



Der Raum der Kunst

Raum und ästhetische Erfahrung in den plastischen Künsten der Moderne



Der Raum der Kunst | Christian Hartard

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

In der Philosophie und den Gesellschaftswissenschaften freilich ist seit einiger Zeit ein (wieder-) erwachendes Interesse an raumbezogenen Fragestellungen zu beobachten, das sich auf eine lange Tradition der philosophischen Reflexion und der naturwissenschaftlichen Erforschung des Raums berufen kann (vgl. dazu den ausführlichen Literaturbericht ab S. 17). Das Schlagwort des *spatial turn*⁶ bezeichnet hier die Einsicht, dass Räume sich nicht darin erschöpfen, als unsichtbare Abstandhalter oder Behältnisse den wahrnehmbaren Objekten eine neutrale Umgebung zur Verfügung zu stellen. Räume werden vielmehr zunehmend als selbst bedeutungstragende und bedeutungsgenerierende Kontexte aufgefasst, die die Dinge einhegen, ihnen Grenzen geben und dabei Distanzen und Beziehungen einrichten, über die sich das solcherart Abgeteilte und wieder Verbundene überhaupt erst definieren lässt. Umgekehrt sind auch diese Räume nicht als stabile, voraussetzungslos vorhandene und beliebig befüllbare Gefäße zu verstehen, sondern als spezifisch gestimmte Orte, die von ihren Betrachtern oder Benutzern stets neu hergestellt werden müssen. Diese Sicht auf den Raum, der es weniger um esoterisches Raunen denn um die Arbeit an konkreten Raumphänomenen zu tun ist, befindet sich heute in der Philosophie, der Soziologie, der Geographie, der Politik- oder der Kulturwissenschaft auf gutem Weg, sich als fachlicher *common sense* zu etablieren; zahlreiche Einzelfallstudien, Forschungsprojekte und Symposien⁷, aber auch eine anschwellende Reihe einschlägiger Sammelpublikationen belegen diese Tendenz.⁸

¹ Jantzen, S. 5

² vgl. auch Ströker, S. 17f.

³ vgl. auch Schürmann, S. 213

⁴ vgl. Köster sowie Münk, Dieter: *Die Organisation des Raumes im Nationalsozialismus*. Bonn 1993

⁵ Sternberger, Dolf / Gerhard Storz / Wilhelm Emanuel Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*. Hamburg 1957, hier zit. nach der Ausgabe München 1962, S. 116

⁶ zur Begriffsgeschichte des ‚spatial turn‘ vgl. Döring / Thielmann (Hg.), v. a. die Einleitung der Herausgeber (S. 7-45)

⁷ etwa das DFG-geförderte wissenschaftliche Netzwerk *Räume der Stadt. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Raumforschung*, die Graduiertenkollegs *Orientation and Motion in Space* an der Ludwig-Maximilians-Universität München und *Raum und Ritual. Funktion, Bedeutung und Nutzung sakral bestimmter Räume und Orte* an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz (2001-2005), das Symposium *Space. Place. Environment* an der Universität Bonn (24. bis 27. Juli 2000) u.v.a.

⁸ Monographien: für die Soziologie Löw (2001) und Schroer (2006), für die Philosophie Thabe (2002), für die Geographie Sturm (2000), für die Politikwissenschaft Köster (2002)

Sammelbände (chronologisch): Günzel (Hg., 2009), Döring / Thielmann (Hg., 2008), Heuner (Hg., 2008), Jongen (Hg., 2008), Günzel (Hg., 2007), Dünne / Günzel (Hg., 2006), Ott / Uhl (Hg., 2005), Stockhammer (Hg., 2005), Hönnighausen et al. (Hg., 2004), Krämer-Badoni / Kuhm (Hg., 2003), Maresch / Werber (Hg., 2002), Feiner et al. (Hg., 2001), Fecht / Kamper (Hg., 2000)



Die Reaktionen der Kunstgeschichte auf den ‚spatial turn‘ der Nachbardisziplinen indes sind vergleichsweise verhalten – sei es, weil es das Verhältnis zwischen den oft nur metaphorischen (sozialen, politischen, virtuellen) Räumen der Gesellschaftswissenschaften und den konkreten Räumen der Kunst erst zu klären gilt, sei es, weil man noch mit der Verarbeitung des letzten, des ‚iconic turns‘ beschäftigt ist. Vielleicht ist es also kein Zufall, dass die kunsttheoretische Rezeption neuerer sozialwissenschaftlicher Raumvorstellungen zunächst dort eingesetzt hat, wo man es ohnehin weniger mit faktischen denn mit fiktiven, imaginären, psychischen Räumen zu tun hat: in der Literatur, in der Musik, im Film, im Theater.⁹ Dort, wo man die intensivste Beschäftigung mit dem Raum vermuten sollte, in den plastischen Künsten nämlich, die ja seit Lessings *Laokoon* (gemeinsam mit der Malerei) explizit als Raumkünste in die Wissenschaft eingeführt sind, stößt man ebenfalls auf einen höchst unbefriedigenden Forschungsstand. Die über das Thema bisher vorliegenden Abhandlungen, zumeist kürzere Aufsätze oder heterogene Sammelpublikationen, sind eher Probebohrungen ins kunsthistorische Material denn Versuche einer umfassenden Darstellung. Zwar wird in der Literatur durchaus die Bedeutung des Raums gerade für zeitgenössische Kunstformen wie etwa die Installation erkannt;¹⁰ doch existiert weder eine Zusammenschau noch eine kritische Revision der vornehmlich im späten 19. Jahrhundert sowie in den 1950er- und 1960er-Jahren in die Kunstgeschichte eingeführten Raumbegriffe, und erst recht sucht man vergeblich nach einer zeitgemäßen philosophisch-kunstwissenschaftlichen Konzeption des ästhetischen Raums.

Betrachtet man die neueren Entwicklungen in den plastischen Künsten, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, in den 1920er- und besonders seit den 1960er-Jahren eine beispiellose räumliche Expansion erlebten, wird die hier klaffende Forschungslücke schnell evident: denn Arbeiten im urbanen Kontext, Installationen und Environments oder ephemere Duft-, Licht- und Klanglandschaften begnügen sich nicht damit, autonome Kunstobjekte in beliebigen ‚Schachteln‘ zu deponieren, sondern legen es geradezu darauf an, Artefakte einander räumlich zuzuordnen, sie in einen Bezug zum räumlichen Umfeld zu setzen oder totale Kunsträume zu schaffen, die den Betrachter umschließen und zu einem Teil des Arrangements werden lassen. Der ‚Raum‘ der Moderne kann *Binnenraum* eines Objekts ebenso sein wie ein das Objekt unmittelbar umgebender *Umraum*, ein durch mehrere Objekte abgesteckter *Zwischenraum*, ein durch die Ausstrahlung von Tönen, Farben und Licht oder ein Ensemble von Gegenständen hervorgerufener *Resonanzraum* oder ein das Werk einhegender musealer, städtischer und landschaftlicher *Kontextraum*. Damit treten für die Kunstwissenschaft neue Gesichtspunkte in den Vordergrund: die Frage nach der Begrenzung und Einteilung von Räumen, nach der Lenkung des Blicks oder der Bewegung; das Erleben von Enge und Weite, Widerstand und Durchlässigkeit; das Erkunden der Relation zwischen dem Werk und seinem Kontext oder zwischen dem eigenen Körper und dem künstlerischen Raum, der ihn einfasst.

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

⁹ etwa bei Lange (Hg.) oder Böhme / Mehner (Hg.); vgl. zum Raum im Kino auch die Beiträge von Streisand, Löbbermann und Naguschewski in Stockhammer (Hg.), zum Raum im Theater die Beiträge von Biet, Jourdheuil und Müller-Schöll in Müller-Schöll / Reither (Hg.), zum Raum in der Literatur die Beiträge von Fetscher, Miller und Willer in Stockhammer (Hg.) sowie die Kap. 9 und 10 in Simons; vgl. ferner die umfangreiche Bibliographie in Dünne / Günzel (Hg.), S. 467f.

¹⁰ Suderburg (Hg.), Bahtsetzis, Reiss, Kaye; vgl. zum kunsttheoretischen Kontext, allerdings ohne raumwissenschaftlichen Bezug, sondern mit besonderer Rücksicht auf die Theatralität der Installation: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main 2003; vgl. Baier für eine bildwissenschaftliche Perspektive



Arbeitsprogramm

Wenn es stimmt, dass in der Plastik das, „was zuerst und vor allem Einzelnen wahrgenommen wird, in gewisser Weise der Raum selbst ist“ (Böhme),¹¹ so darf sich das vorgestellte Projekt als Grundlagenforschung verstehen. Der Schwung des ‚spatial turns‘ soll dazu genutzt werden, die Aufmerksamkeit des Fachs auf den *Raum* als das spezifische Medium der Bildhauerei zu lenken. Ich betrachte dies durchaus auch als Kontrapunkt zu Tendenzen, die Kunstgeschichte zu einer allgemeinen Bildwissenschaft umzubauen und damit den Blick auf räumliche Phänomene zu verdecken, die mit dem Begriff des Bildes gerade nicht zu fassen sind; nicht von ungefähr müssen Phänomenologien des ästhetischen Raums, die mit einem *bildwissenschaftlichen* Instrumentarium arbeiten, die plastischen Räume der zeitgenössischen Kunst als revolutionäre ‚Verflüssigungen‘ des Tafelbildes behandeln,¹² statt ihre Verankerung in wesentlich älteren, bildhauerischen Traditionen zu prüfen.

