sexuelle Handlung ausführen würde«,[43] die Derrida mit diesem Zitat aus *Hemmung, Symptom und Angst* von Freud aus zu lesen gibt, liefert aber, so kommt man von *Bruchstück* aus nicht umhin zu bemerken, eine hysterische Szene das Modell, die in genau dieser Weise funktioniert.

Die Angewiesenheit des Schreibens auf die Szene, die uns in einem Text gemacht wird, lässt sich insofern von *Schauplatz* mit *Bruchstück* folgendermaßen präzisieren: Die Schreibszene ist immer bereits eine hysterische Szene gewesen, der es gerade *nicht* gelingt, den Körper der Hysterikerin, des Autors, Erzählers, des in die Spiele der Übertragung als ebenfalls einem Schrift-Phänomen verwickelten Analytikers wie auch den Corpus des Textes zu verdrängen. Sie alle erweisen sich vielmehr gleichermaßen von dieser Aufführung affiziert. Ein solches Zusammenführen der verschiedenen in den Diskurs verwickelten Körper in der von Derrida nach Freud weitergeführten sexuierenden, präziser: hysterisierenden Geste mag als selektierendes, affirmatives Verfahren nicht unproblematisch sein. Doch es ermöglicht eine weitere Lektüre des Zusammenhangs zwischen hysterischem Körper und Schrift: Angesichts dieser Verfasstheit der Schreibszene ist es der hysterische Körper, der nicht allein die Grundlage der Theorie weiblicher Identität wie auch der psychoanalytischen Lese- und Inszenierungsmethode bildet, sondern sich in dieser Lesart in der sexualgeographischen Lektüre als eben jener Schauplatz herausstellt.

*Bruchstück*, *Portrait* und *Schauplatz* beziehen sich auf die in ihnen lesbaren verräumlichenden Inszenierungen und deren Übersetzungen in je unterschiedlicher Weise. Hier war vor allem der Zusam-

**41.** Ebd. Auch hier muss an den Zusammenhang zwischen Szene und Bühne erinnert werden.

**42.** Derrida: Schauplatz, a.a.O., 347.

**43.** Freud: Hemmung, Symptom und Angst (1909 [1908]), in: Studienausgabe Bd. VI, a.a.O., 227-308, 235; zitiert in: Derrida: Schauplatz, a.a.O., 348.

menhang von sexuierten Raum-Inszenierungen mit Körpern und psychoanalytischer Text- und Wissensproduktion von Interesse. *Bruchstück*, das in seinen Übersetzungsstrategien Szenen, in denen Körper und Räume auftreten, vermeintlich in Begriffe und Wissen überführen soll, produziert unweigerlich Reste, setzt neue Körper ein, und reinszeniert somit sein eigenes Verfahren ebenso wie die in ihm aufgerufenen verräumlichten Bilder. *Portrait* »weiß« um diese notwendige Produktivität, statt Verknappung, des inszenatorischen Rollen- und Übersetzungs-/Übertragungs-Spiels und macht daraus ein Theaterstück. Das Wiedereinsetzen des Körpers in der Szene des Bühnenraums fungiert hier als Kritik und Veränderung der Theorie zugleich – in Form von Dichtung, die Körper und Raum neu konstelliert. *Schauplatz* hingegen führt Raum und sexuierten Körper als Wiederkömmliches des Freud'schen Textes vor und zugleich zurück ins Register der Theoriebildung für eine Re-Inszenierung der materiellen Voraussetzungen dieses Diskurses.

# »tote Mauer Träumereien«.
# Vom Verwenden der Räume in
# »Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street«

Liselotte Hermes da Fonseca

*La petite histoire de Melville ressemble à l'épanouissement d'une relation entre la vie et l'écriture, relation qui a valu à l'auteur la réputation d'être fou. Cette dernière mit fin à sa vie d'écrivain. Avec Bartleby comme figure de l'écrivain emmuré et comme «perte irrémédiable pour la littérature» il reprend une écriture jugée immuable et qui semble toucher la vie ; cette reprise est elle même interrompue dans un dédoublement. Dans Wall Street s'ouvre ainsi un espace interstitiel invisible dans lequel les spatialités se retrouvent elles-mêmes poussées les unes contre les autres et donnent à la vie partagée du lecteur et de l'écrivain un espace pour respirer.*

## Verrückungen des Lebens

»But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid-Atlantic.«[1] – Herman Melville war Seemann, ein lesender und schreibender Seemann, der wohl oft die Erfahrung gemacht hatte, ausgesetzt zu sein – dem Meer, dem Wetter, ihren kaum vorhersagbaren Bewegungen und schwer zu lesenden Vorzeichen; Zeichen von überlebenswichtiger Bedeutung in einem unabsehbaren Raum, nur vom ewig sich fortbewegenden Horizont und dem segelnden Schiff begrenzt: Zwei sich bewegende Grenzen, welche die tiefe schwarze und weiße Fläche des unvorhersehbaren Meeres und Himmels umgeben; kaum erkennbare Winzigkeiten, welche die ganze Welt zu umfassen scheinen. Der Raum, der sich damit abzeichnet, ist ein nach außen hin grenzenloser, wenn auch unterschiedener, zwischen zwei beweglichen Grenzen eingefasst, die selbst den Bewegungen des Grenzenlosen aus-

**1.** Herman Melville: Bartleby, Stuttgart 1985, 42.

gesetzt sind: Himmel und Meer, Horizont und Schiff stehen nicht in einem festgelegten Verhältnis von Innen und Außen zueinander, sondern eröffnen sich als Räume, indem sie sich zueinander ins Verhältnis setzen.

Zeitlich vorhersehbar scheint hingegen, dass Melville mit seinen ersten – heute fast vergessenen – Südsee- und Abenteuerromanen[2] auf einen Schlag berühmt wurde und daher vom Schiff zur Schrift wechselte, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Die Geschichten erfüllten die Wünsche der Zeit, neue Welten und fremdes Leben kennen zu lernen. Die beschriebenen »Neger«, »Kannibalen«, »Schwarzen« und »Weißen« wurden als Abbild des Lebens selbst aufgenommen und führten in einer Unterschiedslosigkeit von Schrift und Leben zu unbeweglichen und übergriffigen Beurteilungen. Diese starre Gleichgültigkeit der Urteile über Leben scheint Melville bewegt zu haben, denn seine späteren Texte, die noch heute als unlesbar gelten, scheinen eine radikale Wende zu vollziehen. Seine Texte ließen die »letters« (sowohl die geschickte Nachricht wie die festlegende Schrift) nicht mehr wie das Leben selbst erscheinen, sondern rückten die schwarzweiße Materialität derselben geradezu als Barriere des Lesens in den Vordergrund und stellten damit die Vorstellungen, die daraus zu entspringen vermochten, in Frage. Er schrieb sozusagen Geschichten vom Schreiben des Lebens, vom *Verhältnis* festlegender *letters* und einem flüchtigen, »rumor«-haften[3] (Gerücht und Lärm zugleich), das darin geborgen liegt. Wie aber schreiben, dass man nicht *das* Leben selbst schreibt, auch um das Leben des Geschriebenen, mit all seinen Vorstellungen und Träumen, am Leben zu erhalten? Der bewegliche Unterschied musste bewahrt werden; ein ›Raum‹ ähnlich beschaffen wie die Fläche des Meeres und des Himmels in Bezug zum Horizont und Schiffskörper, die sich doch gerade der dauerhaften Bewahrung entziehen. Ein ›Raum‹, der Melville den Ruf einbrachte, ver-rückt zu sein, und der als Urteil verfestigt sein Leben als Schreiber selbst verrückte.[4]

»That Hermann Melville has gone ›clean daft‹, is very much to be feared; certainly, he has given us a very mad book [...]. The sooner this author is put in ward the better. If

**2.** U.a. Typee und Omoo, die als »vivacious», »vivid«, »correct observation« beschrieben wurden. Hershel Parker (Hg.): The Recognition of Herman Melville Selected Criticism since 1846, Ann Arbor 1967, 14-16.

**3.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 65.

**4.** »Dollars damn me ... My dear Sir, a presentiment is on me, – I shall at last be worn out and perish ... What I feel most moved to write, that is banned, – it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot« (Melville, 1851, zit. nach: Leo Marx: Melville's Parable of the Walls, in: M. Thomas Inge [Hg.]: Bartleby the Inscrutable, Hamden, Connecticut 1979, 84-106, hier 84).

trusted with himself, at all events give him no further trust in pen and ink, till the present fit has worn off. He will grievously hurt himself else – or his very amiable publishers«,[5]

so eine Besprechung aus der Zeit Bartlebys. – Das Schreiben, das zuvor als das Leben selbst angesehen wurde, hat sich zur tödlichen Waffe gewendet, die in Sicherheitsverwahrung gebracht werden muss. Mehr noch, der Schreiber selbst wird für verrückt erklärt und muss vom Schreiben getrennt werden, kein Raum darf ihm mehr zum Schreiben gegeben werden – und das im Namen des Lebens. Melville wurde für verrückt, für »deranged« erklärt und damit aus dem Raum gerückt, darin Schrift und Leben sich zu entsprechen hatten. Das Urteil setzte seinem Schreiben als Möglichkeit des Lebens ein Ende. Für ihn hat sich das Schreiben damit leibhaftig als etwas erwiesen, das ihm nicht nur einen Ruf einbrachte, sondern auch seinen Lebensraum versetzte und Lebensmöglichkeiten beendete. Schon einmal durch Geldsorgen aufs Meer, aufs Schiff getrieben, trieb das angeblich verrückte Schreiben ihn nun nach New York ins Zollamtbüro – sozusagen an die Grenzkontrolle.[6]

Mit einer Schrift als Abbild des Lebens, für alle gleichermaßen und kontrolliert wiederholbar, liegt die Kontrolle darüber, was die ›Grenze‹ beim Lesen passieren darf, aber nicht mehr in der Hand des Schreibers oder Lesers. Ein solches Leben ›ist‹, man könnte sagen, ein unverrückbares Mauerwerk, das dem Leser und Schreiber keine bewegliche Positionen einräumt. – Melville hat Mauern errichtet, an denen sich Leser die Köpfe einschlugen und noch immer einschlagen. Er reflektiert dort aber nicht nur das, was *sein* Leben als Schreiber auf den Kopf stellte, das zum Urteil verhärtete Gerücht. Er fragte vielmehr, welches Schreiben und Lesen, Leser und Schreiber sowie deren Leben auf welche Weise positioniert oder ver-rückt; in welchem Verhältnis also das ›Abbild des Lebens‹ (das in der *vorgestellten* Identität einer Präsenz zeit- und raumlos wäre) und der ›ver-rückte‹ und ›ver-rückende‹ Raum (der *unvorstellbar* offen in Zeit und Raum die Leser ihre Köpfe einschlagen ließ) zueinander stehen – und die Opposition einer vorstellbaren Welt und die unvorstellbare Bewegung geraten dabei selbst in Bewegung. Das Verhältnis von Schrift und Leben bringt also Räumlichkeiten ins Spiel, die zwischen ver-rückt und identifikatorisch changieren. Ein Wechseln, das Leben betrifft: Die Leser und Kritiker

**5.** Ferdinand Schuck: Nachwort, in: Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 73-87, hier 73.

**6.** Herman Melville: Die Reisetagebücher, Hamburg, Friesland 2001, 374. Siehe zur Biographie Melvilles auch Hershel Parker: A Biography, Baltimore 1996 und 2002.

haben damals nicht nur die Lebensbeschreibung Bartlebys als verrückt abgeurteilt und aus dem Literaturbetrieb ausgesperrt, sondern den Autor und sein Leben gleich mit.

## Unbeschreibliches Leben des Schreibers

Die kleine Lebens-Erzählung von Bartleby,[7] der am Ende der Erzählung ebenfalls als »deranged« beschrieben wird,[8] ist als Geschichte vom Schreiben des Lebens lesbar und somit auch als Geschichte dieser fraglichen Räume. In ihrer Rätselhaftigkeit, die einem immerzu den Weg versperrt, hält sie bis heute das Lesen am Leben und damit diese kleine Geschichte selbst.

»Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street« gibt im Titel einen geradezu steinern konkreten Ort des Geschehens an, den in Amerika wohl jeder kannte und mit einer ›Realität‹ zu verbinden vermochte: das tosende Handelszentrum der neuen Welt. Dieser Ort aber ist mit einem Schreiber, dessen Name man wohl bis dahin noch nie gehört hatte, aufgerufen, der zudem mit dem ›Bar‹ an Absperrung, Einsperrung und Unfruchtbarkeit (barren) erinnert. Der Name, der zur Interpretation und Bedeutungssuche verlockt, macht damit zugleich eine Versperrtheit deutlich.[9] Zwei Namen und zwei Wege, denn mit seinem »advent«[10] auf der steinern ›realen‹ Schwelle der »No.- Wall Street«[11] ist Bartleby schon verloren, nicht einmal schwindend. Eine Verspannung zwischen Bartleby (als Erzählung und als Schreibfigur) und Wall Street als säkularer Ort des Handels tut sich auf. Eine Welt der »law-copyists«,[12] deren Aufgabe es war, *identische* Kopien von Originalen kontrolliert und fehlerlos herzustellen. Hier treffen wir auf den starren, leblosen Schreiber Bartleby, wie auf eine Mauer. ›Eingesperrt‹ zwischen den Wänden der Schreibstube scheint man keinen Zugang zu ihm zu bekommen, er ist blass, unrettbar verloren[13] – das meint man zu sehen. Wenn wir dieses aber *sehen*, wo befinden wir uns dann? Im Text vertieft, lesend auf der Suche nach Bartleby werden wir dem suchenden Sehen anderer ebenso toten-starr und unzugänglich – mag es dort auch wild tosen und lärmen, denn was können wir uns da nicht

**7.** Das erste Mal 1853 in Putnam's Monthly Magazine anonym veröffentlicht.

**8.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 63.

**9.** Die englische Sprache hat viele Worte, die mit ›bar‹ beginnen, fast alle tragen die Bedeutung von ›abgrenzen‹ und damit ›verbergen‹ in sich.

**10.** So das Wort für Bartlebys Erscheinen. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 6.

**11.** Ebd., 5.

**12.** Ebd., 3.

**13.** Ebd., 16.

alles vorstellen und was wühlt es nicht alles in uns auf. Diese Bewegungen sind eben nicht zu *sehen*, Leser erstarren vor den Büchern, die sie wie tote Mauern anstarren. Doch welche Art Mauer wäre eine solche undurchlässige Durchlässigkeit? Eine Mauer, die den (Schreiber-) Erzähler, dessen Lesen und Schreiben auf Bartlebys Leben zielt, »mortifiziert«, ihn »zur Salzsäule erstarren« lässt, ihn in die Flucht schlägt, erfreut, berührt, sein Mitleid weckt, seine Liebe, seinen Hass… ihn also unendlich bewegt. Gleich zu Beginn heißt es:

»Die Lebensgeschichten aller anderen Schreiber stelle ich zurück zugunsten einiger Episoden aus dem Leben Bartlebys, welcher der merkwürdigste Schreiber war, von dem ich je etwas zu sehen oder zu hören bekam. Während ich von anderen Anwaltskopisten die vollständige Lebensgeschichte niederschreiben könnte, ist bei Bartleby nichts dergleichen möglich. Ich glaube, für eine umfassende und zufriedenstellende Lebensbeschreibung dieses Mannes gibt es keinerlei Material. Für die Literatur stellt dies einen nicht wiedergutzumachenden Verlust dar.«[14]

Der Schreiber der kleinen Erzählung wählt als Gegenstand seines Schreibens den ›unrettbaren Verlust der Literatur‹, das unbeschreibliche Leben und entscheidet sich gegen die ganze Bio-*graphie*[15] anderer Schreiber. Er wählt für sein Schreiben das, was sich der Schrift entzieht und wählt damit scheinbar ein Paradox. Was aber wird dann beschrieben? Ein Schreiber, der nicht zu beschreiben ist. Beschrieben wird damit aber nicht nur, dass im Schreiben auch ein Nichtschreiben statt hat, sondern das Schreiben verdoppelt sich und öffnet ein Verhältnis im Schreiben wie auch im Schreiber – einmal als unmöglich beschreibbaren immer schreibenden Schreiber (Bartleby) und einmal als beschriebenen, aber nicht schreibenden Schreiber (der Erzähler). Die zwei stehen damit nicht in einem dualen Verhältnis zueinander, sondern eröffnen vielmehr die Frage, wie sie überhaupt zu unterscheiden sind; sie erfüllen sich nicht gegenseitig und damit den Verlust der Literatur, sondern entziehen sich gegenseitig ihrer eindeutigen Beschreibbarkeit. Ein Schreiber, der, wie wir am Ende erfahren, im »Dead Letter Office«[16] gearbeitet habe, was an »dead men« erinnere[17] und damit nachträglich und zirkulär Schrift und Verlorenheit aneinanderrückt und abermals die Frage nach dem Leben, seinem Leben, stellt.

**14.** Hermann Melville: Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street, übersetzt von Isabell Lorenz, Berlin 1997, 5-6.

**15.** Im Englischen heißt es: »I waive the biographies of all scriveners, for a few passages in the life of Bartleby«. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

**16.** Das Amt für unzustellbare Briefe, ebd., 1985, 66.

**17.** Ebd.

## Bartlebys Ähnlichkeiten lesen

Melville war sein Leben lang ein Leser, einer, der beim Lesen schrieb, vielleicht sogar nur lesend schreiben konnte,[18] sozusagen schrieb, was er las – ein Lesen, das kein Abschreiben war, sondern ein Schreiben des Gelesenen als ein Anderes des Textes. Also kein »law-copyist« als welcher Bartleby gerufen wird – dessen Aufgabe aber auch er nie erfüllt. Er wird vielmehr mit seiner fast formelhaften Rede, »I would prefer not to« – die viele Leser unendlich bewegt hat – jedes Vergleichen der geschriebenen Kopien, ohne etwas zu tun, unterbrechen. Eine Antwort, die weder eine Verneinung oder Bejahung ist, und auch keinen Grund angibt. Das ist auch kein aktiver Widerstand, denn er verweigert nichts, er würde ›nur‹ »prefer not to«. Er »prefer« zwar, aber er wählt nicht, er entscheidet nicht, hebt die Entscheidung vielmehr in die Schwebe. Er »prefer not to« und das »not to« ist selbst unvollständig, keine ausgeführte Präferenz, es gibt nicht an, was er »prefer to«. Die Antwort, die nichts bestimmt, die Bestimmung sogar unbestimmt macht, scheint so unberührbar, so unverbunden und bezugslos wie Bartleby selbst – eine Figur wie es heißt, ohne Familie, Geschichte, Herkunft, Ziel und Streben, ohne Wollen und Wahl, scheinbar alles, was ein Leben antreibt. Und doch ist diese »Formel« vielleicht der einzige Satz, der ihn beschreibt. Wie aber ist der zu lesen?[19]

Die ›Antwort‹ »I would prefer not to« wird den Erzähler *und* die Leser erstarren lassen, antreiben, argumentieren lassen, verblüffen, beobachten und nach Gefühlen handeln und urteilen lassen. Alle Bemühungen, so verschieden sie sein mögen, führen zu der sonderbaren Formel und der Frage nach den Möglichkeiten eines gezielten und kausalen Handelns. Gleichgültig aber lässt es weder den Erzähler noch den Leser. Ein Kampf des Schreibers, der auch ein Kampf des Lesers ist, wird lesbar. Etwas Unbeschreibliches erscheint – nicht selbst und somit auch nicht als kausale Ursache und Grenze des Kampfes. Die Bewegungen des Schreibers weisen auf etwas ihn Bewegendes hin. Auf Bartleby, der aber nicht als Ursache der verschiedenen Bewegung zu erkennen ist, denn er bleibt immer gleich, bewegt aktiv nichts. Vielmehr wird dadurch bewegt, dass er nicht zu fassen ist, keinen Bezug

**18.** »Er las, um zu schreiben. […] Bücher anderer Männer sind der Nährboden, auf dem Melvilles Bücher gedeihen.« Charles Olson: Shakespeare oder Moby-Dick wird entdeckt, in: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur 37, 1991, 45-54, hier 45.

**19.** Unzählige Male ist dieser Satz seit seiner Niederschrift interpretiert worden und wird noch heute in Lektüren »enveloped« (was sowohl seine Einwicklung wie Verschickung als »envelope«, Umschlag betont), denn zu treffen ist er nicht. Siehe dazu Giorgio Agamben: Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz, Berlin 1998. Gilles Deleuze: Bartleby oder die Formel, Berlin 1994.

erlaubt. Bartleby, der immer wieder als Kontingenz, als gleichzeitiges Sein und Nicht-Sein beschrieben worden ist, kann die Ursache und zugleich nicht die Ursache sein – was selbst eine gleichgültige Aussage ist, ebenso unbestimmbar wie Bartleby.[20]

Schon bei seinem »advent« verloren und am Ende ununterscheidbar an einer Mauer »verschwendet«,[21] stellt sich für den Leser die Frage, was er in der Erzählung zu lesen und zu sehen *bekommt*. Einer Erzählung, der ein Nachtrag folgt, in dem wir etwas vom *Vorleben* Bartlebys erfahren, eben dass er im »Dead Letter Office« gearbeitet habe. Dieses ›Wissen‹ erhalten wir aber als »rumor«, als Gerücht. Ein Gerücht von den »letters« (Briefe, Geschicktes, Nachrichten und Buchstaben zugleich), die nicht bei den Lebenden angekommen sind und die Bartleby für das Feuer sortiert. Die *letters* werden der Zerstörung übergeben, wobei Bartleby ihnen zuvor etwas entnimmt, so dass ein Rest bleibt. Ein Rest, unbestimmbar wie das Gerücht selbst, wie Bartleby. Diese ›Passion‹ der ›vom Leben geschickten‹[22] *letters* wendet sich aber zugleich in »good tidings«,[23] sofern nicht *alles* der Zerstörung übergeben wird, sondern etwas bleibt. Etwas Unbestimmtes.

Bartleby: Er stellt sich uns immer wieder als verlockende Versperrung in den Weg und unterbricht einen fließenden Austausch, den Lauf der Dinge, wie man es sich in der Wall Street vorstellen könnte. Doch verhalten sich auch Bartleby und Wall Street, Unterbrechung und Fluss nicht komplementär zueinander: sie ergänzen und erfüllen sich nicht, wie man es sich in räumlichen Dimensionen denken würde – als Leere und Fülle. Die Erzählung gibt am Anfang einen Verlust, am Ende eine Verschwendung des Lebens an, gibt also in gewisser Weise nichts. Auf jeden Fall wird aber etwas unterbrochen: unser Wissen, unsere Sicherheit, mit einem ähnlichen Effekt wie der von Bartleby, der verlockenden Versperrung, »to awaken curiosity«.[24] Bartleby unterbricht, wie es fast gleich nach seinem Auftritt heißt, den Vergleich von Original und Kopie, von Schriften. Zugleich gestaltet sich das Schreiben der Erzählung mit zwei Schreibern von Anfang an als ein doppeltes und

**20.** Zur Kontingenz Bartlebys siehe Giorgio Agamben: Die kommende Gemeinschaft, Berlin 2003 und Agamben, Bartleby, a.a.O.

**21.** »I saw the wasted Bartleby«, Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 65. Der Text lässt am Ende keine Entscheidung über den Zustand Bartlebys zu, auch wenn es immer wieder als sein Tod gelesen worden ist. Gerade der Ausruf des Erzählers auf die Frage »›He's asleep, ain't he?‹ ›With kings and councelors‹« (ebd., 65), öffnet die Entscheidung, denn der Ausruf ist der des Hiob, der nicht sterben kann.

**22.** Im Englischen: »On errands of life, these letters speed to death«, ebd., 1985, 66.

**23.** Ebd.

**24.** Ebd., 65.

somit als eines, das nach Vergleich ruft. Nun könnte man meinen, die Geschichte schreibe vom immer schon in der Schrift verlorenen Leben Bartlebys; ein Leben, das, wenn nicht hier, eben davor gewesen ist. Und in der Tat bekommen wir ja am Ende der Erzählung das *Vorleben* erzählt, das Gerücht, das einen Bogen der Ähnlichkeit zum Anfang schlägt, da uns ein »vague report […] in the sequel«[25] versprochen wird. Ähnlichkeit birgt aber eine andere Zeitlichkeit. Wie Benjamin schreibt: »Ihre Wahrnehmung ist in jedem Fall an ein Aufblitzen gebunden. […] Sie bietet sich dem Auge eben flüchtig, vorübergehend« dar und ist nicht festzuhalten.[26] Man könnte sagen, das Vorleben gibt sich als Nu der Ähnlichkeit, als Unterbrechung des Zeitlaufs zu lesen. Was hier zugleich die Unterbrechung der ununterscheidbaren Verlorenheit Bartlebys vom Anfang bis zum Ende wäre. Die Unterbrechung teilt demnach das Schreiben und ruft nach Vergleichen.

Ähnlichkeiten, so Benjamin weiter, seien aber nicht anzutreffen, sondern nur durch die »Wiedergabe von Prozessen, die solche Ähnlichkeiten erzeugen«,[27] wahrnehmbar – und der Mensch besitze ein besonderes »mimetisches Vermögen«, die Welt in Ähnlichkeiten zu sehen.[28] Ob im Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos, im Sternenhimmel oder in den Eingeweiden, das Lesen der natürlichen Korrespondenzen hat immer wieder Leben bestimmt. Das sind bewegliche Konjunktionen, zu denen ein Dritter hinzutreten muss, wenn sie erfasst sein wollen und aus dem Fluss der Dinge hervortreten sollen. Dieses als magisch oder primitiv bezeichnete Lesen zeigt aber Ähnlichkeiten zum beschriebenen Lesen in Bartleby: ein doppeltes Lesen, der Konstellationen sowie ihre Verbindungen zum Leben, zur Vergangenheit und Zukunft. Diese Verspannungen finden sich also auch in der Sprache zwischen Schrift, Laut und Bedeutung, darin Ähnlichkeit blitzartig erscheinen kann. Wenn die Ähnlichkeit aber gerade das ist, was sich dem Festhalten entzieht, das, was nur in einem Prozess wahrnehmbar werden kann, dann können sie auch nicht *als* Schrift erscheinen – sehr wohl aber an der Schrift. So spricht Benjamin von der Schrift als dem größten »Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten«, in welches die magische Tätigkeit hineingewandert sei und die man lesen muss, wenn man nicht ums Verstehen kommen will.[29] Damit rückt die Ähnlichkeit in Korrespondenz zum unbestimmbar entnommenen Rest

**25.** Ebd., 3.

**26.** Walter Benjamin: Lehre vom Ähnlichen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1, 204-210, hier 206.

**27.** Ebd., 204.

**28.** Ebd., 205. Siehe auch Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1989.

**29.** Benjamin: Vom Ähnlichen, a.a.O., 204-210.

der *dead letters* (sie entziehen sich beide der Schrift), der im Text zutiefst mit einer Raum- und Zeitstruktur verbunden ist.

Sogleich, nachdem der Schreiber der Erzählung angekündigt hat, dass er nicht das ganze beschreibbare Leben beschreiben werde, sondern vielmehr ein Paradox, macht er etwas Anderes. Es folgt, so scheint es, eine konventionelle Beschreibung seiner Person als »safe man«, seiner Mitarbeiter sowie seiner Räumlichkeiten. Die Räume befänden sich in der »No.- Wall Street« – eine Nummer fehlt, so dass es auch ›keine‹ heißen könnte. Aus dem einen Fenster seines Büros blicke er auf eine weiße Mauer ohne Spuren und ›ohne Leben‹. Durch das andere Fenster blicke er wiederum auf eine schwarze Ziegelwand, alt und wie man zu hören meint, vom Leben gezeichnet, wenn auch leblos. Beide Mauern also sind ohne Leben und sich darin ähnlich, werfen aber in ihrem Kontrast die Frage nach ihrem unterschiedlichen Verhältnis zum Leben auf, das sie damit nicht selbst dem dualen als Leben/Tod zuordnen. Auffällig an der Beschreibung ist außerdem, dass die Mauern des Schreibbüros selbst, nie beschrieben werden, sondern nur die Mauern, auf die man durch dessen Fenster hindurch blickt. Die Wände, die beschrieben werden, sind also immer solche, die nur durch etwas anderes, nicht zu Sehendes hindurch zu sehen sind und die keine Auskunft über die Räumlichkeiten erlauben, in denen der Betrachter sich befindet. Es gibt keinen unmittelbaren, direkten Blick auf eine Mauer. Man könnte sagen, es fehlt ein Original, um die Wiedergabe zu kontrollieren; mit seinem Fehlen jedoch eröffnet es einen Raum für uns.

Diese Mauern teilen einen Raum auf und eröffnen dabei zugleich unbeschreibliche Zwischenräume, die den dreidimensionalen Raum fester Positionierungen und Ortungen durchbrechen. Wo die Schreibbüro-Mauer den Blick auf die schwarz-weißen Mauern unterbricht, wird nicht gesagt, es sind unbekannte, dazwischen liegende Mauern, durch die wir hier durch schauen, indem sie unterbrochen sind – was hier eine Unterbrechung des Unbekannten gleichkommt. Es sind aber auch die Mauern, die den Raum des Betrachters bilden und diesen durch ihre Unbeschreiblichkeit nicht festlegen oder einmauern und somit seinen Blick festschreiben.

Von diesem ›Raum‹ oder Räumen heißt es, sie »ähnelten« einer »huge square cistern«,[30] womit Wasser in die festgemauerte Wall Street einfällt. Flüssiges, Bewegliches durchkreuzt den festen Raum, der hier selbst nur durch die Zwischenräume hervorbricht. Das ist nicht einfach ein Brunnenschacht, fest ummauert und darin das Flüssige bewahrend. Die Zisterne wird durch die fraglichen Zwischenräume (wie flüssig) selbst verortet und erinnert darin an einen Schiffskörper,

**30.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 6.

der als fester Raum im Flüssigen treibt, umgeben von den sich fortbewegenden Horizonten. Die Mauern und das Flüssige treiben sozusagen ineinander über und aus der Wall Street wird in der Tat zugleich auch *No.*- Wall Street – aus der die Gestalten und Erscheinungen nun auf- und abtauchen wie Cartesianische Püppchen,[31] von denen man einmal nicht wusste, weshalb und wie sie sich bewegten. Damit steht hier kein Cartesianischer Raum in Opposition zu einem irgendwie anders gearteten Raum, vielmehr scheint Melville einen vergessenen Raum ins Spiel zu bringen, der dem Cartesianischen inhärent ist.[32]

---

**31.** Das *Cartesianische Püppchen*, auch *Cartesianisches Teufelchen* genannt, ist selbst ein in sich verkehrtes Wetterglas (auch Barometer genannt). Enthält das Wetterglas eine Wassersäule, die auf- und absteigt, ist das Cartesianische Püppchen eine gläserne Hohlfigur, die ins Wasser gesetzt wird und je nach Luftdruck wie von unsichtbarer Hand auf- und absteigt. Lange hatte es die Menschen bewegt, was diese Glasfigur bewegt, denn zu *sehen* war es nicht. Es machte also etwas sichtbar, gab Durchsicht auf etwas Unsichtbares, auf das Wetter, das man später damit vorherzusagen, zu lesen suchte.

**32.** Das ist nicht nur ein ›Raum‹, der vergessen wird zwecks zentralistisch, fortschreitender sich erfüllender Raumvorstellungen – das ist der ›Raum‹ des Vergessens. Mit Walter Benjamin gelesen der ›Raum‹, der aus der Lesbarkeit fällt; denn lesbar ist nur, was in der Fläche erscheint, heißt es dort.
»Über die Wahrnehmung in sich
Wahrnehmung ist Lesen
Lesbar ist nur in der Fläche <E>rscheinendes. […]
Fläche die Configuration ist – absoluter Zusammenhang […]
Es gibt drei Configurationen in der absoluten Fläche: Zeichen, Wahrnehmung, Symbol. Das erste und dritte müssen in der Form des zweiten *erscheinen*.
Das Zeichen kann gelesen und geschrieben werden
die Wahrnehmung kann nur gelesen
das Symbol weder gelesen noch geschrieben werden« (Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1986, Bd. VI., 32). In der Anmerkung von Scholem zu diesem Fragment heißt es: »Schon damals [im Sommer 1918] beschäftigten [Benjamin] Gedanken über die Wahrnehmung als ein Lesen in den Konfigurationen der Fläche, […] die er viele Jahre später in seiner Aufzeichnung *Lehre vom Ähnlichen* […] angestellt hat. Die Entstehung der Sternbilder als Konfigurationen auf der Himmelsfläche, behauptet er, sei der Beginn des Lesens, der Schrift, die mit der Ausbildung des mythischen Weltalters zusammenfalle« (ebd., 655). Wahrnehmung wäre demnach eine Kreuzung von Zeichen und Symbol, von Geschriebenem und Ungeschriebenem, sowie von Lesbarem und Unlesbarem, lesbar wäre eine Kreuzung: eine Wahrnehmung aus der absoluten, konfigurierten Fläche, nicht aus einem Nichts, einem grundlosen und auch nicht aus identifizierten Bestimmungen. Wahrnehmung als Kreuzung scheint in einer Doppelheit von Isolierung und Verbindung in und aus der Fläche eine räumliche Dimension zu eröffnen, eine Art *Sprung* in und aus der Fläche. Dieser wahrnehmbare Raum verweist auf die Fläche, die weder als

Seine Mitarbeiter »Turkey«, »Nippers« und »Ginger Nut« wiederum bringen die Zeit ins Spiel, sowohl historisch, indem sie an Weihnachten und die Antike erinnern, aber auch mit ihrer Arbeitszeit. Als vollkommen berechenbare Oppositionen, wechseln sich Turkey und Nippers halbtags in der Zuverlässigkeit ihrer Arbeit ab; berechenbar und dennoch nicht beherrsch- oder veränderbar, scheinen sie in ihrer Unabänderlichkeit völlig verrückt. Ein verrücktes komplementäres Verhältnis zeitlicher Eigenarten, das der Erzähler über sich ergehen lassen muss. Gerade bei den berechenbaren Oppositionen läuft er also wie gegen eine undurchdringliche Mauer – mit der Vorhersagbarkeit setzt sowohl seine Wahl aus wie auch die Verständlichkeit. Ähnlich den *Herbeigerufenen* ›Vor-bildern‹ (*A*stor, *B*yron, *C*icero), lassen sie sich rufen, nicht aber ändern, wie ein totes ABC, in dem der Name mit dem Klang oder der Geschichte unabänderlich zusammenfällt. Das erinnert abermals an das »Dead Letter Office« und seinen »dead men«, schon hier zu Beginn im Schreibbüro, in das Bartleby noch gar nicht eingetreten ist.[33] Zur Frage, wie das unbeschreibliche Leben zu beschreiben ist, gesellt sich die Frage, wie ein Leben mit toten Buchstaben beschrieben werden kann. Ähnlich dem Zwischenraum des Wall Street öffnet sich ein Raum zwischen toten *letters* und unbeschreiblichem Leben.

Da taucht Bartleby auf und wird sogleich an einer Wand platziert, dem Blick des Erzählers, dessen Quelle das Sehen sei,[34] durch einen grünen Wandschirm entzogen, nur seiner rufenden Stimme zugänglich. Bartleby lässt sich rufen, zu etwas Bestimmtem berufen lässt

Grund des Erscheinens gelesen werden kann, noch als grundloses Nichts. Lesen als Kreuzung wäre selbst eine Art »Configuration« und zugleich ihre Aufhebung im isolierenden Zug aus der Fläche. Lesen wäre eine doppelte Bewegung, die durch die Trennung einerseits aus der Fläche einen Raum freigäbe, der zugleich als Kreuzung wiederum eine Bindung zur konfigurierten Fläche herstellte. Als absolute »Configuration« hätte diese Fläche keine äußeren Grenzen, durchbräche also die Vorstellung eines unendlich begrenzten, fortschreitenden Wissens der sichtbaren Oberflächen. Es wird vielmehr als grenzenlose »Configuration« nur innerhalb der Grenzen lesbar: Als unendliche Fläche innerhalb des begrenzten Raumes. Eine Fläche, die sofern sie erscheint, im Raum erscheint – verloren und unenthüllbar. Dieses Fehl ist es, das vergessen wird, damit der Raum ganz erfüllt erscheint. Gerade als Fläche des unwiederholbar Vergessenen *im* Raum ist sie aber die unendliche Quelle des Erinnerns, des Lesens und der Wahrnehmung.

**33.** Ein Raum der Justiz, in dem schriftliche Urteile und Entscheidungen über Leben und wohl auch über Tod gefällt werden.

**34.** »What my own astonished eyes saw of Bartleby, that is all I know of him.« Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

er sich nie und doch wendet sich an ihm die Stimmung des Erzählers.[35] So zwischen Mauern, Wandschirm und »ground-glass foldingdoor«[36] innerhalb der Zisterne ein- und ausgeschlossen, scheint Bartleby gleich zu Beginn in eine Art Klause platziert, die wiederum vorträglich an seine spätere Platzierung in den »tombs«,[37] das Grab genannte Gefängnis, erinnert. Was beim Ruf aber erscheint, ist die unfassbare Formel »I would prefer not to«. Auch wenn das keine Kommunikation zu sein scheint, etwas teilt sich dennoch mit, nämlich das ›bar‹, die Versperrung des Mitteil-baren, das, was der Mitteilbarkeit entgeht, sofern sie überhaupt mit-teilt.[38] – In den unabsehbaren Raum von Wall Street mit seiner wahllosen unabänderlichen Zeitstruktur und seinen toten *letters* lässt Melville also nicht das Leben als Erfüllung treten, sondern einen fast leblosen, sogleich unsichtbaren, nur mit der flüchtigen Stimme zu rufenden Unterbrecher der Mitteilung. Abermals sind es keine Dualitäten, die aufeinandertreffen, sondern Ähnliches, scheinbar Gleich-gültiges, Lebloses, das nun aber ein ungeheuerlich bewegtes Leben des Schreibers – und Lesers – in Gang setzt.