Arbeit am Raum

Dem gegenüber wird hier ein Modell vorgeschlagen, das den vermeintlich plötzlichen Ausbruch der Kunst in den Raum, wie er am Beginn der Moderne zu konstatieren ist, als Ergebnis eines länger andauernden Prozesses der zunehmenden Verräumlichung *innerhalb der Bildhauerei* begreift. Diese These wird von der Überzeugung getragen, dass die Raumbildungen der Gegenwartskunst adäquat nur im Blick auf die langfristige Genese ästhetischer Raumverhältnisse zu beurteilen sind. Will man der Betrachtung aktueller Tendenzen historische Tiefe geben, so muss man dem Dialog mit dem Raum nachzuspüren, den die Plastik schon immer geführt hat.

Raumästhetik

Eine raumästhetische Analyse plastischer Werke setzt voraus, sich Klarheit über den zugrundegelegten Raumbegriff zu verschaffen und präzise Kriterien für die kunsthistorische Erschließung des Raums zu entwickeln. Im Anschluss an neuere Raumkonzepte, wie sie der ‚spatial turn‘ benachbarter Disziplinen nahelegt, ist eine konventionelle (statische, objektfixierte) Beobachtung durch die Analyse dynamischer Beziehungsgeflechte zu ersetzen, die Raum als eigenständigen Bedeutungsträger zugleich schaffen und im Fluss halten.

¹¹ Böhme, S. 95

¹² so etwa Baier



Ziele und Thesen

.....

Raubegriff

Die Idee des Raums, mit der das Projekt provisorisch arbeitet, geht von der Prämisse aus, von einem starren ontologischen, dingzentrierten Modell auf ein betrachterabhängiges, polyperspektivisches, temporalisiertes (also zeit-, körper- und bewegungsgebundenes) Konzept umzustellen. Es bleibt unzulänglich, das ästhetische Objekt als ein ornamentales Gefüge zu beschreiben, das sich selbstreferentiell abkapselt und damit sämtliche Umweltgegebenheiten aus sich und seiner Beobachtung ausschließt.¹³ Im Gegenteil ist darauf zu bestehen, dass der Raum, den das Werk aufspannt, als Medium der Kunst fungiert, das ohne ihre raumbearbeitende, raumverändernde, raumbesetzende, raumkonstituierende Kraft nicht oder nicht in gleicher Weise vorhanden wäre. Sobald Kunst selbst den Raum hervorbringt, in dem sie gesehen werden will, ist dieser Raum nicht länger als die andere, die (sinn-)leere Außenseite eines sinnvollen Werks zu denken; er wird zum Gegenstand ästhetischer Formung (dem dann dieselbe Relevanz zukommt wie der Stofflichkeit des Werks). Die Bedeutung eines Kunstwerks kann somit nicht mehr an einzelnen Objekten lokalisiert werden, sondern ist aus ihrem räumlichen Zusammenklang zu ermitteln. Sie ist aber auch keineswegs mehr als eine im Netzwerk der Dinge festgezurrte, eindeutige Gegebenheit vorstellbar – denn das hieße, den ontologischen Blick lediglich vom Objekt auf die Umgebung oder das Dazwischen von Objekten zu verlagern; vielmehr erlebt der Betrachter, dessen ästhetische Erfahrung mit seiner realen räumlichen Bewegung gekoppelt ist, das Werk als einen grundsätzlich unabschließbaren Prozess der ständigen Verschiebung und Neujustierung von Perspektiven und Bedeutungen im Zeitverlauf. Ein solches Kunstwerk ist nicht *an* einem Ort errichtet; es richtet erst einen Ort ein, von dem her ein ästhetischer Eigenraum geschaffen und – jenseits herkömmlicher narrativer oder mimetischer Verfahren – semantisch-atmosphärisch aufgeladen wird. Für die Beobachtung, die nur *innerhalb* dieses Raums stattfinden kann, gibt es kein distanzierendes Zurücktreten in die zweite Reihe, auf den neutralen Boden eines ästhetisch unbefleckten archimedischen Punktes. Indem das Werk, statt *in einem festgefügtten räumlichen Kontext* enthalten zu sein, sich selbst diesen Kontext gibt, gewinnt es an Offenheit; aber es wird zugleich ortlos, insofern es gewissermaßen *in sich selbst enthalten ist*. Man könnte auch sagen: es gewinnt Halt an sich selbst. Selbstreferenz wäre ein anderer Begriff dafür.

Selbstreferenz

Dass die gewaltigen Autonomisierungsschübe, die die Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erlebte, mit einer sprunghaften Erweiterung ihres räumlichen Vokabulars zusammenfallen, hat mit dieser Ortlosigkeit zu tun. Man kann den Ausgriff der Kunst in den Raum deshalb als eine reflexive Strategie begreifen, mit der die Bildhauerei der Moderne ihre wachsende Entbindung von sozialen Repräsentationsaufgaben kompensiert. Denn so bereitwillig die Kunst eine zunehmende Ausdifferenzierung der Gesellschaft in eigenlogische Funktionsbereiche zunächst als Freiheitsgewinn gegenüber Politik, Religion oder Wirtschaft verbucht hatte, so drängend sah sie sich angesichts einer steigenden Kontingenz möglicher Weltzugänge mit der Frage nach der Abbildbarkeit des ‚Realen‘ konfrontiert. In einer Welt der sich separierenden sozialen Sonderrationalitäten sind die mit Händen zu greifenden, scheinbar natürlichen Dinge, auf die Kunstwerke traditionell referierten, semantisch überbelegt. Als bloß oberflächliche, erste Schicht der Wirklichkeit lässt ihre sichtbare Form keine Rückschlüsse mehr auf die unterschiedlichen sozialen Bedeutungen zu, die an ihnen haften: die scheinbare Einheit des Objekts verdeckt die Vielheit des Sinns. Für die Kunst musste eine sich solchermaßen multiplizierende Realität, die sich wohl in ihrer äußerlichen *Gestalt*, nicht aber in ihrem sozialen *Gehalt* ins ästhetische Werk durchpausen lässt, zum ernststen Problem werden. Denn was sollte man von der kompakten Hülle der Welt *abmalen*, *abformen*, *abschreiben*, wenn diese den Augen zugängliche Verschalung nur noch über die nackte Existenz von Sachen informiert, ihr Wesen aber – das, was man früher ‚Ideen‘ genannt hatte – nicht mehr einzufangen ist? Die moderne Kunst antwortet darauf mit dem Rückruf ihrer Verweisungen. Weil die Zuordnung ihrer Referenzen zum referierten Objekt unsicher geworden ist, lässt sie ihre Referenzen in sich selbst zurücklaufen, statt sie wie lose Fäden in die Welt zu hängen. Das heißt nicht, dass Fremdbezüge verschwinden; aber sie können nicht, wie zuvor, gleichsam als Stempel der Wirklichkeit von außen durchgereicht und den künstlerischen Werken aufgeprägt werden, sondern sind von diesen allererst herzustellen. Gegenüber

¹³ so etwa Niklas Luhmann; vgl. hierzu Hartard, S. 164-178



der zeichenhaften Kunst ihrer Vorzeit tritt die Kunst der Moderne in ein neues Verhältnis zur Welt; die semantische Verschiebung von einer Weltimitation zur Welterzeugung macht sich an den Werken im forcierten Hinweis auf ihren operativen Charakter bemerkbar: Kunst entzieht sich dem Zwang zur Abbildung und erweckt stattdessen ganz bewusst den Eindruck des Gemachtseins. Sie betont die Form und tilgt die Information.