## Die ununterscheidbare Erkenntnis in der Durchsicht

Bartleby schreibt, wie es heißt, ohne Halt, Tag und Nacht. Das Schreiben des Lebens dieses Schreibers beginnt demnach nicht nur mit dem Auftritt eines Verlusts, sondern auch mit einer Ununterscheidbarkeit. Denn ob es einen Lebensentzug des Schreibers gab, ist nicht zu sagen, wir kannten ihn vorher nicht und immer tut er dasselbe. Mit seiner immer gleichen Tätigkeit des Schreibens trifft er auf das Schreiben der Erzählung und eröffnet damit im Ähnlichen nicht nur die Frage nach dem Unterschied, sondern eine sprudelnde Quelle von Fragen: welchen Grund hat das Schreiben, wieso schreibt er, wie schreibt er, wer schreibt… Und wie der Erzähler in seinem Büro, stehen wir als Leser dann vor einem Schreiben, das eine Durchsicht erlaubt. Durch die Doppelung des Schreibens wird ein Zwischenraum *im* Schreiben aufgetan, der dem Leser Entscheidungen, Wahlen abverlangt, aber auch ermöglicht Ähnlichkeiten zu erkennen. Wir stehen dann zwar vor einer Mauer der Versperrung, mit der Durchsicht aber sind wir nicht von

**35.** Das englische Wort »temper«, sowie Temperament, die im Text eine zentrale Rolle spielen, schlagen in ihem Wogen einen Bogen zum Wetter.

**36.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 16-17.

**37.** Dort wird Bartleby am Ende der Erzählung hingebracht worden sein.

**38.** Siehe hierzu Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1., 140-157.

einer solchen umgeben. Der Zwischenraum gibt dem Lesen einen Freiraum innerhalb der Grenzen, darin das Verhältnis zu den schwarzweißen leblosen Oppositionen verrückbar bleibt und somit die Opposition, das zu Lesende selbst.

Der grüne Wandschirm, den der Erzähler vor den verlorenen Bartleby aufstellt, scheint damit viel weniger einen Verlust verbergen zu wollen, als eine Durchsicht zu eröffnen, darin es uns zu ›grünen‹ und ›blühen‹ vermag. Die beständige Schaffung von Abstand in der Durchbrechung der Gleich-Gültigkeit, der Unmittelbarkeit treibt einen Text hervor, der dem Leser die Möglichkeit zur Be-Stimmung gibt, man könnte sagen, Raum zum Atmen; aber auch die Möglichkeit, in unveränderlichen Mauern Anderes zu sehen und damit die eigene Position zu verrücken. In der Durchsicht sehen wir, dass wir mehr sehen als zu sehen ist. Ein Original, einen kausalen Grund des Abbildes kann es in diesem Raum nicht geben, es sei denn, das Original des Erkennens, das sich als ununterscheidbar zeigen wird.[39]

Bartleby, der Schreiber, der »law-copyist« verweigert die Kontrolle der Übereinstimmung der geschriebenen Kopien mit den Originalen, von denen es über ihn – wie es heißt – fast keine gibt.[40] Wenn es aber kein Original gibt, wie und womit sollte man die Kopie, die hier die Erzählung wäre, vergleichen. *Alle* Bestimmungen des Beschriebenen scheinen durch die Verweigerung des Vergleichs mit einem Original unmöglich und zugleich möglich. Das Verhältnis von Original und Kopie als zwei miteinander zu vergleichenden Entitäten wird durchkreuzt und es öffnet sich kein Raum des Vergleichs, des Hier und Dort. Aber ein Raum der Ähnlichkeiten tut sich auf: Die Ähnlichkeit der Wall Street Räume mit einer Zisterne war eine, die das Auf- und Abtauchen in den leblosen Dualitäten ins Spiel brachte und nicht nur eine zwischen zwei festen Orten und Oppositionen, sie setzte diese vielmehr selbst in Bewegung. So muss aus etwas Bestimmtem nicht kausal etwas folgen, sondern im Übergang eröffnet sich ein Freiraum der unabsehbaren Verwendung der Oppositionen. Verwendungen, die nicht nur die betrachtete, leblose Mauer bestimmen, sondern vor allem die Position des Betrachters. Und der schaut hier auf zwei Schreiber, die beide ohne Original auf- oder besser abtauchen: Bartleby ist verloren und der Schreiber seines Lebens wiederum ist nicht Gegenstand der Beschreibung, sondern nur *durch* die Beschreibung Bartlebys hindurch zu erkennen – und wir wissen dabei nicht, von wo aus er ihn eigentlich betrachtet. Die zwei Schreiber tauchen sozusagen auf, indem sie sich un-

**39.** Siehe hierzu Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. IV.1. 9-21. Er spricht dort von der »durchscheinenden« Übersetzung, die das Original nicht verdeckt.

**40.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

serem direkten Blick entziehen und uns einen Durchblick auf ihre unterbrochene Ununterscheidbarkeit geben: Die Verschiedenheit der zwei Schreiber ist damit keine vorgegebene, sondern eine, die sich als Frage zu erkennen gibt. In welchem Verhältnis stehen sie zueinander?

Es öffnet sich dem Leser die Möglichkeit, Verbindungen und Trennungen selbst zu suchen. Er bekommt keinen fertig strukturierten Raum mit festen Konstellationen vorgegeben, sondern etwas, das eher einem Sternenhimmel und einer Meeresoberfläche mit unklarem Horizont ähnelt. Mit Benjamin könnte man sagen, Melville führt uns zum magischen, primitiven Lesen, welches das »profane Lesen« teilt, »will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen«.[41] Der Leser tritt als Dritter zur Konjunktion der zwei hinzu, darin er nicht nur eine Konstellation erkennen, sondern aus dieser zugleich eine Vergangenheit oder Zukunft, eine Geschichte ablesen kann:[42] Ein Prozess, der dadurch, dass er nicht an unbeweglichen Punkten (ob Stern oder Schrift) geschieht, dem Nu des Erkennens von Ähnlichkeiten ähnelt, »flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluss der Dinge hervorblitzt«.[43] Ein Auf- und Abtauchen aus einer gleich-gültigen, raum- und zeitlosen, wenn auch nicht unstrukturierten Fläche (Himmel, Meer, Textur), das den Lesenden nicht erlaubt, Herrscher über die Welt zu sein, dafür aber in ihr auf eine Weise zu lesen, die sowohl sein ›Wetter‹ wie das ›Wetter‹ der Welt einbezieht und ihn blitzartig erkennen lässt – um ihn und die Welt nicht für immer darauf festzulegen und das suchende Erkennen auf ewig zu unterbrechen.

Bartleby erscheint in seiner Gleichgültigkeit aber als Konstanz, er ist immer da. Doch eben als der Erzähler davon ausgeht, ist er fort und er bleibt allein in seinen Schreibräumen zurück, wo er sich auf die Spurensuche nach Bartleby begibt. Er beginnt in den Mauern zu lesen und Bartlebys »dead wall reveries«[44] fallen ihm ein, sein starres Blicken auf die Durchsicht einer Mauer. Lesend bekommt er Bezüge zu dem, der keine Bezüge zulässt. Und in dem Moment berühren sie sich. Das Grübeln als grundloses, zielloses Denken über Unbekanntes hat ihn Bartleby näher gebracht: Mit Unbekanntem kann nicht gezielt umgegangen werden, vielmehr befällt es, wie das Bild den Schreiber: »The scrivener's pale form appeared to me laid out, among uncaring strangers, in its shivering winding-sheet.«[45] Ein unheimliches Bild eines ununterscheidbar lebendigen oder toten Bartleby. Er sieht den verlorenen Schreiber im (weißen?) (Toten-)Tuch: Weiß in Weiß zeichnet

**41.** Benjamin: Vom Ähnlichen, a.a.O., 209.

**42.** Ebd., 207-209.

**43.** Ebd., 209.

**44.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 34-35.

**45.** Ebd., 34.

sich dann eine *zitternde* Kontur ab. Der suchende, lesende Erzähler erkennt im Gleich-gültigen den lebenden Toten, verdeckten Verlorenen eine zu lesende Kontur, ein Zittern, ein Leben, das in diesem Moment auch das seine ist. Eine Verwebung des Ununterscheidbaren und des Ähnlichen, des Lebendigen und Toten, das Ununterscheidbare in der unterschiedenen Textur wird vorstellbar.

Hier erzittert aber scheinbar auch die zuvor leblose weiße Mauer des Büros. Genau dann also, wenn es in der Berührung ununterscheidbar wird, verkehren sich die Dinge ineinander. Bartleby und die leblose weiße Mauer erzittern – jedoch da, wo sie fort sind, in der Vorstellung des Lesers, dessen Leben sie bewegen. Er wird sich danach fragen, ob er Bartleby lieben, hassen, bemitleiden oder hinauswerfen soll und seine Entscheidungen werden für ihn Konsequenzen haben. Die Verkehrungen werfen Unterscheidungen auf. Warum sie so bewegt und unterschieden wurden, ist nicht mehr zu überprüfen, denn der Vergleich mit *diesem* Original ist nicht möglich, es ist ununterscheidbar. Im Lesen aber ist ihm etwas geschehen, wie an einem »Ort, an dem sich durch einen seltsamen Zauber, von Vögeln fallengelassen Grassamen seinen Weg durch Risse und Spalten gebahnt« haben[46] – es fällt etwas ein am Ort, wo fallen gelassen wird.

Die Schrift stellt sich wie eine unbeschriebene Mauer vor ihren Verlust, auf den sie zugleich zeigt – Durchsicht gibt. Der Zwischenraum bleibt. Auch wenn lesend berührt wurde und etwas dem Erzähler erblühte, er also zu wissen meint – es geschah in den für die Augen leblosen »dead wall reveries«, die abermals erträumt werden müssen. Die Räume wie die Zeit gehen dabei durch eine aufbrechende Zirkularität ineinander über und stellen ihre Abgrenzungen immer wieder neu in Frage. So scheint der ganze Text der Wall Street nach dem Prinzip der Büroräume mit ihren Durchblicken auf schwarz-weiße leblose Mauern aufgebaut zu sein, die gerade dadurch, dass der Zwischenraum der auf- und abtauchenden Unterschiede offen bleibt, Raum für ihre Bewegung lässt – der vor allem Raum des Lesens ist.

Dies ist keine Geschichte gegen Wall Street mit ihren Ökonomien, gegen eine Justiz als festlegendes Urteil über das Leben, vielmehr zeigt sie, was in deren Dimensionen bewahrt ist, und was es heißt, wenn man sie vergisst oder gar zu leugnen versucht – sie könnten zur »Tombs Street«[47] werden. An Bartleby bricht sich der Raum und die Zeit, sie hebt sich nicht auf. Er selbst aber ist dabei nicht raum- und zeitlos, vielmehr scheint er alle Zeiten und alle Räume in sich zu

**46.** Herman Melville: Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street, übersetzt von Isabell Lorenz, Berlin 1997, 87.

**47.** So hat Hans Christian Andersen Pompeji bezeichnet, vgl: Mae Broadley (Hg.): Stories from Hans Christian Andersen, Manchester 1968, 33.

bergen. Wahllos, ohne »particular« zu sein, entspringt aus der Beschreibung dieses Lebens Geschichte und Architektur aller Zeiten,[48] die sich damit selbst als vom Leben abgewiesene und zugleich aus diesem herausgebrochene zeigen.[49] In seiner Bezugslosigkeit und Unbe-

**48.** An den Berührungsstellen, die das Wissen vom handhabbaren Besitz abkoppeln, sprudeln nicht nur Fragen, sondern die ganze Weltgeschichte in ihrer Verlorenheit: von den Pyramiden, der Petra bis zur Wall Street, von Adam, Marius, Jesus bis zu zeitgenössischen Namen wird unzähliges herbeigerufen. Melville, 1985, 33ff.

**49.** Ähnlich dem Satz: »Was nie geschrieben wurde, lesen« (Walter Benjamin: Über das mimetische Vermögen, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Frankfurt/Main 1980, Bd. II.1, 210-213, hier 211). Wie aber ist dieser Satz zu lesen? Was steht da geschrieben, wenn auch Nichtgeschriebenes gelesen werden kann? Wie lesen, was nur dasteht? Vielleicht zeigt die letzte Frage gerade das Problem der Vorstellung, man könne das Geschriebene ganz und gar und ohne anderes lesen, als ein ganz und gar bestimmt Geschriebenes. Damit ist auch die Frage nach der Grenze des Lesens und Schreibens gestellt. Ein Unterschied, der sich hier als Frage zwischen Geschriebenem und Ungeschriebenem aufwirft; beides aber lesbar und somit nicht das unterscheidende Merkmal. Oder zielt der Satz auf verschiedenes Lesen? Gibt es also Ungeschriebenes, das dennoch gelesen werden kann? Oder bezieht sich der Satz auf den Akt des Schreibens von Menschenhand? So wäre der Akt der Herstellung das Unterscheidende. Aber ist nicht der Mensch das einzig schreibende Wesen? Wer sollte sonst schreiben und welches Schreiben von unmenschlicher Hand sollte dem Menschen lesbar sein? Oder macht das Schreiben den Menschen gar unmenschlich? Ist der schreibende Mensch kein Mensch mehr? Für wen schreibt er dann? Wie schreibt er? Wie kann ein Mensch unmenschlich Geschriebenes lesen? Dem kleinen Satz entspringen so unendliche Fragen und die große Frage nach dem Sein des Menschen, nach seiner Unterscheidung, verknüpft an seine Fähigkeit zu schreiben und zu lesen. – »Was nie geschrieben wurde, lesen«, scheint aber auch auf ein Ursprungsloses zu weisen, etwas, das entweder gar nicht da ist als Geschriebenes oder auch als Geschriebenes keinen Akt der Entstehung hat; wie ein Kontingentes, das ist oder nicht ist. Die Kontingenz lesen als niemals Geschriebenes? Weil als Geschriebenes niemals kontingent? Im Kontingenten lesen und schreiben, hieße, in die Kontingenz einbrechen, hieße, sowohl die Kontingenz zu unterbrechen wie auch die Kontingenz fortzusetzen. Im einen Falle würde mit der Bestimmung die Kontingenz brechen, im anderen Falle aber würde der Mensch als schreibendes und lesendes Wesen kontingent – und könnte darüber zu jedwedem Wesen werden oder nicht werden. Eben hier scheint die Möglichkeit, das Vermögen des Mimetischen sich zu eröffnen. Im Einbruch der Kontingenz verliert sich der Mensch und gewinnt die unendliche Möglichkeit und Unmöglichkeit, Anderes zu werden. Man könnte sagen, Schreiben und Lesen ›animiert‹, eröffnet unendliche Möglichkeiten – aber eben nicht grenzenlos, sondern innerhalb des Geschriebenen, innerhalb der Schrift erscheint das sie Überragende, wie hier im kleinen Satz. Ohne diesen kleinen Satz wäre das Kontingente als Ungeschriebenes nicht lesbar geworden. – Wie der kleine Satz selbst zeigt, ist die Trennung von Kontingenz und bestimmter Schrift keine absolute: Er selbst ist, sofern er das nie Geschriebene betrifft, in

rührbarkeit ist Bartleby ein Meisterstück des Traumes vom unberührbaren, souveränen Subjekt und zugleich ein lebender Toter. In seiner Geschlossenheit und Unnahbarkeit wirft er die Frage auf, wie Geschichte dieses Leben betrifft.[50] Wenn wir lesen, mögen wir ebenso tot und starr wie Bartleby erscheinen, doch was wir da sehen und was uns da grünt, das scheint wie das Cartesianische Püppchen ins Dasein zu fallen, es taucht unergründlich auf und ab und bewegt die Räume wie das Wetter die Schiffe, damit sie nicht zu einer »Street of Tombs« verkommen. Die Versteinerung und Bewahrung allen Lebens auf einem Mal für die Ewigkeit.

## Der paradoxe Raum der Gewissheit

Bartleby wird nach dieser Sequenz nicht mehr Schreiben, sondern sich nur noch in »dead wall reveries« ergehen – liest er? Das Lesen als Vergleich mit einer Vorlage hat er verweigert. Die Versuche des Erzählers dies zu tun, haben dennoch etwas verändert. Hatte der Erzähler mit allen Mitteln versucht, Bartleby zu begreifen, erzittert er nun bei dem Gedanken, von Bartleby erfasst worden zu sein – als habe er sich angesteckt, benutzt er unwillkürlich immerzu das Wort »prefer«. Er beschließt, ihn loszuwerden, zuerst, indem er ihn zu einem festen Inventar in seinen Kanzleiräumen macht, zu einem abgetrennten Fakt,[51] dann, indem er ›sich‹ losreißt.[52] Doch die Bezugslosigkeit lässt sich auch als Fakt nicht kalkulierbar einbinden, ob von sich oder dem Anderen. *Über* Bartlebys anwesende Abwesenheit zeigt sich Wirkung; jedoch keine, die von Bartleby als Ursache ausgeht oder sich an ihm zeigte. Die Bewegungen des Erzählers selbst aber machen diesen im-

seiner Aussage kontingent, aber er ist dennoch geschrieben, Schwarz auf Weiß lesbar. Und Lesen heißt dann, nicht zu entscheiden zwischen Kontingenz und Bestimmung, zwischen Ungeschriebenem und Geschriebenem. Für Kontingentes kann man sich nicht entscheiden, es bricht ein, bricht im Lesenden ein, bricht ihn auf, wobei die Aktivform eine nachträgliche Unterstellung ist. – Wenn das niemals Geschriebene nur am Geschriebenen erscheint, sind diese nicht in ihrer Unterscheidung voneinander zu trennen. Der Schreiber ist also und ist zugleich nicht der Autor des Geschriebenen, denn sofern da niemals Geschriebenes erscheint, wird er als Schreibender unterbrochen worden sein. Die Lesbarkeit des nie Geschriebenen ist mit dem Satz nicht nur für nicht unmöglich erklärt, sondern man wird geradezu aufgefordert, das scheinbar Unmögliche zu tun auf eine kinderleichte Weise, mit einem ganz einfachen, kleinen Satz.

**50.** Siehe zum Subjektbegriff Pierre Legendre: Das Verbrechen des Gefreiten Lortie, Freiburg i.Br. 1998.

**51.** »a fixture«. Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 42.

**52.** »I tore myself from him«, ebd., 55.

mer rätselhafter und lösen so die letzte Möglichkeit der Entzifferung Bartlebys über sein Verhalten und Sprechen auf. Im Versuch, den unbeschreiblichen Bartleby zu beschreiben, wird der Schreiber selbst zunehmend unbeschreiblich – und damit im Raum der Ähnlichkeiten lesbar.

Er reißt sich von Bartleby los und verbarrikadiert sich in einem neuen Büro, er sperrt sich selbst ein, um Bartleby auszusperren. Geisterte Bartleby bisher wie ein Cartesianisches Püppchen *in* der Zisterne der No.- Wall Street, so beginnt er nun grenzenlos und geradezu teuflisch umherzugeistern. Er wird immer mehr zur geisterhaft unüberwindbaren Mauer, die überall ist. Er wird zum Alp, von dem der Erzähler – je mehr er sich zu trennen sucht – umso heftiger verfolgt wird. »Mr. B-«,[53] wie der Erzähler nun plötzlich *gerufen* wird, wird auch in seinen neuen Räumen heimgesucht – ohne dass Bartleby sich von der Stelle rührt. Der Versuch ein Bartleby-freies Schreibbüro zu bekommen, sozusagen ohne Unbeschreibliches, führt einen alptraumhaften Zustand herbei, der Mr. B- in die Flucht schlägt.

Bartleby bleibt an seinem Platz, er bleibt ihm, könnte man sagen, treu – bei aller Verrückung des Mr. B-, dessen eigene Vorstellungen sich nun wie von Zauberhand ohne sein Zutun erfüllen und so einen gespenstisch kausalen Zusammenhang herstellen: Seine Vorstellung Bartleby ins Gefängnis zu bringen, erfüllt sich, ohne dass er es tut. Bartleby wird als Landstreicher und Herumtreiber verhaftet, da er sich nicht vom Fleck gerührt habe, und in die »tombs« gebracht. Der Ort, darin hörbar Stimme und Bestimmung zusammenfallen und dessen Mauern alle Geräusche fernhalten – er ist sozusagen unrufbar eingemauert. An Bartleby hat sich damit nichts verändert. Der Erzähler selbst aber wird nun durch einen Brief herbeizitiert und in die *tombs* gerufen.[54] Die Stimme, die ihm zu Be-Stimmen erlaubte, rief sie auch das Gerufene nicht herbei, geht in der festen Ummauerung Bartlebys lautlos ein und er selbst muss einem Ruf folgen. Er weiß nun ganz genau wo Bartleby ist, er kann sich ihm ganz nach Belieben nähern oder entfernen, doch rufen kann er ihn nicht mehr, die Verhältnisse sind unabänderlich festgelegt und für Bartleby nach wie vor gleich-gültig.

**53.** Ebd., 57.

**54.** Interessant ist hier nicht nur die Verbindung des Rufens zum Begriff des juristischen »advocare«, sondern auch zum Gebet; u.a. der stumme Anruf und die Bezugnahme zum Abwesenden. Eine Bezugnahme zu Gott, dessen Ort nicht die Welt ist, sondern der Ort der Welt selbst, und die sich nicht nur in der Erwartung des abwesenden Anderen äußert, sondern auch im völlig leeren Raum des Tempels, als Lokalisierung des unfassbar Verborgenen. Siehe Schalom Ben-Chorin: Lehre und beten, in: Holger Wolandt (Hg.): Jesus, München 1993, 244-253, hier 247ff. So würde sich das Rufen zwischen Urteil und Gebet, zwischen Festnagelung und Abwesenheit bewegen.

Die Gewissheit eröffnet aber einen paradoxen Ort: Er hat die Erlaubnis, sich im Gefängnis frei zu bewegen, obwohl er als Herumtreiber eingesperrt wurde, weil er sich nicht vom Fleck rührte. Genau das macht den Ort aber zu einem Ort nach Bartlebys ›Wunsch‹: ein gleichgültiger Ort ohne Wahl.[55] In *No.- Wall Street* war Bartleby zu rufen, in den *tombs* nicht mehr. Das Schreibbüro barg mit der *Möglichkeit* des Kommunizierens, des Be-Stimmens noch etwas Lebendiges. In dem Augenblick, da Bartleby als *Verlust* aus der Schreibstube *schwindet* und man sagen könnte, nun schreibt Mr. B-, wird es totenstill. Mit der Klause der Unbestimmbarkeit wurde in der unbestimmten *No.- Wall Street* ein Raum der Suche, der Stimme ausdifferenziert. Eine Unterscheidung, die im Gleichklang, wenn Name, Botschaft und Bedeutung fast zusammenfallen, wie in den *tombs*, geschlossen wird und *uns* vor eine bewegungslose Gewissheit *Bartlebys* stellt: »›Ich kenne Sie‹, […] ›Ich weiß, wo ich bin‹«,[56] sagt er beim Besuch des Erzähler

Die Verhältnisse haben sich verkehrt, ohne dass sich an Bartleby etwas Lesbares verändert hat. So zeigt sich, dass wir in keinem festgelegten Verhältnis zu ihm stehen. Hört man auf die wenigen Aussagen Bartlebys über sich, er sei nicht wählerisch sowie seine Vorliebe an festen Orten zu sein,[57] dann erscheint der Wechsel aus der *No.- Wall Street* in die *tombs* für ihn sogar wie die ›Erfüllung‹ seiner Nicht-Wahl. Ein Wechsel, der in seiner Gleich-Gültigkeit Räume ineinander rückt, sie ähnlich, fast ununterscheidbar macht. Gerade damit aber die Frage nach den Verhältnissen aufwirft. Da öffnet sich kein leerer Zwischenraum, der ausgefüllt oder geschlossen werden könnte, vielmehr ein Raum, der – wie es bei Foucault heißt – »Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren [kann]. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen«.[58] Den Lebenden aber ist es nicht gleichgültig, wo sie sich befinden.

»Der Hof lag vollkommen still. […] Die umgebenden Mauern, die von erstaunlicher Dicke waren, hielten alle Geräusche hinter sich fern. […] An den Fuß der Mauer seltsam hin-

**55.** Die Beschreibung erinnert auf unheimliche Weise an die Beschreibungen Agambens einer Lager-Logik. Siehe Giorgio Agamben: Homo sacer, Frankfurt/Main 2002.

**56.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1997, 83-84.

**57.** »I like to be stationary. But I am not particular« (Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 59).

**58.** Michel Foucault: Andere Räume, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.): Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, 34-46, hier 38.

gekauert, [...] sah ich den abgezehrten Bartleby. [...] Ich [...] beugte mich über ihn und sah, daß seine trüben Augen geöffnet waren, ansonsten schien er tief zu schlafen.«[59]

Mr. B- findet Bartleby offenen Auges und *gewiss* lebend oder tot an der Mauer, die keinen Ton durchlässt und undurchdringlich alles umgibt. Diesmal grünt ihm in der Berührung von Bartleby nichts, sondern ein unheimlicher Schauder durchfährt ihn körperlich.

Der Ort erscheint als Grab und stellt vor eine unverrückbare Gewissheit: »I know you, […] I know where I am«.[60] Ich und Anderer stehen dann in einem eindeutigen, unverrückbaren Verhältnis zueinander. Eine Gewissheit, die, nun da sie von Bartleby kommt, von Mr. B- als »deranged«,[61] als ver-rückt zurückgewiesen wird; zu einer Zeit, da er alles aufgegeben hat, alles verloren zu haben scheint und von niemandem in die Flucht geschlagen wurde. Das ist schon selbst gewiss eine verrückte Rede. Tut sie auch das, was man zu Beginn der Erzählung bezüglich der beiden unveränderlichen Mitarbeitern von ihm erwartet hätte – es wurde erst mit Bartleby *möglich*. Die Gewissheit ist aber auch die Zeit, in welcher der Erzähler diese Erzählung zu schreiben beginnt und zugleich die Zeit, da die Geschichte des Erzählers zuende ist, *er* erzählt nichts mehr, nun, wo Bartleby einer Mauer gleich vor ihm steht und das ist dem Anfang sehr ähnlich. Anfang und Ende fallen zusammen, man könnte glauben, die Geschichte erfülle sich, doch gerade da unterbricht das Ununterscheidbare und ruft zum Lesen, zum Schreiben, nach Ähnlichkeiten. Der erkennbare Unterschied der Berührung liegt beim Erzähler und Leser, zwischen blitzhaftem Erkennen und körperlichem Schauder. Das Schreibbüro ohne den ununterscheidbaren Bartleby wird selbst ununterscheidbar in seiner Gewissheit, seine Einsperrung wird zur Einsperrung des Mr. B-, mag er fliehen, wohin er will. Dieser ›Raum‹ ist ohne Unterbrechung überall und legt ihn auf einen toten Fleck fest,[62] egal wohin er geht. Ohne die unterbrechende Durchsicht befindet er sich selbst in den *tombs* umringt von totenstillen Mauern, auch wenn keine da sind.[63] Die Stimme

**59.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1997, 87-88.

**60.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 62.

**61.** Ebd., 63.

**62.** Jacques Lacan hat in seinem Text zum Blick auf diesen toten Punkt des Subjekts hingewiesen, jedoch im perspektivischen Raum. Siehe Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von J. Lacan Buch XI, Olten 1980.

**63.** Zum Verhältnis von Überleben und ›Fiktionen‹ siehe Claudia Jost: Das verspätete Denken: Hannah Arendts provokante ›Übertreibungen‹ als Antwort auf die Absurdität des Totalitären, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 3+4, 2002, 321-341. Und Claudia Jost: Über den Glauben an Fiktionen bei Bruno Bettelheim und Janusz Korczak, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 1-3, 2003.

des Mr. B- trifft nicht auf den unergründlichen Satz des Anderen, sondern auf die steinerne Gewissheit über sich und sein Leben, sie legt *ihn* fest. Der Andere war es, der gerade in seiner Versperrtheit zu unterbrechen vermochte, sowohl Gewissheit wie Ununterscheidbarkeit, und gerade indem, nicht zu sehen war, wie das geschah, ermöglicht er die Durchsicht. Er öffnet einen Bereich jenseits des Raumes und der Zeit als kausale Dimensionen, ›unterbricht den Kopf‹, der sonst wie ohne Löcher rollte. Und das betrifft uns ebenso wie Mr. B-: Wir können den Kopf einschlagen oder durch die Löcher hindurch wahrnehmen und uns verrücken, sehen wir auch nicht, wodurch wir es tun.

## »er lebt ohne zu essen« – unser Bartlebys Leben

Der Text ist noch nicht zuende. Es mag Anfang und Ende, Leben und Tod, Schwarz und Weiß geben, aber immer ist da Bartleby dazwischen und stellt ihr Verhältnis in Frage, indem er keinen Bezug zu ihnen hat, ihren Bezug kontingent hält. – So folgt der Erzählung nun das Gerücht vom Vorleben Bartlebys und schlägt einen Bogen zur ersten Seite der Erzählung, da es heißt, alles, was er wisse, sei das, was er *gesehen* habe sowie ein »vague report, which will appear in the sequel«.[64] Doch ob dies der »report« ist, erfahren wir nicht. Der Bogen der Ähnlichkeit eröffnet abermals die Möglichkeit, nicht aber die Gewissheit. Bartleby habe im »Dead Letter Office« gearbeitet, wo er die ›vom Leben verschickten‹, doch bei den Lebenden nicht angekommenen *letters* für das Feuer sortiert habe.[65] Er unterbricht damit den gezielten Lauf vom Leben zum Tod als Anfang und Ende. Weder kann man dabei sagen, dass Bartleby sie vor dem Tode rettet, noch, dass er ihnen Leben gibt. Und doch: Etwas bleibt, von dem man eigentlich nur sagen kann, dass es nicht tot ist, aber auch nicht nicht tot – wie das, was man von Bartleby sagen kann. Er nimmt, so könnte man lesen, die Gleichheit von Bote und Botschaft (*letters*) auf[66] und hinterlässt die Verspannung der fraglichen Unterschiede. Das hieße auch, dass Bartleby die Identität von Geschriebenem und Gelesenem aufnimmt und die Vorstellung ungestörter, unverstellter Übertragung unterbricht. Zwei Bewegungen rücken darin in eine Nähe zueinander, die sich auszuschließen scheinen:

**64.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

**65.** Ebd., 66.

**66.** Der Bote Ginger Nut brachte den komplementären Mitarbeitern das, was sie brauchten, »ginger cakes«, es fehlte ihnen sozusagen in ihrer Halbheit nichts. Da, wo der Bote Ginger Nut aber *klanglich* fast ganz mit der Botschaft »ginger-nuts«, die er Bartleby bringt, zusammenfällt, also eine fast ununterscheidbar identische Übertragung statt hat, bleibt sie *ganz* – ohne Wirkung.

Bartleby unterbricht die Botschaften, die das/sein Leben treffen sollten, womit sie als unzustellbare »dead letters« doch bei Bartleby ankommen, der ihnen dann wiederum etwas entnimmt, damit sie nicht spurlos vergehen: Eine Zirkulation, ein pulsierendes und unbestimmtes Auf und Ab, in dem er sowohl der Hinderer wie der Förderer der *letters* wäre, er unterbricht ihr Ankommen, um zugleich dafür Sorge zu tragen, dass sie nicht spurlos vergehen.

Bartleby unterbricht wie ein Fenster unsichtbar das zu Sehende und erlaubt einen Durchblick, unterbricht die Unmittelbarkeit der Abbildung und schreibt ihr anderes ein, gibt dem Raum einen Zwischenraum – zum Atmen. Eigentlich aber gibt er nichts, er lässt nur. Das von uns Geschickte, unsere Stimme, die ähnlich einem Echolot auf Antwort wartet, könnte sich an seiner Unergründlichkeit nicht brechen und die einfache Brechung an einem Grund legte uns ohne Wahl fest. An Bartleby aber bricht sich das Geschickte wie an den *No.- Wall Street*-Mauern: Es kommt etwas zurück, aber wir können den Abstand nicht ermessen, denn wie die uns umgebenden Mauern ist er zugleich da und fort, wenn wir hindurchschauen – um zu sehen.

Die räumlichen Ver-rückungen, die damit denkbar werden, hatte Melville mit seinem Ruf, der zum Urteil des verrückten Schreibers wurde, nicht mehr. Für verrückt erklärt und darin mit seinem Schreiben gleichgesetzt, wurde sein Leben der ganzen Identität und unbeweglichen Gleich-Gültigkeit der unverrückbaren Bestimmung ausgesetzt: Die Menschen sprachen gleichsam wie Bartleby, leblos und unverrückbar – und gleichgültig gegen das Leben.

Die Wall Street, die Melville uns beschreibt, stellt uns wie seinen Erzähler vor einen Widerstand, der unsere Beweglichkeit, *unsere* Wahlmöglichkeit, unsere Lebendigkeit bewahrt, gerade weil er es verstanden hat, die Versperrungen der toten Mauern nicht aufzulösen und so bei mauerhaften Gewissheiten anzulangen, sondern einen Durchblick zu schaffen. Wir können Bartleby immer wieder lesen und kommentieren – an ihm bleiben keine Spuren – Spuren aber bleiben. Bartleby bricht die Mauern nicht ein, indem er ihnen mauernd gegenübertritt, ihnen widersteht, er geht in sie ein wie er zu Beginn aus ihnen auftauchte und durchbricht abermals die Vorstellung von Sprache, des Erkennens, als rein duales Spiel von ›es ist – es ist nicht‹. Er geht in diesem ›entweder/oder‹ nicht auf, er ist *und* ist nicht: unbeschreiblich und doch nur geschrieben zu lesen. Sowohl lesend wie schreibend sucht man dieses Unbekannte zu erfassen und sucht damit die Grabesstille, Bartleby, der grabesstille Geist, unterbricht es. Die Geschichte erfüllt die Neugier nicht, produziert sie vielmehr, um sie offen zu lassen für jeden *report* und *rumor*, so offen wie die *dead brick wall*.

Der »irreparable loss of literature«[67] wird nicht wie ein Mangel erfüllt, vielmehr wird ein unauflösbares Paradox vollzogen. Ein Paradox, das vielleicht keines ist, sofern diese Literatur fragt: Wie *nicht* unrettbar Verlorenes – Leben – schreiben? Sofern es erscheint, erscheint es verloren – das Leben der Erzählung Bartleby: »I can see that figure now – pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby.«[68]

Melville wurde somit nicht nur für verrückt erklärt, weil er die grenzenlose Vorstellungskraft und das Denken seiner Leser unterbrach, die sie dem Leben gleichgültig machen wollten, sondern weil er versuchte, diese im Lesen zu erhalten; das Leben des Denkens. Das Leben, um das es bei der Unterbrechung Bartlebys geht, ist auch das der Leser und ihrer Vorstellungskraft (die u.a. eine neue Welt hinter dem Horizont zu erwarten vermag), ihrer Bewegungsmöglichkeit in einer sich bleiern auftürmenden Welt. Die Zeiten und Räume des unterbrechenden Lesens, das Lesen von Ähnlichkeiten ist nicht an die üblich gedachte ›Vorstellbarkeit‹ von Raum und Zeit gebunden. Sie öffnet sich aus einer Fläche, die als Absolutheit, Kontingenz, Sein[69] bezeichnet worden ist – keine Fläche der Leere, des Nichts, sondern der grenzenlosen Möglichkeiten der Geschichte *im* zu lesenden Raum. Melville hat Verspannungen, die Konjunktionen zu erkennen erlauben – Ähnlichkeiten – als magisches Lesen in die Textur geholt, die Möglichkeit, hinzuzutreten und für unser Leben Raum, Zukunft und Vergangenheit, Geschichte(n) zu lesen. Die Verrücktheit Melvilles wäre demnach das Vermögen des Textes, das den Lesern gestattet, sich zu verrücken und der Versperrung, ihrer Festlegung auf einen Punkt zu entkommen; wäre die Schuld, sie und ihre Lebensmöglichkeiten *nicht* eingemauert zu haben. Er hat seine Leser aufs Meer hinausgeführt, doch weder herrscht dort nur Windstille oder Sturm; es bläst vielmehr der Wind des Atems der Leser. Wir können uns als Leser von dieser Welt abwenden und sie zu vergessen suchen oder ihr in starrem Staunen Allmacht geben, in beiden Fällen würden die eigenen Möglichkeiten, lesend zu unterbrechen und damit andere Lebensmöglichkeiten zu finden, vergessen; wir würden uns in der Tat die Köpfe einschlagen. Möglichkeiten, die überlebenswichtig scheinen in einer sonst gänzlich unvorhersehbar einbrechenden Welt. Diese Lebensmöglichkeit hat die Kritik, die ihn für verrückt erklärte, weil er seinen Lesern bestimmbare Mauern gab und ihnen die Freiheit der Wahl ließ, Melville nicht gelas-

**67.** Melville: Bartleby, a.a.O., 1985, 3.

**68.** Ebd., 16.

**69.** Agamben: Bartleby, a.a.O.; Jean-Paul Sartre: Moby Dick von Hermann [sic] Melville, in: Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946, Hamburg 1983, 71-74.

sen. Und sie haben sich damit selbst mit undurchdringlichen Mauern umgeben. Seine Geschichte ist mit einem Urteil bestimmt und festgelegt worden, als Abbild eines vermeintlich wirklichen Lebens, leblos und ohne Möglichkeiten der Unterbrechung. Als »deranged« in die *tombs* außerhalb des Literaturbetriebs gebracht, geistert er aber noch heute und bringt Wind in die Segel, die ihn zu suchen wagen. Melville hat bis zu seinem Tode nie aufgehört zu schreiben, auch wenn dies jenseits der Sichtbarkeit, des ökonomischen Handelszentrums geschah, in dem er ungesehen als Zollinspektor schrieb. Kleine Schiffe auf tosenden Wassern auf der Suche nach neuen Welten. Melville hat das Schiff der Wall Street, aus dem diese entsprang, bewahrt und ist dafür für verrückt erklärt worden. Als hätte er schon damals gewusst, was aus ihr zu entspringen vermag, wenn es vergessen wird. Melville war ein Mann der Meere …

# 4. Dynamik als Raum-Funktion/
# La dynamique comme fonction spatiale

Masaki Fujihata: Field-Works@alsace, Bildschirmfoto der interaktiven Video-Arbeit, ex: http://www.fujihata.jp/fwpics/pics3/image_save058.jpg, 020504

# Über Raum.

## Masaki Fujihata: Field-Works@alsace

gesehen von Franck Hofmann

Mit Blick auf die Geburtsstunde des Kinos konnte Erwin Panofsky in seinem berühmt gewordenen Aufsatz »Stil und Medium im Film« 1936 noch schreiben, dass der Film unterdessen eine Kunst geworden sei. – Wenn auch selten »große Kunst«.[1] Diese Einschränkung ist heute, insbesondere mit Blick auf ein *expanded cinema*, nicht mehr zu halten.[2] Im Gegenteil: Gerade raumbildende Arbeiten, die sich der neuen Bildmedien bedienen, scheinen mit Blick auf die Dynamisierung von Raumkonzeptionen eine herausragende Stelle in aktueller Kunstproduktion einzunehmen. Für sie kann exemplarisch Masaki Fujihatas Arbeit »Field-Works@alsace« aufgerufen werden.[3] Bereits der Titel verweist auf verschiedene, prozessual gefasste Räume, deren Konzep-

---

**1.** Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film, Frankfurt/Main 1999, 22. Zu Panofskys Aufsatz vgl.: Thomas Y. Levin: Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theorie, in: The Yale journal of Criticism 9.1, 1996, 27-55. Regine Prange: Stil und Medium. Panofskys ›On Movies‹, in: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions, Hamburg 1997, hg. v. Bruno Reudenbach, Berlin 1994, 171-190. Vgl. auch Verf.: Dynamische Grenzwelten »Stil und Medium in Film» und die Bildräume des neuen Kinos, in: http://www.transversale.org, 150404. Der vorliegende Kommentar bezieht sich auf Gespräche mit Masaki Fujihata im Rahmen seiner Arbeit an Field-Works@alsace und verwendet Auszüge aus dem oben angeführten Aufsatz des Verfassers.