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

Verräumlichung

Wie alle Kunstarten, so findet auch die Bildhauerei im Zuge der ästhetischen Autonomisierungs- und Reinigungsprozesse zu ihrem spezifischen Material; und die These des hier vorgestellten Projekts wird sein, dass es der Raum ist, den die plastischen Künste – besonders seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert – als das elementare Medium *ihrer* Formbildungen adaptieren. Gottfried Boehm weist richtig darauf hin, man müsse „lernen, inwiefern die moderne Plastik die Frage des Raumes direkt zu ihrem Thema erhob, nachdem mimetische Darstellungsaufgaben abgetan waren“ (Boehm).¹⁴ Allerdings darf eine solche Untersuchung nicht zu kurz greifen, indem sie die nachmimetische Entdeckung des Raums als vollkommene Umwälzung der bis dahin gültigen ästhetischen Koordinaten missversteht; ebenso ungenügend ist es, wenn bildwissenschaftliche Ansätze die Raumkunst der Moderne als dynamischen „Ausstieg“ aus dem statischen Tafelbild oder als dessen „Totalisierung“ rekonstruieren und ihr, wenn auch unter negativen Vorzeichen, eine Bindung an malerische Traditionen unterstellen.¹⁵ Denn wenngleich das Interesse am Raum als kunstwissenschaftlicher Kategorie mit der Abkehr der Bildhauerei vom Zwang zur Figürlichkeit seine besondere Plausibilität gewinnt, so heißt das nicht, dass für eine noch (oder auch: wieder) abbildende, gegenständliche Kunst eine dezidiert *raumwissenschaftliche* Analyse nicht greifen würde. Im Unterschied zur Malerei, die sich bis ins 20. Jahrhundert hinein als zweidimensionales Fenster zur Welt definierte, durch das man auf die Wirklichkeit hindurchsehen (*per-spicere*) konnte, war das Weltverhältnis der Bildhauerei ja stets räumlich bestimmt: als Produktion *wirklicher* Dinge und *wirklichen* Raums. Dass für die plastische Arbeit im und am Raum noch lange kein Reflexionsbegriff zur Verfügung stand, ist dabei eher ein Problem der Kunstphilosophie denn eines der Kunst, die *praktisch* auch jene Raumfragen zu lösen vermochte, die sie sich *theoretisch* noch gar nicht stellen konnte. Die augenfällige Demonstration von Räumlichkeit in der Kunst der Moderne betrachte ich deshalb auch nicht als Indikator eines grundlegenden Wesenswandels, der es erlauben würde, diese Entwicklungen von ihrer Vorgeschichte abzutrennen. Als dreidimensionale Kunst ist die Bildhauerei seit jeher auf den Raum verwiesen. Nimmt man an, dass die Kunstentwicklung sich nicht als Frage des qualitativen Fortschritts darstellt, sondern eher als ein Problem des Nachschubs an Originalität, und dass dementsprechend weniger Paradigmenwechsel denn Kontingenzsteigerungen zu beobachten sind, kann mit *Verräumlichung*¹⁶ also kein plötzliches Räumlichwerden, sondern nur eine sich langsam anbahnende Erkenntnis des eigenen Räumlichseins gemeint sein. Der für die Kunst der Moderne diagnostizierbare ‚spatial turn‘ bezeichnet dann (lediglich) den Punkt, an dem die endgültige Lösung von jeder Gegenstandsbindung diesen Prozess schlagartig beschleunigt und die plastische Kunst zur Selbstreflexion zwingt: gewissermaßen rückblickend kann sie sich nun als per se räumlich definieren – und damit werden, was sie immer schon war. Die Brüche des 20. Jahrhunderts relativieren sich in dieser historischen Perspektive von scheinbar solitären Ereignissen zu kontinuierlich vorbereiteten Diskontinuitäten mit langer Inkubationszeit.

¹⁴ Boehm [a], o. S.

¹⁵ so etwa im Rahmen des Baseler *Forschungsschwerpunkts Bildkritik* (www.eikones.ch)

¹⁶ vgl. in diesem Sinne kurz: Flemming, S. 7f.



Arbeit am Raum

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

Die Entdeckung des Raums

In der architekturabhängigen, flächig-hieratischen Skulptur des hohen Mittelalters ist der bildhauerische Raum gering ausgeprägt; die plastischen Körper erscheinen als Fortsetzungen der Baumasse: „Die romanische Portalstatue“, schreibt Erwin Panofsky, „ist plastisch ausgestalteter Gewändepfosten, die romanische Relieffigur plastisch ausgestaltete Wand“.¹⁷ Eine erste Dynamisierung macht sich ab der späten Romanik mit den gestisch expressiven Gebärdefiguren etwa der Meister von Autun, Moissac und Toulouse bemerkbar, im 13. Jahrhundert dann mit den bewegten Portalskulpturen in Reims, Amiens oder Straßburg, die in einer gemeinsamen Erzählung aufeinander bezogen sind und so, aus der Vereinzelung heraustretend, Raum zwischen sich aufspannen. Die wirkliche Trennung des Körpers von der Fläche aber setzt erst mit den vollplastischen Statuen der Gotik ein, die zwar noch den Bezug zur umgebenden Architektur wahren, zugleich jedoch beginnen, sich durch Konsolen, Nischen, Baldachine oder andere Bedachungen abzuschirmen, um „eine bestimmte Raumzone zu sichern“ und als ihr „Aktionsfeld“ zu markieren (Panofsky).¹⁸ Indem die Kunst „die Statue wieder als selbständig entwickeltes Gebilde aus der Wand heraustreten läßt und die Relieffigur fast freiplastisch vom Grunde löst“, vollzieht sich „zugleich mit der Emanzipation der plastischen Körper die Emanzipation einer diese Körper in sich befassenden Raumsphäre.“ In ähnlicher Weise autonomisiert sich auch die Skulpturengruppe: sind die figürlichen Volumina des spätgotischen Schnitzaltars noch im Kastenraum des Retabels gefangen, gibt die Darstellung von Beweinungs-, Verkündigungs- oder Kreuzigungsszenen bereits Anlass zu ersten freistehenden Mehrfigurenensembles; ihre zunächst blockhaft-dichten Binnenräume gewinnen zunehmend an Offenheit, bis sie nur mehr durch die Narration abgeschlossen werden, welche die Distanz zwischen Figur und Gegenfigur überbrückt. Damit sind für die Folgezeit zwei grundlegende Möglichkeiten der Raumproduktion benannt: die Einzelfigur, die den Raum um sich versammelt, und die Figurenkonstellation, die den Raum in sich hält. Zur ersten Kategorie lassen sich die platzbeherrschenden Standbilder der Renaissance zählen, die – wie Donatellos *Gattamelata* (1447), Verrocchios *Colleoni* (1496) oder Michelangelos *David* (1501-1504) – aus sich heraus Relationen zum architektonischen Kontext einrichten¹⁹ und durch Blick und Gestik gleichermaßen Raum auf sich konzentrieren wie in den Raum hineinreichende Kraftfelder ausfalten. Im Gegensatz zu diesen auf Fernwirkung ausgelegten Monumentalwerken, die das Auge auf Distanz halten, stehen jene plastische Arbeiten, die den Rezipienten auch körperlich an und um sich ziehen: Hatten schon die mehransichtigen Skulpturen der Spätrenaissance, etwa diejenigen Cellinis (*Perseus*, 1553) oder Michelangelos (*Pietà*, 1547-1555), zum Ausloten ihrer multiperspektivischen Raumbezüge eingeladen, so erfährt das Prinzip der Torsion in den verschlungenen, in sich gedrehten Leibern der manieristischen *figura serpentinata* (Giovanni da Bolognas *Raub der Sabinerinnen*, 1582) eine weitere Steigerung; sie verbietet jede statische Wahrnehmung und nötigt den Betrachter dazu, die Bewegung des Werks in der eigenen Bewegung *um* das Werk nachzuerleben. Gegenüber einer Renaissancemalerei, in deren mathematisch konstruierten Einheitsräumen die Dinge als illusionistische Volumen mit unsichtbaren, nur der Imagination zugänglichen Rückseiten erscheinen,²⁰ belohnt die Simultaneität der Bildhauerei jeden Standortwechsel durch neue Eindrücke und macht so auf die Realität ihres Raums aufmerksam; der Betrachter kann sehen, was er zunächst nicht sehen konnte, er kann das Spiel mit der Erwartung genießen – und dann enttäuscht, bestätigt oder überrascht werden durch das, was sich ihm erst auf

¹⁷ hier und im folgenden: Panofsky, S. 275 (im Original z. T. hervorgehoben)

¹⁸ hier und im folgenden: Panofsky, S. 276 (im Original z. T. hervorgehoben)

¹⁹ Boehm (1977) und Boehm (2006)

²⁰ sodass Simultaneität, kommt sie doch einmal vor, eine Ausnahme ist, die besonders auffallen muss – wie in Pontormos *Heimsuchung* in Carmignano (1528-1529)



den zweiten oder dritten Blick – aber eben stets: tatsächlich – zeigt.²¹ Einen Höhepunkt erreicht diese Dynamisierung der Plastik im Barock. In virtuoson Aktionsfiguren wie denen Berninis (*Apollo und Daphne*, 1623/1624) wird Zeit nun nicht mehr nach Art der Renaissance als Problem des glücklichen Augenblicks verhandelt, der in einer moderat bewegten Geste ein Vorher und Nachher erkennen lässt, sondern in einer nach außen gerichteten, explosiv in den Raum zielenden Handlung eingefroren; die *formale* Allansichtigkeit des Manierismus mündet in einer *thematischen* Auffächerung der Perspektiven, die die einzelnen Kapitel einer ‚storia‘ an die verschiedenen Blickwinkel *einer* Skulptur heftet und zu einer nur kinästhetisch beobachtbaren Abfolge von Bedeutungen zusammenfasst. Eine neue Qualität erhält auch die zweite Linie der plastischen Raumherstellung, die des räumlichen Arrangements aufeinander bezogener Einzelwerke. Schon Alfonso Lombardi (*Marietod*, 1519-1521, Bologna) oder der Michelangelo-Schüler Ligier Richier (*Grablegung*, 1554/1564, Saint-Mihiel) hatten das Motiv der Figurengruppe zu reichbewegten Skulpturen-Landschaften weiterentwickelt; Bernini aber steigert diese bühnenartigen Dioramen zu Gesamtkunstwerken, die Architektur und Bildhauerei verschmelzen und ihre Räume nicht als miniaturisierte Ausschnitte, sondern als Fortsetzungen der wirklichen Welt präsentieren. So ist in der *Cornaro-Kapelle* (St. Maria della Vittoria, Rom, 1645-1652) weder die Plastik als bloße Ausgestaltung des vorhandenen Raums zu verstehen noch der gebaute Raum als eine Einhausung der Plastik, mit der eine reale von einer fiktiven Sphäre getrennt würde: plastisch-fiktiver und architektonisch-realer Raum fallen ineins. Ganz in diesem Sinne verzichtet später auch Canova darauf, seine skulpturalen Szenerien durch einen schützenden Mantelraum zu umhüllen; stattdessen stellt er sie, wie das Grabmal für die Erzherzogin Marie Christine von Sachsen-Teschen in der Wiener Augustinerkirche (1801-1805), als steingewordene Episoden des echten Lebens in einen übergeordneten Innenraum.

Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht

Von hier aus sind zwei Entwicklungsstränge denkbar, die den Schritt über die Schwelle zur Moderne markieren: die Öffnung des Kunstraums in den allgemeinen Raum hinein, wie Auguste Rodin sie in seinen *Bürgern von Calais* realisiert, oder, etwas später, die Betonung der Eigenräumlichkeit, also das Abschließen des von innen her wachsenden Raums durch künstlerische Mittel, wofür exemplarisch Kurt Schwitters' *Merzbau* stehen kann. Die plötzliche Vielfalt an Raumformulierungen, die das beginnende 20. Jahrhundert hervorbringen wird, ist also keineswegs der unvermittelte avantgardistische Ausbruch der Kunst ins Leben, wie ihn besonders solche historische Darstellungen nahelegen, die den raumplastischen Entwicklungen der Gegenwart eine ins Tafelgemälde zurückreichende Wurzel unterstellen (von wo aus der Sprung in die Räumlichkeit dann natürlich gewaltig erscheinen muss).²² Ohne Zweifel ist in der Malerei nach der Jahrhundertwende die deutliche Tendenz zu beobachten, durch den Einbezug realer Gegenstände ins Dreidimensionale hinauszuwachsen (etwa in Picassos Collagen aus den Jahren 1912 und 1913) oder mit den Mitteln des Bildes abgeschlossene Erfahrungsräume zu schaffen (wie in Monets *Seerosen-Zyklus* in der Pariser Orangerie, 1927, oder El Lissitzkys *Prounenraum* auf der Großen Berliner Kunstausstellung, 1923). Ich möchte aber argumentieren, dass die skulpturalen und installativen Positionen der Moderne schon *innerhalb* der Bildhauerei an reiche Traditionslinien anknüpfen konnten und von *dort* ihre Inspiration bezogen.²³

²¹ während man beim Tafelgemälde zwar intuitiv zu wissen glaubt, was sich etwa in einem durch das Bildpersonal verdeckten Hintergrund abspielt, aber eben nicht *hinter* die Figuren sehen kann, um die Annahme zu überprüfen; und tatsächlich befindet sich dort ja auch gar nichts – außer der Leinwand (vgl. auch Gombrich, S. 80-83)

²² so tendentiell Bahtsetzis, der die Geschichte der Installation mit der Erweiterung des malerischen Raums bei Monet und Mondrian beginnen lässt; Rodin und die *Bürger von Calais* etwa werden in dieser (trotzdem sehr instruktiven) Arbeit nicht einmal erwähnt

²³ ganz offensichtlich gilt dies für alle Arbeiten, die in herkömmlicher Weise an den menschlichen Körper gebunden bleiben und an ihm die möglichen Relationen zwischen Leib und Raum untersuchen: Alexander Archipenko etwa experimentiert seit 1912 mit der räumlichen Durchdringung seiner Plastiken, indem er ihre feste Form mit Mulden, Ausbuchtungen und Höhlungen perforiert; statt den Raum als „eine Art Einrahmung der Masse“ zu behandeln, macht er umgekehrt „das Material [...] zum Rahmen um eine Raumform“ (Archipenko). In seine Fußstapfen treten später klassische Bildhauer wie Henry Moore oder Barbara Hepworth mit ihren durchbrochenen biomorphen Volumina, aber auch konzeptueller arbeitende Künstler wie Michelangelo Pistoletti, Robert Morris, Anish Kapoor und Jeff Koons, die mit verspiegelten Oberflächen den Urraum des Objekts in das Kunstwerk selbst hineinnehmen und es so als materiellen Gegenstand auflösen. Ebenfalls noch stets an der Einzelfigur orientiert zeigt sich die Plastik des Futurismus (Umberto Boccioni: *Entwicklung einer Flasche im Raum*, 1911) und des Kubismus (Picasso, Braque), deren Protagonisten sich in der Anzeige räumlicher Dynamik oder in der Zergliederung des Körpers und der Neuordnung seiner Fragmente vergleichsweise konservativ den bereits bekannten Fragen von Bewegungsdarstellung und Mehransichtigkeit widmen.



So verschmelzen in den *Bürgern von Calais* (1889/1895) die Idee des polyperspektivischen Figurenensembles und die der raumausstrahlenden Kraft der Skulptur zum epochemachenden Konzept einer in den Raum überfließenden Kunst: eine konsequente Allansichtigkeit und der Verzicht auf die bis dahin obligatorische Aufsockelung²⁴ verschleifen die Grenze zwischen Werk und Welt und binden die Plastik in den fließenden Alltag der Stadt ein.²⁵ Gerade dieser unklar konturierte „Übergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit“ brachte der Arbeit die Kritik der Zeitgenossen ein, welche, wie Adolf von Hildebrand, im Realismus Rodins „eine künstlerische Roheit“ sahen, „die in die Gattung der Wachfiguren und Panoramen gehört.“²⁶ Rückblickend freilich kommt den *Bürgern von Calais* eine Schlüsselstellung in der Geschichte der Bildhauerei zu: sozialhistorisch bemerkenswert ist die Geste, nicht das museale Reservat, sondern den gelebten Gesellschaftsraum als den idealen Ort der Kunst zu definieren,²⁷ in formaler Hinsicht wegweisend ist dagegen die expansive Unruhe des Werks, sein „Nichtaufhören“ (Boehm)²⁸ an der materiellen Oberfläche, die Radikalität, mit der es in den urbanen Kontext ausgreift und „aus allen seinen Rändern“ ausbricht „wie ein Stern“ (Rilke)²⁹. „Mehr als in allen früheren Epochen“, stellt denn Hanns Theodor Flemming zutreffend fest, „beschäftigt sich die Plastik der Gegenwart mit dem Problem des Raumes. Die Beziehungen der plastischen Figur zum Raum, der sie umgibt, bilden seit Rodin eines ihrer Leitmotive.“³⁰

Schon die Raumproduktion des barocken Gesamtkunstwerks aber macht deutlich, dass auch eine nicht mehr figurzentrierte, sondern an der ‚reinen‘ *Emergenz von Raum* interessierte Bildhauerei Anschlussstellen in ihrer eigenen Geschichte findet; tatsächlich sehe ich hier die Quelle für jene installativen Arrangements, mit denen sich die Kunst zu Anfang des 20. Jahrhunderts, parallel zu einer allgemeinen Autonomisierung und Universalisierung des Ästhetischen,³¹ nun auch räumlich totalisiert. Als Wegmarke solcher sich gleichsam aus einem Nukleus herausentwickelnder Raumblasen steht der höhlenartig-verschachtelte *Merzbau* Kurt Schwitters' (1923 - 1936/37). Die Plastik dehnt sich vom umhögten Objekt *im* Raum zum umhögenden Eigenraum; nicht mehr das sakrale Gehäuse der Kirche, die Umgebung eines städtischen Platzes oder die Verklärungsmaschinerie des Museums bilden den Kontext des Werkes; es entfaltet vielmehr aus eigener Kraft einen ganz individuellen Einzugsbereich und ästhetisiert alles, was in seinen Sog hineingerät. Davon ist auch das Publikum nicht ausgenommen, das dieses Gravitationsfeld betritt. Denn das Kunstwerk entgrenzt sich, indem es den Betrachter eingrenzt, indem es das betrachtende Gegenüber als teilnehmenden Zeugen in seinen Binnenraum einschleust und physisch inkorporiert. Der Rollentausch von Raum und Werk erfasst nun auch den vom Raum umschlossenen Rezipienten: das Werk, indem es sich verräumlicht, streift seinen Rahmen ab und wird selbst zum Rahmen der Beobachtung; oder, cum grano salis: zum Beobachter des Beobachters.