**2.** Anne-Marie Duguet: Jeffry Shaw: Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität, in: Heinrich Klotz (Hg.): Jeffry Shaw, Karlsruhe 1997, 21-57. Vgl. zu Raum und neuen Medien: Elisabeth Grosz: The Future of Space: Toward an architecture of Invention, in: Olafur Elisasson: Surroundings surrounded. Essays on Space and science, edited by Peter Weibel, Karlsruhe 2001, 252-268. Siehe auch: Lise Bek: Creating reality by sight. A contribution to the history of man's visual relation to his surroundings, a.a.O., 62-78.

**3.** Siehe http://www.transversale.org, 020504 und http://www.fujihata.jp/fwpics, 020504.

tion in Abhängigkeit von neuen Bildmedien zu denken ist. Deren Möglichkeitshorizont erkundet Masaki Fujihata ebenso wie das Elsass, die alltäglichen Begebenheiten in einer historisch hochgradig codierten Grenzregion. Dieser Bezug zwischen neuem Kino und dynamisierten Raum steht in einer Linie, die auf eine Charakteristik der Kinematographie zurückgeführt werden kann, wie sie Panofsky in »Stil und Medium im Film« für deren Frühgeschichte beschreibt. Während der Raum des Theaters als statisch gilt, sei die Situation des Films umgekehrt.[4] Nur äußerlich, nicht als »Subjekt ästhetischer Erfahrung« habe der Zuschauer hier einen »festen Platz« inne:

»Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an [...].«[5]

Dies wird durch die technischen Verfahren des Mediums ermöglicht, die heute – wie gerade Masaki Fujihatas Ausgestaltung des Bildraums als Erfahrungsraum für den Betrachter zeigt – noch vielfältiger sind, als die von Panofsky aufgeführten: »Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.«[6] In Masaki Fujihatas Arbeit »Field-Works@alsace« wird Raum so nicht nur als Volumen einer Ausstellungseinrichtung oder als Thema der Filmarbeit zum Gegenstand. Ihnen stehen zwei weitere Raumdimensionen zur Seite. In der Mimikry zum »Ethnologen« macht sich Masaki Fujihata auf zu einer Feldarbeit im Elsass, erkundet mikroskopisch die Grenzverläufe der Region. Zugleich besteht der Medienarbeiter Masaki Fujihata – in der doppelten Bedeutung des @ / at angedeutet – auf eine Fernstellung: Die Bewegungen der Feldarbeit im dreidimensionalen Raum werden mit einem GPS-Signal (Global Positioning System) verfolgt und visualisiert. Auf zwei verschiedenen Bildebenen werden so zwei unterschied-

---

**4.** Ein Befund, der sich durch den Kontakt des Theaters auch mit den neuen Bildmedien in veränderten Performanzformen überholt hat. Auch die Ausrichtung an den alltäglichen Begebenheiten kann auf die Geschichte der Kinematografie bezogen werden, die sich, so Panofsky, nicht aus der »hohen Kunst« sondern aus der Volkskunst, aus der Freude an scheinbarer Bewegung und genuiner Volkstümlichkeit ableite. Vgl. Panofsky, a.a.O., 21.

**5.** Panofsky, a.a.O., 25.

**6.** Panofsky, a.a.O., 26. Neben den »fotographischen Tricks« sind es auch die möglichen Themen, die eine Spezifik des Filsms begründen: »Operationen aller Art, nicht nur im medizinischen Sinn, sondern allgemein als Akte des Konstruierens, Zerstören oder Experimentierens«.

liche Räume konstituiert: Masaki Fujihata legt eine Raumfigur fest, die er zugleich in einer Engführung des Blicks, in mikroskopischer Nähe mit der Kamera und als Visualisierung des GPS-Signals verfolgt, die den Standort dieser Kamera als eine Spur im abstrakten Raum einzeichnet, dem die Ergebnisse seiner Feldarbeit als »Postkarten« eingeklinkt werden. Diese zwei Raumbilder, die in der digitalen Bearbeitung und in der Installation bzw. Erfahrung des Betrachters zu einem gewandelten Bildraum gefügt wird. In Masaki Fujihatas Arbeit »Field-Works@alsace« werden zwei Bildwirklichkeiten des sich mit dem GPS-Signal (de-)lokalisierenden Feldforschers verkantet, die letztlich dem Projektions- und Erfahrungsraum seine eigentümliche Spannung geben. Zugleich werden auch zwei verschiedene Grenzregionen in Beziehung zu einander gesetzt, die nicht unmittelbar, sondern im Prozess medialer Vermittlung zu studieren sind: Die gleichsam archaische Grenzwelt einer politischen Geographie, die Masaki Fujihata als Feldforscher verfolgt, wird mit der Grenze zwischen konkreter und abstrakter Erfahrung, unmittelbaren Eindrücken und mittelbaren Bildern konstelliert. Masaki Fujihata treibt sie in der Erkundung der technischen Möglichkeiten der Bildmedien ins Extrem, um sie letztlich – auf der Produktionsebene – in seiner Person und – auf der Rezeptionsebene – in eine neue Raumordnung zu verwandeln. Diese soll es den Betrachtern ermöglichen, in einem erweiterten Geltungsraum des Medialen andere Erfahrungen und Wahrnehmungen von Grenzen zu generieren. Gleichzeitig ist jedoch die alltägliche Grenzerfahrung die notwendige Voraussetzung zu ihrer Entstehung als Bildraum. Nationalstaatliche Grenzziehungen und Abgrenzungen von Kulturräumen – auch noch in Konzepten des Kulturtransfers impliziert – sind aus der Perspektive dynamischer Raumentwürfe nur noch von historischem Interesse – auch wenn ihre scheinbar Halt gebenden Verläufe immer dann wieder aufgerufen werden, wenn eine angestrebte Stabilität über Gebühr bedroht scheint – sei es durch politische, merkantile oder technische Entwicklungen. Doch ist das meist politisch gegebene Versprechen kaum einzulösen. Das verdeutlichen nicht zuletzt literarische und künstlerische Positionen, die an einer Dynamisierung von Raumentwürfen Teil haben. Durch die in verschiedenen Medien realisierte Dynamik werden in ihnen gerade auch historische Entwürfe und Vorstufen des Raums als grenzüberschreitender Austauschprozess abgelöst. Dynamik wird jenseits eines reinen Transfers zu einer Funktion von Raum, eines Raums, der nicht mehr nur Motiv oder Gegenstand ästhetischer Interventionen ist, sondern, in Bewegung geratend, in diesen erst erzeugt wird: An politische und urbanistische Interventionen ist hier ebenso zu denken, wie an kuratorische Anordnungen sei diese nun im Raum von Museen, Städten oder Zeitschriften entwickelt, an Fotografie ebenso wie an Architektur. Neben der Literatur, und der Sprachlichkeit von Erkenntnis verbunden, sind gerade diese drei Be-

reiche für eine Dynamisierung von Raum von besonderer Prominenz. Einen Fluchtpunkt scheinen sie gerade in den konzeptionellen Erkundungen der Raumbildungsmöglichkeiten neuer bildgebender Verfahren zu finden. Aus denen leiten sich wiederum Reflexionen über die Konstruktionsformen der Erkenntnis ab. Im Zusammenspiel mit diesen tragen nicht zuletzt die genannten Medien dazu bei, nationalstaatliche Fixierungen von Raum durch Dynamik und Funktionalität abzulösen. In den architektonischen Bildwelten und prozessualen Architekturen einer urbanen Medienkunst finden sie ihre wohl radikalste Ausprägung – tritt Dynamik als eine Raum-Funktion ins Feld des Sichtbaren.

# L'espace à la dérive.

# Situationistische Raum-Bewegungen und ihre Folgen

Hanno Ehrlicher

*Dépasser les limites et arriver à des espaces autres que ceux conçus par la conception rationaliste cartésienne était sans doute l'un des mobiles les plus importants de L'Internationale Situationniste comme l'indique déjà le nom du fondateur du mouvement, Guy Ernest Debord. Entre les différentes tentatives situationnistes de créer des espaces symboliques ouverts et variables, car dirigés par l'imaginaire et les désirs de l'homme, la dérive jouait un rôle fondamental et devenait un théorème et une pratique-clé. Dans mon article, j'essaierai de suivre les pratiques spatiales des situationnistes en trois parcours soulignant différents aspects d'une volonté de créer une nouvelle relation avec le lieu en détournant les lieux communs: Le premier parcours met en évidence la dimension esthétique qui se révèle surtout dans la première époque du situationnisme avec des livres comme Mémoires ou Fin de Copenhague, fruits d'une collaboration entre Guy Debord et le peintre Asgar Jorn. Le deuxième conduira vers New Babylon, projet d'une cité nomade post-industrielle modelée par Constant Nieuwenhuys d'abord comme l'utopie d'une vie ludique en mouvement perpétuel, mais devenant de plus en plus sombre et terrifiante au fil du temps. Dans un troisième parcours, il ne faudra pas oublier la dimension politique de la pratique situationniste de l'espace. C'est précisément dans ce domaine qu'on peut, en dehors des débats sur les événements de mai '68, constater l'actualité d'un tournant performatif de la culture. Celui-ci, provoqué entre autres par le situationnisme et des mouvements politiques proches, est encore loin d'être terminé.*

## L'espace à la dérive: die Kunst des Situationismus als Raum-Bewegung

»Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance; c'est, dans le lieu *être autre* et passer à *l'autre*.«
*Michel de Certeau*[1]

Im März 1967 konstatierte Michel de Foucault in einem Vortrag am *Cercle d'Etudes Architecturales* die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsel weg von der Geschichte, »la grande hantise qui a obsédé le XIX[e] siècle« hin zur »l'époque de l'espace où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait a travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.«[2] Die zunehmende Aufmerksamkeit, die diese innerhalb seines Gesamtwerks eher randständigen Reflexionen zur Logik des Heterotopen seitdem erfahren haben, zeigt, dass Foucault mit seiner Einschätzung den Nerv einer Bewegung traf, die weit davon entfernt ist, schon abgeschlossen zu sein.[3] Ja, ihre Relevanz wird vielleicht erst jetzt wirklich sichtbar, nachdem die etwas sterilen und aufgeregten Entgegensetzungen zwischen *der* Moderne und *der* Postmoderne gelockert worden sind und Raum zu einem Denken außerhalb der Dichotomien freigeworden ist, für den *Third-space*, der nicht durch dezisionistische Trennungen gesetzt wird, sondern als ein Neues aus der Unentscheidbarkeit von Mischungen entsteht.[4] Raum-Denken, das an der Zeit ist, kann sich nicht länger in eine simple Opposition zur ›typisch modernen‹ Zeit-Fixiertheit und den Entwicklungslogiken der *grands récits* von Fortschritt und Emanzipation begeben, indem sie diesen Zeit-Idealismus durch die nicht weniger idealistische Phantasie eines ›reinen‹, abstrakt-unkörperlichen Cyberspace verdrängt, eines Raums, in dem alles gleich-zeitig verfügbar und alle Subjekte als *user* gleich-berechtigt wären, ohne auf eine eindeutige Identität festgelegt

**1.** Michel de Certeau: L'invention du quotidien 1: Arts de faire. Nouvelle édition par Luce Giard, Paris 1990, 164.

**2.** Michel Foucault: Des espaces autres, in: Ders.: Dits et Ecrits 1954-1988, Bd. 4: 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Paris 1994, 752-762, hier 752.

**3.** Als Beleg für die Relevanz der von Foucault begründeten Beschäftigung mit der »Heterotopie» sei hier lediglich ein Beispiel angeführt, das meinen eigenen Fachbereich, die Literaturwissenschaft, besonders betrifft: Reinhold Görling: Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft, München 1997.

**4.** Zum Entwurf eines solchen ›dritten‹ Raums vgl. Edward W. Soja: Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places, Oxford 1996, insbesondere die einleitenden Bemerkungen des Autors.

zu sein. Derartige Vorstellungen, die sich an das Medium Internet angekoppelt haben und sich im *world wide web* realisiert wähnen, geben ohne wirkliche Notwendigkeit in willenloser Hingabe ans Techno-Imaginäre den je eigenen Körper und damit die Rückbindung an die humane Erfahrung preis. Dem Raum, den ich in diesem Beitrag anvisieren möchte, bleiben dagegen stets die körpergebundene Erfahrung von Individuen, ihre Wünsche, Bedürfnisse und Ängste eingeschrieben. Die alltägliche, performative *Kunst des Handelns,* die ich am Beispiel des Situationismus als Raum-Bewegungen in ihren unterschiedlichen Dimensionen erläutern werde, überschreitet die materiellen Grenzen des Empirischen, ohne einfach in einen geometrisch-ideellen, ortlosen Hyperraum überzuwechseln. Vielmehr geht es um eine permanente Erweiterung subjektiver Erfahrungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten mit Hilfe symbolischer Praxen, die im Feld des Sozialen operieren und in dieser sozialen Ausrichtung zugleich ihre (humane) Begrenzung finden.

Es ging den Situationisten, deren Bereitschaft zur Entgrenzung, zu einer maßlosen, überbordenden Imagination nicht zufällig schon durch den Eigennamen ihres Cheftheoretikers, Guy Debord, indiziert ist,[5] weniger um Übertritt in einen ganz anderen Raum, sondern um einen anderen, beweglichen Umgang mit der vorgefundenen Räumlichkeit, um die Möglichkeit, an seinem eigenen Ort anders sein und dem Anderen begegnen zu können. Diese sozial ausgerichtete, aber letztlich anthropologisch fundierte Grundmotivation des Situationismus erklärt auch die enge Bindung der Bewegung an das Städtische als dem Ort, wo sich nicht nur soziale Energien verdichten, sondern der Mensch symbolisch sein eigenes Selbstbild entwirft.[6] Die künstlerische Kritik an der cartesianisch-rationalistischen Reduktion des Lebensraums Stadt zum bloßen Funktionsraum, wie man sie insbesondere Le Corbusier, »le protestant modulor«, und seinen Gefolgsleuten vorwarf,[7] hatte sich bereits Mitte der 50er Jahre formiert. Sie hatte sich mit dem *Mouvement pour un Bauhaus imaginiste* oder der Londo-

**5.** »Debord« bezeichnet zunächst ganz konkret ein über die Ufer tretendes Hochwasser, konnotiert aber der Semantik des Verbs *déborder* gemäß (u.a. »dépasser le bord«, »aller au-delà de«) auch einen Entgrenzungs- bzw. Überschreitungsvorgang schlechthin.

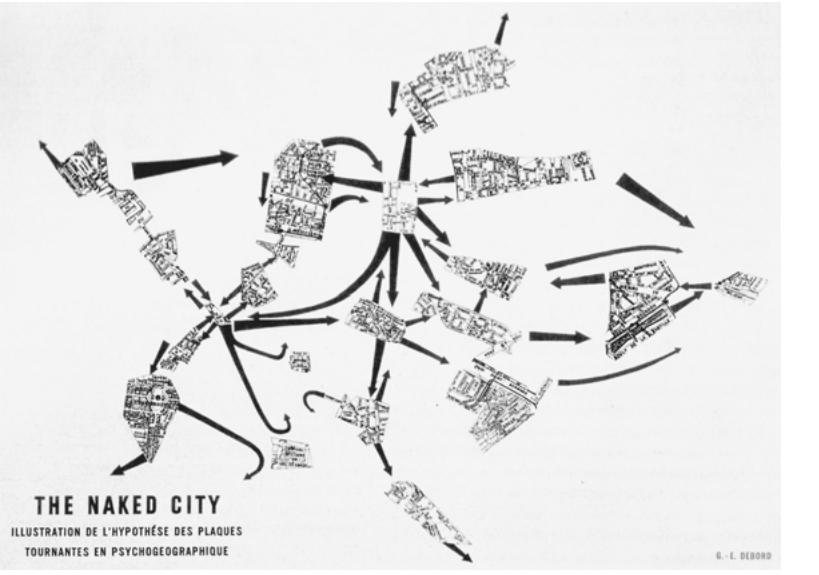
**6.** Zur anthropologischen Dimension der Stadt als imaginärem kulturellem Selbst-Entwurf des Menschen vgl. Gert Mattenklott: Stadt, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, 211-220.

**7.** Vgl. dazu die Polemik, die unter dem Titel »Les gratte-ciels par la racine« in *Potlatch*, dem Forum der Lettristischen Internationale, erschien (Nr. 5, 20. Juli 1954); Nachdruck in: Gérard Berreby (Hg.): Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957, Paris 1985, 169.

ner *Psychogeographical Association* zu institutionalisieren versucht, bevor sich die unterschiedlichen Strömungen 1957 dann unter dem Label des Situationismus zu einem Netzwerk vereinten.[8] Man begnügte sich dabei nicht damit, dem architektonischen Funktionalismus und seinem Nutzenkalkül gegenüber auf dem Primat des Imaginären und einer Ökonomie der Verschwendung (Stichwort: *Potlatch*) zu insistieren. Statt sich mit utopischen Gegen-Entwürfen zu begnügen, arbeitete man vielmehr an der Entwicklung von Techniken, mit denen die bereits vorhandenen Bilder und Formen, die den Alltag der Städte bestimmten, umfunktioniert werden und gegen ihre vorgesehen Gebrauchsbestimmung dem Maß subjektiver Wünsche angepasst werden könnten. *Détournement* und *dérive,* »Zweckentfremdung« und »Umherschweifen«, wurden dabei zu zwei theoretischen Zentralbegriffen bei der Suche nach der Herstellung von Situationen, in denen die Affekte der Individuen jenseits utilitaristischer Nutzerwägungen zur Erfüllung kommen sollten.[9] Was darunter praktisch zu verstehen ist und inwiefern beide Verfahrensweisen als Techniken zu einer Dynamisierung des Räumlichen beschrieben werden können, lässt sich an der psychogeographischen Karte verdeutlichen, die Guy-Ernest Debord unter dem Titel *The Naked City* publizierte, als »illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique«, wie erläuternd hinzugefügt ist.

**8.** Zur Geschichte der *Internationale Situationniste* verweise ich hier lediglich auf einige Grundlagenwerke, die in Perspektive und methodischer Ausrichtung jedoch sehr verschieden sind: Einen Fokus auf die Frühphase der Bewegung vor der Trennung von Kunst und Politik setzt Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990. Weitgehend der Perspektive Guy Debords folgt Jean-François Martos: Histoire de l'Internationale situationniste, Paris 1989. Sadie Plant konzentriert sich auf die Nähen zwischen Situationismus und postmoderner Theoriebildung: The most radical gesture. The situationist international in a postmodern age, London/New York 1992.

**9.** Diese und einige andere Leitbegriffe wurden in der ersten Nummer der *Internationale Situationniste* aufgelistet und sollten als eine Art theoretischer Werkzeugkasten der Bewegung in immer neuen Experimenten konkret angewandt werden. Siehe »Définitions«, in: Internationale situationniste. Bulletin central 1, Juni 1958, 8. Es existiert eine Faksimile-Ausgabe der Zeitschrift (Paris 1975), sowie eine deutsche Übersetzung (Hamburg 1977).




Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris,* 1957, Sammlung P.-H. Parsy.

»Plaque tournant«, diesen Fachbegriff aus der Verkehrstechnologie, der die Drehscheibe bezeichnet, mit deren Hilfe Züge in eine andere Richtung gewendet werden können, hatte Debord als Metapher schon zuvor in seinem Text *Théorie de la dérive* verwendet, in dem er die »psychogeographische« Erforschung der Stadt als einem Ensemble von »unitées d'atmosphère« forderte.[10] Während die *dérive*, die orientierungslose und zufällige, aber doch zugleich experimentell kontrollierte Bewegung im Raum der Karte Debords zugrunde liegt, bezeichnet das *détournement* traditioneller Kartographie die Technik, mit deren Hilfe die dabei gemachten Erfahrungen dargestellt werden sollen. Der panoramatische Überblick eines *plan de Paris* wird zerrissen und ausgewählte Kartenteile synekdotisch auf dem leeren Raum der Seite verstreut und durch Vektoren-Pfeile zu einem offenen Netzwerk verbunden. Während das Repräsentationssystem herkömmlicher Kartographie den Stadtraum als ein einheitliches, homogenes System von Zeichen konstruiert, als eine lesbare panoramatische Ordnung, zerreißt Debord mit seiner zweckentfremdeten ›Karte‹ den Kontext dieser imaginären Einheitlichkeit, um die Stadt als eine Ansammlung von Fragmenten sichtbar zu machen, die zwar im Bezug zueinander stehen, deren Relation aber lediglich als eine abstrakte Bewegung darstellbar ist,

**10.** Guy-Ernest Debord: Théorie de la dérive, in: Les Lèvres nues 9, Nov. 1956; Nachdruck in Berreby: Documents, 312-316.

die von jedem Betrachter, so die implizite Aufforderung, selbst als Teilnehmer in der sozialen Praxis mit Erfahrung gefüllt und konkretisiert werden muss. Wenn Stadt den Lebensraum des Menschen symbolisiert, so lässt sich Debords *Naked City* als ein programmatischer Versuch verstehen, diesen Raum als Erfahrungsraum zu behaupten und ihn damit in Bewegung zu versetzen.[11] Aus einer dekonstruktivistischen und genderkritischen Perspektive bleibt dabei allerdings zu kritisieren, dass die Stadt, die aus der Praxis der *dérive* entstanden und mit Hilfe eines *détournements* kartographischer Techniken darstellbar geworden ist, als »nackt« bezeichnet wird. Einerseits wird damit suggeriert, dass der Raum der Erfahrung dem Zustand einer unhintergehbaren vorkulturellen Natur entspricht, andererseits wird die Erfahrung der urbanen Streifzüge zugleich als ein erotisches Abenteuer konnotiert – eine Erotisierung, die zwar hier geschlechtlich unmarkiert ist, an anderen Stellen bei Guy Debord jedoch explizit in die Männerphantasie einer gewaltsamen Zerstörung des Bild-Körpers Frau umschlägt.[12] Diese Bemerkung soll gleich zu Beginn die Limitierungen des Situationismus andeuten und klarstellen, dass der nun anschließende Parcours

**11.** Eingehender als ich dies im Rahmen meines Beitrags leisten kann, interpretiert Thomas F. McDonough Debords psychogeographische Karte: Situationist Space, in: October 67 (1994), 59-77, insb. 59-69. Zur urbanistischen und architektonischen Dimension des Situationismus insgesamt ist neben dem von Libero Andreotti und Xavier Costa herausgegebenen Ausstellungskatalog *Situacionistas: arte, política, urbanismo* (Museu d'Art Contemporani, Barcelona 1996) insbesondere die Studie von Simon Sadler zu erwähnen: The situationist city, Cambridge 1998.

**12.** In dieser Hinsicht deutlich sind Debords nur wenig später (1958) veröffentlichen *Mémoires*, die auf der letzten Seite, wo noch mit figürlichen Darstellungselementen gearbeitet wird (bevor das Buch mit zwei gänzlich unfigürlichen Schrift-Bild-Kompositionen ausklingt), Ausschnitte nackter Frauenkörper präsentieren, die von tachistischen Farbklecksen überlagert werden. Das beigefügte Textsegment »D'émouvants accidents« lädt diesen ›Befleckungsvorgang‹ noch zusätzlich erotisch auf. Dieser erotisch besetzte Angriff auf den Körper der Frau, die dabei als Medium und Objekt einer symbolischen Bild-Zerstörung fungiert, ist freilich keineswegs spezifisch nur für Debord und die Situationisten, sondern symptomatisch für die avantgardistische Kritik am Repräsentationssystem Kunst in der Moderne. Vgl. dazu die Studie von Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin: Reimer 1993. Dass das Geschlechterverhältnis innerhalb der Machtkritik der Situationistischen Internationalen ein blinder Fleck blieb, offenbart sich besonders deutlich, wenn man die Perspektive von Michèle Bernstein, der wohl wichtigsten weiblichen Protagonistin der Bewegung, einnimmt. Dass ihre Romane, wie verstellt auch immer, Einblicke in die situationistischen Männerphantasien erlauben, zeigt der Aufsatz von Odile Passot: Porträt von Guy Debord als junger Libertin, in: Roberto Ohrt (Hg.): Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst. Hamburg 2000, 27-60.

durch drei unterschiedliche Felder situationistischer Raum-Bewegung keineswegs vorbehaltlos für eine einfache Fortführung dieser Bewegung plädieren möchte. Allerdings werde ich mich im Folgenden weniger den Begrenztheiten des Situationismus widmen als den Momenten, mit denen er auch heute noch für ein avanciertes Raum-Denken richtungsweisend sein könnte.

## Situationistische Raum-Ästhetik: Wahrnehmung jenseits der Repräsentation

Zu Beginn der Bewegung, die nach ihrer Ausweitung den Namen Situationsmus tragen sollte, stand die Arbeit am Ästhetischen, der Versuch, den Wirkungsraum der Kunst maximal zu erweitern durch Rückgang auf ihre basalen Voraussetzungen. Hatte sich bereits der *Lettrismus* Isidor Isous unmittelbar nach Kriegsende dazu das Schriftsystem vorgenommen und es in seine Grundelemente, die Buchstaben, zerlegt,[13] so versuchte man sich im Umfeld der Gruppe CoBrA an einer Neubegründung der Malerei aus dem Geiste der Kindheit, eine Rückbesinnung auf den »Sinn für das Banale«, wie ihn Asger Jorn bereits 1941 in seinem programmatischen Text *Intime Banalitäten* gefordert hatte.[14] Dieser ›fundamentalistische‹ Zug darf nun aber nicht als nostalgische Sehnsucht nach (Wieder)Errichtung einer stabilen, ordnungsstiftenden Basis missverstanden werden; im Gegenteil, die Konzentration aufs Elementare ist als ein Wegräumen von akkumulierten Vorräten tradierter Kulturtechniken und angehäufter topischer Formreservoirs gedacht, als schöpferische Destruktion, die der Wahrnehmung neuen Bewegungsraum ermöglichen sollte. Dem Imaginären sollte ein erweitertes Spielfeld verschafft werden, das nicht mehr durch zu viele Regelsysteme blockiert war, sondern auf dem nur mehr dem Imperativ des Wünschens gefolgt werden musste. Von Anfang an reklamieren die künstlerischen Experimente daher auch explizit die Kategorie des Raumes für sich, sei es, dass Constant Nieuwenhuys und Aldo van

**13.** Zum *Lettrisme* Isidor Isous, der mit der späteren *Internationale Lettriste* nur wenig gemein hat und nicht mit ihr verwechselt werden sollte, informiert jetzt die Studie von Richard Graßhoff: Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus, Diss. FU Berlin 2001, 210-240, http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9, 031003.

**14.** Der Text erschien erstmals in *Helhesten* 1:2, Kopenhagen 1941. In deutscher Fassung ist er in der von Roberto Ohrt besorgten Anthologie von Jorns kunsttheoretischen Schriften zu finden: Asger Jorn: Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft, Hamburg 13-20.

Eyck *vor een spatiaal colorisme* plädieren,[15] oder dass in der *Internationale Lettriste* unter der Überschrift »Dimensions du Langage« neue Räume des Schreiben angekündigt werden, die etwa in den *Nouvelles spatiales* von Bull D. Brau verwirklicht sein sollen oder im dreidimensionalen Roman *Histoire des Gestes* von Guy Debord, von dem es heißt, er überlasse »au gré du lecteur la suite des idées, le fil perdu d'un labyrinthe d'anecdotes simultanées«.[16] Das so verheißungsvoll angekündigte Werk ist meines Wissens zwar nie erschienen, Debord hat jedoch in Zusammenarbeit mit Asger Jorn Ende der 50er Jahre, also in der Gründungsphase der *Internationale Situationniste,* zwei Bücher ediert, die ganz auf dieser Linie liegen: *Fin de Copenhague* (von 1957) und *Mémoires* (1958). Beiden Texte besitzen, so gering ihr Verbreitungsgrad auch damals schon war, exemplarischen Status für die Frühphase des Situationismus, in welcher der Schwerpunkt des experimentellen Umgangs mit dem Raum noch vorwiegend auf der Dimension des Ästhetischen lag. Sie sind Ergebnis einer kurzzeitigen euphorischen Zusammenarbeit der beiden ungleichen Künstlertemperamente. Jorn überzog die Buchseiten mit knallbunten Farbklecksen, die wohl teilweise als *drip-painting* im Stil Jackson Pollocks entstanden, teils aber auch mit Pinseltechnik aufgetragen sind; Debord seinerseits schuf in der Funktion des »conseiller technique pour le détournement« Collagen zweckentfremdeter Text- und Bildelemente, die er Büchern, Illustrierten, Werbeprospekten und anderen Skripten entnahm. Auf dem Cover der *Mémoires* werden die Farbelemente Jorns unter Zuhilfenahme einer architektonischen Metapher als »structures portantes« bezeichnet. Damit wird der Leser nicht nur von Anfang an zu einer räumlichen Lektüre der Bilder-Schrift aufgefordert, sondern zugleich auch ein Primat des Visuell-Imaginären vor aller zeichenhaften Semantik proklamiert: Jorns abstrakte Farbgebung soll gemäß dieser Lektüreanleitung nicht als Illustration eines wie fragmentarisch auch immer verfassten Textes verstanden werden, sondern als das begründende, fundamentierende Ausgangsereignis, dem die referenziellen Schrift-Bild-Elemente lediglich nachfolgen.[17] Interessant in unserem Zusammen-

**15.** Vgl. den Abdruck samt Übersetzung ins Französische in Berreby: Documents, a.a.O., 75-83.

**16.** Vgl. Internationale Lettriste 3, August 1953, Nachdruck ebd., 157.

**17.** »Letztlich aber setzen die drippings den entscheidenden Akzent« stellt in diesem Sinne auch Roberto Ohrt fest, »sie bereiten der Sprache auf den Seiten des Buches die Flächen; sie aktivieren das Kontinuum, auf dem die zerrissenen Sätze, die Fundstücke und Fragmente ihr Tempo finden; sie organisieren eine Schichtung des Raums, das situative Element, in dem der Stand des Einzelnen seine Kontur gewinnt. Erst derart zerstreut und aufgefangen lassen sie sich als verschiedene Momente einer Erzählung lesen, Stimmen unterschiedlicher Figuren, das bedeutungsvolle Durcheinander einer Bar,

hang ist dabei auch, dass das visuelle Imaginäre, das hier als strukturgebendes Element dargestellt ist, als Effekt von Körperbewegungen erkennbar bleibt. So wenig die über die Seiten verstreuten Flecke und Linien figurativ interpretierbar sind, als referenzielle ikonische Zeichen, so wenig scheinen sie mir als ›reine Abstraktion‹ lesbar, als autoreferenzielle Bildformen. Sie verweisen, jenseits von Abstraktion und Figuration, quasi indexikalisch auf das gestische Repertoire, dessen Produkt sie sind, auf ein ruckhaftes Schütteln des Pinsels, einen abrupten Farbaufwurf oder auch ein lockeres Tröpfeln. Wenn mit Hilfe der Metaphorik der »tragenden Strukturen« das Buch einleitend als eine Raum-Arbeit eröffnet wurde, so grenzt es sich zugleich unmissverständlich gegen ein puristisch-architektonisches Verständnis vom Raum als statischer Ordnung ab, indem es das Bildlich-Imaginäre als eine bewegliche, prozessuale Kraft inszeniert, die den Raum der Repräsentation (die Seite, die beschrieben werden soll) durchschreitet und entgrenzt, indem sie Spuren ihres Vorübergehens hinterlässt. Ohne irgendwo anzukommen scheint Jorns Farbgebung unterwegs in einen anderen Raum und markiert dabei jenes »Zwischenstadium« im Übergang »von der Staffelei zur Wand«, in dem sich auch Pollock mit seiner *Action-Painting* seit Ende der 40er Jahre wähnte.[18] Debords Collagetechnik unterstützt von Seiten des zeichenhaften Materials her diese Bewegung in einen Raum, der nicht mehr nach den Prinzipien der Repräsentation funktioniert. Das *détournement* vorgefundenen Materials in *Fin de Copenhague* gleicht der psychogeographischen Landkarte von Paris sehr stark, nur dass die Bandbreite des Bildrepertoires erweitert wurde (Ausschnitte aus Stadtkarten oder Landkarten sind nunmehr lediglich eines von verschiedenen rekurrenten Bildmotiven), Textelemente eine zusätzliche semantische Ebene einführen (verwendet wurden unterschiedlichste Werke der Weltliteratur von Blaise Pascal bis James Joyce) und die verbindungschaffenden Vektorlinien durch die ungleich spontaner verlaufende Farbgebung Jorns ersetzt sind. Die Inszenierung von Stadt als Erfahrungsraum, die bereits in

die Vielsprachigkeit der Stadt oder, wie eine der Stimmen in den *Mémoires* sagt, als ›ein Netz von Erinnerungen, von vagen Gedanken, Überlegungen, Befürchtungen‹« (Roberto Ohrt: Einleitung: Die Kunst war abgeschafft, in: Ders: Das große Spiel, a.a.O., 5-26).

**18.** »I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and mural. [...] I believe the time is not yet ripe for a *full* transition form easel to mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, and an attempt to point out the direction of the future without arriving there completely«, formulierte Jackson Pollock seine Position in einem Antrag auf ein Guggenheimstipendium 1947; zit. nach: Jackson Pollock: a Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works, hg. Francis O'Connor und Eugene Victor Thaw, New Haven/London 1978, Bd. 4, 238.

*Naked City* stattfand, wird in *Fin de Copenhague* fortgesetzt und radikalisiert, um in den *Mémoires* schließlich gänzlich der Darstellung von (vergangener) Erfahrung zu weichen. Die »Erinnerungen«, die der Titel verspricht, sind dabei freilich nur in mehrfach gebrochener Form zu haben: Der souveräne autobiographische Erzähler, der Rückschau auf sein Leben hält und dabei dessen Exemplarität oder Originalität deutlich werden lässt, ist abgetreten und hat stattdessen den aufgesammelten Spuren eines Lebens Platz gemacht, dessen Bedeutung lediglich ironisch lesbar ist, in Form entwendeter Klischee-Bilder und Zitate, die ihrem ursprünglichen Kontext so brachial entrissen wurden, dass ihnen im assoziativen und offenen Zusammenhang eines Netzwerks von Fragmenten plötzlich eine ganz eigene Poetik zufallen kann. Von den Vorgaben der Gattung bleibt nur mehr die Einhaltung einer groben Chronologie, die mit den Zeitpunkten Juni 1952, Dezember 1952 und September 1953 markiert wird. Was sich innerhalb dieser Zeit ›ereignet‹ hat, lässt sich jedoch nicht mehr auf den Nenner eines einheitlichen, selbstidentischen Subjekts bringen, selbst wenn sich vor der Folie der Autobiographie Debords die meisten ›entwendeten‹ Zitate als Anspielungen auf reale Begebenheiten entschlüsseln lassen.[19] Die flüchtigen, vergänglichen Praktiken, die diese Memoiren statt einer geschlossenen Lebensgeschichte in der Form gebrochener, assoziativ verknüpfter Fragmente polyphon zur Sprache bringen, konstituieren den Autor lediglich als einen Kreuzungspunkt äußerer Zu-Fälle, als Passage durch viele flüchtige Momenten des Begehrens, die in ihrer authentischen Erfahrungsdimension nicht als Ganzes rekonstruiert werden können, sondern nur mehr als Leere, die sie hinterlassen haben, als Abwesenheit umschreibbar sind. Der Erfahrungsraum des flüchtigen Subjekts wird mit Hilfe der kompilierten Textfragmente semantisch als Raum eines unstillbaren, »brennenden« Wunsches codiert, als eine verzweifelte und unmögliche Suche nach dem Glück, welche die Bereitschaft zur radikalen Selbstaufgabe impliziert, »le plein emploi de soi même«, wie es an einer Stelle heißt. Während Ende der 1950er Jahre die Hingabe an die Flüchtigkeit des eigenen Begehrens, trotz aller Verluste, die dabei schon zu verzeichnen waren, noch im Zeichen politischer Aufbruchshoffnungen als Bewegung in eine bessere Zukunft codiert werden konnte (die *Mémoires* beginnen mit einem Marx-Zitat, das die Hoffnung verkündet »d'être les premiers à entrer vivant dans la vie nouvelle« und noch auf der vorletzten Seite kann der »progrès« vermeldet werden, der bei der »réalisation de ces rêves« zu verzeichnen sei), überwiegt in späteren Arbeiten Debords deutlich

**19.** Eine solche Entschlüsselungsarbeit unternahm Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde, a.a.O., 52ff.

der resignative Ton, wie schon das Palindrom *In girum imus nocte et consumimur igni* zeigt, mit dem Debord 1978 seinen letzten Film betitelte.[20] Doch selbst wenn das Glücksversprechen, das mit dem situationistischen ›Aufbruch‹ verbunden war, sich individuell nicht erfüllte und die Bewegung nicht in eine bessere gesellschaftliche Zukunft führte, sondern sich lediglich als ein regressiver Kreislauf des Begehrens herausstellte, kann aus der Perspektive des Ästhetischen nicht vom Scheitern die Rede sein. Für den Raum der Kunst wirkten die Praktiken der Situationistischen Internationale zweifellos als eine Öffnung.

## Situationistischer Stadt-Raum – Constants Projekt zu einem »New Babylon«

Die beschriebene Öffnung des malerischen Bild-Raums hin zu einem Erfahrungsraum, dem ein subjektives Begehren eingeschrieben ist, das sich nicht repräsentieren lässt, sondern das nur als flüchtige Spur indiziert werden kann, führte logischerweise zu einer immer stärkeren Abwendung des Situationismus von den darstellenden Künsten. Es war vor allem Constant Nieuwenhuys, der diese Öffnung zu einer umfassenden Raum-Kunst verkörperte und die Richtung zu einem »unitären Urbanismus« wies. Wie schon erwähnt, hatte er bereits 1953 zusammen mit Aldo van Eyck eine Ausstellung im Amsterdamer Stedelijk-Museum gegeben, mit der er der Einengung der Malerei auf eine bloße Dekorationskunst entgegentreten wollte und sie zu verräumlichen suchte.[21] Den definitiven Schritt über die Malerei hinaus tat er dann einige Jahre später mit den ersten Entwürfen zu einem *Neuen Babylon*, ein Projekt, das ihn mehr als ein Jahrzehnt lang in Atem halten sollte und ihn nach seinem Austritt aus der situationistischen Gruppe (1960) besonders intensiv beschäftigte.[22] Die Initialzündung brachte seinen eigenen Aussagen gemäß ein Aufenthalt in einem Zigeunerlager, das er kennen lernte, als er 1956 im Rahmen des Kongresses des *Mouvement*

**20.** Das Palindrom wird dem eher unbekannten römischen Rhetor Sidonius Apollinare zugeschrieben. Debord hat es für seine Zwecke um das ursprüngliche Mittelstück, die Interjektion »ecce« gebracht und damit lakonischer werden lassen. Zum Drehbuch des Films vgl. Guy Debord: In girum imus nocte et consumimur igni, Paris 1999. Eine deutsche Übersetzung erschien im Tiamat-Verlag, Berlin 1985.

**21.** Das »Raum-Farbe-Experiment« war Bestandteil der Ausstellung *Mensch und Haus,* Stedelijk Museum Amsterdam 1953.

**22.** Zum Gesamtwerk Constants vgl. die Studie von Jean-Clarence Lambert: Constant. Les trois espaces, Paris 1992; zum New-Babylon Projekt den Katalog von Mark Wigley: Constant's New Babylon – The Hyper-Architekture of Desire, Rotterdam 1998.

*pour un Bauhaus imaginiste* den italienischen Maler Pinot Gallizio in Alba besuchte:

»Ce jour-là, je conçus le plan d'un campement permanent pour les Gitans d'Alba et ce projet est à l'origine de la série de maquettes de New Babylon. D'une New Babylon où l'on construit sous une toiture, à l'aide d'élements mobiles, une demeure commune; une habitation temporaire, constamment remodelée; un camp de nomades à l'échelle planétaire.«[23]

Schon dieses Zitat verdeutlicht, dass Constant mit seiner Stadtphantasie nicht weniger im Sinn hatte als der Menschheit eine neue Behausung zu geben. Um auf die anthropologische Dimension des Städtischen hinzuweisen, greift er nicht umsonst auf den Namen gerade der Metropole zurück, die in der Bibel für den Willen des Menschen zum Entwurf einer zweiten, nur aus der eigenen Imagination hervorgebrachten, künstlichen Ordnung steht.[24] Freilich schließt er sich der dort ausgesprochenen moralischen Verurteilung menschlichen Schöpfungsdrangs nicht an, sondern entwirft die Vision eines hedonistischen, »glücklichen Babels«.[25] Die transzendentale Obdachlosigkeit, die Georg Lúkacs als *conditio vitae* in der Moderne ausmachte, erscheint hier nicht als Fatum, sondern als Chance zu einer kreativen Freisetzung des Sozialen, das nicht mehr staatlich-zentralistisch gelenkt wird, sondern den wechselnden Wünschen der Individuen entsprechend mobil und nomadisch verlaufen darf. Um diese Funktion erfüllen zu können, wird Babylon gleichsam flachgelegt und die humane Sehnsucht nach Herausgehobenheit als Spiel demokratisch verwirklicht. Die architektonische Makrostruktur, die Constant in immer neuen Varianten ausmalte, soll als bewegliches Aktionsfeld für die künftige Gattung des *homo ludens* fungieren.[26] An die Stelle der vertikalen

**23.** Constant: New Babylon, in: Nomades et Vagabonds, série »Cause commune«, sous la direction de Jean Duvignaud, collection 10/18, U.E.G. 1975; zit. nach: Jean-Clarence Lambert (Hg.): Constant. New Babylon. Art et utopie, Paris 1997, 49.

**24.** Zur Symbolik der Babel-Mythe vgl. Otto Borst: »Babel oder Jerusalem? Prolegomena zu einer Geistesgeschichte der Stadt«, in: Ders.: Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte, Stuttgart 1984.

**25.** Man kann darin durchaus eine Analogie zur Umkehr der Babel-Mythe sehen, die Roland Barthes bei seiner poststrukturalistischen Suche nach einem *plaisir du texte* jenseits eindeutiger Sinnzuschreibung vornahm: »Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte:* le texte de plaisir, c'est Babel heureuse« (Roland Barthes: Le plaisir du texte, Paris 1973, 10).

**26.** Constant greift mit seiner Konzeption des *homo ludens* dabei auf Johan

Selbstüberhöhung einer mit der Macht Gottes konkurrierenden Elite, von der die Babel-Mythe ursprünglich erzählte, ist die Vision einer universalistischen Spielkultur getreten, in der sich der menschliche Drang zur Symbolbildung in einer horizontalen Expansion des Urbanen auslebt. New Babylon ist damit u-topisch nicht im Sinne eines Un-Ortes, einer experimentellen sozialen Vision, die insulär von realen Bedingungen abgekoppelt ist, sondern im Sinne eines All-Ortes, der theoretischen Hypothese einer universell gewordenen verstädterten Gesellschaft, die sich aus Elementen vorhandener Praxis speist.

Angestrebt ist ein Aufgehen aller bekannten Orte in einem neuen Stadtraum, ein Aufgehen, das sich in den architektonisch-urbanistischen Skizzen Constants in mindestens doppelter Hinsicht realisiert. Einerseits in Form einer symbolischen Integration realer Städte in die Megastruktur des horizontalen Babels, wie etwa an der Collage mit dem Titel *Présentation symbolique de New Babylon* von 1969 zu erkennen ist.[27] In einer neuen Variante des psychogeographischen Mappings hat Constant hier unterschiedliche Stadtplanfragmente (an den Straßennamen sind u.a. Madrid, London, Amsterdam und Berlin erkennbar) zu einem Netzwerk verbunden. Debords freie Stadtkarten-Fragmente sind hier zu einer babylonischen Architekturstruktur verknüpft, die Bewegungsvektoren sind nicht mehr abstrakt, sondern fungieren konkret als minimalistische Repräsentation von Straßenverbindungen, die nach Constants Vorstellung ein rasches Zirkulieren zwischen den einzelnen urbanen »Situationen« ermöglichen sollen.

In anderen Darstellungen *New Babylons* drückt sich der Wille zu einer universalistischen Synthese des Urbanen nicht durch Inkorporation mittels Collage aus, sondern als eine okkupierende Überlagerung, wenn Constant seine Netzstruktur einfach auf bestehende Stadtkarten aufzeichnet, wie z.B. im Falle des Ruhrgebiets oder Amsterdams.[28] Ein gleiches ließe sich mit London und Paris und potentiell jeder anderen Stadt durchführen: keines der tradierten Zentren des Städtischen, so die implizite Botschaft dieser Skizzen, wird seine Geschichte der Expansion des neuen mobilen Urbanen entgegenstellen können, das dank extrem leichter Trägerkonstruktionen einfach als zweite Haut über die Empirie gelegt werden soll. In den Worten Constants:

»New Babylon ne s'arrête nulle part (puisque la terre est ronde); el ne connaît point de frontières (puisqu'il n'a a plus d'économies nationales), ni de collectivités (puisque l'humanité est fluctuante). Tout lieu est accessible à chacun et à tous [...] La vie est un

Huizingas gleichnamige kulturanthropologische Studie zurück, die 1951 erstmals in französischer Übersetzung erschienen war.

**27.** Vgl. die Abbildung bei J.C. Lambert, Constant. New Babylon, a.a.O., 60f.

**28.** Vgl. als ein Beispiel Constants *New Babylon über dem Ruhrgebiet,* ebd., 64.

voyage sans fin à travers un monde qui se transforme si rapidement qu'il semble à chaque fois autre.« [29]

Obwohl New Babylon als Prinzip einer »bedeckten Stadt« ganz explizit als Gegenentwurf zu Le Corbusiers Ideal von der *Cité contemporaine* konzipiert war und die funktionalistische Priorisierung des Verkehrs gegenüber dem Sozialraum programmatisch umgekehrt wurde,[30] teilt Constant mit seinem Gegner doch mehr, als ihm lieb gewesen sein dürfte. Indem er das menschliche Bedürfnis nach Bewegung und spontaner Begegnung im öffentlichen Raum verabsolutiert und den *droit à la ville*, von dem der Henri Lefebvre sprach,[31] zur Vision permanenter Mobilität steigert, betreibt der holländische Künstler, wenngleich aus ganz anderen Intentionen heraus und zu anderen Zwecken, genau die radikale Negation von Geschichtlichkeit, die auch Grundlage puristischer Stadtplanung darstellt. Wo Corbusier zur Rückgewinnung einer elementaren, rationalen Ordnung ganze Innenstädte zerstören lassen wollte, erhebt Constant sein Babylon über die Voraussetzungen der Geschichte, damit es zum bedingungslos freien Spielraum werde. Das verabsolutierte funktionalistische Entmischungspathos und die ebenso verabsolutierte anarchische Mischungsutopie treffen sich dabei im phantasmatischen Kern eines anthropologischen Projekts zur Entleerung des subjektiven Innenraums des Menschen.[32] Denn im ›glückli-

**29.** Ebd.

**30.** Programmatisch ist in diesem Sinne Constants Aufsatz »Une autre ville pour une autre vie«, wo der »grünen Stadt« mit ihren isolierten Wohneinheiten und der Minimierung des sozialen Raums das Prinzip der »bedeckten Stadt« entgegengestellt wird. Vgl. Internationale Situationniste 3 (1958), 37-40.

**31.** Vgl. Henri Lefebvre: Le droit à la ville, Paris 1968. Lefebvres Theorien zeigen sich in vielem von der Praxis der Situationisten beeinflusst, ein Einfluss, auf dem in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen wird, der aber meines Wissens bisher noch nicht systematisch untersucht wurde. Einen ersten Schritt in dieser Richtung bildet immerhin ein anonym veröffentlichter Artikel, der auf der Pro-Situ-Website des Notbored-Netzwerks erschien und die Raumtheorie in Lefebvres *La production de l'espace* mit derjenigen Guy Debords vergleicht: http://www.notbored.org/space.html, 031003. Nähen und Differenzen zur S.I. aus der Sicht Lefebvres lassen sich außerdem einem Gespräch entnehmen, das er mit Kristin Ross führte: Lefebvre on the Situationists: An Interview, in: October 79 (1997), 69-83.

**32.** An diesem Phantasma partizipierten freilich nicht nur Le Corbusier und Constant. Es scheint im Rückblick vielmehr der kleinste gemeinsame Nenner für die Beschleunigungsbewegung der künstlerischen Avantgarde im letzten Jahrhundert zu sein. Vgl. dazu vom Verf.: Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, München 2001, 76-91.

chen‹ Babel Constants herrscht der permanente Zwang zur Veränderung, wenn jeder Bewohner damit rechnen muss, dass sich die ihn umgebende Atmosphäre per Knopfdruck verändert und er sicher sein kann, nie mehr an den gleichen Ort zurückkehren zu können:

»Les secteurs changent constamment de forme et d'atmosphère selon les activités qui y prennent place. Personne ne peut revenir en arrière, retrouver l'endroit qu'il avait quitté précédemment, l'image qu'il avait gardée en mémoire. Personne ne tombe plus dans le piège des habitudes.« [33]

Die Freiheit zum Spiel ist in derartigen Szenerien kaum mehr vom terroristischen Befehl zur bedingungslosen Anpassungsbereitschaft zu unterscheiden. Wie Orpheus in der Unterwelt darf der Bewohner des Neuen Babylons keine Rückschau halten und sein Herz nicht an Vergangenes ketten. Die Ausbildung identitätstiftender (kollektiver) *lieux de mémoire* hat die neue Gesellschaft Constants nicht nötig, vielmehr setzt sie die Fähigkeit zum Leben in ständiger Passage voraus, eine Anthropologie des non-lieu, wie sie Marc Augé im Blick auf die Übermoderne skizziert hat, bildet ihre Basis.[34] New Babylon ist entgegen der libidinös-hedonistischen Rhetorik, die Constants Kommentare zum Projekt durchziehen und die ganz dem Zeitgeist der 1960er Jahre geschuldet ist, kaum anders vorstellbar denn als Labyrinth der Einsamen, die allenfalls über Computerterminals oder andere elektronische Medien, die in New Babylon selbstverständlich vorgesehen sind, miteinander kommunizieren, kaum jedoch interagieren. Diese durch und durch unheimliche Seite New Babylons kehrt denn auch als erfolglos Verdrängtes in den späteren Bildern Constants, Anfang der 70er Jahre wieder. Diese Wiederkehr ist nicht zufällig mit der Abkehr des Künstlers von architektonisch-urbanistischen Planskizzen und Modellen und einer Rückkehr zur Malerei als expressiverem und gleichsam intimerem Medium der Bildproduktion verbunden. In den Ölgemälden, die meist schon durch ihre Titel explizit auf das Babylon-Projekt verweisen, offenbart sich nunmehr das Innenleben der Makrostruktur. Zum Vorschein tritt die Gewaltsamkeit, die der erhabene Stadtbau als eine totale zweite Kunstnatur, welche die erste Natur fast völlig verdrängt hat und sie nur noch als auszubeutende Energieressource oder als Reservat außerhalb der eigenen Grenzen duldet,[35] auch an der inneren Natur seiner Bewohner verübt.

**33.** Constant: New Babylon, a.a.O., 90.

**34.** Marc Augé: Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992.

**35.** »L'ensemble de New Babylon se présente comme un réseau à larges

Ein Bild wie *Ode à l'Odéon* von 1969 bewahrt den Spielcharakter des *homo ludens* allenfalls noch in der Alliteration des Titels auf. Die ›Individuen‹, denen die architektonische Makrostruktur eigentlich dienend Möglichkeiten zu ihrer Entfaltung bereitstellten sollte, erscheinen darin weniger als agierende Subjekte denn als dysfunktionale Objekte eines Raums, dessen Sinn ihren eigenen Horizont übersteigt. Die Assoziation zu den *Carceri* Piranesis, die in der Forschung bisweilen zu finden ist,[36] liegt daher durchaus nahe, auch wenn die Farbigkeit der Bilder Constants immer noch eine deutliche Differenz ausmacht. Von einem Fest der Sinne kann jedenfalls keine Rede sein in dieser Welt des Transitorischen. Unter dem Titel *Erotic Space* wird dementsprechend sexuelles Begehren in eher monströser Form präsentiert: Eine nur noch menschenähnlich gezeichnete schwarze Figur, die als Träger eines der Gitterelemente fungiert, aus denen die umgebende Makrostruktur zusammengesetzt scheint (wie durch einige nur leicht ausgeführte Gitterelemente im Bildhintergrund nahegelegt wird) steht einem weißen, rechteckigen Wandelement gegenüber, auf dem sein Zerrbild mit eregiertem Penis erscheint.

Ein illusorischer Augenblick narzisstischer Selbstbespiegelung während eines kurzen Moments des Verweilens, bevor das rastlose ›Spiel‹ im Labyrinth weitergeht? Symbolische Repräsentation eines sexuellen Begehrens, das als ›Fremdes‹ auf einem Bildschirm nur mehr televisorisch wahrnehmbar ist? – Als lustvolle Körperbegegnung ist Erotik in diesem Raum jedenfalls abwesend. Anwesend ist dagegen eine sexuelle Spannung, die über die Szenerie der monströsen imaginären Begegnung mit dem (eigenen) Phallischen hinaus im unteren Bildteil präsentiert wird, in der Suggestion einer Kopulation, die eher wie eine Folterszene wirkt denn als lustbetonter Akt.[37]

---

mailles dont la majeure partie s'élève au-dessus du sol. Au sol, un deuxième réseau, celui des circulations. Les ›mailles‹ sont des zones généralment libres de toute construction, à l'exception cependant des centres de production et d'installations qui n'ont pas leur place dans l'espace social des secteurs comme, par exemple, les antennes émettrices, et peut-être des tours de forage, des monuments historiques, des observatoires et autres équipements de la recherche scientifique. Une partie de ces zones libres sont destinées aux différentes exploitations du sol et à l'élevage; une autre, aux réserves naturelles, aux bois, aux parcs« (Constant: New Babylon, a.a.O., 69).

**36.** So z.B. bei Sadler: The situationist city, a.a.O., 75. Zur Bedeutung Piranesis für das Denken der architektonischen Avantgarde insgesamt vgl. Manfredo Tafuri: The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s. Trans. by Pellegrino d'Acierno and Robert Connolli, Cambridge, Mass 1987.

**37.** Der hellgraue Farbfleck ist durch dunkelbraun ausgeführte Andeutungen von Brust und Scham schematisch als weiblicher Körper markiert, der auf einen ebenfalls nur rudimentär ausgeführten, weißen ›Körper‹ übergreift. Dieser Assoziation folgend

Constant, *Erotic Space*, 1971, Öl auf Leinwand, 165 x 175 cm, Den Haag, Haags Gemeentemuseum.

Die babylonische Stadtutopie ist hier endgültig umgekippt in die Dystopie einer *brave new world* der totalen Künstlichkeit, in der die Subjekte als solipsistisch isolierte Monaden in einem ebenso erhabenen wie für sie undurchschaubaren Raum verloren umherirren. Constants situationistische Stadt-Vision weist gerade in ihren unheimlichen Aspekten weit über ihren Entstehungskontext hinaus. Jenseits der für die Architektur der 1960er und frühen 1970er Jahre typischen Begeis-

lässt sich der rote Fleck links neben dem ›weiblichen Körper‹ als Blutlache interpretieren, die davon ausgehenden farbigen Linien als (Elektro-)Kabel. Die hier vollzogenen interpretative Konkretisierung, die aus den halbabstrakten Bildelementen realistische Figuren herausliest, folgt der Inzitation des Titels, der nahe legt, dem Bildsinn eine Körperlogik zu unterstellen. In seinem changierenden Zwischenstatus zwischen Abstraktion und Figuration reizt Constants Bild die Imagination des Betrachters dazu, sich Körper vorzustellen, wobei die Suche nach einem ›positiven‹ Erotischen das Erschrecken beim Auffinden von Elementen solipsistischer oder gewaltförmiger Sexualität umso stärker macht.

terung für Megastrukturen,[38] ihrem ungebrochen optimistischen Glauben an den unaufhaltsamen Fortschritt der Technik und der damit einhergehende Ignoranz ökologischen Problematiken gegenüber, stellt *New Babylon* die Frage nach dem Ort der Subjekte in einer Zeit der globalisierten Beschleunigung und Entgrenzung des Räumlichen. Deutlich wird dabei, dass die Chancen des mobilen Hyperraums der Spätmoderne kaum denkbar sind ohne die damit einhergehende Gefahr einer Zerstörung des Identitären. Während den Bildräumen Debords und Asger Jorns der Körper und damit die Erfahrungsdimension des Subjektes eingeschrieben blieb, ja gar zum Movens einer die Wahrnehmung öffnenden Bewegung wurde, ist in Constants utopisch überhöhter Urbanität der Körper als Erfahrungsraum des Menschen zu seiner hergestellten Umwelt in eine nicht mehr zu vermittelnde Distanz und Diskrepanz getreten. Damit ist ein generelles Dilemma angesprochen, das Frederic Jameson schon vor einiger Zeit in seiner Kritik der Postmoderne als »die Unfähigkeit unseres Bewußtseins« benannt hat, »das große, globale, multinationale und dezentrierte Kommunikationsgeflecht zu begreifen, in dem wir als individuelle Subjekte gefangen sind«.[39] Eine Herausforderung, der wir noch lange nicht nachgekommen sind, auch wenn sich immerhin das Bewusstsein für die Dringlichkeit zu einem neuen Raumdenken, das unserer nachmodernen Situation gerecht wird, seit Jamesons Diagnose deutlich geschärft hat.

## Politik als Performanz – Ereignis-Raum und Wirksamkeit der Situationistischen Internationale

Spätestens mit dem kritischen Hinweis auf die unheimliche Kehrseite der Mobilitäts-Ideologie, welcher der Situationismus aufsaß, ist auch der Bereich des Politischen angesprochen, der im Selbstverständnis der situationistischen Akteure nicht nur direkt mit ihrer Arbeit an neuen Wahrnehmungs- und Stadt-Räumen verbunden war,[40] sondern als

**38.** Dazu Reyner Banham: Megastructure. Urban Future of the Recent Past, London 1976.

**39.** Frederic Jameson: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986, 45-102, hier 89.

**40.** Die urbanistische Theorie und Praxis der S.I. kann allenfalls zu heuristischen Zwecken vom kulturrevolutionären politischen Selbstverständnis der Bewegung getrennt, sollte jedoch nicht als völlig autonomer Bereich behandelt werden, wie dies leider bei Simon Sadler (The situationist city) der Fall ist, der den Situationismus systematisch entpolitisiert und in dessen Studie die Mai-Proteste der Situationisten, die ja in sehr direkter Weise Eingriffe in den städtischen Raum darstellten, bezeichnenderweise

eigentliches Wirkungsfeld der Bewegung betrachtet wurde. Die Dimension des Politischen war zweifellos nicht nur innerhalb des Situationismus umstrittener Kernpunkt der Differenzen und Anlass für die häufigen Austritte und Ausschlüsse, an deren Ende Debord praktisch das einzige offizielle Mitglied der künstlerisch-politischen »Internationale« blieb; sie ist auch in der Forschung nach wie vor Gegenstand heftiger Kontroversen, führt doch der Situationismus direkt zum Mythos '68. Dieser muss unser aktuelles politisches Selbstverständnis unmittelbar und umso stärker betreffen, als die Akteure von damals inzwischen als Staatsmänner von heute fungieren, die unsere Welt von morgen zu gestalten versuchen. Als Forscher aus der Post-68er-Generation kann und will ich mir an diesem Punkt die Freiheit nehmen, nicht der historiographischen Suche nach der ›wahren‹ Bedeutung der Situationisten innerhalb der ›revolutionären‹ Mai-Proteste nachzugehen.[41] Vielmehr möchte ich danach fragen, inwiefern der Situationismus mit seiner sich politisch verstehenden Kunst des Handelns teilhatte an einer Wendung und Umformung des Politischen, die nach wie vor noch nicht abgeschlossen ist. Jenseits der viel diskutierten Auseinandersetzung um das Verhältnis von Kunst und Politik, die zwischen 1960 und 1962 zum Ausschluss praktisch aller bildender Künstler (Asger Jorn, *Gruppe Spur* etc.) führte, und abgesehen auch von den nicht unbeträchtlichen ideologischen Differenzen innerhalb des Situationismus, darf die These gewagt werden, dass die Situationistische Internationale

gänzlich unreflektiert bleiben. Eine kohärente situationistische Architekturtheorie lässt sich historisch eben *nicht* sinnvoll aus dem Gesamtzusammenhang der Bewegung herausoperieren, wie Sadler es versucht (explizit spricht der Autor in der Einleitung von seinem »perverse care in extracting situationist architectural theory from a revolutionary program«, 3), und die Enttäuschung über mangelnde Praxisrelevanz einer derart künstlich erstellten Theorie sollte dann jedenfalls nicht den historischen Akteuren angelastet werden, die sich nie wirklich darum bemühten, im programmatischen Sinne Architektur zu betreiben. Ohne ihre Verankerung in eine umfassende Kunst des Handelns erscheint das urbanistische Denken des Situationismus notwendigerweise, d.h. als Effekt der angesetzten Methodik, wie eine hyperbolische Utopie, die soziale Realitäten aus den Augen verloren hat.

**41.** Die Literatur zur Rolle des Situationismus bei den Ereignissen von 1968 hat im Zuge des 30-jährigen ›Jubiläums‹ des Datums in den letzten Jahren so zugenommen, dass kaum mehr ein vollständiger Überblick möglich ist. Als einschlägige Monographie zu dieser Problematik sei lediglich genannt: Pascal Dumontier: Les Situationniste et mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972), Paris 1990. Den schwierigen Komplex der situationistischen Politik beleuchtet generell, ohne Einengung auf die Mai-Ereignisse, der Sammelband von Roberto Ohrt (Hg.): Das große Spiel, a.a.O. Dort findet sich auch eine ausführlich kommentierte Bibliographie zu den wichtigsten Neuerscheinungen des letzten Jahrzehnts (71-218).

eine wichtige Katalysator-Rolle für die performative Wende spielte. Diese hat nicht nur unser Kulturverständnis, sondern auch den Raum des Politischen verändert und wird spätestens seit den 1990er Jahren auch von einer entsprechenden Theoriebildung begleitet.[42] Dass die revolutionären Träume der Situationisten, die für einen kurzen Moment verwirklichbar schienen, sich nicht realisiert haben, ist ein Gemeinplatz, den man aus dem sicheren Abstand zum Vergangenen heraus mit Blick auf 1968 unbedenklich formulieren kann. Viel entscheidender ist aus meiner Sicht jedoch die nachhaltige Wirkung einer Umwertung des Politischen, die sich unterhalb der revolutionären Programmatiken in den 1960er Jahren vollzog. Die Wirksamkeit des Performativen quer zu den ideologischen Ausrichtungen der Akteure zeigt sich gerade dann, wenn man die Diskussion des Situationismus in dieser Zeit nicht ausschließlich auf Guy Debord und seine Mitstreiter in Frankreich und deren Rolle bei den Universitätsbesetzungen konzentriert, sondern gerade den Impulsen nachgeht, die aus der zunehmenden hermetischer werdenden situationistischen Kerngruppe heraus führten. Eine wichtige Linie des situationistischen Performativen etwa verlief über Constant nach Amsterdam zur Provo-Gruppe, die Mitte der 1960er Jahre kurzzeitig recht spektakulär aus dem bunten Spektrum der sich nun allerorts bildenden politischen Protestbewegungen herausragte und starke Medienpräsenz erreichte. Während Van Duyn als theoretischer Kopf der Provos auftrat, organisierte Robert Jaspar Grootveld eine Reihe von Protestaktionen im öffentlichen Raum, die weniger Manifestationen einer inhaltlich definierten politischen Programmatik darstellten als reine Performanzen, mit denen die Autorität der Staatsgewalt in Gestalt der Exekutive herausgefordert und entsetzt werden sollte. Nicht umsonst wurden die Aktionen unter das Symbol der Farbe weiß gestellt, angefangen von der Aktion »weißes Fahrrad« (bei der die Abschaffung des Autoverkehrs in der Innenstadt und stattdessen die Bereitstellung kostenlos benutzbarer Fahrräder gefordert wurde) bis hin zum *White Rumor Plan*, bei dem die Polizei im Vorfeld der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Prinzessin Beatrix durch die Verbreitung absurder Attentatspläne irritiert wurde, wie beispielsweise mit der Ankündigung, das städtische Leitungswasser mit LSD zu

**42.** Programmatisch zum »performative turn« der Kultur, der freilich weniger einen theoretischen Paradigmenwechsel darstellt als eine Umakzentuierung der Aufmerksamkeit vom Textsinn zum sozialen Ereignis, vgl. Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Paragrana. Zeitschrift für historische Anthropologie 7 (1998), 13-29. Zur Bedeutung dieses *Turns* für die Kunst vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, insbesondere Kap. III: Vom Werk zum Ereignis. Zur »performativen Wende« in der Kunst, 157-244.

kontaminieren.[43] Demonstrationen, auf denen weiße Fahnen geschwenkt und unbedruckte leere Blätter an die Passanten verteilt wurden, machen deutlich, dass die Provo-Taktiken von der Imagination einer Gewalt der ›reinen Mittel‹ jenseits der Repräsentation getragen wurden, die schon die künstlerischen Avantgardebewegungen im Umfeld des Ersten Weltkriegs umgetrieben hatte.[44] Dem politischen Diskurs wird hierbei eine performative, auf Körpererfahrung zentrierte Politik des bloßen Ereignisses entgegengestellt, das die Dialektik der Zweck-Mittel-Relation sprengen soll. Eine derartiges Begehren nach einer reinen Ereignishaftigkeit übersteigt letztlich die Sphäre kritischer Vernunft und ragt hinein in die Dimension des Transzendentalen. Politik verwandelt sich in der *action directe* solcher Provo-Performanzen zu einer säkularen Theologie. Auf diese Dimension wies etwa der Religionswissenschaftler und Surrealismuskenner Jacob Taubes hin, als er in einem anderem Kontext, nämlich 1967 für das Landgericht Berlin, sein Urteil über Flugblätter der Kommune 1 (ihrerseits ja nicht zufällig wie die Provo-Gruppe auch aus situationistischen Zusammenhängen hervorgegangen[45]) bekannt gab. Er stellte fest, dass deren Aktionismus sich in seinem Willen zum Absoluten bereits jenseits der Geschichte befinde und als »poetische Fiktion« eine Angelegenheit weniger für die Rechtsprechung als vielmehr für Religionsgeschichte und Literaturwissenschaft sei.[46]

Was sich in den 1960er Jahren an der Grenze zwischen Kunst und Politik ereignete, hatte durchaus transzendierenden Charakter und ist jedenfalls nicht mehr sinnvoll als einfaches Übergreifen der Logik eines Bereiches in den anderen zu beschreiben. Vielmehr führte die Kraft des Performativen, die »Lust der Gründung«, von der auch Frank

**43.** Zur Geschichte der Provo- und Kabouter-Bewegung vgl. Coen Tasman: Lauter Kabouter. Kroniek van een Beweging 1969-1974, Amsterdam 1996.

**44.** Vgl. Verf.: Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2001, insb. das Kapitel zur »reinen Revolution«, 52-65.

**45.** Die situationistische Linie führte in Deutschland vor allem über Dieter Kunzelmann von der »Spur«-Gruppe über die »subversive Aktion« bis zur Berliner Kommune I. Vgl. dazu den Katalog: Nilpferd des höllischen Urwalds. Situationisten. Gruppe Spur. Kommune 1, im Auftrag des Werkbund-Archivs hg. v. Wolfgang Dreßen, Dieter Kunzelmann und Eckhard Siepmann, Berlin 1991.

**46.** »Die ›Kommune I‹ ist ein Objekt für Religionsgeschichte und Literaturwissenschaft, aber nicht für Staatsanwalt und Gerichte«, lautete demzufolge der Schlusssatz von Taubes Gutachten. Vgl. Surrealistische Provokation, in: Merkur 236 (November 1967), 1069-1079, hier 1079.

Böckelmann, Mitglied der Subversiven Aktion, spricht[47] und an deren Freisetzung nicht zuletzt auch der Situationismus beteiligt war, in beiden Feldern zu einer Erweiterung des Denkens. Mit der Ablehnung des Repräsentativen und dem Insistieren auf der Ereignishaftigkeit von Präsenzerfahrung wurde das in Frage gestellt, was bislang unter den Begriffen von ›Kunst‹ oder ›Politik‹ firmiert hatte. Man könnte diese Erweiterung auch unter der Kategorie des Erhabenen diskutieren, in dem Sinne, den vor allem Jean-François Lyotard unter postmodernen Vorzeichen im Rückgriff auf Kant diesem Begriff zu geben suchte. Lyotard ist dabei im Rahmen dieses Artikels ein besonders geeigneter Gewährsmann, reichen die Wurzeln seiner theoretischen Reflexion letztlich doch auch zurück ins engere Umfeld des Situationismus, in die Gruppe von *Barbarie ou Socialisme*, die über Guy Debord kurzzeitig mit der situationistischen Internationalen in engem Kontakt stand.[48]

Während die erbitterten Fraktionierungskämpfe in den ›revolutionären‹ Gruppen im Umfeld des Mai 1968 heute nur noch Geschichte sind, hält der Effekt des erhabenen Performativen, der als eigentliche Erbschaft jener Zeit jenseits der vergänglichen politischen Utopien gelten kann, weiterhin an und es ist noch nicht abzusehen, wohin die dadurch ausgelöste Bewegung verlaufen wird. Lyotard selbst konnte jedenfalls auch und gerade nach dem Scheitern der revolutionären *grands récits* an der »dérive« festhalten, die ihn ausgehend von Marx und Freud zu einer ästhetisch-politischen Reflexion im Zeichen des Erhabenen geführt hatte.[49] Für ihn ist das Sublime der Kunst nicht zuletzt die Möglichkeit, ein Gefühl für das mögliche Neue wach zu halten gegen die Festschreibungsversuche des gegebenen sozialen Zustandes. Wenn seine Einschätzung nicht völlig unfundiert ist und man die anhaltende Renaissance des Performativen im wissenschaftlichen Diskurs und in den künstlerischen Praktiken auch als ein gesellschaftlich relevantes Symptom betrachten darf, so befinden wir uns immer noch in dem bewegten Raum zwischen bzw. über Kunst und Politik, den nicht zuletzt die Situationistische Internationale eröffnet hat.

**47.** »Eine überdeterminierte und vollgeschriebene Gesellschaft verwandelte sich vor der Übermacht des ›real Möglichen‹ in eine unwahrscheinliche Absurdität, in Ansehung ihrer rapiden Selbstverneinung in eine leere Fläche. Zimmer, Bücher, Straßen und Gaststätten waren leere Welten, in die wir die ersten Schritte setzten und die ersten Sätze schrieben.« Frank Böckelmann: Anfänge. Situationisten, Subversive und ihre Vorgänger, in: Kunstforum International 116 (1991), 210.

**48.** Zu den Kontakten zwischen S.I. und *Socialisme ou Barbarie* informiert Philippe Gottraux: »Socialisme ou Barbarie«. Un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre, Lausanne 1997, insbesondere 221ff.

**49.** Vgl. die Neuauflage von Jean-François Lyotard: Dérive à partir de Marx et Freud, Paris 1994 [erstmals 1973].

# »Espèces d'espace« – situations in contemporary art: Olafur Eliasson, Rikrit Tiravanija, Qinyun Ma

Hans-Ulrich Obrist,
eingeleitet von Jens E. Sennewald

*Auf drei Positionen der zeitgenössischen Kunst gestützt, entwickelt Hans-Ulrich Obrist, Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP), von zwei Seiten seinen Begriff der »Raum – Dynamik«. Zum einen wird durch sein Vorgehen deutlich, dass Bewegung im Raum, das In-Bewegung-Setzen von Kunst, fundamentale Methode seiner Arbeit ist. Zum anderen wird durch die Künstler und deren Werke, die er beschreibt, erkennbar, dass und wie in der zeitgenössischen bildenden Kunst inzwischen ein dynamischer Raum-Begriff entwickelt worden ist, durch den sowohl ästhetische, als auch politische und theoretische Grenzen des Kunst-Diskurses verschoben und neue Terrains für die bildende Kunst gewonnen werden.*

Bewegung ist Leitmotiv von Hans-Ulrich Obrist. »Obrist is a curator,« schrieb die Financial Times 1999, »whose ideas about exhibitions tend to arouse as much interest as the work of the artists he chooses. And this is exactly what he intends. Although he depends on museums as an operating base, he nevertheless delights in challenging their orthodoxies.«

Der Kurator bringt Kunst in Bewegung, indem er ihre Rezeptionsbedingungen verändert. Nicht mehr das immobile Werk, das im *white cube* auf andächtige Beschau wartet, sondern das mobile Kunstwerk interessiert Obrist, der sich als »Brückenbauer« zwischen Künstler und Publikum bezeichnet. In Flugzeugen der Australian Airlines ließ er unter den Passagieren Puzzles des italienischen Künstlers Alighiero Boetti verteilen. »Cities on the move«, »Migrations«, »Museum in Progress«, »Take me, I'm yours«, »Do it«, »eflux« sind Titel seiner Projekte, die immer mit der Bewegung im Raum zu tun haben, sowohl mit seiner eigenen, als auch mit jener der Künstler und der Kunstwerke.