Tausend Räume

Die Gegenwart der Bildhauerei, die hier beginnt, ist geprägt von einer immensen Diversifizierung räumlicher Strategien. Folgt man den Spuren Schwitters', so stößt man schon früh auf die Ready-made-Assemblagen Marcel Duchamps (etwa die *One Mile of String*, die sich 1942 bei der New Yorker Ausstellung *First Papers of Surrealism* wie ein Gespinnst durch den Galerieraum zieht), etwas später dann auf die *Environments* Allan Kaprows (seit 1958) oder die agoraphobischen Unratansammlungen Armans (*Akkumulationen*, seit 1960). Gewissermaßen als Präzisierungen solcher chaotischen All-over-Ensembles erscheinen die seit den 1980er-Jahren sehr differenziert angelegten narrativen Passagen, die wie Ilya Kabakovs *Totale Installationen*, Christoph Büchels oft augenzwinkernd-abenteuerliche *Parcours* oder Gregor Schneiders emphatische Labyrinth, durch eine Fülle assoziativer Details zu atmosphärisch dichten Erlebnisräumen aufgeladen werden. Etwas abseits vom scheinbaren Realismus dieser ästhetischen Parallelwelten stehen die hochartifizialen, aus vorgefundenen Gegenständen, künstlerisch bearbeiteten Objekten und autonomen skulpturalen

²⁴ der ursprünglichen Absicht Rodins, die Figurengruppe ebenerdig aufzustellen, folgte man in Calais erst 1924; andere Abgüsse des Werks (so der in London) sind dagegen nach wie vor aufgesockelt

²⁵ die Frage, inwiefern dieses konkrete räumliche Umfeld konstitutiv für den Bedeutungsgehalt des Werks ist, steht hinter einer künstlerischen Untersuchung Candida Höfers, die im Jahr 2000 die insgesamt zwölf über die ganze Welt verteilten Aufstellungsorte der *Bürger von Calais* und ihrer Nachgüsse photographisch dokumentierte

²⁶ Hildebrand, S. 44

²⁷ s. a. Flügge, S. 325

²⁸ Boehm [a], o. S.

²⁹ Rodins Sekretär Rilke hatte bei dieser Formulierung freilich nicht die *Bürger*, sondern ein antikes Werk im Sinn

³⁰ Flemming, S. 6

³¹ die Rede ist dann von einer ‚Erweiterung des Kunstbegriffs‘ durch neue, bisher kunstunwürdige Materialien oder Verfahren; vgl. zur soziologischen Verarbeitung dieses Universalisierungsprozesses und zu seinem Zusammenhang mit der ästhetischen Autonomisierung: Hartard, S. 115-158 (bes. S 126 und 140)



Gebilden gleichermaßen räumlich arrangierten *Zellen* Louise Bourgeois' oder die Installationen Joseph Beuys', die im Darmstädter *Block Beuys* (1970) zu einer komplexen, mit Plastiken, Graphiken und Aktionsrelikten ausgestalteten Raumsuite gesteigert werden. Wesentlich puristischer, aber physisch durchaus extremer sind die beengenden *Korridore* Bruce Naumans (seit 1969), die mit einfachsten Mitteln elementare Raumsituationen erzeugen und den Besucher, indem sie ihm die unangenehm direkte Konfrontation mit sich selbst zumuten, auf die Erfahrung des eigenen Körpers zurückwerfen. Den Interventionen der Minimal Art dagegen ist es weniger um die Leiblichkeit des Rezipienten zu tun denn um die Idee des essentiellen Raums. Angeschlagen wird dieses Motiv schon 1958 von Yves Klein, der unter dem programmatischen Titel *Le Vide* (Die Leere) den Ausstellungssaal der Pariser Galerie Iris Clert als vollkommen unbespielten Raum-an-sich präsentiert; radikal war damit die absolute Reduktion als konzeptueller Fluchtpunkt vieler nachfolgender Raumexperimente bezeichnet. Carl Andre etwa deutet Räumlichkeit lediglich durch einige wenige, stark zurückgenommene Markierungen an, die allein als aufeinander verweisende Raummale, nicht als einzelne Artefakte bedeutsam sind; ähnlich wird bei den Draht- oder Fadenarbeiten Norbert Krickes und Fred Sandbacks oder den modularen Strukturen Sol LeWitts das dreidimensionale Volumen nur „von einer dünn materialisierten Form durchfahren“ (Trier),³² die wie ein feiner Riss den Raum um sich sichtbar werden lässt. In einem größeren Maßstab, aber prinzipiell vergleichbar fungieren auch die Zeichensetzungen der *Land Art* in den Wüsten Nordamerikas als derartige Raumauslotungen, die den Blick vom Objekt in die Weite der Landschaft oder, wie in Michael Heizers *negativen Skulpturen*, auf künstlich eingezogene Horizonte lenken; gleiches gilt für den Transfer solcher Positionen zurück in einen musealen beziehungsweise urbanen Kontext, etwa für die *Erdräume* und den *Vertikalen Erdkilometer* Walter der Marias. Dass Räumlichkeit indes nicht allein materiell gewonnen werden kann, demonstrieren die gänzlich entsubstantialisierten, aber eben doch nicht leeren Licht-, Klang- und Dufträume Dan Flavins, Olafur Eliassons, James Turrells, Mischa Kuballs, Ernesto Neto oder Wolfgang Laibs. Einen ganz anderen Weg, Raum zum Vorschein zu bringen, beschreiten schließlich Bruce Nauman, Joseph Beuys und Rachel Whiteread, die das unsichtbare Raumvolumen nicht als solches inszenieren, sondern es abformen und so zum körperlichen Gegenstand konkretisieren. Wie schon bei Richard Serra *Splashes*, für die der Künstler 1968 geschmolzenes Blei in einen Raumwinkel zwischen Wand und Boden geworfen und ausgehärtet hatte, handelt es sich auch hier um plastische Werke, die nicht Raum erzeugen, sondern gewissermaßen selbst vom Raum erzeugt sind und somit auf ein ganz bestimmtes örtliches Umfeld bezogen bleiben; diese Idee, eine skulpturale Arbeit unmittelbar auf die Gegebenheiten ihres Umraums reagieren zu lassen, ist unter dem Schlagwort der *Ortsspezifität* bis heute eine zentrale Forderung insbesondere an Kunst im öffentlichen Raum der Stadt.

Will man, wie diese kurze Skizze, das Werden der plastischen Kunst als einen Prozess der langsamen, dann eruptiven ‚Verräumlichung‘ beschreiben, so ist nachdrücklich zu bemerken, dass man es hier mit einer Interpolation der Jetztzeit zu tun hat. Es soll keinesfalls der Eindruck eines teleologischen Erklärungsmodells erweckt werden, das der künstlerischen Genese explizite Motive zugrundelegt oder eine immanente Zielorientierung unterstellt; ich denke vielmehr an eine kumulative Bewegung, die statt als Abfolge von sich gegenseitig ablösenden und ausschließenden Programmen besser als Anreicherung und Vervielfältigung künstlerischer Optionen zu verstehen ist. Die Eroberung des Raums also hinterlässt keine verbrannte Erde; sie steckt lediglich immer neu die Grenzen des gerade Möglichen ab, ohne deshalb jede Kunstproduktion darauf zu verpflichten, bis an diese Grenzen zu gehen. Die Alternativen werden nicht ausgeschaltet – sie nehmen zu. Nicht jedes bildhauerische Werk arbeitet dann in gleichem Maß oder in gleicher Weise raumplastisch. Wenn aber gerade die avanciertesten Positionen der Zweiten Moderne um Raumfragen kreisen, so darf man dies als einen Hinweis darauf sehen, dass die Plastik insgesamt nicht hinter ihren einmal eingerichteten räumlichen Weltzugang zurückkann. ‚Raum‘, zum prominenten und spezifischen bildhauerischen Bezugsproblem herangewachsen, lässt sich aus dem ästhetischen Diskurs und der ästhetischen Praxis nicht mehr vertreiben. Er liegt als selbstgestellte Arbeitsherausforderung vor; und nun muss man zusehen, wie man sie annimmt und im Einzelfall bewältigt.

³² Trier, S. 16



Raumästhetik

.....

„*Raum* ist ein totalisierendes Wort, das wegen seiner Resonanzen in allen Disziplinen bedeutungsvoll erscheint – aber ohne konkrete Bedeutung eine genaue Analyse eher erschwert als ermöglicht“ (Moravánszky).³³ Wenn also von ‚Raum‘ die Rede sein soll, so ist zu klären, von welchem.

Das Raumkonzept, das das vorgeschlagene Forschungsprojekt entwickeln und anwenden möchte, hat zwei Voraussetzungen zu genügen: Einerseits muss es sich auf der Höhe des raumwissenschaftlichen Diskurses bewegen, indem es die außerästhetisch sich bereits abzeichnende Tendenz zur *Dynamisierung* des Raums aufnimmt; Raum ist als eine Größe zu beschreiben, die nicht schlicht vorhanden ist, sondern durch die Kunst allererst hervorgebracht und vom Beobachter im Erleben aktualisiert werden muss. Andererseits ist dem Umstand Rechnung zu tragen, dass der plastische Raum sich nicht als abstrakte, vom stofflichen Substrat der Werke losgelöste Kategorie erfassen lässt, sondern die Raumproduktion der Kunst und die raum(be)greifende Praxis des Betrachters stets in einem Wechselverhältnis mit der *materiellen Gestalt* des Kunstraums stehen. Ein Raumbegriff, der heuristisch fruchtbar sein soll, wird demnach vom Grundsatz geleitet sein, *konkret* zu identifizierende Räume zu bezeichnen, in die eine raumschaffende oder den Raum nachvollziehende Praxis als *Zeitlichkeit* des Werks eingeschrieben ist; dies heißt auch, dass die Realität des dreidimensionalen Raums eine *polyperspektivische* Beobachtung erlaubt und erfordert; der besonderen *atmosphärischen* Qualität, mit der das Werk den künstlerisch gestifteten Raum ausstattet, entspricht die Besonderheit der ästhetischen Erfahrung, die hier als *Erfahrung körperlicher Präsenz* im gestimmten Raum der Kunst möglich wird.