Mit dem Stichwort »glokal« umschreibt er seinen Versuch,

»Kunst als Lebensraum neu zu erfinden, Orte zu schaffen, in denen man sich verlieren kann.« Obrist war damit einer der ersten einer neuen Kuratoren-Generation, die bewusst und reflektiert global agierte und damit zu einer Avantgarde der Globalisierung gezählt werden kann, die den Begriff und dessen Realität für die breite Bevölkerung wahrnehmbar gemacht haben.

Bewegung leitet Obrist nicht nur im geografischen Sinn, sondern auch im transdisziplinären Engagement. »Art&Brain« hieß ein Workshop, den er an der »Akademie zum dritten Jahrtausend« in Jülich organisierte. Dort, wie auch mit seinen anderen Projekten zwischen Kunst und Wissenschaft, beispielsweise der von Jan Fabre herausgegebenen Zeitschrift »janus« oder einer Tagung mit NASA-Wissenschaftlern anlässlich einer Ausstellung von Steve McQueen im MAMVP, ging es ihm um die Erfahrung, dass, so Obrist, »jede Wahrheit von anderen Wahrheiten umgeben ist, die es wert sind, erforscht zu werden.«

Genaue Forschung ist die Vorgehensweise des Kurators, der die Arbeit mit Künstlern als pluridisziplinäre Erkundung der Räume und Möglichkeiten von Wissen begreift, als durchdachte »Flanerie«. Sein Credo gibt er mit einem Musil-Zitat wieder: »Wenn es heute noch Kunst gibt, dann taucht sie dort auf, wo wir sie am wenigsten erwarten.«

Der folgende Text ist eine Konstellation aus drei kurzen Texten zu Künstlern, die jeweils mit Raum umgehen, auf ganz verschiedene Weise. Raum wird als zu entwickelnder, bewohnbarer Raum verstanden, als Raum, der besetzt und bearbeitet zu einem »Denkraum« wird und schließlich auch als Raum, der bereits gestaltet ist und mit Rücksicht auf seine historische Dimension neu konstelliert werden muss, wie die architektonischen Räume in China, einem Land, das derzeit umfangreiche Neubauten realisiert und damit Architekten aus aller Welt anzieht. Eine von Hans-Ulrich Obrists Methoden ist das Künstler-Interview, dessen höchst konstruktive Leistung für eine progressive Theorie des künstlerischen Arbeitsprozesses er bereits durch einige Veröffentlichungen hat zeigen können.[1] Da die Gespräche mit Olafur Eliasson, Rikrit Tiravanija und Qinyun Ma in englischer Sprache geführt wurden, erscheint dieser Beitrag in der Originalfassung. Zur Überschrift hat sich Hans-Ulrich Obrist durch Georges Perec inspirieren lassen, weshalb die letzten beiden Absätze aus dessen Buch diesem Beitrag vorangestellt sind:

»L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et m'en laisse que des lambeaux informes: – Écrire : essayer méticuleusement de retenir quelque

**1.** Vgl. Hans-Ulrich Obrist: Interviews, Volume 1, Mailand 2003.

chose, de faire survivre quelque chose : arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes.«[2]

## A. Olafur Eliasson: From exhibition space to architectural space

The first occasion I had to work with Olafur Eliasson on an exhibition was for »Manifesta 1«, in Rotterdam, in 1996. And just after that, it was for a group show on the Nordic Art Scenes, »Nuit Blanche«, an exhibition that I organized with Laurence Bossé and which opened at l'ARC (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) in Paris in 1998. Recently we were remembering these first experiences together, thinking in terms of generation and time, and reviewing this period that lead to his most recent projects. I don't know how many phases there have been in Olafur Eliasson's work, or if we could even speak in terms of phases, but probably the recent Tate Modern project, the *Weather project*, and the massive popular success and critical acclaim it received triggered another phase, or at least in a way drew of line.

»I am surprised by the symbiosis of such a very, very big city – a mega city that is London – and a mega museum and a mega art project in the sense of the physical scale,« Eliasson said to me then. Thinking about the reasons for this success, and specifically about the press coverage it received, one can notice that a very large percentage of the press was not art press. An extremely high degree of the news press, for instance, was weather reports – the weather reports in many countries and, of course, mostly in England, mentioned the work. And, as you know the weather reports on the TVs are the most looked at programs, you know: tomorrow's weather. He remarked, »Probably these weather reporters were really happy that someone was finally doing something with what they are working with!« Eliasson's interest in the weather comes as he explained to me from the fact that »its great advantage is its profanity.« Weather is such a profane idea on the one side, it is something that everyone is trying to come to terms with in the most unspectacular and simple ways – just like putting on a rain coat on Wednesday and putting on sunscreen on Thursday. And yet, as Eliasson explained, the weather holds the most unbelievable or unpredictable questions: What is time? What is unpredictability? What is

**2.** Georges Perec: Träume von Räumen, Frankfurt/Main 1994, 115: »Der Raum schmilzt dahin, wie der Sand zwischen den Fingern zerrinnt. Die Zeit schwemmt ihn fort und lässt mir nur gestaltlose Fetzen zurück: – Schreiben: peinlich genau versuchen, etwas überleben zu lassen: der Leere, die sich höhlt, einige deutliche Fetzen entreißen, irgendwo eine Furche, eine Spur, ein Merkmal oder ein paar Zeichen hinterlassen.«

chaos? What is the unbelievable turbulence of our atmosphere and universe and all of these very large – existential almost – questions.

What has always really fascinated me in the work of Olafur Eliasson, are the processes which lead to the pieces, this incredible long term in depth research that he carries for the preparation of each project or exhibition. »The research for the *Weather project* was first of all open-ended« he told me. An important aspect of this research is, as he says, »to come to terms with institutional factors that are always obscure«, whether the institution is small or big: »how much influence will the context have on a project and how is it possible to negotiate that influence so that it becomes something progressive and full of potential.« So research is always, plural, multi-faceted: with the *Weather project* it was on the one side, classical research on meteorological issues: trying to understand what the weather is, and in particular, who is now working with the weather, and how they are working on the weather and why people are interested in the weather. This enters a psychology of the city and psychology of how people see the city and environmental questions of what these environmental questions are and who these environmental questions are for. But then also, it is part of the same research to challenge and maybe even provoke a little bit the institutional grid in which the project has to fit this. It is not institutional critique, no, rather what he calls »institutional evaluation«: introducing transparency for the user of the museum, the visitor, enabling people to »evaluate« the situation they are in: on the street, in the museum obviously, and, fundamentally, everywhere.

Immersed in this research on the way people relate to their surroundings (whether natural or cultural, such as institutional) Olafur Eliasson is one artist who helps almost rehabilitating the word and notion of »emotion« in the arts. He always insists on that point, saying:

»Our relationships are emotional. There is not a relationship that is not emotional. I think even though I favor the political aspect of art, I do think that there is a formalizing danger in a programmatic attitude that somehow excludes emotional beliefs. I think being emotional is good. By being extremely linear and programmatic – and I somehow have a weakness for that, I do like that very clear-minded sort of agenda – but there is very little space for emotions and it becomes formalized in its own reversed way. I do not know how to explain that exactly.«

This is perhaps exactly why every projects by Eliasson can keep you busy thinking about it for weeks, months, even years. Through his projects participation can be exercised, stretched, modeled, and evaluation is introduced as an active element in the participation. Eliasson had this very beautiful formula, he said :

»It is almost a leftover from what we have learned from deconstruction, not the formal grid that it put on us, but this potential deconstructive element in our participation which takes it into what I used to call this the third person point of view – but I don't think it is a third person point of view anymore – and it is a part of the participation in the first actual active participatory action ›enabling‹ viewers to participate and engage at the same time. I am very confident in art and, believe it or not, I am very confident in people and social responsibility. It is just not paying off very clearly at the moment but I think that I am fundamentally optimistic.«

Eliasson would make a fantastic architect. And he's maybe almost there, his art could indeed take over, well, not so much take over, but rather go into the realm of architecture. »I would personally like to do that. Actually, I would really like to build a house.« He said to me recently. The idea of functionality doesn't scare him.

With the show at Astrup Fearnley Museum in Oslo in spring 2004, Eliasson is returning to a phase in practice where he developed works which tries to challenge our conception of space using light and color as the main medium. He has played with the museum architecture of the Astrup Fearnley Museum, its collection of white cubes and classic galleries, having in mind the idea to see if the relationship the spectators have with the buildings, as users, can be evaluated or challenged by inserting lights, introducing lines other than the cubic, perpendicular lines than the Euclidean architectural dimension that the museum is based on. He has introduced a sequential experience of the whole exhibition and worked with a narrative, developing it by working on movement so that the show looks different depending on where the viewer stands. In Eliasson words, »the exhibition has some relativity« – »I am trying to deconstruct the space slighty, not to confuse but to make it soft, make it tangible almost – but only if you move, only if you go around, only if the piece moves.« Furthermore, Eliasson says that his exhibition is »like a little laboratory in which you go from one table to the next to perform experiments, each space presents you with a different question.«

Then like with a Russian Matrushka doll, it's a laboratory inside a bigger laboratory, since to follow Olafur Eliasson's projects and exhibitions from city to city, from museum to art center to residency for now almost ten years is exactly that: it is living a new kind of »la vie de laboratoire« as Bruno Latour said, going from one table to the next in a laboratory where the most interesting experiments with emotions, politics, utopias, life are constantly taking place.

## B. Rikrit Tiravanija: The Land

Rikrit Tiravanija revealed at the beginning of 2003 his ideas concerning *The Land*, a large scale collaborative and transdisciplinary project taking place on a plot of land that Tiravanija purchased in the village of Sanpatong, near Chiang Mai, Thailand. *The Land* is a laboratory for self sustainable development but it is also a site where a new model for living is being tested out. Begun in 1998, *The Land*, as Tiravanija explained,

»was the merging of ideas by different artists to cultivate a place of and for social engagement. It's been acquired in the name of artists who live in Chiang Mai. We've been trying to find a way to turn it into a collective, and to have the property owned by no one in particular, but that's one of the hardest things to do in Thailand. We cannot be a Foundation.«

However, Tiravanija underscored that one thing is certain, »*The Land* is not a property.« To my question, then, »Is *The Land* an art project?,« the artist replied: »We don't want to have to deal with it as a presentation to the art structures, because I think it should be neutral; and, it's also one of the reasons why it's not about property.« *The Land* was thus started without the concept of ownership and is cultivated using traditional Thai farming techniques. In the middle of *The Land* are two working rice fields, monitored by a group of students from the University of Chang Mai and a local village. The harvest is shared by all participants involved and some families suffering from the AIDS epidemic.

A slew of contemporary artists have thus designed or carried out projects for houses or self-sustaining device systems for *The Land*: Kamin Lerdchaiprasert built a gardener's house, Atelier van Lieshout developed a toilet system, Tobias Rehberger, Alicia Framis and Karl Holmqvist worked on housing structures, and Swiss artists Peter Fischli and David Weiss gave Rikrit instruction from an utopic bus stop as they had photographed it in the Brazilian capital of Brasilia in the late 80s. Some contributions are structural in other ways: Arthur Meyer constructed a system for harnessing solar power, Prachya Phintong put in place a program for fish farming and a water library, Mit Chai-Inn develops tree plants to be later turned into baskets and the Danish collective Superflex developed a system for the production of biogas. Tiravanija described some of the inherent complexities to which the participants were responding:

»There is no electricity or water, as it would be problematic, in terms of land development in the area. Superflex has made experiments to use natural renewable resources as alternative sources for electricity and gas. 'Supergas' is using the land as a lab for the

development of a biogas system. The gas produced will be used for the stoves in the kitchen, as well as lamps for light.«

Tiravanija himself contributed to the occupation of *The Land* with the construction of a house based on what he calls »the three spheres of needs«, described as the following: »The lower floor is a communal space with a fire place; it's the place of accommodation, gathering and exchanges; the second floor is for reading and meditation and reflection on the exchanges; the top floor for sleep.« Finally, Philippe Parreno and the architect François Roche have begun their plans for a central activity hall that was built in spring 2003 and will function as a biotechnology driven hyper-plug.[3] The Plug in Station uses nature to produce the interface: it will make use of a satellite downlink and a live elephant will generate the necessary power. According to Parreno, the project is about connection in a post-apocalyptic situation, but also about self-organization and self-sustainability. In explaining it, the artist traces his contribution through references to Mike Davis's book »Dead Cities« and Bruce Sterling's »Tomorrow Now«, in which a new challenge is underscored: »machines are not the giants in our future, kids. The machines are the ants. The machines are much more temporary than you are. They are not getting bigger, they are getting buggier. If you want to be giants, that's up to you.«

*The Land* is already in use. The curious have begun to visit. And, although there are currently elements in construction and others still yet unrealized, it is developing in density and layers like the sedimentation of the plot it sits on. Constructed of the complex exchanges that have, in some cases, begun between individuals in locations all over the world and long before Tiravanija staked out its territory, *The Land* demonstrates perfectly the »collaborational promiscuity« that interests so many of the artists involved. To that end, it is important as well that *The Land*'s collaborative development is somewhat unpredictable, organic, and ultimately oscillates between process, object, structure, and exchange.

»*The Land* itself,« Tiravanija emphasized, »is not connected to anything and that's what's interesting about it.« And this can be understood in many ways. Above all, Tiravanija's initiation of *The Land*-project resists the normative and prescriptive aspects which accompanied many earlier utopias. *The Land* is a concrete Utopia, but it is also first and foremost a self-imposed Utopia, one that is not rooted in intransigent beliefs on how others should live. Thus, *The Land* stands as a pertinent illustration of what an utopian project can be once grand theo-

**3.** Vgl. http://www.new-territories.com/hybrid%20realized.htm, 230304.

ries have been moved aside: a feasible, practical, but even more importantly, subjective Utopia.

## C. MADAspace

»Practicing in China often means doing things in a kind of blindness in a way«, often tells Qinyun Ma. And this is not a bad thing, because »as we all know, in China, failure is always positive«. The statement may be cryptic but it informs a lot about the practice and ideas of Ma, introducing two decisive concepts »accommodating to blindness« and »the use of failure« that turn to be very helpful when analysing and understanding his projects, both »alive« or »dead«, if we follow the structure of the exhibition.

Instead of the two notions that have been often used recently when speaking about China, and which are »the post-planning« or »the trans-planning« condition, Ma developed the term »rewriting condition«, which, according to him, corresponds to a period which offers a

»very luxury situation for architects because you can always find your own way to interpret the planning dogma and rewrite it without people noticing that. And if you're also equally honest about the problems you can actually invent or regenerates new rules, but for your own not on a planning level. In our projects we try very hard to redefine what's given.«

Here comes one of the most important parts in the methodology of Ma's office: writing comes first.[4] The client always receives many letters in which the office addresses many issues, without even touching on visual matters. Letters is their medium in a way and I think, there should be one day an exhibition with only the letters that Ma's office wrote in the first stages of their different projects. »When you present your ideas in writing, you can slowly remodel the thoughts that are presumably fixed in the client or in the government's minds and lead them gradually to accept the project«.

Ma claims process and negotiation ; his practice he says is, that he's always and constantly looking for itself, in permanent definition,

**4.** Ma's office, MADA s.p.a.m. (s.p.a.m.=strategy, planning, architecture, media) is located in Shanghai, and was founded 1999. Todays staff counts 45 plus employees. Architecture, to MADA s.p.a.m., is a polemical act engaging a large range of realities and ideals. In China, the speed of change and the scale of operation dissolves all boundaries between planning, architecture, landscape and media. It is under these circumstances that MADA explores a third frontier where the bastard of their love affairs or debris of their wars are celebrated.

»never made but always being made«. In the exhibition this appears very clearly as he has tried to show how their »live projects« are always in the flux of movement: »a kind of chain of relations between the problems of the city to the problem of the technology and to the problems of the client«, but also in the dead projects section, which are presented following the idea of »reversed layers of archaeology of thought«.

Among the most interesting projects is the complex »S.E.Z. Wuxi« which was based on a very low-tech approach to a very large problem.[5] »In China the larger the problem is, the simpler the approach gets«, says Ma. In this city, which used to be a very thriving place economically, the project was viewed by the client as a kind of commercial revival or renaissance tool. But the site was close to a train station, which often in China are places which generate vague surroundings.

»Our approach wasn't to return this undefined site to a block kind of Chinese planning Dogma, but to keep it that way and invent a building that could move through the site, recalling Peter Smithson continuous activity projects«, Ma told me. »The complex moves around the different buildings and places, and thus mirrors something which is happening everywhere in China at the moment, which is the occupation and activities in between the different blocks, the different buildings.«

It's of course striking how the Utopian architectural ideas of the Sixties, Smithson's ideas or the ideas of the Metabolists in Japan become a reality in China today. And I find it particularly telling and beautiful that Ma's show is opening at the same time as Yona Friedman's exhibition.[6]

Ma's projects vary from dealing with macro issues and trying to find the most obvious and simple answers to them, and projects that deal with micro-issues such as the interior identity of a private building but for which Ma's office can develop highly complicated schemes as you will see in the exhibition. But what's maybe unique in China is the situation which is never quite determined and the way projects that start small can grow and become bigger and bigger. Scale can change during the process of making the projects. Issues shift back and forth, from micro to macro in the same rhythm as the project.

**5.** »S.E.Z.« means »Shopping Enterntainment Zone«, a picture of the construction site is given in the catalogue published by the Aedes Galerie, Berlin: MADA On Site, Berlin 2004, cf. http://www.aedes-arc.de.

**6.** MADA On Site, Galerie Aedes East, 6.2.-21.3.2004. MADA On Site is an exposee of China's urbanism today through MADA's collection of work over the past 4 years. Catalogue: MADA On Site, Berlin 2004; Yona Friedman: Une vie spatiale. Aedes Pavillon, 6.2.-7.3.2004.

One of Ma's yet unrealised projects is the »Science Park« in Guangdong, which was in this case a competition that they didn't win. The project was supposed to take place on a »wet land« and the idea of the client was to fill it and build, which is the most economical solution. But what Ma suggested was to use the dykes as a circulation line and to elevate the building in a kind of Constant way. And again, it was a project of an amorphous shape creating communication, lounging, and mix. But, as Ma recalls, the client thought, it was not suitable for a building which would be inhabited and used mainly by scientists. Because scientists are most afraid – that's what the client thought – that their knowledge and discoveries would leak. So they preferred to have many separated and closed rooms rather than a focus on circulation and gathering spaces, and turned down Ma's proposal and his vision to go beyond the fear of pooling knowledge: »We told the client about the MIT building, and about the »good reputation« that the scientists there had. We explained to them that if MIT had so many Nobel Prizes and achievements it was because of the building«, tells Ma. »So they chose a German office to build it of course«, he laughed.

# Bewegung in Zeit und Raum. Zum erweiterten Architekturbegriff im frühen 20. Jahrhundert

Matthias Noell

*L'espace-temps fait question dans la théorie de l'architecture entre 1910 et 1930. Partant de la discussion autour du* Deutscher Werkbund *avant la Première guerre mondiale, où Peter Behrens et ses collègues se penchaient sur le mouvement de l'individu et des nouvelles techniques de transport, notre article cherche à analyser et à comparer les différents concepts de l'avantgarde européenne concernant la représentation de la quatrième dimension dans l'architecture.*

Architektur und Raum auf der einen Seite sowie Bewegung und Zeit auf der anderen wurden bis weit in das 19. Jahrhundert nicht in einem Zusammenhang diskutiert.[1] Dabei war die Bewegung des Menschen im architektonischen Raum durchaus ein zentrales Thema architektonischer Entwürfe. Als Prozession um den Schrein eines Heiligen prägte die Bewegung die Anlage einer Kirche ebenso sehr wie liturgische Momente der Ruhe, wie die Messe oder das Innehalten vor einem Altar oder einer Reliquie. Ebenso galt die Art und Weise der gegenseitigen

**1.** Zum Thema Architektur, Raum und Zeit vgl. u.a. Cornelis van de Ven: Space in Architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements, Assen/Amsterdam 1978; Jean-Claude Vigato: Le temps, une valeur architecturale, in: Poïesis. Revue d'échanges, architectures, arts, sciences et philosophie 11 (1997), 63-84; Anthony Vidler: Space, Time, and Movement, in: At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture, hg. v. Russell Ferguson, Los Angeles 1998, 100-125; Bettina Köhler: Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung, in: Daidalos 67 (1998), 36-43; Ákos Moravánszky (Hg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien, New York 2003, 121-255; Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.): Zeit-Räume – Raumzeiten – Zeiträume, München/Wien 1991.

Annäherung zweier Personen auf einer Schlosstreppe des 17. oder 18. Jahrhunderts als Ausdruck ihrer sozialen Stellung. Thematisiert wurde der Raum und die Wahrnehmung der Bewegung in ihm zunächst in der Gartenkunst. Denn im Gegensatz zur Architektur, bei der Perspektivverschiebungen gleichermaßen zu beobachten sind, konnten diese im Park als Kunstgenuss wahrgenommen werden, weil das Spazieren und Sehen von veränderlichen Bildern wesentliche, untrennbare Bestandteile der Gartenkunst darstellten. Christian Cay Lorenz Hirschfeld, der führende Gartentheoretiker des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, erkannte und beschrieb die veränderliche Wahrnehmung eines Parks während der Bewegung des Betrachters:

»Endlich bleibt die Zusammensetzung des Landschaftsgemäldes immer dieselbe, man mag sie von einer Seite betrachten, von welcher man will; der Künstler kann so wenig, als der Beobachter, die Anordnung ändern, die einmal gemacht ist; die Wirkung der Anordnung ist daher auch eben so unveränderlich. Allein, der Gartenkünstler kann seine Zusammensetzung durch die Gesichtspunkte, aus welchen er sie betrachten lässt, gleichsam vervielfältigen. Er kann durch die Richtung der Gänge mehr Standpunkte vorzeichnen, wo der Beobachter stille stehn, wo er seine Anordnung von einer neuen Seite wahrnehmen soll. Er kann also durch die Abwechselung und Mannigfaltigkeit der Ansichten, die er nach seinen Absichten bestimmt, eine Reihe von Bewegungen hervorbringen, die sich durch ihre eigene Kraft unter einander heben, und der Seele einen Genuß gewähren, den sie selbst von den Meisterwerken eines Sachtleven oder Elzheimer vergebens erwartet.«[2]

## Trennung von Zeit und Raum: Technik und Geschwindigkeit

Durch erhöhte Produktions- und Reisegeschwindigkeiten und die neuen technischen Hilfsmittel und Maschinen stellte sich im 19. Jahrhundert die Frage nach einem veränderten Verhältnis von Zeit und Raum. Heinrich Heine beispielsweise bemerkte im schnellen Durchfahren des Raums durch die Eisenbahn die Aufhebung eines bisherigen Gleichgewichts, eine Trennung von Zeit und Raum: »Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten!«[3] Neue Positionen in der bildenden Kunst oder in der Architek-

**2.** Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Ueber die Verwandtschaft der Gartenkunst und der Malerey, in: Gothaisches Magazin der Künste und Wissenschaften, Erster Band, Erstes Stück (1776), 41-58, hier 58.

**3.** Heinrich Heine: Lutetia, Berichte über Politik, Kunst und Volksleben [1854], in: Ders.: Sämtliche Werke Bd. IV. Schriften zu Literatur und Politik II, Vermisch-

tur resultierten aus diesen Beobachtungen jedoch zunächst nicht.[4] Erst die weiter zunehmende Mobilisierung der Gesellschaft durch Automobil und Flugzeug bewirkte eine Veränderung in der Rezeption der architektonischen Umwelt und ihrem Verhältnis zu Zeit und Raum. Marcel Proust beschrieb in seinem Aufsatz *Zum Gedenken an die gemordeten Kirchen* von 1907 das raum-zeitliche Verhältnis zwischen den Kirchtürmen von Saint-Etienne in Caen und seiner eigenen Bewegung im Automobil auf diese zu:

»Ich hatte den Chauffeur gebeten, einen Augenblick vor den Türmen von Saint-Etienne anzuhalten; doch da ich mich erinnerte, wie lange wir gebraucht hatten, um ihnen näherzukommen, während sie von Anfang an so nah schienen, zog ich meine Taschenuhr hervor, um zu sehen, wie viele Minuten wir noch benötigen würden, als das Automobil eine Kurve nahm und mich zu ihren Füßen absetzte. Lange Zeit waren sie für die Anstrengungen unseres Motors unerreichbar gewesen, der sich bei durchdrehenden Rädern abzumühen schien, in stets gleichbleibender Entfernung zu ihnen, so daß erst jetzt, in den letzten Sekunden, die Geschwindigkeit des gesamten Zeitablaufs, zusammengenommen, wahrnehmbar wurde.«[5]

An anderer Stelle, im Jahr 1913, nannte Proust, bezugnehmend auf denkmalpflegerische Diskussionen, ein zweites zeitliches System der Architektur, das der Geschichtlichkeit. Proust kam auf einen Kirchenbau zu sprechen,

»der sozusagen einen vierdimensionalen Raum einnahm – die vierte Dimension war die der Zeit und der mit seinen durch die Jahrhunderte gleitenden Schiff von einem Joch zum anderen, einer Kapelle zur anderen nicht nur einige Meter zu durchmessen und zu überwinden schien, sondern aufeinanderfolgende Epochen [...].«[6]

Zeitgleich zu diesen Überlegungen verließen Futuristen und Kubisten die Perspektive als allgemein gültige Darstellungsform realer dreidimensionaler Gegenstände und bezogen Geschwindigkeit, Simultanei-

tes, München [2]1993, 337-338. Vgl. auch Henri Lefèbvre: La production de l'espace, Paris 1981; Anthony Giddens: Konsequenzen der Moderne, Frankfurt/Main 1996, 28-33.

**4.** Allerdings wurde die maschinelle Bewegung zu einem Thema dieser Zeit, vgl. Jan Pieper: Die Maschine im Interieur. Ludwig Persius' Dampfmaschinenhaus im Babelsberger Park, in: Daidalos 53 (1994), 104-115 (in erweiterter Form auf dem Kolloquium »Friedrich Ludwig Persius», Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, am 5.9.2003 in Potsdam vorgetragen).

**5.** Marcel Proust: Zum Gedenken an die gemordeten Kirchen, in: Ders.: Nachgeahmtes und Vermischtes, Werke I, Bd. 2, hg. v. Lucius Keller, Frankfurt/Main 1989, 88.

**6.** Marcel Proust: Unterwegs zu Swann, in: Ders.: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Werke II, Bd. 1, hg. v. Lucius Keller, Frankfurt/Main 1994, 91.

tät, Bewegung und Zeit in ihre Kompositionen mit ein. Der Dichter Guillaume Apollinaire schrieb über den *Salon des Indépendants* im Jahr 1911, die Kubisten würden »kinematische Kunst« ausstellen.[7] Ein Jahr später führte Apollinaire den Begriff der *vierten Dimension* in die Diskussion um die Malerei ein, den er in den Ateliers der Kubisten gehört haben wollte. Die vierte Dimension »stellt die Unendlichkeit des Raumes dar, der sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in alle Richtungen verewigt. Sie stellt den Raum selbst dar, seine Dimension des Unendlichen.«[8] Marcel Duchamp machte im Jahr 1912 mit seinem *Nu Descendant un Escalier*, vielleicht angeregt durch die Chronophotographie Eadweard Muybridges, die Darstellung der Bewegung selbst zum Thema.

Der Deutsche Werkbund widmete 1914 sein Jahrbuch dem Verkehr und diskutierte darin die Umsetzung von technischer Bewegung in Städtebau, Architektur und Gestaltung: »Bewegung ist bedingt durch motorische Kraft, motorische Kraft fordert die für sie günstigste Ausgestaltung der Form.«[9] Walter Gropius bezeichnete die Bildung von Körpern und Räumen als Ziel der Baukunst, als entscheidendes Motiv der Zeit benannte er jedoch das »Motiv der Bewegung«.[10] Rhythmik, Horizontalismus, fluktuierende Ruhelosigkeit sind die Schlagworte der Texte, deren Autoren es darum ging, dem modernen Verkehr mit einer geeigneten Architektur »den richtigen Hintergrund zu geben«.[11] Paul Klopfer nahm 1924 mit seinem Begriff der »kinetischen Baukunst« auf diese Diskussionen im Werkbund Bezug: »Ihr Kern [der Kulturfragen, M.N.] ist die Maschine. Ihr Sinn ist die Bewegung!«[12] Die neue Beschäftigung mit dem Bewegungsmotiv wirkte sich auf die architektonischen Entwürfe zunächst nur hinsichtlich geänderter städtebaulicher und stadträumlicher Konzeptionen, also auf die Massengliederung und

**7.** Guillaume Apollinaire: Die jungen Künstler und die neuen Stilrichtungen [1911], in: Hajo Düchting (Hg.), Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989, 120-121, hier 120. Vgl. Sigfried Giedion: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Cambridge (Mass.) $^{6}$1946 ($^{1}$1941), 357-367.

**8.** Guillaume Apollinaire: Die neue Malerei: Notizen zur Kunst [1912], in: H. Düchting, Apollinaire zur Kunst, a.a.O., 168-170, hier 168. Vgl. hierzu auch ebd. 31 und Anm. 17, 336.

**9.** Ernst Neumann: Die Architektur der Fahrzeuge, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1914, 48.

**10.** Walter Gropius: Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1914, 29-32, hier 31-32.

**11.** Fritz Holber: Stadtbau und Verkehr, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, a.a.O., 11-17, hier 15.

**12.** Paul Klopfer: Kinetische Baukunst, in: Der Industriebau 15 (1924), 34-38, hier 35.

die Fassadengestaltung aus. Ablesbar werden solche Ideen an den Eckgebäuden von Hans Poelzig, Paul Wolf oder Paul Mebes aus der Zeit vor 1914, Erich Mendelsohn entwickelte nach dem Ersten Weltkrieg daraus eine bis heute gültige formale Aussage, die er auch theoretisch untermauern konnte:

»Wie es [das Verlagshaus Rudolf Mosse, M.N.] im ganzen Ausdruck sichtbar das schnelle Tempo der Straße, die bis zum äußersten gesteigerte Bewegungstendenz zur Ecke aufnimmt, so bändigt es gleichzeitig durch die Ausgeglichenheit seiner Kräfte die Nervosität der Straße und der Passanten.«[13]

Die Architekturdebatte projizierte der Kunst- und Städtebauhistoriker Albert Erich Brinckmann im Jahr 1920 zurück in die Vergangenheit und fand die neuen formalen Elemente auch in barockisierten mittelalterlichen Straßenzügen wieder: »Die Erkenntnis von der Wirkung der Horizontalen scheint besonders wertvoll für die Ausführung von Eckbauten.«[14] In seinem Artikel *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung* benannte Peter Behrens

»Zeit und Raum [als] Begriffe, die einer psychischen Weltauffassung nahe stehen. Zeit- und Raumausnutzung könnte man ihrer Wirkung nach als das rhythmische Prinzip bei der Formgestaltung auffassen. Rhythmik ist eigentlich ein Zeitmaß, ein Maß der Bewegung. Aber es erscheint berechtigt, diese Bezeichnung auch für die bildende Kunst in Anspruch zu nehmen, wenn man geneigt ist, sie nicht als etwas Starres, sondern als etwas organisch Lebendiges aufzufassen.«[15]

Behrens versuchte, Architektur und Bewegung mit dem Hilfsmittel der Rhythmik in Einklang zu bringen. Daneben führte er den Aspekt der Zeit ein, jedoch suchte er ihn noch nicht explizit mit dem Entwurf einer neuen Architektur zu verbinden. Seine Schlussfolgerungen zu einer zeitgemäßen Gestaltung von Architektur beliefen sich auf die Forderungen nach »geschlossene[n] ruhige[n] Flächen« oder nach Hervorhebungen von Details, die als »Ziel unserer Bewegungsrichtung« zu setzen seien.[16] Architektur reagiert bei Behrens auf Bewegung, bein-

**13.** Erich Mendelsohn: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, in: Ders.: Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, 22-34, hier 28.

**14.** Albert Erich Brinckmann: Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele, Berlin-Neubabelsberg 1920, 34.

**15.** Peter Behrens: Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, a.a.O., 7-10.

**16.** Ebd., 8. Ähnliches schrieb Behrens schon 1910 an entlegener Stelle: Peter

haltet diese aber nicht. Dieses Konzept wurde im illustrierten Architekturbuch der 1920er Jahre perfektioniert. Fotografische Darstellungen von Bewegung durch filmische Fotosequenzen, wie sie Erich Mendelsohn in seinem Buch *Amerika*, oder Bruno Taut zusammen mit Johannes Molzahn publizierten, setzten visuelle Standards, die noch Jahrzehnte später spürbar waren.[17]

## Momente der Bewegung, Wechsel des Ortes

Die Einführung der Bewegung in den Innenraum gelang Bruno Taut auf der Werkbundausstellung 1914 in Köln. Sein Glashaus war als Ausstellungsgebäude besonders geeignet, den Bewegungsfluss der Besucher für die prozessuale Raumwahrnehmung zu thematisieren.[18] Auch Le Corbusiers *Villa Savoye* thematisiert die sich verändernde Wahrnehmung des architektonischen Raums während der Bewegung: »Elle s'apprécie *à la marche*, avec le pied; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonances de l'architecture«, schrieb er mit Blick auf die *Villa Savoye* über die arabische Architektur. »Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale […].«[19]

Sigfried Giedions Interpretation, die *Villa Savoye* sei eine raumzeitliche Konstruktion, weil man sie nicht von einem einzigen Standpunkt aus begreifen und verstehen könne, wurde mit berechtigten Einwänden relativiert.[20] Mit dem für seine Arbeitsweise typischen

Behrens: Kunst und Technik, in: Elektrotechnische Zeitschrift, 32 (1910), H. 22, S. 552-555.

**17.** Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926. Vgl. außerdem Matthias Noell: «Nicht mehr Lesen! Sehen!» – Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt, in: Jean-Michel Leniaud/Béatrice Bouvier (Hg.): Le livre d'architecture. XV$^{e}$-XX$^{e}$ siècle. Edition, représentation et bibliothèques, Paris 2002 (=Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes. Bd. 11), 143-156. Die Fotoserien aus dem Auto von Peter und Alison Smithson, als «Diary of a Passenger's View of Movement in a Car» bezeichnet, oder jene aus dem Auto von Robert Venturi und Denise Scott Brown können diese Bezüge illustrieren, vgl. Alison Smithson: AS in DS. An Eye on the Road, Delft 1983 (konzipiert wurde das Buch bereits 1972, die Fotografien stammen aus den 50er und 60er Jahren), hier 15; Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: Learning from Las Vegas, Cambridge (Massachusetts)/London 1972, 31 und 40-41.

**18.** Vgl. Angelika Thiekötter (u.a.): Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Basel, Berlin, Boston 1993, 26, 57 und 85.

**19.** Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre complète de 1929-1934, hg. v. Willy Boesiger, Zürich $^{9}$1974 ($^{1}$1934 bei Girsberger), 22.

**20.** S. Giedion: Space, Time and Architecture, 416. Vgl. J.-C. Vigato: Le temps,

»displacement of concepts«[21] setzte Le Corbusier ein Prinzip um, das Hirschfeld – wie eingangs zitiert – für die Gartenkunst präzise benannt hatte. Le Corbusier »vervielfältigte« die Ansichten von Architektur und Landschaft durch genauestens geplante und gesteuerte Richtungen und Standpunkte. Nicht umsonst führt die *promenade architecturale* über die Rampe der *Villa Savoye* auf einen Wandausschnitt zu, der einen Blick auf die Landschaft freigibt und diese wie ein Gemälde rahmt und inszeniert. Der *architektonische Spaziergang* verbindet also nicht Raum und Zeit – tatsächlich kommt Le Corbusier hier über die Gedanken des Deutschen Werkbundes nicht wesentlich hinaus –, sondern verschmilzt Ideen der Architektur und der Gartenkunst miteinander. Auch mit seiner Definition einer vierten Dimension als Moment scheint Le Corbusier Hirschfeld näher als den raum-zeitlichen Systemen seiner Zeitgenossen zu sein: »La quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoquée par une consonance exceptionelle juste des moyens plastiques mis en œuvre et par eux déclenchée.«[22]

Weitergehend und grundlegender formulierte László Moholy-Nagy im Jahr 1943 die Verbindung von Architektur und Bewegung:

»Architecture appears no longer as a static structure, but, if we think of it in terms of airplanes and motor cars, architecture must be linked with movement. This changes its entire aspect so that a new formal and structural congruence with the new element, *time*, becomes manifest. This brings a clearly recognizable difference between the experience of a pedestrian and a driver in viewing objects. For the motorcar driver, for example, distant objects are brought into relationship forwhich the pedestrian has yet no eye.«[23]

1902 hatte der niederländische Physiker Hendrik Aanton Lorentz erstmals die Auffassung der absoluten Zeit durch die einer vom Bewegungszustand abhängigen Zeit ersetzt (*Lorentz-Transformation*). Albert Einstein publizierte 1905 seine Schrift *Elektrodynamik bewegter Körper*, und in den folgenden Jahren mehrere Aufsätze und Bücher zu seiner

une valeur architecturale, 66-70 und 80; Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Frauenfeld/Stuttgart 1968, 143-146.

**21.** Alan Colquhoun: Displacement of concepts, in: Architectural Design 42 (1972), 236.

**22.** Le Corbusier: L'espace indicible, in: Architecture d'aujourd'hui, Sonderheft «Art», Januar 1946, 9-10, teilweise wiederabgedruckt in: Ders.: Modulor II, Paris 1955, 23-25, hier 25.

**23.** László Moholy-Nagy: Space-Time and the Photographer, in: American Annual of Photography 57 (1943), 7-14, hier 9.

speziellen und allgemeinen Relativitätstheorie.[24] 1908 setzte der Mathematiker Hermann Minkowski die drei Dimensionen des Raums und die Zeit in eine direkte, physikalische Beziehung zueinander und postulierte in seiner Einleitung: »Von Stund an sollen Raum für sich und Zeit für sich völlig zu Schatten herabsinken und nur noch eine Art Union der beiden soll Selbständigkeit bewahren.«[25] Mit besonders in den bildenden Künsten häufig als Manifest verstandenen Äußerungen propagierte er unbewusst auch das avantgardistische Leitbild der kommenden Jahrzehnte: »Es hat niemand einen Ort anders bemerkt als zu einer Zeit, eine Zeit anders als an einem Orte.«[26]

Nahezu alle sich um eine künstlerische Neudefinition von Zeit und Raum bemühenden Maler, Bildhauer und Architekten bezogen sich bei der Herleitung oder Begründung ihrer Positionen auf diese drei Wissenschaftler oder aber auf erläuternde Positionen vermittelnder Physiker oder sonstiger Autoren.[27] Anders als Sigfried Giedion – als »creature of his time« selbst in die kunsttheoretische Diskussion involviert – 1941 aber postulierte, beruhten diese Verwandtschaften nicht in »unconscious parallelisms of methods«,[28] sondern sind meist simplifizierende oder auch ›kreativ missverstandene‹ Übernahmen aus den wissenschaftlichen Diskussionen ihrer Zeit. Noch vor seiner Zeit am Bauhaus in Weimar vermischte beispielsweise Paul Klee der Physik entlehnte Erkenntnisse mit wahrnehmungspsychologischen Überlegungen August Schmarsows, um den Unterschied des neuen, modernen Menschen zum »Mensch des Altertums« zu verdeutlichen:

**24.** Albert Einstein: Zur Elektrodynamik bewegter Körper, Leipzig 1905; Ders.: Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie, Braunschweig 1917.

**25.** Hermann Minkowski: Raum und Zeit, Vortrag gehalten am 21.9.1908 in Köln, in: Hendrik Antoon Lorentz, Albert Einstein, Herrmann Minkowski: Das Relativitätsprinzip. Eine Sammlung von Abhandlungen, Leipzig, Berlin 1913, 56-73, hier 56.

**26.** Ebd., 57.

**27.** Zu nennen wären z.B.: Hendrik de Vries: Die Lehre von der Zentralprojektion im vierdimensionalen Raume. Leipzig 1905; Ders.: Die vierte Dimension. Eine Einführung in das vergleichende Studium der verschiedenen Geometrien, Leipzig/Berlin 1926 (=Wissenschaft und Hypothese 29); (Charles) Howard Hinton: The Fourth Dimension, London 1904; Claude (Fayette) Bragdon: A Primer of Higher Space, Rochester N.Y. 1913; Max Born: Die Relativitätstheorie Einsteins, Berlin 1920. Vgl. hierzu À. Moravánszky: Architekturtheorie im 20. Jahrhundert, 137. Vgl. z.B. zur Rolle Felix Auerbachs: Ulrich Müller: Fläche, Raum, Zeit: Felix Auerbach und Paul Klee, in: Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.): Oberflächen der Theorie. Bildwelten des Wissens, Berlin 2003 (=Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1,2), 44-53. Grundlegend zum Raum: Alexander Gosztonyi: Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften, 2 Bde., Freiburg/München 1976.

**28.** S. Giedion: Space, Time and Architecture, a.a.O., 6 und 14.

»Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt. Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf Erden ist zufällige Hemmung der Materie. [...] Das bildnerische Werk entstehend aus Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln). [...] Und nun: was ein moderner Mensch, über das Deck eines Dampfers schreitend erlebt: 1. die eigene Bewegung, 2. die Fahrt des Schiffes, welche entgegengesetzt sein kann, 3. die Bewegungsrichtung des Stromes, 4. die Rotation der Erde, 5. ihre Bahn, 6. die Bahnen von Monden und Gestirnen drum herum. Ergebnis: ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, als Zentrum das Ich auf dem Dampfer.«[29]

Die Interpretationen der Schnelligkeit des modernen Lebens machten nach dem Ersten Weltkrieg eine entscheidende Akzentverschiebung mit. Peter Behrens hatte noch 1914 konstatiert: »So ist es auch eine rhythmische Auffassung, wenn wir sagen, daß unsere Zeit schneller dahineilt als die unserer Väter.« Er schlussfolgerte aber: »Unser menschliches Lebensalter ist so lang wie die in früheren Jahrhunderten waren, es liegt also kein Grund zur Überstürzung vor.«[30] Hannes Meyer hingegen kam kaum 12 Jahre später, geleitet von den Erkenntnissen der Naturwissenschaften, zu einem anderen Schluss: »Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert maßlos unsern Begriff von Zeit und Raum, sie bereichert unser Leben. Wir leben schneller und daher länger.«[31] Vorgeprägt ist diese geänderte Auffassung der Bewegung und Ortsveränderung und deren Einfluss auf das menschliche Leben wiederum bei Marcel Proust, der 1919 im zweiten Band der *Recherche* konstatierte: »In gewissen Fällen (die freilich nicht häufig sind) besteht, da Seßhaftigkeit die Tage erstarren läßt, das beste Mittel, Zeit zu gewinnen, in einem Wechsel des Ortes.«[32] Erich Mendelsohn schließlich schrieb über den modernen Menschen: »[…] nur durch die vollendetste Schnelligkeit überwindet er seine Hast. Denn die rotierende Erde steht still.«[33]

**29.** Paul Klee: Schöpferische Konfession, in: Tribüne der Kunst und Zeit 13 (1920), wiederabgedruckt in: Paul Klee, Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, 118-122, hier 120-121. Zu Schmarsow vgl. Köhler 1998, a.a.O., 39-42.

**30.** P. Behrens: Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung, a.a.O., 8 und 10.

**31.** Hannes Meyer: Die Neue Welt, in: Das Werk 13 (1926), 205-236, hier 205.

**32.** Marcel Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, in: Ders.: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Werke II, Bd. 2, hg. v. Lucius Keller, Frankfurt/Main 1995, 312.

**33.** E. Mendelsohn: Die internationale Übereinstimmung, 24.

## Einheit von Zeit und Raum: Zeit als architektonischer Akzent

Theo van Doesburg versuchte schon 1919 eine neue Definition raumzeitlicher Architektur zu entwickeln.[34] 1923 erkannten er und Cornelius van Eesteren in der Folge Kasimir Malewitschs, dass die Axonometrie gegenüber der Perspektive nicht mehr auf den Betrachterstandpunkt und einen Fluchtpunkt festgelegt war. Sie ermöglichte damit eine Loslösung vom individuellen Betrachter und – damit untrennbar verbunden – von einer festen Position im Raum.[35] Von der Perspektive als endliche, abgeschlossene Raumdarstellung weicht die Axonometrie ab zur unendlichen und scheinbar allgemein gültigen Darstellung des Raumes, die zudem durch ihre Allansichtigkeit eine ständige Drehung im Raum impliziert und damit gleichzeitig den Grundstein legte für die heutigen, digital berechneten Architekturdarstellungen. Raum, Zeit und den Zustand der dauernden Bewegung drückte Van Doesburg in der Anordnung von Axonometrien und Modellfotografien in räumlicher Drehung in der Zeitschrift *De Stijl* aus. Denn, so Van Doesburg, »die neue Architektur hat das ›Vorn‹ und ›Hinten‹ und wo möglich auch das ›Oben‹ und ›Unten‹ gleichwertig gemacht.«[36] Van Doesburgs Konzept einer Raum-Zeit-Architektur kommt besonders deutlich in der Maison d'Artiste zur Geltung, bei der sich die Räume von einem Kern auf verschiedenen Niveaus exzentrisch in den Außenraum bewegen. Das Haus wird »ein Gegenstand, den man von allen Seiten umkreisen kann«,[37] es erhält aber auch einen

»mehr oder weniger schwebenden Aspekt, der sozusagen die natürliche Schwerkraft aufzuheben sucht. […] Die neue Architektur rechnet nicht nur mit dem Raum, sondern auch mit der Zeit als architektonischem Akzent. Die Einheit von Zeit und Raum gibt der archi-

**34.** Theo van Doesburg: Over het zien van nieuwe kunst, in: De Stijl 6 (1919), 62-65.

**35.** Vgl. Yves-Alain Bois: Metamorphosen der Axonometrie, in: Daidalos 1 (1981), 41-59; Matthias Noell: «Choisir entre l'individu et le standard.» – Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill, in: Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens, Matthias Noell (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France (=Passagen. Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte 4), Berlin 2002, 83-115.

**36.** Theo van Doesburg: Tot een Beeldende Architectuur, in: De Stijl 6-7 (1924), 78. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Bernhard Kohlenbach: Theo van Doesburg: Ausblick auf eine gestaltende Architektur, in: Annette Ciré, Haila Ochs (Hg.): Die Zeitschrift als Manifest, Basel, Berlin u. Boston 1991, 80-81, 82.

**37.** Theo van Doesburg: Der Kampf um den Neuen Stil, in: Neue Schweizer Rundschau 22 (1929), 41-46, 171-175, 373-377, 535-541, 625-631 u. 537, hier 537.

tektonischen Erscheinung einen neuen und vollständig gestaltenden Aspekt (vierdimensionaler, zeiträumlicher Gestaltungsaspekt).«[38]

Erst an dieser Stelle, bei Van Doesburg im Paris der Jahre 1923 und 1924, löste sich die architektonische Konzeption restlos von der rein formalen Auffassung beispielsweise eines Peter Behrens aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Van Doesburg thematisierte nicht mehr die Bewegung an der Architektur vorbei, sondern übertrug dem architektonischen Raum selbst die Aufgabe und Fähigkeit, Zeit zu gestalten und zu beinhalten. Raum und Zeit bilden in der Architektur eine zwangsläufige Einheit, die es sichtbar zu machen galt. Laut Van Doesburg sei es die Aufgabe der Farbe, als vollwertiges architektonisches Ausdruckselement die Beziehung zwischen Zeit und Raum zu verdeutlichen. Die auf Minkowskis mathematisches Raum-Zeit-Kontinuum zielende Feststellung Alexander Gosztonyis kann daher auch für die Theorie Van Doesburgs gelten: »Die Heranziehung der Zeitkoordinate veränderte aber im Grunde nicht die Raumstruktur, sondern die Sicht, unter welcher der Raum erschlossen wird.«[39]

An dem sich im Raum bewegenden Hyperwürfel, dem Tesserakt, hatte Van Doesburg die Einbindung der zeitlichen Komponente in die Architektur veranschaulicht. Der Tesserakt, als vierdimensionale Entsprechung des Würfels, bewegt sich im Raum und wird gleichzeitig an allen Punkten dargestellt. Dadurch beinhaltet er die zeitliche Dimension auch in flächengebundener Darstellung, ähnlich wie Marcel Duchamps *Akt*. Auch der Entwurf der bereits genannten Maison d'artiste entstand durch eine solche tesseraktische Verschiebung von Räumen in der vierten Dimension. Die Einbeziehung der Zeit sollte die »Überwindung des Begriffes der Form im Sinn eines vorgeprägten Types« möglich machen, zog damit aber auch die Formlosigkeit nach sich.[40]

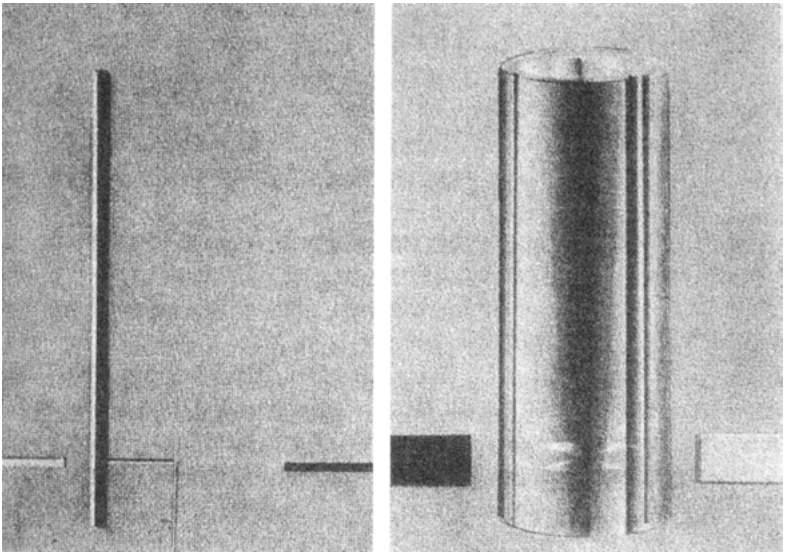
Zwei Beispiele anderer Künstler können die Raumbildung durch Bewegung anschaulicher illustrieren als die komplexe Situation in der Maison d'Artiste. El Lissitzky veröffentlichte in seinem zentralen Artikel *K. und Pangeometrie* von 1925 eine Reihe von Überschneidungen der modernen Kunst mit den Wissenschaften. Den Übergang eines im Ruhezustand befindlichen Stabes zu einem zylindrischen Körper durch eine einfache Rotationsbewegung bezeichnete El Lissitzky als *imaginären Raum*: »Die Zeit wird von unseren Sinnen indirekt erfaßt, die Ver-

**38.** T. van Doesburg: Ausblick auf eine gestaltende Architektur, a.a.O., 82.

**39.** A. Gosztonyi: Der Raum, Bd. 1, a.a.O., 594.

**40.** T. van Doesburg: Ausblick auf eine gestaltende Architektur, a.a.O., 80. Vgl. J.-C. Vigato: Le temps, une valeur architecturale, a.a.O., 70 und 79.

änderung der Lage eines Gegenstandes in dem Raum zeigt es an.«[41] Zeit und Bewegung sind als konstituierende Elemente dieses Raumes unerlässlich. El Lissitzkys imaginärer Raum des Zylinders entspricht dem zeitlichen Raum des Tesserakten. Im zeitlosen Moment sind beide nicht existent.



El Lissitzky: Imaginärer Rotationskörper, ex: El Lissitzky: K. und Pangeometrie, in: Carl Einstein/Paul Westheim (Hg.), Europa-Almanach, Berlin 1925, 103-113.

Im Jahr 1930 publizierte László Moholy-Nagy das Foto eines Bügelbretts in einer, wie er es nannte, »kombinierten Aufnahme«[42] zweier unterschiedlicher Ruhezustände, einmal in der hochgeklappten Position im Schrank, einmal im heruntergeklappten Zustand, bereit zum Bügeln. Zwar verdeutlichte er hiermit vordergründig lediglich eine rationelle, weil platzsparende Einrichtung des Architekten Walter Gropius und seiner Innenausstatter, hinter dieser Überblendung stand aber die Vorstellung der Raumkonstruktion durch Zeit und Bewegung: »The time problem today is connected with the space problem […].«[43]

**41.** El Lissitzky: K. und Pangeometrie, in: Carl Einstein/Paul Westheim (Hg.), Europa-Almanach, Berlin 1925, 103-113, hier 110.

**42.** Walter Gropius: Bauhausbauten Dessau, München 1930 (=Bauhaus-Bücher 12), 130. Die Gestaltung des Buches stammt von László Moholy-Nagy, das Foto des Bügelbrettes von seiner Frau Lucia Moholy.

**43.** L. Moholy-Nagy: Space-Time and the Photographer, a.a.O., 7-14, hier 13.

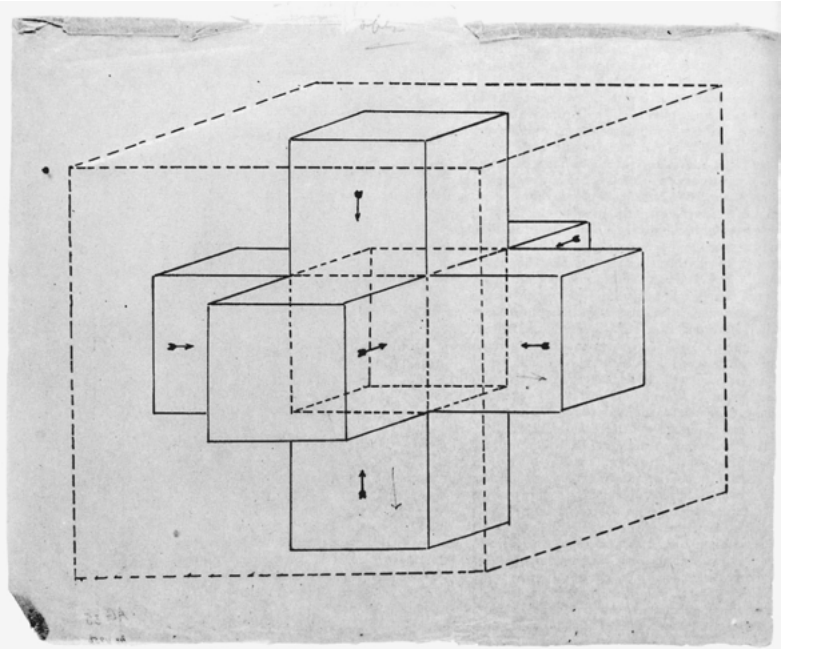
## »The domestication of the fourth dimension«[44]

Die Umsetzung dieser theoretischen Überlegungen von der axonometrischen Darstellung über die fotografische Modellpräsentation in gebaute Architektur blieb dennoch für die meisten Zeitgenossen nur schwer vorstellbar und kaum realisierbar. Ein erster Versuch Van Doesburgs mit der Ausstattung der *Aubette* in Straßburg konnte die allgemeine Kritik nicht überzeugen und wurde zudem nicht als architektonischer Gesamtentwurf bewertet, sondern vielmehr dem Bereich der Innenraumgestaltung zugeordnet. Erst an seinem eigenen Atelierwohnhaus in Meudon bei Paris von 1929/1930 konnte er seine Theorien in einem Bauwerk umsetzen. Wie die Maison d'Artiste setzt sich das Haus aus verschiedenen Quadern zusammen, mit dem Unterschied, dass der Grundriss sich nicht mehr in der Diagonalen entwickelt. Eine Zeichnung aus dem Nachlass Van Doesburgs erläutert seine Entwurfspraxis. Den Grundriss des zentralen Wohn- und Arbeitsgeschosses schrieb er einem gestrichelten Kreis ein, dem er mit regelmäßig sich wiederholenden Pfeilen eine Bewegungsrichtung im Uhrzeigersinn gab. Wie bei zahlreichen Tesserakten Van Doesburgs stehen die Pfeile für die Bewegung des im Raum pulsierenden Körpers.

Das Ergebnis dieser Drehbewegung stellte Van Doesburg in einer Dreifach-Axonometrie dar, die drei »Ruhezustände« übereinander legt. Zeit, Raum und Bewegung sind hier in die Fläche projiziert. Die formale Nähe des Hauses in der Dreifach-Darstellung zu der Maison d'Artiste wiederum zeigt, dass Van Doesburg sein Zeit-Raum-Konzept in eine andere Darstellungsform überführt hatte. Das gebaute Haus in Meudon ist – als angehaltener Tesserakt – eine Momentaufnahme aus dem Raum-Zeit-Kontinuum. Verglichen mit der *Maison d'Artiste* machte Van Doesburg in Meudon den Verlust der Form wieder rückgängig, diese ist dem Gebäude wieder ablesbar. Die gestoppte Bewegung kommt im Innenraum jedoch wieder zum Tragen. Van Doesburg hatte 1924 die Auflösung der Wand in Stützpunkte gefordert. Die Wände sollten auf ihre elementaren Funktionen, auf innere Trennflächen und äußere Schutzflächen, reduziert werden: »Die ersteren, welche die verschiedenen funktionellen Räume voneinander trennen, können beweglich sein, d.h. die Trennwände (die früheren Mauern) können durch bewegliche Abschirmungen oder Platten (zu denen auch Türen zählen) ersetzt werden.«[45]

**44.** Jean Lebold Cohen: The Domestication of the Fourth Dimension, in: Design, incorporating Indian Builder 15 (1971), 23-28.

**45.** T. van Doesburg: Ausblick auf eine gestaltende Architektur, a.a.O., 81.



Theo van Doesburg: Tesserakt, ex: Evert van Straaten: Theo van Doesburg. Painter and Architect, Den Haag 1988.

In Meudon führte er eben diese beweglichen Wandtüren ein, welche fünf Räume des Obergeschosses in ihrer Größe variieren, sie zusammenfassen oder trennen können. Aus zwei kleinen, nahezu quadratischen Räumen kann durch diese Wandtüren ein größerer Raum entstehen, dessen Ausrichtung im Haus um 90° gedreht erscheint. Der tesseraktische Raum ist damit selbst beweglich geworden.

Durch den frühen Tod Theo van Doesburgs im Jahr 1931 blieb sein Haus nahezu unbekannt. Vielleicht hätte Moholy-Nagy, der noch 1925 zusammen mit Van Doesburg in einem elektrischen Karussel auf der Place Pigalle gesessen hatte und sich dort für dessen Geschwindigkeit und Bewegung begeistert hatte, das kleine Haus bei Paris sonst als einen ersten Schritt auf dem Weg vom »imaginären Raum« zur »kinetischen Architektur« erkannt: »Of course even the most modern, yet still static architecture is only a transitory step towards a future architecture of a kinetic character. Space-time is now the new basis on which the edifice of future thoughts and work should be built.«[46]

**46.** L. Moholy-Nagy: Space-Time and the Photographer, a.a.O., 7-14, hier 12.

# Hypermodelle. Fotografie und Modell als Formen der Darstellung von Architektur und gebautem Raum

Simone Förster

*La maquette a été pendant fort longtemps le moyen de représenter l'objet architectural. Avec l'invention de la photographie en 1839, et l'utilisation massive de clichés photographiques pour les architectures, la photographie joue un rôle primordial dans la représentation de ces dernières. Depuis les années 1990, la photographie a trouvé dans les maquettes et les espaces architecturaux un champ de création artistique. A partir de là, s'élaborent de nouvelles conceptions du volume construit. L'image photographique ne traduit plus une découverte de l'espace construit, pas plus qu'elle ne prétend projeter une idée de volume, mais elle se veut Idée et Représentation en tant que tel.*

Von jeher sind Modell und Miniatur Mittel der Darstellung von Architektur gewesen. Seit ihrer Entdeckung im 19. Jahrhundert dient das Motiv Architektur der Fotografie zur Erprobung spezifischer Abbildungsformen und Funktionszusammenhänge. Die Umdeutung der medialen Darstellung des architektonischen Raumes durch die vielschichtige Allianz von Fotografie und Modell in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion seit den 1990er Jahren soll im Folgenden betrachtet werden. Hatten architektonische Miniaturdarstellungen bis ins Mittelalter vor allem symbolische Bedeutung, so sind Architekturmodelle seit der Renaissance in den Planungsprozess der Architektur integriert.[1]

**1.** Andres Lepik: Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums, in: Bernd Evers (Hg.): Architekturmodelle der Renaissance, München 1995, 10-20.

Erstmals konkretisieren sich im Architekturmodell vor der Realisierung des Baus ästhetische und technische Architekturvorstellungen dreidimensional. Das Architekturmodell ist ein Stellvertreter, an dem die »Funktion, Struktur und Wirkung des Originals«[2] vorab zu überprüft werden kann. Erst im 18. Jahrhundert erhält das Architekturmodell zudem noch eine grundsätzlich andere Bedeutung. Es steigt auf von der dienenden Funktion im Rahmen des Realisierungsprozesses der Architektur zu einem künstlerischen Objekt, das Architektur repräsentiert.

Im November 1786 bei seiner Ankunft in Rom notiert Johann Wolfgang von Goethe:

»Nun bin ich hier und ruhig und, wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom in einem Vorsaale aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; [...]«[3]

Diese erste Begegnung mit den Altertümern in Rom hatte für Goethe weniger Überraschungen parat, als vielmehr das beruhigende Wiedererkennen des in der Studierstube Angeeigneten in der Realität. Die Formen und Stile der römischen Bauten und Kunstwerke waren dem Gelehrten über Reproduktionen wie Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte gut bekannt. Den Eindruck der Vertrautheit mit den Monumenten, vermittelt durch die Kenntnis der Proportionen, der Maßverhältnisse, der Haptik des Materials und der räumlichen Situationen hatte er sich durch das Studium plastischer Modelle aus Kork erworben.[4] Die aufwändig mit Gips und Stuck bis ins Detail verfeinerten Korkmodelle dienten als dekorative Tafelaufsätze, zur Anregung gelehrter Konversationen und der Architektenausbildung. Sie waren

**2.** Ebd. 10.

**3.** Christoph Mechel (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, Frankfurt/Main 1989, 168.

**4.** Die Architekturmodelle der antiken Bauten von Meistern wie Augusto Rosa, Giovanni Altieri, Antonio Chichi und Carl May waren in den Adelshäusern wie zum Beispiel in Kassel oder Darmstadt, aber auch an der Akademie der Künste in St. Petersburg zu besichtigen. Vgl. u.a. Carl May (1747-1822). Korkmodelle im Architekturmuseum in Basel, Ausst.Kat. Architekturmuseum in Basel 1988; Valentin Kockel: Phelloplastica. Modelli in sughero dell'architectura antica ne XVIII secolo nella collezione die Gustavo III Svezia, Stockholm 1998; Peter Gercke, Nina Zimmermann-Elseify: Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777-1782, Ausst.Kat. Staatliche Museen Kassel 2001.

maßstabsgetreue Architekturrepräsentanten, welche die Vorstellungen von der Antike und der arkadischen Welt beflügelten. Allerdings war die unmittelbare Erfahrung des Originales vor Ort durch die vorherige Aneignung plastischer und bildhafte Darstellungen gefiltert. Man kannte zuerst die Reproduktion, dann erst erlebte man das Original. In dieser Funktion wurden die malerischen, zeichnerischen und eben auch plastischen Darstellungen etwa fünfzig Jahre später durch die Fotografie abgelöst.

Carlo Naya, *Venedig, Riva degli Schiavoni*, ca. 1860-1880, ex: Europa in Bildern des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Jahreskalender 2002.

Es ist eine der immanenten Eigenschaften der Fotografie, realen Raum in eine Bildfläche zu übertragen. Gerade bei der Fotografie von Architektur und gebautem Raum ist diese Übersetzungsleistung von dreidimensionalem Gefüge in ein zweidimensionales Objekt zugespitzt. Seit seiner Entdeckung war das Medium Fotografie mit dem Motiv Architektur aufs engste verbunden.[5] Schon bei der Bekanntmachung des

**5.** Vgl. u.a. Rolf Sachsse: Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Braunschweig u.a. 1997; Ute Eskildsen, Simone Förster (Hg.): Wenn Berlin Biarritz wäre... Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung,

neuen Verfahrens 1839 durch Louis-Jacques-Mandé Daguerre beeindruckten die belichteten Metallplatten durch ihre gestochene Schärfe und ihren Detailreichtum in der Wiedergabe. Mit diesen Eigenschaften kam die Fotografie im ganz unter den Vorzeichen der Industrialisierung und der systematisierenden Forschung stehenden 19. Jahrhundert gerade recht, um die Welt durch Sammeln, Dokumentieren, Inventarisieren, Katalogisieren und Kategorisieren zu erschließen. Die Fotografie wurde zu einem der wichtigsten Hilfsmittel zum Beispiel der Archäologie und der jungen wissenschaftlichen Disziplin der Denkmalpflege.

Zusätzlich machte eine andere Eigenschaft die Fotografie von Architektur Ende im 19. Jahrhundert populär: ohne wesentlichen Verlust an Detailgenauigkeit brachten Fotografien Unüberschaubares auf ein handliches Format, sie machten Entferntes sichtbar und damit erreichbar. In der Realität Großes, Unverrückbares, nur mit einem Rundgang und vielseitigen Blick Erfassbares wurde in der Fotografie mit einem Blick erkennbar, begreifbar und zu handhaben. Im Gepäck der Reisenden kamen die fotografischen Architektur- und Stadtansichten ferner Länder über die Alpen oder gar über die Kontinente und Weltmeere in die Heimat. Mit den fotografischen Bildern im Kopf oder auch in der Hand bereiste man die weite Welt zuhause im Geiste, aber auch in der Wirklichkeit. Die Aufnahmen waren Vorlagen zugleich für authentische Erfahrungen und für idealisierte Vorstellungen.

Seit den 1990er Jahren greifen zahlreiche Künstler das Motiv des architektonischen Modells in ihren fotografischen Arbeiten auf und formulieren in vielfältiger Weise neue Wahrnehmungskonzepte zum Thema Architektur und gebauter Raum.[6] Die tätsächliche Architektur allerdings, der reale architektonische Raum wird in Frage gestellt und verliert an Bedeutung. Er wird in der fotografischen Umsetzung zum Modellhaften degradiert oder es wird sogar ein eigenständiges Raummodell konstruiert.

Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen 2001; Vues d' Architectures. Photographies des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècle, Ausst.Kat. Museé de Grenoble 2002.

**6.** Außer auf die im Folgenden eingehender vorgestellten Arbeiten von Miriam Bäckström, Oliver Boberg, Ricarda Roggan und Alexander Timtschenko sei an dieser Stelle auf Positionen u.a. von Florian Balze, Thomas Demand, Martin Dörbaum, Lois Renner, Heidi Specker, Bernard Voïta, Edwin Zwakman hingewiesen. Der Amerikaner James Casebere fotografiert schon seit den 1970er Jahren sogenannte tabletop-Modelle von Architektur. Vgl. u.a. Michael Mack (Hg.): Reconstructed Space: Architecture in Recent German Photography, London 1999; U. Eskildsen, S. Förster (Hg.): Wenn Berlin Biarritz wäre..., a.a.O.; Götz Adriani (Hg.): In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ausst.Kat. Museum für Neue Kunst Karlsruhe 2002; zum Thema Modell s.a. Herbert Stachowiak (Hg.): Modelle – Konstruktionen der Wirklichkeit, München 1983.

Alexander Timtschenko: Venice 1, 1997 (Original in Farbe), ex: G. Adriani (Hg.): In Szene gesetzt, a.a.O.

Selbst wer die Lagunenstadt Venedig nicht von eigenen Besuchen her kennt, wird sie auf der Fotografie von Carlo Naya[7] erkannt haben. Im Bildvordergrund ist der Ponte della Paglia zu sehen und entlang der Riva degli Schiavoni rechter Hand die Fassade des berühmten Dogenpalastes. Jedoch nur wer Venedig tatsächlich kennt, wird bei Alexander Timtschenkos Fotografie *Venice I* irritiert sein.[8] Sie zeigt die Fassade des Dogenpalastes eingetaucht in das viel besungene rosa-goldene Abendlicht der Lagune. Die offenen Arkaden im Erdgeschoss, die durchgehende Loggia mit dem vorbildlichen Maßwerk aus Kielbogen und Vierpass und die hohe Fassadenwand mit dem Baldachin, die durch ein textiles Steinmuster verkleidet ist, sind sofort als die Westseite des Palastes zu identifizieren. Rechts daneben ist sogar noch ein Stück der berühmten Seufzerbrücke sichtbar. Schließt diese Brücke aber in Wirklichkeit nicht eigentlich im Osten an den Palast an? Der mächtige Bau im Hintergrund entspricht zwar nicht direkt der Vorstellung von Venedig und auch die Brücke im Vordergrund lässt Zweifel, doch der Anblick des Gondoliere, der Touristen den Weg erklärt, täuscht einen Beleg für die Wahrhaftigkeit der Situation im Bild vor. Tatsächlich aber befinden sich im Inneren des Palastes nicht die Schätze der Dogen sondern Schönheitssalons, Shopping-Malls, Fitnesscenter, Swimming-Pool, Kletterwand und eines der luxuriösesten

**7.** Carlo Naya (1816-1882) führte eines der bekanntesten Foto-Studios seiner Zeit in Italien. Vgl. u.a. Dorothea Ritter: Venedig in historischen Photographien, München 1996.

**8.** Alexander Timtschenko (geb. 1965) studierte Kunstgeschichte, Malerei und mediale Gestaltung an der Akademie der Bildenden Künste in München. Vgl. G. Adriani (Hg.): In Szene gesetzt, a.a.O.

Hotels und Kasinos von Las Vegas. Alexander Timtschenkos zentralperspektivisch angelegte Ansicht des *Venitian* Themenhotels verdeutlicht das Prinzip Las Vegas: die bühnenhafte Anlage, das versatzstückhafte Pasticcio unterschiedlichster Welten an einem Ort, eingetaucht in strahlende, künstliche Beleuchtung lässt die Allusion, in diesem Fall auf die berühmte Lagunenstadt, greifbar werden. Den Fotografen interessiert die Oberfläche, die Architekturkulisse und er zeigt sie als Übersetzung von realer Welt in die Pseudowirklichkeit der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie. Diese Kulisse ist das lebensgrosse Abbild einer idealisierten Vorstellung von der Lagunenstadt: stilistisch verknappt und von Ballast gereinigt, ohne die Spuren der bewegten Baugeschichte oder die Zeichen des drohenden Verfalls, wie sie das Original zeigt. Mit ihrer bis zum Kitsch verzerrten Farbigkeit überhöht Alexander Timtschenko die Wiederauflage des historischen Monumentes und verzaubert die grosse substanzlose Nachbildung in ein stimmungsvolles Bildkonstrukt.

Miriam Bäckström, aus der Serie: Set Constructions, 1995-2000, (Original in Farbe), ex: Miriam Bäckström. Set Constructions, a.a.O.

Die schwedische Fotografin Miriam Bäckström widmet sich in ihrer Arbeit architektonischen Raumimitationen.[9] Die Fotografien ihrer

**9.** Miriam Bäckström (geb. 1967) studierte Kunstgeschichte und Bildende

vielteiligen Serie *Set Constructions* zeigen durchweg menschenleere Innenräume und Architekturansichten, die sich bei näherem Hinsehen als Attrappen entpuppen. Accessoires wie zum Beispiel ein halbvolles Glas Orangensaft auf dem Frühstückstisch, die aufgerissenen Kekspackungen im Regal und zerknülltes Geschenkpapier auf der Anrichte geben vor, dass es sich um ein Kücheninterieur handelt, das die individuellen Vorlieben des Bewohners oder Bewohnerin wiederspiegelt, der oder die anscheinend nur einmal kurz nach Nebenan gegangen ist. Wandert der Blick des Betrachters jedoch über das Bild- und Raumzentrum hinaus, so beginnt der Eindruck der Authentizität des Arrangements zu bröckeln. Eine sperrige Kiste ist im Bildvordergrund abgestellt, mit reflektierender Folie bespannte Rahmen und Spiegel ragen gehalten an technischen Vorrichtungen von seitlich in den Bildraum. Und auch einen Deckenabschluss des Raumes sucht man vergebens. Stattdessen tut sich ein Umraum auf: es ist der Studioraum, in den das ›Küchenstück‹ eingebaut ist. Es handelt sich um eine Filmkulisse, die akribisch bis ins letzte Detail der Ausstattung eine vermeintlich lebendige Situation nachstellt. Der Perfektionismus der Inszenierung ist allerdings nur im festgelegten Blickwinkel der Filmkamera durchgehalten. An den Rändern wird die Installation von tatsächlicher Wirklichkeit durchdrungen und zeigt so die Illusionsmaschinerie, die im Hintergrund jeder Filmproduktion steht. Miriam Bäckström wählt als Motiv die gebaute Illusion der Filmwelt. Sie zeigt jedoch, da sie nicht den Standpunkt der Filmkamera einnimmt, den Nachbau tatsächlich als Nachbau, als räumliche Konstruktion und temporäres Arrangement, als fragiles Gerüst aus Holz und Pappmachée. Erst durch die Fotografie wird das ephemere architektonische Zeichen, der dekorative Hintergrund für eine Spielhandlung, zu Architektur und bleibt durch sie bestehen.

Geradezu invers zu Miriam Bäckströms *Set Constructions* verhalten sich die Arbeiten der Fotografin Ricarda Roggan.[10] Sie entwirft und arrangiert den Bildraum ihrer Aufnahmen selbst. An verlassenen Orten vorgefundene Möbelensembles enthebt sie ihres ursprünglichen Kontextes und transferiert sie in die feststehenden Proportionen anonymer, von ihr selbst errichteter Räume. Die Konstellation der Möbel, die Zuordnung zueinander, zeugt als einziges von dem ursprünglichen

Kunst an der Kunsthochschule in Stockholm. Vgl. Miriam Bäckström: Set Constructions, Ausst.Kat. aus der Reihe »Über die Welt», Sprengel Museum Hannover 2000.

**10.** Ricarda Roggan (geb. 1971) studierte Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Vgl. Ricarda Roggan, Frank Müller: ›zurückgelassen‹, Text Esther Ruelfs, Ausst.Kat. Dresden Kupferstich-Kabinett 2002; Ricarda Roggan: Stuhl, Tisch und Bett, Texte Falk Haberkorn und Simone Förster, Ausst.Kat. Galerie Eigen+Art Leipzig 2003.