Konkrete Räume

Dass, wie Ernst Cassirer bemerkt, die Räume der Kunst „im Gegensatz zu jenem abstrakten Schema, das die Geometrie entwirft, durchaus ‚konkrete‘ Weisen der Räumlichkeit“³⁴ darstellen, ist keine neue Erkenntnis. Schon die gewissermaßen ‚naiven‘ Raumvorstellungen einer älteren Kunsttheorie, die sich letztlich dem Sog des Newtonschen Absolutraums noch nicht zu entziehen vermochten, sehen doch wenigstens prinzipiell durchaus den Unterschied zwischen dem „ideellen‘ Raum“ der Philosophie und dem „auf unserer Wahrnehmung beruhende[n] Raum“³⁵ der Kunst (Albiker): der nicht greifbare metaphysische „Raum-an-sich‘ [...] kann demnach mit dem Raum unserer Wahrnehmung, dem Raum also auch des Künstlers nicht einfach übereinstimmen.“ Gerade das Absehen von den realen Objekten der Kunst schließt deren Subjekt, den schaffenden oder erkennenden Menschen, aus der Betrachtung aus: denn während die *Raumwissenschaft* sich zu abstrakten Räumen vorarbeiten mag, die ohne anthropozentrische Bindung auskommen, kann die „*Raumkunst*“ dagegen, auf sinnlich sichtbare Erscheinung ihres Tuns erpicht, [...] auch bei den kühnsten Gebilden nicht auf den leiblich fühlenden Menschen [...] verzichten“³⁶ (Schmarsow). Der eigentlich begrüßenswerte ‚turn‘ vom statischen Behälterraum zur Vorstellung des relational und operativ hergestellten Raums zeitigt allerdings besonders in neueren Veröffentlichungen die paradoxe Konsequenz, dass der Begriff des Raums mehr und mehr metaphorisch gebraucht und auf einen durch gesellschaftliches Handeln oder interpersonelle Beziehungen hervorgebrachten Sozial- oder Interaktionsraum verengt wird; der analytisch vernachlässigte *physische* Raum verhärtet sich zu einem starren, unscharfen Hintergrund, vor dem das soziale Getriebe sich bewegt. Für die Kunstwissenschaft ist eine solche modische Totalopposition zum ‚Raumcontainer‘ wenig hilfreich; vielmehr ist es gerade die Wechselbeziehung zwischen Real- und Vorstellungsräumen, die eine am Material arbeitende, aber über das Material hinausgehende Analyse erhellen könnte.

³³ Moravánszky, S. 121f.

³⁴ Cassirer, S. 498

³⁵ hier und im folgenden: Albiker, S. 43 und S. 44

³⁶ Schmarsow, S. 476 (Hervorhebung von mir)



Atmosphäre

Um die eigentümliche Wirkung zu analysieren, die der künstlerische Raum aus dem Wechselspiel von eingeschriebenen und zugeschriebenen Raumqualitäten erhält, soll auf den Begriff der *Atmosphäre* zurückgegriffen werden.³⁷ Für die Kunstwissenschaft hat besonders Gernot Böhme die Vorstellung vom „atmosphärisch getönte[n] Raum“³⁸ geprägt, dessen Eigen-Sinn ernstgenommen und gegen die „Verpönung von Sinnlichkeit“³⁹ rein intellektualistischer Modelle verteidigt werden müsse. Wider den rationalen Diskurs einer Kunstbetrachtung, die sich nur an stilistischen, ikonographischen oder sozialhistorischen Kriterien oder an der Bestimmung einer ästhetischen Funktion⁴⁰ interessiert zeigt und damit schon das Bedeutungspotential des Werks auszuschöpfen meint, bringt Böhme ein Konzept in Stellung, das die „wahrnehmende [...] Präsenz des Subjekts“ und dessen „Teilnahme an der Gegenwart der Dinge“⁴¹ betont. Mögen einer älteren, von der mimetischen Aufgabe des Werks überzeugten Kunstgeschichtsschreibung die ‚objektiven‘ Erkenntnismethoden noch hinreichend erschienen sein, so wird im Kontext der Ungegenständlichkeit die Relevanz des Böhmschen Entwurfs unmittelbar deutlich; denn zum sinnstiftenden Moment des Kunstwerks wird hier gerade sein vermeintlich unbenennbarer Stimmungswert, der den Rezipienten noch vor jeder logischen Verarbeitung des Gesehenen als prälogische Erfahrung trifft.⁴² Diese ästhetische Atmosphäre ist weder allein als Zubehör des Werkes noch als bloße Einbildung des Betrachters zu verstehen; sie emergiert als eine Art Überschuss aus der wechselseitigen Verknüpfung beider Instanzen, wird also durch das Objekt hervorgerufen, ohne objektiv an ihm zu haften, und vom Subjekt erlebt, ohne sich allein aus subjektiven Seelenzuständen zu erklären.⁴³ Nachdem sie schon bei Böhme allererst räumlich angelegt ist – als „die affektiv getönte Enge oder Weite, in die man hineintritt, das Fluidum, das einem entgegenschlägt“⁴⁴ –, eignet sich der Ansatz in besonderer Weise zur Analyse plastischer Kunst (auch wenn man Böhmes eigentliches Ziel, die Idee der gefühlszentrierten Kunstbeobachtung zu einer allgemeinen ökologischen Naturästhetik zu universalisieren, aus guten Gründen nicht teilen möchte). Atmosphären sind demnach „Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen [...] ‚tingiert‘ sind“⁴⁵ und so überhaupt hervorgebracht werden. Jeder Gegenstand im Raum ist als Volumen zu denken, das einen gewissen Platz einnimmt, dabei aber eine raumverdichtende Kraft nach außen abstrahlt: diese „nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen.“ Niklas Luhmann bemerkt deshalb, Atmosphäre sei gewissermaßen der den Sinnen zugängliche Indikator für die Existenz des sinnlich ungreifbaren Raums: „Bezogen auf die Einzeldinge, die die Raumstellen besetzen, ist Atmosphäre jeweils das, was sie nicht sind, nämlich die andere Seite ihrer Form; also auch das, was mitverschwinden würde, wenn sie verschwänden. [...] Sie [...] entsteht dadurch, daß jede Stellenbesetzung eine Umgebung schafft, die nicht das jeweils festgelegte Ding ist, aber auch nicht ohne es Umgebung sein könnte. Atmosphäre ist somit [...] die Sichtbarkeit der Unsichtbarkeit des Raumes als eines Mediums für Formbildungen.“⁴⁶ In eine ähnliche Richtung deutet Walter Benjamins *Aura*, die „einen atmosphärischen Raum im Raum um etwas Körperhaftes“ (Selle)⁴⁷ bezeichnet. Tatsächlich erhält der Begriff eine stark räumliche Prägung, wenn Benjamin annimmt, das ursprüngliche Wesen des Kunstwerks sei nur in seinem „Hier und Jetzt“ bewahrt, in seinem „einmalige[n] Dasein an dem Orte“.⁴⁸ Das Ortloswerden des Werks durch technische Reproduktionsmedien, seine Herauslösung aus dem authentischen Umfeld ist für Benjamin gleichbedeutend mit dem Verlust des auratischen Zaubers. Für Raumkunstwerke, die wie kaum eine andere Gattung nach einer Rezeption *in situ* verlangen, muss diese Forderung nach *ortsspezifischer* Betrachtung in verschärftem Maße gelten.

³⁷ vgl. Böhme (1995), neuerdings auch: Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006

³⁸ Böhme, S. 8

³⁹ Böhme, S. 178

⁴⁰ so etwa Niklas Luhmann

⁴¹ Böhme, S. 177f.

⁴² vgl. Böhme, S. 8

⁴³ vgl. Böhme, S. 33f.

⁴⁴ Böhme, S. 95

⁴⁵ hier und im folgenden: Böhme, S. 33

⁴⁶ Luhmann, S. 181; für Böhmes Ausgangspunkt der Subjekt/Objekt-Differenz ist in Luhmanns Systemtheorie freilich kein Platz; Raum ergibt sich hier aus der Differenz von Objekt und Stelle

⁴⁷ Selle, o. S.