Kontext. In den von der Fotografin erbauten, kargen Modellräumen wirken die Möbel wie freigestellt und isoliert, geradezu wie aus ihrem angestammten räumlichen Zusammenhang herausretuschiert. Im Zentrum der Bilder steht das authentische Mobiliar, in seiner ursprünglichen Zusammenstellung bewahrt und archiviert. Eingestellt in einen erfundenen und erbauten ›Kunstraum‹ wirkt es wie das Relikt einer anderen Realität. Auf rätselhafte Weise belebt es die in ihrer Funktion nicht bestimmbaren Innenräume und verweist auf die subjektive Deutbarkeit von Orten und Interieurs. Diese modellhafte Inszenierung, Nachbildung und Erschaffung von Realität hinterfragt herkömmliche Begriffe medienspezifischer Wirklichkeitsrezeption. Mithilfe der vermeintlichen Objektivierung durch die Fotografie bestätigt Ricarda Roggan eine neue bildhafte Wirklichkeit zwischen Modell und Idee, zwischen Dokumentation und Regie.

Der Künstler Oliver Boberg hingegen erschafft sich seine architektonischen Bildräume und Motive gänzlich selbst.[11] Seine Fotografien zeigen alltägliche, geläufige Architekturformen, wie zum Beispiel eine Hauseinfahrt oder eine Erdgeschossfassade, die so unbedeutend und unspezifisch sind, dass ein Passant sie wohl keines aufmerksamen Blickes für würdig befinden würde. Und doch fesselt das fotografische Abbild dieser Architektur den Blick. Obzwar der Betrachter ein kaum erklärbares Unbehagen bei der Betrachtung der menschenleeren Architekturformen empfindet. Oliver Boberg konstruiert seine Bildmotive in doppeltem Sinne. Aus einer Vielzahl von skizzenhaften fotografischen Ansichten anonymer architektonischer Orte und unspezifisch gestalteter Architekturkonstellationen extrahiert er Standardformen der jeweiligen Architekturgattung, die er schließlich in dem zeichnerischen Entwurf eines allgemeingültigen Formtypus' dieser Orte zusammenfasst. Die Entwurfszeichnung setzt er in ein minutiös genaues Tischmodell um und komprimiert dieses dann in einer fotografischen Ansicht zum Prototypus einer namenlosen Architektursituation. Der zeichnerische Entwurf, das plastische Modell und die fotografische Abbildung eines erdachten Details stehen hier für ein aus der Wirklichkeit verallgemeinertes Ganzes. Oliver Bobergs Fotografien spielen hintersinnig und zugleich offensiv mit der Architekturwahrnehmung des Betrachters und dem Realitätsgehalt des Mediums. Seine Modelle sind nicht maßstäblich verkleinerte Originale, sondern es sind Erfindungen von Urformen. Die Fotografie lässt diese zu Täuschungen werden.

**11.** Oliver Boberg (geb. 1965) studierte Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. Vgl. u.a. Oliver Boberg: Arbeiten 1997-1999, Sonderdruck Eikon, Wien 2000; Oliver Boberg: Wirklichkeiten. Fotografische Arbeiten 1998-2001, Ausst.Kat. Galerie Alte Reichsvogtei Schweinfurt 2001; Oliver Boberg: Nacht Orte – Night Sites, Ausst.Kat. Kunstverein Hannover 2003.

Doch die Raumillusion endet genau da, wo die Konstruktion des Raumes in der Fotografie beginnt. Das Modell ist nicht die Verkleinerung des Gesamten, die Fotografie nicht ein Ausschnitt des Ganzen. Nichts setzt sich über den Bildrand fort, sondern es existiert nur genau so, wie es bis zu den Rändern von Oliver Bobergs Fotografien zu sehen ist.

Johann Wolfgang von Goethe nutzte Modelle und bildhafte Darstellungen zum vorbereitenden Studium für seine Reise zu den Originalen in Italien. Die Architekturfotografien des 19. Jahrhunderts dienten zum einen als Zeugnisse einer authentischen Erfahrung, sie waren aber auch Projektionsfläche für Idealvorstellungen. In den hier angeführten zeitgenössischen Modellfotografien sind die abgebildeten Bauten an keinem Vorbild der Realität mehr messbar. Die Darstellungen von Architektur und Raum sind im Hinblick auf die Konstruktion und Dekonstruktion des Räumlichen durch die mediale Wiedergabe zu deuten. Theoretische Raumideen werden tatsächlich konstruiert und errichtet, die Fotografie destilliert den abstrakten Raumgedanken bildnerisch. Das Bild vom Bau übersetzt nicht mehr nur Raumerfahrung in die Darstellung der Raumidee, sondern es ist gleichsam Idee und Erfahrung in einem. Das Modell spielt in diesem Prozess eine tragende Rolle. Allerdings ist es weder die des Repäsentationsmodelles einer existierenden Architektur, noch die des Entwurfsmodelles zur Verdeutlichung eines Zukunftsplanes, sondern es rekonstruiert und erfindet eine Gegenwart. Die Fotografie macht es zu einer Art Hypermodell der Wirklichkeit.

# Anhang/Annexes

## Zu den Autoren/à propos des auteurs

**Banu, Georges**, enseigne à l'institut d'Etudes Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Il est l'auteur de l'ouvrage: Peter Brook, de Timon d'Athènes à Hamlet, Paris, Flammarion, 2001 et a dirigé le volume XIII, consacré à Peter Brook, des Voies de la Création Théâtrale, Paris, éditions du CNRS. Parmi d'autres ouvrages: L'acteur qui ne revient pas, Paris 1993; Le Rouge et or, Paris 1989; Le rideau ou la fêlure du monde et l'Homme de dos, Paris 1998 et 2000; Notre théâtre, la Cerisaie, Paris 1999; Exercises d'accompagnement, Saussan, France, 2002; L'Oubli, Besançon, 2002; responsable de plusieurs numéros spéciaux surtout de la revue Alternatives théâtrales: le Théâtre de la nature, le Théâtre testamentaire, les Répétitions, Débuter, La scène polonaise.

**Durr, Alexandra**, prépare actuellement une thèse, en cotutelle entre les universités Marc-Bloch de Strasbourg et ‹La Sapienza› di Roma, sur l'illustration de deux traités byzantins de toxicologie. Rattachée, en tant que doctorante, à l'UMR 7044 (Etude des Civilisations de l'Antiquité), elle participe au programme «Etablissement d'une typologie de l'illustration scientifique à Byzance». Elle travaille, en collaboration avec Stavros Lazaris, autour du programme «Nouveaux formats de l'écrit et les supports de sa diffusion» et s'intéresse de près aux lectures des différents types de mise en page dans les manuscrits grecs de contenu scientifique. Ils ont déjà développé en partie leurs idées dans l'article commun: Le livre et ses révolutions: les enjeux du livre électronique, in: Le Bateau Fantôme (Paris IV-Sorbonne), 5 (2004), sous presse.

**Ehrlicher, Hanno**, studierte Germanistik, Hispanistik und Katalanistik in Würzburg, Salamanca und Berlin. 2000 Promotion an der FU Berlin in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft mit der Arbeit: Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden (Berlin 2001). Seit 2002 Wissenschaftlicher Assistent für spanische und französische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg. Derzeit Arbeit an einer Studie über Subjektentwürfe in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit. Weitere Forschungsgebiete sind: Europäische Avantgarden, Grenzgebiete des Ästhetischen, Intermedialität und Künste-

vergleich. Letzte Veröffentlichungen: zusammen mit Hania Siebenpfeiffer (Hg.): Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur, Diskurse im 20. Jahrhundert. Köln 2002; Im Land des Zweifels. Juan Goytisolos Beitrag zu einer Kultur der Migration, in: Romanische Forschungen 115:2 (2003), 210-230.

**Faustino, Didier Fiuza**, Architekt, lebt und arbeitet in Paris, wo er auch geboren wurde, jedoch besitzt er auch einen portugiesischen Pass. Faustino bewegt sich mit seinen Arbeiten an der Grenze zwischen bildender Kunst und Architektur, nicht selten legt er Entwürfe vor, die kaum realisierbar sind oder nimmt an Kunst-Biennalen teil. Für die schweizer Expo 02 hat er die Barke »La Poissine« in einen multifunktionalen Ausstellungsraum verwandelt. In der Sektion »Utopie« war er auf der letzten Venedig-Biennale vertreten, seine Arbeiten werden in der Pariser Galerie Gabrielle Maubrie ebenso gezeigt, wie in einer Einzelausstellung im Fonds régional d'art contemporain Centre, in Frankreichs Architektur-Metropole Orléans. »Stairway to Heaven«, ein freistehendes Treppenhaus, ebenso kritischer wie ironischer Kommentar zum urbanen Lebens-Raum, wurde im portugiesischen Castelo Branco im Mai 2004 eingeweiht. Seine Arbeiten sind in vielen Sammlungen vertreten, unter anderem in der des Centre Pompidou. Derzeit verwirklicht Faustino für den französischen Künstler Fabryce Hybert ein Künstlerhaus in der Vendée, Westfrankreich.

**Förster, Simone**, studierte Kunstwissenschaft, Italianistik und Klass. Archäologie in Freiburg, Padua und Berlin. Arbeitet an einer Promotion zur Architekturfotografie der 1920er Jahre und als Kuratorin für Fotografie. Ausstellungen u.a.: Wenn Berlin Biarritz wäre (2001 Museum Folkwang Essen), Konstruktion/Illusion (2002 C/O Berlin), Helmut Lederer (2004 Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum). Letzte Veröffentlichungen: Theorie – Entwurf – Fotografie. Erich Mendelsohns Einsteinturm in den Fotografien von Arthur Köster, in: Thesis 4 (2003), 166-173; Helmut Lederer. Das fotografische Werk 1937-1981, Ausst.-Kat., hg. mit U. Pohlmann und J. Sandweg, Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum 2004.

**Fujihata, Masaki**, gilt als einer der Pioniere japanischer Computerkunst. Der 48-Jährige lebt in Kanagawa, Japan und lehrt an der Tokyo National University of Fine Arts and Music. Seine Netzwerk-Arbeit »Global Interior Project« wurde auf dem Ars Electronica Festival 1996 mit einer goldenen Nika ausgezeichnet. Für sein »Field-Works-Projekt« benutzt er eine Video-Kamera in Verbindung mit einem GPS-System zur Satelliten gestützen Ortsbestimmung: »Field-Works@Hayama« wurde auf der Yokohama Triennale, der Ars Electronica Liny und der Transmediale Berlin 2001 gezeigt. »Field-Works@Alsace«, ein Video-Interview-

Archiv zum Thema der deutsch-französischen Grenze, wurde in der Gruppen-Ausstellung »Future Cinema« im ZKM Karlsruhe (Deutschland), im KIASMA (Finnland), im ICC Tokyo und zuletzt im Programm der europäischen Kulturhauptstadt Lille 2004 präsentiert. »Field-Works@Alsace« entstand für die Ausstellung »New Cinema« am ZKM Karlsruhe und war zuletzt im Programm der europäischen Kulturhauptstadt Lille 2004 zu sehen.

**Gebauer, Gunter**, Professor am Institut für Philosophie der Freien Universität Berlin. 1969 Promotion zum Dr. phil. mit einer Arbeit zur Sprachphilosophie Wittgensteins. Von 1969 bis 1975 Assistent am Institut für Philosophie der Universität Karlsruhe. Habilitation 1975 mit einer Arbeit über das Problem des Verstehens und die Analytische Theorie. Seit 1978 Professor an der Freien Universität Berlin. Fächer: Philosophie und Sportsoziologie. Neuere Publikationen (Auswahl): Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Chr. Wulf), Reinbek 1992; Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne. Frankfurt/Main 1996; Spiel – Ritual – Geste. Das Mimetische in der sozialen Welt (zus. mit Chr. Wulf), Reinbek 1998; Sport in der Gesellschaft des Spektakels, St. Augustin 2002; Habitus (zus. mit B. Krais), Bielefeld 2002; Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen (zus. mit Chr. Wulf), Stuttgart 2003.

**Hermes da Fonseca, Liselotte**, studierte Literaturwissenschaft und Ethnologie in Hamburg. Seit 2003 ist sie Redaktionsleiterin der Zeitschrift für Politische Psychologie an der Universität Hamburg. Letzte Veröffentlichungen: Die Frage des wholly holy hole: Das ABC des Bartleby oder das Leben des ABC, in: Artic. Texte aus der fröhlichen Wissenschaft, Nr. 8, 2001; Stories from the Grave or the Uncanny Propensity Not to Forget, in: Lawrence Cohen und Annette Leibing (Hg.): Thinking about Dementia, Oxford 2004; Die Rhythmik des Lebens im Schein der Solidarität, in: Liselotte Hermes da Fonseca und Thomas Kliche (Hg.): Aktive Entantwortung: Zur politischen Psychologie der Entsolidarisierung, Lengerich 2004.

**Hofmann, Franck**, studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Medien, Geschichte und Politikwissenschaft in Berlin und Marburg. Er unterrichtet als Lektor des DAAD deutsche Ideengeschichte, Literatur und Sprache am germanischen Institut der Universität Lille 3. Er ist Mitherausgeber des europäischen Jahrbuchs »arts et sciences en recherche *transversale* Erkundungen in Kunst und Wissenschaft« am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin (http://transversale.org). Publikationen: Sprachen der Freundschaft. Rudolf Borchardt und die Arbeit am ästhetischen Menschen, München

2004 (Dissertation FU Berlin 2001); Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, hg. mit A. Haus und Ä. Söll, Berlin 2000; Aufsätze über Bertolt Brecht, Ernst Cassirer, Georg Simmel, Rudolf Borchardt, zu Fragen ästhetischer Produktivität, der Materialphilosophie und der historischen Anthropologie. Forschungsprojekt: ›Gartenformen‹ des Denkens. Über literarische Konstruktionen von Erkenntnis.

**Koering, Alfred**, a travaillé dans le monde de la Finance pendant trente ans. Il est actuellement doctorant en histoire de l'art à l'université Marc Bloch de Strasbourg et il conduit une réflexion sur l'influence de la réaction cubiste dans l'organisation de l'espace. Le début du XX$^{e}$ siècle en Europe comme le début du XV$^{e}$ siècle en Italie a tenté de poser la question de la forme dans les arts plastiques, c'est ce lien qui est l'objet constant de sa recherche.

**Lassalle, Andrea**, studierte Deutschen Sprache und Literatur, Geschichte und Philosophie an der Universität Hamburg. 2001 Promotion zu Übersetzungen und Übertragungen in Sigmund Freuds »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« und Hélène Cixous' »Portrait de Dora« (erscheint 2004 als »*Bruchstück* und *Portrait*. Hysterie-Lektüren mit Freud und Cixous« im Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg) am Graduiertenkolleg »Repräsentation Rhetorik Wissen« der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. Seit 2003 ist sie Researcher am Theory Department der Jan van Eyck Academie, Maastricht, mit dem Projekt »Food, Eating, and the Body in Contemporary Cultural Production«. Interessenschwerpunkte: Grenzgebiete und Überschreitungsbewegungen, Metapher und Materialität, Theorie und Geschlecht, Genuss und Politik. Letzte Veröffentlichungen: Zweifelnde Körper (Rezension zu: Silvia Bovenschen: Über-Empfindlichkeit. Spielformen der Idiosynkrasie), in: Texte zur Kunst, Jahrgang 11, Nr. 42, Berlin 2001; »… ob ein Frauenzimmer ›offen‹ oder ›verschlossen‹ ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein« – Räume und Identitäten in Sigmund Freuds »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, in: Margarete Hubrath (Hg.): Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag, Köln 2001.

**Lazaris, Stavros**, a été récompensé par le Cristal du CNRS en 2002 pour ses recherches sur l'illustration scientifique à Byzance. Il est ingénieur de recherche au CNRS, à l'UMR 7044 (Etude des Civilisations de l'Antiquité, Université Marc Bloch, Strasbourg). Il dirige le programme transversal «Sciences de l'Antiquité et Nouvelles Technologies» et le programme de recherche «Etablissement d'une typologie de l'illustration scientifique à Byzance». Il travaille, en collaboration avec Alexandra Durr, autour du programme «Nouveaux formats de l'écrit et les supports de sa diffusion» et s'intéresse de près aux lectures des différents

types de mise en page dans les manuscrits grecs de contenu scientifique. Ils ont déjà développé en partie leurs idées dans l'article commun: Le livre et ses révolutions: les enjeux du livre électronique, in: Bateau Fantôme (Paris IV-Sorbonne), 5 (2004), sous presse. Enfin, il a organisé une table ronde («L'édition à l'ère des médias interactifs», Strasbourg, 24 nov. 2001 avec le soutien des universités Robert-Schuman, Marc-Bloch et Louis-Pasteur) dans le cadre des manifestations «Traces de savoir», dont un résumé a été publié (cf. S.Lazaris: L'édition à l'ère des médias interactifs, in: Savoir[s] en commun, Strasbourg 2002, p. 52-54).

**Lubrich, Oliver**, studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Berlin, Saint-Étienne und Berkeley. Er unterrichtet als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin. Übersetzung des Romans «Los amigos y el viento» von Virginia Grütter Jiménez (Ludwigsburg 1996). Kurator u.a. der Ausstellung »Zeichen des Alltags – Jüdisches Leben in Deutschland heute« (17 Orte, 2000-2004). Publikationen: Shakespeares Selbstdekonstruktion (Würzburg 2001), Postkoloniale Poetiken (Bielefeld 2004). Aufsätze über Shakespeare, Alexander von Humboldt, Dracula und James Bond, Thomas Wolfe, Meinrad Inglin und Marcel Jouhandeau sowie zu museologischen Fragen und jüdischen Studien. Zusammen mit Ottmar Ette ist Oliver Lubrich Herausgeber von Alexander von Humboldts »Ansichten der Kordilleren« (in der ersten deutschen Übersetzung von Claudia Kalscheuer) und »kosmos« (beide Frankfurt/Main 2004). Habilitationsprojekt: Reiseliteratur über Nazideutschland.

**Manguel, Alberto**, geboren 1948 in Buenos Aires, ist kanadischer Staatsbürger; er lebt in Mondion, Frankreich. Die Themen des Anthologen Manguel sind imaginäre Orte und Darstellungen der Natur, erotische, phantastische und gespenstische Erzählungen, Söhne und Väter – und die Stadt seiner ›Väter‹, Buenos Aires. Manguels bekanntester Großessay handelt von den Bewegungen des Lesers durch die Labyrinthe der Texte: A History of Reading (1996) wurde ein internationaler Bestseller, ausgezeichnet mit dem ›Prix Médicis‹. Sein neuestes Buch handelt von den institutionellen Räumen des Lesens: von Bibliotheken. Manguels Publikationen umfassen neben Anthologien und Essays Übersetzungen und Fiktionen. Anthologien: The Dictionary of Imaginary Places (1980, zusammen mit Gianni Guadalupi); Gates of Paradise: The Antholgoy of Erotic Short Fiction (2001), Second Gates of Paradise: The Anthology of Erotic Short Fiction (2001); Aguas negras. Antología del relato fantástico (1999); Buenos Aires: A Cultural and Literary Companion (1999, zusammen mit Jason Wilson); The Oxford Book of Canadian Ghost Stories (1990); Fathers and Sons (1998); By the Light of

the Glow-Worm Lamp: Three Centuries of Reflections on Nature (1998). Essays: Into the Looking-Glass Wood (1998); Reading Pictures (2000). Übersetzungen (ins Englische): Marguerite Yourcenar, A Blue Tale and Other Stories (1995), Oriental Tales (1985); Marguerite Duras, Two by Duras (1993), Unreasonable Hours (1995); Federico Andahazi, The Anatomist (1999), The Merciful Women (2000); Amin Maalouf, Ports of Call (1999). Erzählliteratur: Im siebten Kreis (1991, Manguels erster Roman); und zuletzt: Stevenson unter Palmen (2003). Alberto Manguel war im Sommersemester 2003 »Samuel Fischer-Gastprofessor für Literatur« am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin.

**Noell, Matthias**, Kunsthistoriker. Promotion 1997. Verschiedene Tätigkeiten in den Bereichen Forschung, Universität und Denkmalpflege, seit 2003 Assistent am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich. Forschungsschwerpunkte: Gotische Architektur in der Normandie, Architekturgeschichte, Architekturtheorie und Wissenschaftsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausgewählte Veröffentlichungen: Ernst Gall in der Normandie – Forschungsreisen, Fotografie und der »landschaftliche« Dehio, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67 (2004), H.1, 1-14; »Material, System und Zweckbestimmung« – Otto Rudolf Salvisberg (1882-1940), in: Neuere Arbeiten von O. R. Salvisberg. Mit einem Vorwort von Paul Westheim und einem Nachwort zur Neuausgabe von Matthias Noell, Berlin 2000, I-XVI; Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France, hg. mit Isabelle Ewig und Thomas W. Gaehtgens (=Passagen. Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte 4), Berlin 2002.

**Obrist, Hans-Ulrich**, Kurator am Musée d'art moderne de la ville de Paris, lebt und arbeitet in Paris, bereist allerdings den meisten Teil seiner Zeit den Globus auf der Suche nach Kunst, die, wie er mit einem Musil-Zitat sagt: »dort auftaucht, wo wir sie am wenigsten erwarten.« Mit 15 begann der Autodidakt, weltweit Ateliers zu besuchen, Künstler kennen zu lernen. Seine erste Ausstellung in der St. Galler Studentenwohnung hieß »Küchenschau«, zeigte nennenswerte aktuelle Positionen, unter anderen Fischli und Weiss, und zog in drei Wochen 30 Besucher an. Das war 1991. Heute zählt er zu den bekanntesten Machern im internationalen Kunstbetrieb. Obrist bezeichnet sich als »Brückenbauer« zwischen Künstler und Publikum. »Cities on the move«, »Migrations«, »Museum in Progress«, »Take me, I'm yours«, »Do it«, »eflux« sind Titel nur einiger seiner Projekte, die immer mit der Bewegung im Raum zu tun haben, sowohl mit seiner eigenen, als auch mit jener der Künstler und der Kunstwerke. Letzte Veröffentlichungen: Interviews, Köln 2003; Johan Grimonprez: Dial H-I-S-T-O-R-Y (mit Don Delillo, Slavoj Zizek), Ostfildern bei Stuttgart 2003.

**Oskui, Daniel**, studierte Philosophie, Germanistik und Tanztheater in Berlin, Bochum und Paris. Seit 1999 ist er Lektor für Deutsch am Institut EILA der Universität Denis Diderot, Paris 7. Er arbeitet an einer Dissertation zu einer phänomenologisch orientierten Texttheorie und Metaphernkonzeption. Veröffentlichungen: Der Stoff, aus dem Metaphern sind, in: R. Zimmermann (Hg.): Bildersprache verstehen, München 2000; Wider den Metaphernzwang. Merleau-Ponty und die sprachliche Produktivität bei Chomsky, Bühler und Ricœur, in: R. Giuliani: Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften, München 2000, 99-141; La textualité de la métaphore et sa traductibilité, in: Anne Marie Laurian (Hg.): Dictionnaires bilingues et interculturalité, im Druck; La métaphore dans le discours sur l'économie: une entreprise paradoxale ?, in: I. Behr et M. Kauffmann (Hg.): Langue, économie, entreprise, im Druck.

**Schwarte, Ludger**, studierte Philosophie, Germanistik und Politologie in Münster, Berlin und Paris. Promotion im Fach Philosophie an der FU Berlin 1997 mit einer Arbeit über: Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein, München 2000. Derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB Kulturen des Performativen an der FU Berlin. Arbeitet an einer Philosophie des experimentellen Raums. Arbeitsgebiete: Ästhetik, Architekturphilosophie, politische Philosophie, Rechtsphilosophie, Wissenschaftsgeschichte. Veröffentlichungen u.a.: Das unvorhersehbare Bild. Kunstphilosophie, Wahrnehmungsinstallation und die Entstehung der Ausstellungsarchitektur im 17. Jahrhundert. In: Michael Barchet, Donata Koch-Haag u. Karl Sierek (Hg.): Ausstellen. Der Raum der Oberfläche. Weimar 2003, 33-58; Experiment und Ereignis. Zum Spielraum möglicher Handlung unter der Bedingung des Naturgesetzes. In: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie 2 (2003), 105-124; Äußerer Sinn – produktive Einbildungskraft in Kants Anthropologie. In: Paragrana 11 (2002), 96-115. Katharsis und Kunstlosigkeit – Von der Beherrschung des Publikums zur Anarchie der Kunst. In: Gertrud Koch, Sylvia Sasse u. Ludger Schwarte (Hg.): Kunst als Strafe: Zur Ästhetik der Disziplinierung. München 2003, 25-64; Die Inszenierung von Recht. Der unbekannte Körper in der demokratischen Entscheidung. In: Ludger Schwarte u. Christoph Wulf (Hg.): Körper und Recht: Anthropologische Dimensionen der Rechtsphilosophie. München 2003, 99-139.

**Sennewald, Jens E.**, Literaturwissenschaftler und Kunstkritiker, arbeitet in Paris mit seinem Textbüro (http://texte-tendenzen.de) als unabhängiger Publizist, unter anderem auch an »transversale«, einer Plattform für Kunst und Wissenschaft (http://transversale.org). Eine von vielen Aktivitäten, mit denen er seine Forschungen zum Symbolischen und den Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft verfolgt.

Nach dem Studium der Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie und Journalistik in Gießen und Hamburg promovierte er 2002 an der Universität Hamburg mit der Arbeit: Zur Poetik der »Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm«, Würzburg 2004. Sein Forschungs-Schwerpunkt sind Konstruktionsweisen des Wissens in Kunst, Literatur und Wissenschaft sowie die Symbolgeschichte Europas, wie sie sich in Kunstwerken und Alltag manifestiert. Auswahl der Veröffentlichungen wissenschaftlicher Texte: Die Kunst, Naturpoesie zu sammeln, in: Berthold Friemel (Hg.): Brüder Grimm Gedenken, Band 15, Stuttgart 2003, 64-80; »Es war einmal mitten im Winter«, in: Études Germaniques, 57e année, no. 4, Paris Oct. – Déc. 2002, 671-689; »leibliche gestalt der sprache«. Mündliches als Material bei den Brüdern Grimm, in: Andreas Haus, Franck Hofmann, Änne Söll (Hg.): Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität, Berlin 2000; »Das Birnli will nit fallen« – zaudernder Versuch zur Schrift. In: Artic. Texte aus der fröhlichen Wissenschaft, No. 7, 2000; weitere Informationen unter http://weiswald.de.

**Stavrinaki, Maria**, docteur en histoire de l'art, Paris I-Sorbonne. Elle prépare les éditions critiques en français du livre d'Adolf Behne *Der moderne Zweckbau* et de la Correspondance de la Gläserne Kette (Paris: Editions de la Villette, à paraître en 2004 et en 2005). Elle rédige un livre intitulé «La Révolution des artistes: politique et oeuvre d'art totale en Allemagne, 1918-1921». Son travail porte sur les rapports entre l'art et la politique dans les avant-gardes du XX$^{e}$ siècle. Elle a publié notamment des articles dans les Cahiers du Musée national d'art moderne. Maria Stavrinaki est chargée de cours en histoire de l'art et en histoire de l'architecture à Paris I et à l'Ecole d'Architecture de Paris, La Villette. Actuellement, elle est allocataire de recherche de la MSH et travaille sur le taylorisme dans les avant-gardes des années 1920 en étant attachée à la Humboldt Universität.

**Torra-Mattenklott, Caroline**, studierte Musikwissenschaft, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Italienisch in Berlin und Stanford (Kalifornien). 1999 Promotion im Rahmen des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie der Literatur und Kommunikation«, seit 2000 Oberassistentin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Arbeitsgebiete: Ästhetiken des 18. Jahrhunderts und der Moderne, Literaturtheorie, Literatur und Musik des 20. Jahrhunderts. Publikationen u.a.: Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, hg. zus. m. Margreth Egidi u.a., Tübingen 2000; Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert, München 2002. Zuletzt: Liebesspiele in Prousts »A la recherche du temps perdu«, in: figurationen 1 (2004), 83-102. Habilitationsprojekt zur Abstraktion in der Literatur der Moderne.

## Auswahlbibliographie/sélection de publications:

## Raum Prozess Dynamik

Diese Auswahlbibliografie ist auf Grundlage der in diesem Band dokumentierten Diskussionen und Beiträge zusammengestellt. Sie gibt daher keinen systematischen Überblick über die Fülle von Titeln zum Thema Raum oder über die Quellen und kanonischen Texte der Raum-Philosophie. In keiner Weise wird ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Vielmehr ist diese Bibliographie als Teil eines Berichts über die Arbeit zu lesen, die zu der vorliegenden Publikation geführt hat. In dieser spezifischen Akzentuierung sind neben Referenztexten der verschiedenen beteiligten Disziplinen insbesondere auch Titel aufgenommen, die mit Raum umgehen oder durch die Raum in Bewegung gesetzt wird.

*Cette bibliographie ne se veut pas exhaustive mais elle est le reflet de la variété des contributions dont le présent ouvrage est le résultat. Ainsi, à côté de textes de référence visant les différentes disciplines concernées, elle regroupe en particulier des publications qui traitent de l'espace, ou dans lesquelles l'espace est conçu comme espace en mouvement (espace dynamique).*

**Aargan, Giulio Carlo:** Projet et destin, Art, Architecture, Urbanisme, Paris 1993.

**Adriani, Götz (Hg.):** In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart, Ausst.Kat. Museum für Neue Kunst Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2002.

**Agamben, Giorgio:** Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz, Berlin 1998.

**Agamben, Giorgio:** Die kommende Gemeinschaft, Berlin 2003.

**Agamben, Giorgio:** Homo sacer, Frankfurt/Main 2002.

**Alberti, Leon Battista:** Della pittura, trad. J.-L. Schefer, Paris 1992.

**Andreotti, Libero/Costa, Xavier (Hg.):** Situacionistas – arte, política, urbanismo, Ausst.Kat. Museu d'Art Contemporani, Barcelona 1996.

**Apollinaire, Guillaume:** Die jungen Künstler und die neuen Stilrichtungen [1911], in: Düchting, Hajo (Hg.): Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989, 120-121.

**Apollinaire, Guillaume:** Die neue Malerei: Notizen zur Kunst [1912], in: Düchting, Hajo (Hg.): Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989, 168-170.

**Arasse, Daniel:** L'Annonciation italienne. Une histoire de la perspective, Paris 1999.

**Argan, Giulio Carlo/Wittkover, Rudolf:** Perspective et Histoire au Quattrocento, Paris 1990.

**Argan, Giulio Carlo:** Brunelleschi, Paris 1959.

**Aristote:** Physique d'Aristote ou Leçons sur les principes généraux de la nature, trad. et annoté par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, tome II, Paris 1862.

**Arnheim, Rudolf:** Die Dynamik der architektonischen Form, Köln 1980.

**Arnheim, Rudolf:** Die Macht der Mitte, Köln 1983.

**Arnheim, Rudolf:** La pensée visuelle, Paris 1976.

**Arnheim, Rudolf:** Vers une psychologie de l'art, Paris 1973.

**Asendorf, Christoph:** Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Berlin 1989.

**Auer, Gerhard u.a. (Hg.):** Daidalos 64 (1997), Berlin 1997.

**Augé, Marc:** Le temps en ruines, Paris 2003.

**Augé, Marc:** Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992.

**Bachelard, Gaston:** La poétique de l'espace, Paris 1957.

**Baier, Franz Xaver:** Der Raum, Köln 2000.

**Baldini, Umberto/Casazza, Ornella:** La chapelle Brancacci, Paris 1991.

**Banham, Reyner:** Megastructure. Urban Future of the Recent Past, London 1976.

**Barbier, Frédéric:** Histoire du livre, Paris 2000.

**Barthes, Roland:** Le plaisir du texte, Paris 1973.

**Barthes, Roland:** S/Z, Paris 1970.

**Bataille, Georges:** Raum, in: Elan Vital oder das Auge des Eros. Ausst.Kat. Haus der Kunst München, hg. v. Hubertus Gaßner, München 1994, 530.

**Baudrillard, Jean:** Amerika, übers. v. Michaela Ott, München 1987.

**Behrens, Peter:** Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (Der Verkehr), Jena 1914, 7-10.

**Bek, Lise:** Creating reality by sight. A contribution to the history of man's visual relation to his surroundings, in: Peter Weibel (Hg.): Olafur Elisasson: Surroundings surrounded. Essays on Space and science, Karlsruhe 2001, 62-78.

**Benjamin, Walter:** Die Aufgabe des Übersetzers, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. IV.1, Frankfurt/Main 1980, 9-21.

**Benjamin, Walter:** Lehre vom Ähnlichen, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt/Main 1980, 204-210.

**Benjamin, Walter:** Über das mimetische Vermögen, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt/Main 1980, 210-213.

**Benjamin, Walter:** Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, in: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. II.1, Frankfurt/Main 1980, 140-157.

**Bergelt/Martin, Völckers, Hortensia (Hg.):** Zeit-Räume – Raumzeiten – Zeitträume, München und Wien 1991.

**Berque, Augustin u.a.:** Mouvance cinquante mots pour le paysage, Paris 1999.

**Berreby, Gérard (Hg.):** Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957, Paris 1985.

**Besse, Jean-Marc:** Entre géographie et paysage, la phénoménologie, in: M. Collot: Les enjeux du paysage, Brüssel 1997, 330-341.

**Bisky, Jens:** Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée, Weimar 2000.

**Blanchot, Maurice:** L'espace littéraire, Paris 1955.

**Bloedé, James:** Paolo Uccello et la représentation du mouvement, Paris 1996.

**Böckelmann, Frank:** Anfänge. Situationisten, Subversive und ihre Vorgänger, in: Kunstforum International 116 (1991), 208 ff.

**Bois, Yve-Alain:** Metamorphosen der Axonometrie, in: Daidalos 1 (1981), 41-59.

**Born, Max:** Die Relativitätstheorie Einsteins, Berlin 1920.

**Borsi, Franco/Borsi, Stefano:** Masaccio, Paris 1998.

**Borsi, Franco/Borsi, Stefano:** Paolo Uccello, Paris 1992.

**Borsi, Stefano:** Bramante e Urbino: il problema della formazione, Roma 1997.

**Borst, Otto:** Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte, Stuttgart 1984.

**Bragdon, Claude Fayette:** A Primer of Higher Space, Rochester N.Y. 1913.

**Brandstetter, Gabriele:** Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarden, Frankfurt/Main 1995.

**Brinckmann, Albert Erich:** Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1922.

**Brinckmann, Albert Erich:** Platz und Monument als künstlerisches Formproblem, Berlin 1908.

**Brinckmann, Albert Erich:** Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele, Berlin-Neubabelsberg 1920.

**Broadley, Mae (Hg.):** Stories from Hans Christian Andersen, Manchester 1968.

**Bronfen, Elisabeth:** Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage, Tübingen 1986.

**Brüggemann, Heinz:** Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, Hannover 2002.

**Burckhardt, Martin:** Metamorphosen von Zeit und Raum. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt/Main 1994.

**Calvesi, Maurizio:** Piero della Francesca, Paris 1998.

**Camerota, Filippo:** Ammanati e la prospettiva achitecttonica, Florence 1995.

**Cassirer, Ernst:** Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1923), in: Ders.: Gesammelte Werke Hamburger Ausgabe Bd.16 (im Folgenden ECW), hg. v. B. Recki, Hamburg 2002, 75-104.

**Cassirer, Ernst:** [Nachruf auf Aby Warburg] (1929), ECW 17, Hamburg 2003, 368-374.

**Cassirer, Ernst:** Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931), ECW 17, 411-432,

**Cassirer, Ernst:** Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, ECW 14, 1-220.

**Cassirer, Ernst:** Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das Mythische Denken, ECW 11.

**Cavallo, Guglielmo/Chartier, Roger (sous la direction de):** Histoire de la lecture dans le monde occidental, Paris 1997.

**Cennini, Cennino:** Livre d'art, Paris 1992.

**Certeau, Michel de:** L'invention du quotidien 1: Arts de faire. Nouvelle édition par Luce Giard, Paris 1990.

**Cézanne, Paul:** Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe hg. v. Walter Hess, Mittenwald 1980.

**Chartier, Roger (sous la direction de):** Pratiques de la lecture, Paris 1993.

**Chartier, Roger:** Le message écrit et ses réceptions. Du codex à l'écran, in: Revue des sciences morales et politiques, 2 (1993), 295-313.

**Choay, François:** La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme, Paris 1980.

**Cixous, Hélène:** Portrait de Dora, in: Dies.: Théatre (= gemeinsame Ausgabe von Portrait de Dora und La prise de l'école de Madhubaï), Paris 1986.

**Cohen, Jean Lebold:** The Domestication of the Fourth Dimension, in: Design, incorporating Indian Builder 15 (1971), 23-28.

**Collot, Michel:** Le paysage dans la critique thématique, in: Ders. (Hg.): Les enjeux du paysage, Brüssel 1997 (= Recueil 8), 191-205.

**Colquhoun, Alan:** Displacement of concepts, in: Architectural Design 42 (1972), 236.

**Comar, Philippe:** La perspective en jeu, Paris 1992.

**da Vinci, Leonardo:** The Literary Works, Bd.1, hg. v. Jean Paul Richter, New York 1970.

**da Vinci, Léonardo:** Traité de la peinture, Paris 1987.

**Damisch, Hubert:** L'origine de la perspective, Paris 1987.
**Damisch, Hubert:** Skyline, la ville narcisse, Paris 1996.
**de Cues, Nicolas:** Le Tableau ou la vision de Dieu, Paris 1986.
**Debord, Guy/Jorn, Asger:** Fin de Copenhague, Kopenhagen 1957.
**Debord, Guy:** In girum imus nocte et consumimur igni, Paris 1999.
**Debord, Guy:** Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn, Paris 1993.
**Deleuze, Gilles:** Bartleby oder die Formel, Berlin 1994.
**Deleuze, Gilles:** Ce que les enfants disent, in: Ders.: Critique et clinique, Paris 1993, 81-88.
**della Francesca, Piero:** De Prospectiva Pingendi, texte présenté par Damisch, Hubert u.a., Paris 1998.
**Derrida, Jacques:** Der Entzug der Metapher, in: Volker Bohn (Hg.), Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/Main 1987, 317-354.
**Derrida, Jacques:** Des Tours de Babel, in: Joseph F. Graham (Hg.): Difference in Translation, Ithaca und London 1985, 165-248.
**Derrida, Jacques:** Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text, in: Ders.: Randgänge der Philosophie, Wien 1988, 205-258.
**Derrida, Jacques:** Freud und der Schauplatz der Schrift, in: Ders.: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 1972, 302-350.
**Derrida, Jacques:** Limited Inc abc …, in: Glyph. Johns Hopkins Textual Studies 2 (1977), 162-251.
**Derrida, Jacques:** Spekulieren über/auf »Freud«, in: Ders.: Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits, 2. Lieferung, Berlin 1987, 7-181.
**Descartes, René:** La dioptrique, Œuvres de Descartes, Vol. 5, publ. par Victor Cousin, Paris 1995.
**Descartes, René:** Les principes de la philosophie, Œuvres de Descartes, Vol. 3, publ. Par Victor Cousin, Paris 1995.
**Didi-Huberman, Georges:** Génie du non-lieu, Paris 2001.
**Didi-Huberman, Georges:** Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé, Paris 2002.
**Didi-Huberman, Georges:** L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002.
**Doesburg, Theo van:** Ausblick auf eine gestaltende Architektur (1924), in: Annette Ciré, Haila Ochs (Hg.): Die Zeitschrift als Manifest, Basel, Berlin u. Boston 1991, 80-81.
**Doesburg, Theo van:** Der Kampf um den Neuen Stil. In: Neue Schweizer Rundschau 22 (1929), 41-46, 171-175, 373-377, 535-541, 625-631 u. 537.
**Duguet, Anne-Marie:** Jeffry Shaw: Vom Expanded Cinema zur Virtuellen Realität, in: Heinrich Klotz (Hg.): Jeffry Shaw, Karlsruhe 1997, 21-57.

**Duhem, Pierre:** Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, tome I, Paris 1958.

**Dumontier, Pascal:** Les Situationniste et mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972), Paris 1990.

**Edgerton, Samuel Y.:** Die Entdeckung der Perspektive, übers. v. Heinz Jatho, München 2002.

**Ehrlicher, Hanno:** Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin 2001.

**Ehrlicher, Hanno:** Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, München 2001, 76-91.

**Einstein, Albert/Infeld, Léopold:** L'évolution des idées en physique, Paris 1983.

**Einstein, Albert:** Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie, Braunschweig 1917.

**Einstein, Albert:** Zur Elektrodynamik bewegter Körper, Leipzig 1905.

**Endell, August:** Die Schönheit der großen Stadt. Stuttgart 1908. Wiederabgedruckt in: Ders.: Vom Sehen. Texte 1896-1925, hg. v. Helge David. Basel, Boston, Berlin 1995, 163-208.

**Endell, August:** Raum und Körper. Wiederabgedruckt in: Ders.: Vom Sehen. Texte 1896-1925, hg. v. Helge David. Basel, Boston, Berlin 1995, 209-217.

**Engel, Gustav:** Die Idee des Raumes und der Raum. Berlin 1868.

**Eskildsen, Ute/Förster, Simone (Hg.):** Wenn Berlin Biarritz wäre… Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung, Ausst.Kat. Göttingen 2001.

**Evans, Martha Noël:** Portrait of Dora: Freud's Case History as Reviewed by Hélène Cixous, in: SubStance 36 (1982), 64-71.

**Fecht, Tom/Kamper, Dietmar (Hg):** Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum, Wien und New York 2000.

**Feyerabend, Paul:** Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge, London 1975.

**Field, J.V.:** Alberti the Abacus and Piero della Francesca's proof of perspective, in: Renaissance studies, 11, 2 (1997), 61-88.

**Field, J.V.:** Giovanni Battista Benedetti on the mathematics of linear perspective, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, (vol. 48) London 1985, 71-99.

**Field, J.V.:** Piero della Francesca's treatment of edge distortion, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, (vol. 49) London 1986, 66-90.

**Field, J.V.:** Rediscovering the Archimedean polyhedra: Piero della Francesca, Luca Pacioli, etc., in: Archive for history of exact sciences, (vol. 50) London 1997, 241-289.

**Field, J.V.:** The invention of infinity, mathematics and art in the Renaissance, Oxford 1997.

**Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.):** Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie: Praktiken des Performativen, 1 (2004).

**Fischer-Lichte, Erika:** Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, 7 (1998), 13-29.

**Flocon, Albert:** Fluchtpunkte – Ein Essay über Raumforschung, in: André Barre/Albert Flocon: Die kurvenlineare Perspektive. Berlin und Wien 1983.

**Flusser, Villém:** Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus, Bensheim 1994.

**Foucault, Michel:** Des espaces autres, in: Ders.: Dits et écrits 1954-1988, hg. v. Daniel Defert, Francois Ewald (unter Mitarbeit v. J. Legrange), Bd. 4: 1980-1988, Paris 1994, 752-762.

**Foucault, Michel:** Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1989.

**Foucault, Michel:** Raymond Roussel, Paris 1992.

**Francastel, Pierre:** Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace, Paris 1997.

**Freud, Sigmund:** Bemerkungen über die Übertragungsliebe (1915 [1914]), in: Studienausgabe Ergänzungsband (Schriften zur Behandlungstechnik), hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Mithg. des Ergänzungsbandes Ilse Gumbrich-Simitis, 10 Bände und Ergänzungsband, 8. korr. Aufl. Frankfurt/Main 1989, 217-230.

**Freud, Sigmund:** Bruchstück einer Hysterie-Analyse (1905[1901]), in: Studienausgabe Bd. VI (Hysterie und Angst), 83-186.

**Freud, Sigmund:** Die Traumdeutung, in: Studienausgabe Bd. II.

**Gauricus, Pomponius:** De sculptura, texte présenté par Chastel, André, Klein Robert, Genève et Paris 1969.

**Gebauer, Gunter u.a. (Hg.):** Wien Kundmanngasse 19. Bauplanerische, Morphologische und philosophische Aspekte des Wittgenstein-Hauses, München 1982.

**Genette, Gérard:** Bonheur de Mallarmé?, in: Ders.: Figures I, Paris 1966, 91-100.

**Giddens, Anthony:** Konsequenzen der Moderne, Frankfurt/Main 1996.

**Giedion, Sigfried:** Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition, Cambridge (Mass.) 1946.

**Gilmont, Jean-François:** Le livre, du manuscrit à l'ère électronique, Liège 1998.

**Glenisson, Jean (sous la direction de):** Le livre au Moyen Age, Paris 1988.

**Gombrich, Ernst:** L'art et l'illusion, Paris 1971.

**Görling, Reinhold:** Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft, München 1997.

**Gosztonyi, Alexander:** Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften, Freiburg und München 1976.

**Götz, Lothar:** Architektur und Wandbild. Die Wand als Bild. Das Fenster als Leinwand. In: http://www.brock.uni-wuppertal.de/Projekte/Goetz/Mies1.html, 090403.

**Gracq, Julien:** La forme d'une ville, in: Ders.: Œuvres complètes II, hg. v. Bernhild Boie, Paris 1995.

**Graevenitz, Gerhart von:** Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit, Stuttgart 1987.

**Graßhoff, Richard:** Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus, Diss. FU Berlin 2001, http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9, 020504

**Gropius, Walter:** Bauhausbauten Dessau, München 1930 (= Bauhaus-Bücher 12).

**Gropius, Walter:** Der stilbildende Wert industrieller Bauformen. In: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes (Der Verkehr), Jena 1914, 29-32.

**Grosz, Elisabeth:** The Future of Space: Toward an architecture of Invention, in: Peter Weibel (Hg.): Olafur Elisasson, Surroundings surrounded. Essays on Space and science, Karlsruhe 2001, 252-268.

**Gugerli, David/Orland Barbara (Hg.):** Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich 2002 (= Interferenzen 2).

**Hartog, François:** Mémoire d'ulysse. Récits sur la frontière en Grèce ancienne, Paris 1996.

**Hatton, Brian:** Dan Grahams Verhältnis zur Architektur, in: Brouwer, Marianne (Hg.): Dan Graham Werke 1965-2000, Düsseldorf 2001, 317-330.

**Hausen, Karin:** Frauenräume, in: Dies.: Wunder, Heide (Hg.): Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte, Frankfurt/Main 1992, 21-24.

**Hauser, Susanne:** Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin 1990.

**Haverkamp, Anselm (Hg.):** Theorie der Metapher, Darmstadt 1996.

**Hebekus, Uwe:** Topik/Inventio, in: Miltos Pechlivanos u.a. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart und Weimar 1995, 82-96.

**Heidegger, Martin:** Sein und Zeit, Tübingen 1927.

**Heine, Heinrich:** Lutetia, Berichte über Politik, Kunst- und Volksleben (1854), in: Ders.: Sämtliche Werke Bd. IV. Schriften zu Literatur und Politik II, Vermischtes, München 1993.

**Henderson, Linda D.:** The Artist, »The Fourth Dimension« and Non-Euclidean Geometry 1900-1930, Diss. Yale University 1975.

**Herbert Stachowiak (Hg.):** Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit, München 1983.

**Hildebrand, Adolf von:** Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

**Hinton, Charles Howard:** The Fourth Dimension, London 1904.

**Hirschfeld, Christian/Lorenz, Cay:** Ueber die Verwandtschaft der Gartenkunst und der Malerey, in: Gothaisches Magazin der Künste und Wissenschaften, Erster Band, Erstes Stück (1776), 41-58.

**Hitchcock, Henry-Russel/Johnson, Philip:** The International Style. Architecture since 1922, New York 1932.

**Höfding, Harald:** Histoire de la philosophie moderne, tome I, Paris 1906.

**Hofmann, Franck:** Dynamische Grenzwelten »Stil und Medium in Film« und die Bildräume des neuen Kinos, in: http://www.transversale.org, 150504.

**Hofmann, Franck:** Räume des Übergangs. Zur Ästhetik des Materials bei Mies van der Rohe und Lilly Reich, in: Martina Wagner-Egelhaaf u.a. (Hg.): Prima Materia, Königstein/Taunus 2004.

**Huizinga, Johan:** Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, übers. v. H. Nachod, Reinbek b. Hamburg 1987.

**Husserl, Edmund:** La crise de l'humanité européenne et la philosophie, Paris 1992.

**Husserl, Edmund:** La terre ne se meut pas, Paris 1989.

**Irigoin, Jean:** Le livre grec des origines à la Renaissance, Paris 2001.

**Jammer, Max:** Das Problem des Raums. Die Entwicklung der Raumtheorie, Darmstadt 1960.

**Jantzen, Hans:** Über den gotischen Kirchenraum, Freiburg i.Br. 1927/28.

**Jantzen, Hans:** Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, München 1938.

**Jorn, Asger:** Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft, Hamburg 1993.

**Jost, Claudia:** Das verspätete Denken: Hannah Arendts provokante ›Übertreibungen‹ als Antwort auf die Absurdität des Totalitären, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 3+4 (2002), 321-341.

**Jost, Claudia:** Über den Glauben an Fiktionen bei Bruno Bettelheim und Janusz Korczak, in: Zeitschrift für Politische Psychologie 1-3 (2003).

**Jouffret, E.:** Traité élémentaire de géometrie à quatre dimensions. Paris 1903.

**Kamper, Dietmar:** Körper-Abstraktionen. Das Anthropologische Viereck von Raum, Fläche, Linie und Punkt, Köln 1999.

**Kandinsky, Wassily:** Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, Paris 1969.

**Kellmann, Thomas:** Architektur und Anschauung. Der Raumbegriff in Architektur und Städtebau der deutschen und niederländischen Moderne von 1890 bis 1930 im Vergleich, Münster und Hamburg 1990.

**Kemp, Wolfgang:** Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

**Klee, Paul:** Schöpferische Konfession (1920), wieder in: Ders.: Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, 118-122.

**Klein, Robert:** La forme et l'intelligible, textes présentés par A. Chastel, Paris 1970.

**Klopfer, Paul:** Kinetische Baukunst, in: Der Industriebau 15 (1924), 34-38.

**Koffka, Kurt:** Some Problems in Space Perception, in: C. Murchison: Psychologies of 1930, Worcester 1930, 161-187.

**Köhler, Bettina:** Architekturgeschichte als Geschichte der Raumwahrnehmung. In: Daidalos 67 (1998), 36-43.

**Koyré, Alexandre:** From the Closed World to the Infinite Universe, Baltimore 1957 (= The Hideyo Noguchi Lectures 7).

**Kugler, Hartmut:** Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters, München und Zürich 1986.

**Küpper, Joachim/Menke, Christoph (Hg.):** Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/Main 2003.

**Lacan, Jacques:** L'Anamorphose, in: Ders.: Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris 1973, 75-85.

**Lacan, Jacques:** Vom Blick als Objekt, in: Ders.: Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherst. durch Jacques-Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Weinheim 1987, 71-129.

**Lacan, Jacques:** Die symbolische Ordnung, in: Ders.: Das Werk. Buch 1 (1953-1954): Freuds technische Schriften. Textherst. durch Jacque-Alain Miller, übers. v. Norbert Haas, Weinheim 1990, 278-294.b

**Lacoue-Labarthe, Philippe:** Theatrum Analyticum. Bemerkungen über Freud und die Repräsentation, in: Fragmente 41 (1993), 27-51.

**Lambert, Jean-Clarence (Hg.):** Constant. New Babylon. Art et utopie. Paris 1997.

**Lambert, Jean-Clarence:** Constant. Les trois espaces, Paris 1992.

**Lazaris, Stavros/Durr, Alexandra:** Le livre et ses révolutions: les enjeux du livre électronique, in: Le Bateau Fantôme (Paris IV-Sorbonne) n° 5 (2004), sous presse.

**Le Corbusier, Jeanneret, Pierre:** Œuvres complètes de 1929-1934, hg. v. Willy Boesiger, Zürich 1974.

**Le Corbusier:** L'espace indicible, in: Architecture d'aujourd'hui, Sonderheft »Art«, Januar 1946, 9-10.

**Lefèbvre, Henri:** La production de l'espace, Paris 1981.

**Lefebvre, Henri:** Le droit à la ville, Paris 1968.

**Leonhardi, Hermann von:** Was ist der Raum? Prag 1874.

**Levin, Thomas Y.:** Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theorie, in: The Yale journal of Criticism 9.1 (1996), 27-55.

**Lichtenberg, Georg Christoph:** Über Physiognomik, wider die Physiognomen, in: Ders.: Schriften und Briefe, hg. v. Franz H. Mautner, Bd. 2: Aufsätze, Satirische Schriften, Frankfurt/Main 1983, 85-116.

**Lightbown, Ronald:** Piero della Francesca, Paris 1992.

**Lissitzky, El:** K. und die Pangeometrie, in: Europa-Almanach, hg. v. Carl Einstein, Paul Westheim, Berlin 1925, 103-113.

**Listemann, Otto (Hg.):** Neue Raumkunst, Berlin 1910.

**Longhi, Roberto:** Piero della Francesca, Paris 1927.

**Lotman, Jurij:** Die Struktur literarischer Texte, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München 1989.

**Löw, Martina:** Raumsoziologie, Frankfurt/Main 2001.

**Lucae, Richard:** Über die Macht des Raumes in der Baukunst, Berlin 1869.

**Lütgens, Annelie:** Giovanni Battista Piranesi. Bilder von Orten und Räumen. AusstKat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1994.

**Lyotard, Jean-François:** Dérive à partir de Marx et Freud, Paris 1994.

**Mallgrave, Harry F./Ikonomou, Eleftherios:** Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893, Santa Monica 1994.

**Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.):** Raum – Wissen – Macht, Frankfurt/Main 2002.

**Marin, Louis:** Opacité de la peinture, Essais sur la représentation au Quattrocento, Paris 1989.

**Martin, Henri-Jean/Chartier, Roger (sous la direction de):** Histoire de l'édition française, tome 1: Le livre conquérant, du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle, Paris 1982.

**Martone, Thomas:** Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto, in: Piero teorico del arte, sous la direction d'Omar Calabrese, Rome 1985, 173-186.

**Martos, Jean-François:** Histoire de l'Internationale situationniste, Paris 1989.

**Marx, Leo:** Melville's Parable of the Walls, in: M. Thomas Inge (Hg.): Bartleby. The Inscrutable, Hamden, Connecticut 1979, 84-106.

**Mattenklott, Gert:** Die Bedeutung der kulturellen Räume und Himmelsrichtungen für die Künste der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Angela Lammert (Hg.): Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit, Amsterdam und Dresden 1998, 121-137.

**Mattenklott, Gert:** Stadt, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, 211-220.

**McDonough, Thomas F.:** Situationist Space, in: October 67 (1994), 59-77.

**Melville, Herman:** Die Reisetagebücher, Hamburg, Friesland 2001.

**Melville, Hermann:** Bartleby, der Schreiber. Eine Geschichte aus der Wall Street, übers. v. Isabell Lorenz, Berlin 1997.

**Mendelsohn, Erich:** Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926.

**Mendelsohn, Erich:** Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion, in: Ders.: Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten, Berlin 1930, 22-34.

**Merleau-Ponty, Maurice:** L'œil et l'esprit, Paris 1964.

**Merleau-Ponty, Maurice:** La prose du monde, Paris 1969.
**Merleau-Ponty, Maurice:** Le visible et l'invisible, Paris 1964.
**Merleau-Ponty, Maurice:** Parcours deux, Paris 2000.
**Merleau-Ponty, Maurice:** Phénoménologie de la perception, Paris 1997.
**Merleau-Ponty, Maurice:** Signes, Paris 1960.
**Mersch, Dieter:** Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002.
**Michael Mack (Hg.):** Reconstructed Space: Architecture in Recent German Photography, London 1999.
**Michaud, Philippe-Alain:** Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998.
**Michaud, Philippe-Alain:** Aby Warburg historien de l'art ou chaman?, in: Connaissance des arts 603 (mars 2003), 63-66.
**Miller, J. Hillis:** The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard and Jean Starobinski, in: J.K. Simon (Hg.): Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism, Chicago and London 1972, 277-310.
**Minkowski, Hermann:** Raum und Zeit, Vortrag gehalten am 21.9.1908 in Köln, in: Hendrik A. Lorentz/Albert Einstein/Herrmann Minkowski: Das Relativitätsprinzip. Eine Sammlung von Abhandlungen, Leipzig und Berlin 1913, 56-73.
**Moholy-Nagy, László:** Space-Time and the Photographer, in: American Annual of Photography 57 (1943), 7-14.
**Moos, Stanislaus von:** Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Frauenfeld/Stuttgart 1968.
**Moravánszky, Ákos (Hg.):** Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien und New York 2003.
**Moravánszky, Ákos:** Die Erneuerung der Baukunst. Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900-1940. Salzburg und Wien 1988.
**Moser, Monique/Nys, Philippe (Hg):** Le jardin, art et lieu de mémoire, Besançon 1995.
**Müller, Ulrich:** Fläche, Raum, Zeit: Felix Auerbach und Paul Klee, in: Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.): Oberflächen der Theorie. Bildwelten des Wissens, Berlin 2003 (=Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1,2), 44-53.
**Musil, Robert:** Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin 1930.
**Neumann, Ernst:** Die Architektur der Fahrzeuge, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Jena 1914, 48.
**Neumeyer, Fritz:** Nachdenken über Architektur. Eine kurze Geschichte ihrer Theorie, in: Ders.: Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002.
**Newton, Isaac:** De philosophiae naturalis principia mathematica, 1687, trad. fr. par Christian Bourgois, Les principes mathematiques de la philosophie naturelle, Paris 1985.

**Nicolson, Marjorie Hope:** Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite, New York 1963.

**Nicolson, Marjorie Hope:** Science and Imagination, Ithaca und New York 1976.

**Nicolson, Marjorie Hope:** The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the »New Science« upon Seventeenth Century Poetry, Evanston 1950.

**Nicolson, Marjorie Hope:** Voyages to the Moon, New York 1948.

**Nietzsche, Friedrich:** Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. I, München, Berlin 1980, 873-890.

**Nieuwenhuys, Constant/van Eyck, Aldo:** Vor een spatiaal colorisme, Nachdruck in: Gérard Berreby (Hg.): Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationnise 1948-1957, Paris 1985.

**Nilpferd des höllischen Urwalds.** Situationisten. Gruppe Spur. Kommune 1, im Auftrag des Werkbund-Archivs hg. v. Wolfgang Dreßen, Dieter Kunzelmann und Eckhard Siepmann, Berlin 1991.

**Noell, Matthias:** »Choisir entre l'individu et le standard.« – Das Künstlerhaus bei Gropius, Le Corbusier, Van Doesburg, Bill, in: Isabelle Ewig/Thomas W. Gaehtgens/Matthias Noell (Hg.): Das Bauhaus und Frankreich. Le Bauhaus et la France (= Passagen. Jahrbuch des Deutschen Forums für Kunstgeschichte 4), Berlin 2002, 83-115.

**Noell, Matthias:** »Nicht mehr Lesen! Sehen!« – Le livre d'architecture de langue allemande dans les années vingt, in: Jean-Michel Leniaud, Béatrice Bouvier (Hg.): Le livre d'architecture. XVe-XXe siècle. Edition, représentation et bibliothèques, Paris 2002 (= Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes 11), 143-156.

**Nunberg, Geoffrey (Hg.):** The Future of the Book (= Semiotic and Cognitive Studies III), Turnhout 1996.

**Nys, Philippe:** Le jardin exploré. Une herméneutique du lieu. Besançon 1999.

**O'Connor, Francis/Thaw, Eugene Victor (Hg.):** Jackson Pollock, a Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works, New Haven and London 1978.

**Oesterle, Günter/Tausch, Harald (Hg.):** Der imaginierte Garten, Göttingen 2001.

**Ohrt, Roberto (Hg.):** Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst. Hamburg 2000.

**Ohrt, Roberto:** Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst, Hamburg 1990.

**Olson, Charles:** Shakespeare, oder Moby-Dick wird entdeckt, in: Schreibheft Zeitschrift für Literatur: Vom Leichentuch des Meeres – Herman Melville, der Schreiber, 37 (1991), 45-54.

**Paillard, Jacques:** Les déterminants moteurs de l'organisation de l'espace, in: Cahiers de Psychologie 14 (1971), 261-316.

**Panofsky, Erwin:** Stil und Medium im Film, Frankfurt/Main 1999.

**Panofsky, Erwin:** Die Perspektive als »symbolische Form«, in: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze Band II, hg. v. Karen Michels, Martin Warnke, Berlin 1998.

**Panofsky, Erwin:** Idea, Paris 1989.

**Parker, Hershel (Hg.):** The Recognition of Herman Melville Selected Criticism since 1846, Ann Arbor, 1967.

**Parker, Hershel:** A Biography, Baltimore 2002.

**Perec, Georges:** Espèces d'espaces, Paris 1974.

**Phleps, Hermann:** Raum und Form in der Architektur. Bd. 1: Der Raum, Berlin 1924.

**Piaget, Jean/Inhelder, Bärbel:** La représentation de l'espace chez l'enfant, Paris 1948.

**Pichois, Claude:** Vitesse et vision du monde, Neuchâtel 1973.

**Pieper, Jan:** Die Maschine im Interieur. Ludwig Persius' Dampfmaschinenhaus im Babelsberger Park, in: Daidalos 53 (1994), 104-115.

**Plant, Sadie:** The most radical gesture. The situationist international in a postmodern age, London and New York 1992.

**Poe, Edgar Allan:** Der Park von Arnheim, in: Ders.: Werke Bd. 2, hg. v. K. Schuhmann, H.D. Müller, Freiburg 1967, 597-623.

**Ponge, Francis:** Œuvres complètes, hg. v. Bernard Beugnot, 2 Bde., Paris 1999-2002.

**Posener, Julius:** Raum, in: Aufsätze und Vorträge 1931-1980, Braunschweig und Wiesbaden 1981, 331ff.

**Pot, Olivier:** Jalons pour une critique en mouvement (autour de l'École de Genève), in: Œuvres et critiques: La critique littéraire suisse. Autour de l'École de Genève, 27.2 (2002), 5-46.

**Poulet, Georges:** Études sur le temps humain 2: La distance intérieure, Paris 1952.

**Poulet, Georges:** Les métamorphoses du cercle (1961), Paris 1979.

**Prange, Regine:** Stil und Medium. Panofskys ›On Movies‹. In: Bruno Reudenbach (Hg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1997, Berlin 1994, 71-190.

**Pranlas-Descours, Jean-Pierre, Velly, Michel (Hg.):** Panoramas européens. AusstKat. Pavillon de l'Arsenal, Paris 2001.

**Probyn, Elsbeth:** Queer Belongings. Eine Politik des Aufbruchs, in: Marie-Luise Angerer (Hg.): The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, Wien 1995, 53-69.

**Proust, Marcel:** À la recherche du temps perdu, hg. v. Jean-Yves Tadié, Paris 1987-1989.

**Proust, Marcel:** Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles, hg. v. Pierre Clarac unter Mitarbeit v. Yves Sandre, Paris 1971.

**Proust, Marcel:** Zum Gedenken an die gemordeten Kirchen, in: Ders.: Nachgeahmtes und Vermischtes, Werke I, Bd. 2, hg. v. Lucius Keller, Frankfurt/Main 1989, 87-194.

**Raulff, Ulrich:** Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003.

**Recht, Roland:** Le croire et le voir, Paris 1999.

**Reichlin, Bruno:** Schrift – Raum – Architektur, in: Archithese 25 (1995) H. 1, 38-43.

**Richard, Jean-Pierre:** Francis Ponge, in: Ders.: Onze études sur la poésie moderne, Paris 1964, 161-181.

**Richard, Jean-Pierre:** Littérature et sensation, Paris 1954.

**Richard, Jean-Pierre:** L'univers imaginaire de Mallarmé, Paris 1961.

**Richard, Jean-Pierre:** Microlectures, Paris 1979.

**Richard, Jean-Pierre:** Onze études sur la poésie moderne, Paris 1964.

**Richard, Jean-Pierre:** Pages paysages. Microlectures II, Paris 1984.

**Ritter, Alexander (Hg.):** Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Darmstadt 1975.

**Roberts, C.H., Skeat, T.C.:** The Birth of the Codex, Oxford 1983.

**Roger, Alain:** Court traité du paysage, Paris 1997.

**Ross, Kristin:** Lefebvre on the Situationists: An Interview, in: October 79 (1997), 69-83.

**Sachsse, Rolff:** Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Braunschweig und Wiesbaden 1997.

**Sadler, Simon:** The Situationist City, Cambridge, Mass. 1998.

**Sartre, Jean-Paul:** Moby Dick von Hermann [sic] Melville, in: Ders.: Der Mensch und die Dinge. Aufsätze zur Literatur 1938-1946, Hamburg 1983, 71-74.

**Savona, Jeannette Laillou:** Portrait de Dora d'Hélène Cixous: A la recherche d'un théatre feministe, in: Françoise van Rossum-Guyon/Myriam Diaz-Diocaretz (Hg.): Hélène Cixous, chemins d'une écriture, Paris und Amsterdam 1990, 161-175.

**Schalom, Ben-Chorin:** Lehre und beten, in: Holger Wolandt (Hg.): Jesus, München 1993, 244-253.

**Schefer, Jean Louis:** Paolo Uccello, le Déluge, Paris 1999.

**Schivelbusch, Wolfgang:** Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1989.

**Schmarsow, August:** »Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde.« Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, in: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. 1, Leipzig 1896, 44-61.

**Schmarsow, August:** Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig 1894.

**Schumacher, Fritz:** Das bauliche Gestalten, Basel 1991

**Schumacher, Fritz:** Die künstlerische Bewältigung des Raumes, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 13 (1919), 397-402.

**Schumacher, Patrick:** Architektur der Bewegung, in: http://www.baunetz.de/arch/archplus/30475c_.htm, 060403.

**Sierek, Karl:** Vorschrift und Nachträglichkeit. Zur Rhetorik von Bauen und Filmen, ex: Daidalos 64 (1997), Ausschnitt unter: http://www2.uni-jena.de/karl.sierek/Volltexte/daidalos.html, 310504.

**Silverstein, Marc:** »Body-Presence«: Cixous's Phenomenology of Theater, in: Theatre-Journal, (Baltimore) 43:4 (1991), 507-16.

**Simmel, Georg:** Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, in: Ders.: Gesamtausgabe Bd. II, hg. v. Ottheim Rammstedt, Frankfurt/Main 1995.

**Smithson, Alison:** AS in Dan Eye on the Road, Delft 1983.

**Soja, Edward W.:** Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places, Oxford 1996.

**Sörgel, Herman:** Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst (1918), Reprint Berlin 1998.

**Speich, Daniel:** Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der »Aussicht« im 19. Jahrhundert, in: traverse 3 (1999), 83-99.

**Spike, John T.:** Masaccio, Milan 1995.

**Spivak, Gayatri Chakravorty:** Revolutions That As Yet Have No Model: Derrida's »Limited Inc.«, in: Diacritics 10 (1980), 29-49.

**Spivak, Gayatri Chakravorty:** Verschiebung und der Diskurs der Frau, in: Barbara Vinken (Hg.): Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt/Main 1992, 183-218.

**Starobinski, Jean:** L'œil vivant II: La relation critique, Paris 1970.

**Stommer, Rainer:** Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung. Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur, in: Bernd Finkeldey (Red.): Konstruktivistische internationale schöpferische Arbeitsgemeinschaft (K.I.) 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur, Ausst.Kat Stuttgart 1992, 139-146.

**Stratton, George Malcolm:** Some preliminary experiments on vision without inversion of the retinal image, in: Psychological Review 3 (1896), 611-617.

**Stratton, George Malcolm:** Vision without inversion of the retinal image, in: Psychological Review 4 (1897), 361-360.

**Tafuri, Manfredo:** Architecture et humanisme: de la Renaissance aux Réformes, Paris 1981.

**Tafuri, Manfredo:** The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s, Cambridge, Mass. 1990.

**Taubes, Jacob:** Surrealistische Provokation, in: Merkur 236 (November 1967), 1069-1079.

**Thabe, Sabine:** Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raums. Opladen 2002.

**Thiekötter, Angelika u.a. (Hg.):** Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus, Basel, Berlin, Boston 1993.

**Thom, René:** La genèse de l'espace représentatif selon Piaget, in: L. Lurçat: Espace vécu et espace connu à l'école maternelle, Paris 1982, 164-170.

**Todorov, Tzvetan:** Introduction à la littérature fantastique, Paris 1970.

**Torra-Mattenklott, Caroline:** Le geste créateur. Gestik und Kritik bei Georges Poulet und Jean Starobinski, in: Verf. u.a. (Hg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild, Tübingen 2000, 269-281.

**Ungers, O.M.:** Morphologie. City metaphors, Köln 1982.

**Vagnetti, Luigi:** Storia della prospectiva, Milan 1970.

**Valéry, Paul:** Die Seele und der Tanz, in der Übersetzung Rainer Maria Rilke, in: Ders.: Werke, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd 2. Dialoge und Theater, hg. v. Karl Alfred Blüher, Frankfurt/Main 1990, 86-117.

**Valéry, Paul:** Eupalinos oder der Architekt, Übersetzung Rainer Maria Rilke, in: Ders.: Werke Bd. 2. Dialoge und Theater, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/Main 1990, 7-85.

**Vandendorpe, Christian:** Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture, Paris 1999.

**Ven, Cornelis van de:** Space in Architecture. The evolution of a new idea in the theory and history of the modern movements, Assen and Amsterdam 1978.

**Venturi, Robert/Scott Brown, Deniss/Izenour, Steven:** Learning from Las Vegas. Cambridge (Mass.) and London 1972.

**Vidler, Anthony:** Space, Time and Movement, in: At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture, hg. v. Russell Ferguson, Los Angeles 1998, 100-125.

**Vigato, Jean-Claude:** Le temps, une valeur architecturale, in: Poïesis. Revue d'échanges, architectures, arts, sciences et philosophie 11 (1997), 63-84.

**Virilio, Paul:** Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986.

**Vries, Hendrik de:** Die Lehre von der Zentralprojektion im vierdimensionalen Raume, Leipzig 1905.

**Vries, Hendrik de:** Die vierte Dimension. Eine Einführung in das vergleichende Studium der verschiedenen Geometrien, Leipzig und Berlin 1926.

**Vues d'Architectures.** Photographies des XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècle, Ausst.Kat. Museé de Grenoble 2002.

**Waldenfels, Bernhard:** Fragendes Denken, in: Ders.: Deutsch-französische Gedankengänge, Frankfurt/Main 1995, 159-171.

**Wallon, Henri:** Les origines de la pensée chez l'enfant, Paris 1989.

**Warburg, Aby M.:** Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893). In: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Neu hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers. (= A. Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, 1. Abt., Bd. I.1, hg. v. H. Bredekamp u.a.), Berlin 1998.

**Warburg, Aby M.:** Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl. Hg. v. Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass. (= A. Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, 7. Abt., Bd. VII, hg. v. H. Bredekamp u.a.), Berlin 2001.

**Warburg, Aby M.:** Schlangenritual. Ein Reisebericht, hg. u. mit einem Nachwort v. U. Raulff, Berlin 1992.

**Weber, Bruno:** La nature à coup d'œil. Wie der panoramatische Blick antizipiert worden ist, in: Ausst.Kat. Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, 20ff.

**Weber, Samuel:** ›Einmal ist Keinmal‹. Das Wiederholbare und das Singuläre, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart und Weimar 1997, 435-448.

**Wentz, Martin (Hg.):** Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Frankfurt/Main und New York 1991.

**Wertheimer, Max:** Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung, Zeitschrift für Psychologie 60 (1912).

**White, John:** Naissance et Renaissance de l'espace pictural, Paris 1992.

**Wigley, Mark:** Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel 1994.

**Wigley, Mark:** Constant's New Babylon – The Hyper-Architekture of Desire, Rotterdam 1998.

**Willis, Sharon:** Hélène Cixous' Portrait de Dora: the Unseen and the Un-scene, in: Theatre Journal: »staging gender«, 3 (October 1985), 287-301.

**Zur Lippe, Rudolf:** Raum, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, 169-178.

## Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Friedrich Jaeger,
Jürgen Straub (Hg.)
**Was ist der Mensch?**
Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Anthropologie

Dezember 2004, ca. 320 Seiten,
kart., ca. 28,00 €,
ISBN: 3-89942-266-X

Martin Warnke, Wolfgang Coy,
Georg Christoph Tholen (Hg.)
**HyperKult II**
Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien

November 2004, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 27,00 €,
ISBN: 3-89942-274-0

Franck Hofmann,
Jens E. Sennewald,
Stavros Lazaris (Hg.)
**Raum – Dynamik / dynamique de l'espace**
Beiträge zu einer Praxis des Raums / contributions aux pratiques de l'espace

Oktober 2004, 356 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-251-1

Marion Picker
**Der konservative Charakter**
Walter Benjamin und die Politik der Dichter

September 2004, 184 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-249-X

Georg Mein,
Markus Rieger-Ladich (Hg.)
**Soziale Räume und kulturelle Praktiken**
Über den strategischen Gebrauch von Medien

September 2004, 322 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-216-3

Marc Fabian Erdl
**Die Legende von der Politischen Korrektheit**
Zur Erfolgsgeschichte eines importierten Mythos

September 2004, 414 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-238-4

Hartmut Seitz
**Lebendige Erinnerungen**
Die Konstitution und Vermittlung lebensgeschichtlicher Erfahrung in autobiographischen Erzählungen

September 2004, 346 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-248-1

Susanne Stemmler
**Topografien des Blicks**
Eine Phänomenologie literarischer Orientalismen des 19. Jahrhunderts in Frankreich

September 2004, 266 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-281-3

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**
**www.transcript-verlag.de**

## Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Dirk Michael Becker
**Botho Strauß: Dissipation**
Die Auflösung von Wort und Objekt

September 2004, 238 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-232-5

Manfred Riepe
**Intensivstation Sehnsucht**
Blühende Geheimnisse im Kino Pedro Almodóvars. Psychoanalytische Streifzüge am Rande des Nervenzusammenbruchs

September 2004, 260 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-269-4

Alexander Kochinka
**Emotionstheorien**
Begriffliche Arbeit am Gefühl

September 2004, 306 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-235-X

Jörn Ahrens
**Ödipus**
Politik des Schicksals

September 2004, 114 Seiten,
kart., 12,80 €,
ISBN: 3-89942-252-X

Petra Löffler
**Affektbilder**
Eine Mediengeschichte der Mimik

September 2004, 296 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,90 €,
ISBN: 3-89942-267-8

Nicole Gronemeyer
**Optische Magie**
Zur Geschichte der visuellen Medien in der Frühen Neuzeit

September 2004, 242 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-240-6

Andreas Becker
**Perspektiven einer anderen Natur**
Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung

Juli 2004, 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-239-2

Christine Rospert
**Poetik einer Sprache der Toten**
Studien zum Schreiben von Nelly Sachs

Mai 2004, 414 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-215-5

Hans-Joachim Lenger
**Marx zufolge**
Die unmögliche Revolution

April 2004, 418 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-211-2

Landesverband der Kunstschulen Niedersachsen (Hg.)
**bilden mit kunst**

April 2004, 350 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-207-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**
**www.transcript-verlag.de**

## Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Peter Widmer
**Angst**
Erläuterungen zu Lacans Seminar X

April 2004, 176 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-214-7

Stefan Kramer
**Vom Eigenen und Fremden**
Fernsehen und kulturelles Selbstverständnis in der Volksrepublik China

April 2004, 576 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 3-89942-208-2

Stephan May
**Faust trifft Auge**
Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms

Februar 2004, 416 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-191-4

Kerstin Kratochwill, Almut Steinlein (Hg.)
**Kino der Lüge**

Februar 2004, 196 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-180-9

Jens Schröter
**Das Netz und die Virtuelle Realität**
Zur Selbstprogrammierung der Gesellschaft durch die universelle Maschine

Februar 2004, 328 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-176-0

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**
**www.transcript-verlag.de**