⁴⁸ Benjamin, S. 478



Ästhetische Erfahrung als Körpererfahrung

Konzipiert man das Erkunden plastischer Räume als eine Dimension der ästhetischen *Erfahrung*, die als Sinnstiftung eigenen Rechts neben die ästhetische *Erkenntnis* zu stellen ist,⁴⁹ so wird evident, dass sich die Qualität räumlicher Erlebnisse gerade dem Fehlen einer reflexiven Distanzierung vom Werk verdankt, einem Eingelassensein der Wahrnehmung ins Wahrgenommene durch die somatische Verwicklung des Beobachters in den Raum. Denn wer „sich *im* Raum befindet, hat ihn als ein dreidimensionales Kontinuum nicht *vor* sich. Er ist von ihm umschlossen wie beliebige Dinge sonst: eine Erkenntnisrelation begründet sich dabei nicht“ (Boehm).⁵⁰ Da der Mensch kein Sinnesorgan besitzt, das eine Raumperzeption von außen her ermöglichen würde, kann die „Vorstellung von ‚Raum‘ [...] immer nur durch Körperhaftes hervorgerufen“⁵¹ sein (Flemming): durch eine leibhaftige Anwesenheit im Raum, die den Beobachter notwendigerweise zu einem Teil des Beobachteten werden lässt.⁵² „Körper und Raum sind deshalb untrennbar miteinander verbunden“ (ibid.). Anders als die visuelle Aufnahme eines Bildes, das den Betrachter als ein *Gegenüber* empfängt, ist Raumerfahrung stets als leibliche Partizipation am Werk ausgezeichnet: als Erfahrung *durch den* Körper ebenso wie als Erfahrung *des* Körpers. Für eine objekthaft-mimetische Kunst, bei der die Plastizität der Figur den Betrachter zwingt, sich in ein Verhältnis zum künstlerisch geformten Volumen zu setzen, gilt dies in gleicher Weise wie im Falle eines ungegenständlichen, räumlich expansiven Werks, das es dem Rezipienten erlaubt, sich selbst als Volumen im Raum zu spüren und die eigene Körperlichkeit als Instrument der Rauman eignung zu benutzen. Die Kunst mag sich von der figürlichen Repräsentation des menschlichen Körpers abgewandt haben – im Raum als dem Ort einer Konfrontation des Menschen mit dem eigenen Leib kehrt er in sie zurück. Die Kunstwissenschaft indes hat eine solche somatische Ästhetik lange Zeit eher reserviert behandelt; einer von den Möglichkeiten des perspektivischen Raumillusionismus faszinierten Theorieproduktion galt das Körperempfinden dem Augenschein untergeordnet, und wer, wie der ungläubige Thomas, beim Sehen die Hände zu Hilfe nehmen musste, bewegte sich auf einer primitiven Stufe der Wahrnehmung.⁵³ Erst ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert stehen Kunsthistoriker wie Schmarsow, Hildebrand und Wölfflin oder phänomenologisch arbeitende Philosophen wie Cassirer und Heidegger für die beginnende „Tradition einer leiblich-anthropologischen Theorie der Räumlichkeit“ (Hartle),⁵⁴ die ‚Raum‘ als Korrelat oder sogar als Erweiterung des Leibes denkt, auf den hin der Raum zentriert ist.⁵⁵ „Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschließung eines Subjekts“,⁵⁶ dem „das ganze Raumgebilde [...] als ‚Körper außer ihm‘“ erscheint (Schmarsow),⁵⁷ um daher „das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir diese Betrachtung sinnlich miterleben, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen“ (Wölfflin).⁵⁸ In einer „mimetisch-projektive[n] Lesart“ (Hartle)⁵⁹ kann der nicht bloß optisch, sondern auch leiblich wahrnehmende Mensch das plastische Objekt als mit ihm selbst verwandt begreifen und so am Raumkunstwerk lernen, dass auch er „in seiner Selbstgegebenheit, seinem Sich-Spüren ursprünglich räumlich ist“ (Böhme).⁶⁰ Raumerfahrung wird so zu einem Modus der Selbstvergewisserung. Gegen den hier referierten, vielleicht allzu stark leibfixierten Entwurf der räumlichen Sinnfindung mag man kritisch einwenden, dass er den Körper in unzulässiger Weise als ursprüngliche, „irreduzible Grundlage allen Bedeuten“⁶¹ setzt (Hartle) und das leibgestützte Raumerleben zum Schlüssel einer unmittelbar zugänglichen Wahrheit stilisiert; dass eine derartige Körperontologie zu kurz greift, haben die Untersuchungen Pierre Bourdieus zur sozialen Vorstrukturierung des Habitus (der als blinder Fleck der Selbstbeobachtung gleichwohl unverfügbar bleibt) hinlänglich gezeigt. Gegen die naive Annahme eindeutiger Kausalitäten ist also erneut auf ein Modell der wechselseitigen Prägung zu bestehen, das ästhetische Erfahrung als emergente *Dialektik von Leib und Raum* beschreibt.

⁴⁹ vgl. zu dieser Opposition Hartard, S. 209-215

⁵⁰ Boehm [c], S. 180

⁵¹ Flemming, S. 7; ganz ähnlich Albiker, S. 27

⁵² vgl. Reiss, S. XIII f.

⁵³ so tendentiell noch bei Worringer: vgl. Lange, S. 12

⁵⁴ Hartle, S. 119

⁵⁵ vgl. Lüdeke, S. 449 und S. 455, Jöchner, o. S.

⁵⁶ Schmarsow, S. 472

⁵⁷ Schmarsow, S. 475

⁵⁸ hier zitiert nach Hartle, S. 114

⁵⁹ Hartle, S. 114

⁶⁰ Böhme, S. 31

⁶¹ Hartle, S. 121



Zeitlichkeit

„Bewegung liegt allem Werden zugrunde“, schreibt Paul Klee in seiner *Schöpferischen Konfession*: „In Lessings Laokoon [...] wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff.“⁶² In der Tat ist es Lessings Verdienst, die bildenden Künste als Raumkünste definiert und damit das kunsttheoretische Interesse überhaupt erst auf die Kategorie des Raums gestoßen zu haben. Der Gedanke an dessen eigene temporale Qualität aber war damit für lange aus der ästhetischen Diskussion verbannt,⁶³ vielmehr musste ‚Raum‘, als umschließendes Behältnis der Dinge und ihrer *möglichen* Bewegung, selbst unbewegt konzipiert sein. Ein von der menschlichen Wahrnehmung her argumentierender Raumbegriff dagegen wird betonen, dass *jede* ästhetische Beobachtung prozesshaft ist, und zwar unabhängig davon, ob der Gegenstand der Beobachtung explizit performativ oder sequentiell angelegt ist oder nicht; begreift man den künstlerischen Raum als ein Ergebnis der beobachtenden Auseinandersetzung mit dem Werk, kann ihm ein der Zeit entthobenes Dasein nicht mehr zugesprochen werden. Für die Bildhauerei, die ja stets real durch- oder umschreitbare Volumina herstellt, ist der Sachverhalt besonders evident; diese Einsicht teilen bereits Hildebrand und Schmarsow (1893), wenn sie darauf hinweisen, dass die im Raum plazierte Form erst durch *Bewegung* plastisch erfahrbar werde: in einer Übertragung des menschlichen Bewegungsgefühls auf die ruhende Materie.⁶⁴ In den 1950er- und 1960er-Jahren war es dann vor allem die Architekturtheorie, die den Reiz der Kinästhetik entdeckte; so formuliert Siegfried Giedion, nicht ohne einen Seitenhieb auf die statischen Raumbilder in der Tradition Camillo Sittes,⁶⁵ die moderne Raumdarstellung sei nicht mehr am einperspektivischen Gegenstand interessiert, sondern an der „Vielzahl der Eindrücke, die ein wahrnehmendes Subjekt erhält, indem es sich um die Objekte herumbewegt“.⁶⁶ Raumkunst, so verstanden, liegt nicht einfach vor; sie ereignet sich. Oder, wie man in englischer Sprache sagen würde: *it takes place*.

Polyperspektivität

Erst durch diese aktive Beteiligung des Rezipienten an der sequentiellen Produktion des Raums – in der wirklichen Präsenz im oder am Werk, im Abtasten und Abschreiten seiner Grenzen, in der Bewegung, im Wechsel der Ansichten – entfaltet sich eine *Bedeutung im Werden*, die in ihrer Unabschließbarkeit eine wesentliche Signatur der Moderne aufscheinen lässt: die Abwesenheit eines archimedischen Punktes, von dem aus die Puzzleteile der Welt sich noch zu einem sinneinheitlichen Ganzen zusammenzwingen ließen.⁶⁷ Der Betrachter, der frei seine Beobachtungsposten wählt, ohne jemals in einer einzigen Panoramaeinstellung *alle* Facetten des Werks aufnehmen zu können, erschließt sich den Raum der Kunst in einer sinnanreichernden Abfolge verschiedener Blickwinkel, die er einnehmen und wieder verlassen – und zu denen er, wenn er möchte, in Kenntnis neuer Eindrücke zurückkehren kann; er wird mit der Erfahrung konfrontiert, dass die Kunstbeobachtung nicht in einen endgültigen Einheitsgesichtspunkt zusammenläuft, dass sich die differenten Perspektiven nicht versöhnen lassen, sondern als Nebeneinander des Verschiedenen ausgehalten werden müssen.⁶⁸ Eben das ist gemeint, wenn von der Polysemie oder der Offenheit (U. Eco) des (Raum-)Kunstwerks die Rede ist: dass die mitunter konträren Dimensionen des Werks sich nicht in *einer* ‚Idee‘ auflösen und ihre Widersprüche, statt sich zu glätten, als Stachel stehenbleiben.

⁶² Klee, Paul: *Schöpferische Konfession*. In: Paul Klee: Kunst – Lehre. Hg. von Günter Regel. Leipzig 1987, S. 62 (orig. 1920)

⁶³ die Vernachlässigung der zeitlichen Komponente bei der Behandlung plastischer Kunst beklagt v. a. Boehm [b], S. 31ff. und [c], S. 176ff., während Hartle umgekehrt bemängelt, die kunstwissenschaftliche Diskussion scheine nach wie vor „von literaturtheoretischen Kategorien geprägt zu sein“ (S. 35), sodass selbst in bezug auf Bilder oder Skulpturen, die sich „aufgrund ihrer dinglich-materiellen Medialität nur sekundär als Arbeit an Zeitformen verstehen lassen“ (S. 36), hauptsächlich der Zeitaspekt hervorgehoben und Raum höchstens im Hinblick auf Perspektive untersucht werde; vgl. auch die Aufsätze von Läßle und Jöchner

⁶⁴ vgl. Schmarsow, S. 475f; vgl. für Hildebrand auch: Hartle, S. 115 und Jöchner, o. S.; für Schmarsow: Jöchner, o. S.

⁶⁵ bes. in dessen Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (1889)

⁶⁶ Giedion [a], S. 127

⁶⁷ vgl. hierzu anhand zweier zeitgenössischer Kunstsoziologien: Hartard, S. 32ff. und S. 191-194

⁶⁸ s. a. Boehm [b], S. 40f. und [c], S. 177f.; diese Co-Präsenz des Verschiedenen ist für Michel Foucault eines der wesentlichen Merkmale des Raums; vgl. den Beitrag von Gert Mattenklott in Lammert et al. (Hg.)



Ausblick

Wozu aber nun Raumkünste, und wozu Kunsträume? Wer die These unterstützen möchte, in einer virtualisierten, immer stärker medial konstruierten Welt sei der physische Leib dem menschlichen Erfahrungsschatz ebenso abhandengekommen wie der physische Raum, der mag an die Kunst die Hoffnung hängen, sie könne der Verflüchtigung des wahren Lebens die Begegnung mit *echten* Körpern in *echten* Räumen entgegensetzen;⁶⁹ offen bleibt dabei allerdings nicht nur, ob der postulierten Körperentfremdung nicht auch durch den Besuch eines Fitnessclubs oder den gummiseilgesicherten Sturz von Brücken und Baukränen beizukommen ist, sondern auch, inwiefern man das moderne „Gefühl der Raumlosigkeit“ (Albiker)⁷⁰ einer seit Jahrhunderten räumlich arbeitenden Bildhauerei als Bezugsproblem unterschieben kann. Ebenso fragwürdig sind Versuche, künstlerischen Räumen eine politische Funktion anzudienen, indem man ‚Raum‘ als „eine politisch und sozial relevante Kategorie“⁷¹ definiert und behauptet, die Kunst betrete, sobald sie sich „in ‚Raum‘ hineinbewegt, [...] unwillkürlich politisches Terrain“⁷² (Hartle). Das umstandslose „semantische[...] Glissando“ (Köster),⁷³ mit dem hier von den konkreten Räumen der Kunst auf einen abstrakten Gesellschaftsraum geschlossen wird, lässt außer acht, dass vermeintliche Strukturanalogien zwischen sozialen Ordnungen und ästhetischen Räumen nur solange existieren, wie man bereit ist, das Soziale auch räumlich zu denken; dass dazu aber durchaus keine Notwendigkeit besteht, zeigen die historischen Alternativen zur Raummetaphorik, die den Staat etwa als Körper beschreiben (um mit dem Hinweis auf den nach Aufgaben, Rechten und Pflichten ungleichen Platz seiner ‚Organe‘ soziale Ungleichheit zu rechtfertigen). Hans Jantzen spricht deshalb sehr zutreffend von der „Schwierigkeit, Anschauliches mit Nichtanschaulichem in einer wissenschaftlich zureichenden Weise zu vergleichen.“⁷⁴ Diese Skepsis muss gegenüber einer kunsttheoretischen Vereinnahmung etwa der Heterotopien⁷⁵ Foucaults oder der Praxisräume Bourdieus gleichermaßen gelten wie für den von Cassirer vermuteten „Sinnzusammenhang[...]“⁷⁶ zwischen mythischen, ästhetischen und theoretischen Räumen oder für die Annahme Lefebvres, der physische Raum werde von „Repräsentationsräume[n]“ überlagert, die die Objekte der wirklichen Welt als Elemente von „mehr oder weniger kohärenten nonverbalen Symbol- und Zeichensystemen“⁷⁷ verwendeten. Wenn Jantzen dennoch anregt, die „formalistische Raumanalyse, die den im Kunstwerk gestalteten Raum als ablösbare Stilform untersucht[...], [...] durch eine Betrachtung“ zu ergänzen, „die den dargestellten Raum als eine Dimension des Sinnhaften im Kunstwerk begreift“,⁷⁸ so möchte ich das als Ermutigung verstehen, einen Zusammenhang zwischen Real- und Vorstellungsräumen nicht gänzlich von der Hand zu weisen, sondern den ästhetischen Raum im Sinne Heideggers⁷⁹ als sinnstiftendes Mittel der Welterschließung und Wirklichkeitsbewältigung in Betracht zu ziehen. Vielleicht, so könnte man provisorisch festhalten, besteht das besondere Angebot der Plastik ja darin, dass nur hier – im Unterschied etwa zur Architektur – Räume als gemachte, intentional hergestellte, aber dennoch „poetische, von allem Rechenbaren und Funktionellen losgelöste Raumgebilde“ (Giedion-Welcker)⁸⁰ ins Bewusstsein treten, als selbstgenügsame Artefakte, deren Atmosphäre nicht durch ihre zweckhafte Bestimmung zu antizipieren ist.⁸¹ Der entscheidende Punkt, der hier vorerst nur als Frage formuliert werden kann, wird sein, was der Einzelne, was vielleicht sogar die Gesellschaft davon hat, dass es solche Orte gibt, an denen realitätsentlastete, aber dennoch reale Raumerlebnisse möglich sind.

⁶⁹ vgl. zur Virtualisierung von Körperlichkeit: Krämer, Sybille: *Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu virtuellen Räumen*. In: Maresch / Werber (Hg.), S. 17-28; vgl. zum Verlust von Raumerfahrung: Boehm [a], o. S.

⁷⁰ Albiker, S. 13

⁷¹ Hartle, S. 240

⁷² Hartle, S. 245

⁷³ Köster, S. 43

⁷⁴ Jantzen, S. 42

⁷⁵ vgl. etwa Foucault, Michel: *Von anderen Räumen*. In: Dünne / Günzel (Hg.), S. 317-329 (orig.: *Des espaces autres*, 1967, publ. 1984)

⁷⁶ Cassirer, S. 494

⁷⁷ Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raums*. In: Dünne / Günzel (Hg.), S. 330-342 (Auszug aus: *La production de l'espace*, 1974)

⁷⁸ Jantzen, S. 44

⁷⁹ vgl. Heidegger [c]

⁸⁰ Giedion-Welcker, S. XXVII

⁸¹ vgl. Böhme, S. 97



Anhang: Literaturbericht

Ästhetische Raumbegriffe wurden stets in der Auseinandersetzung mit philosophisch-theologischen und mathematisch-physikalischen Bestimmungen des Raums entwickelt.⁸² Selten freilich ist dasselbe gemeint, wenn Kunsttheoretiker oder gar Künstler auf der einen und Philosophen oder Naturwissenschaftler auf der anderen Seite von ‚Raum‘ sprechen.⁸³ „Bei der Allgemeinheit dieser Bezeichnung ist die Kunstgeschichte der Gefahr einer bloß redensartigen Verwendung dieses Wortes nicht immer entgangen“,⁸⁴ konstatiert Hans Jantzen richtigerweise. Doch auch, wenn vorerhand das, was der Raum „an Problematik für die Philosophie zeigt, (...) nichts mit dem Raumproblem des Künstlers“ (Albiker)⁸⁵ zu tun haben mag, bleibt die Fiktion, am selben Reflexionsgegenstand zu arbeiten, immerhin ein Missverständnis, das die Disziplinen gegenseitig befruchten kann – oder irritieren. Es ist also nur folgerichtig, wenn der Riss, der in der Ästhetik relativistische und absolute Raummodelle trennt, auch durch die Geschichte der philosophisch-physikalischen Begriffsarbeit hindurchgeht. Albert Einstein bringt diese Opposition auf den Punkt: Denkt man „Raum als ‚Behälter‘ aller körperlichen Objekte“,⁸⁶ so ist er als unabhängige Entität für sich vorstellbar, als ein Container möglicher Dinge, der den Gegenständen vorausgeht, der leer oder angefüllt sein kann, ohne von seinem Inhalt verändert zu werden; fasst man Raum dagegen als eine „Lagerungs-Qualität der Körperwelt“, als „eine Art Ordnung körperlicher Objekte“, dann ist er nicht länger als Gefäß zu begreifen, das die Dinge aufnimmt, sondern vielmehr als Produkt der Elemente, die er enthält, und ihrer vielfältigen, möglicherweise instabilen Beziehungen zueinander.⁸⁷

Raum in Philosophie und Physik

Die Annahme eines solchen relationalen Ordnungsraums lag der **antiken** Philosophie noch fern. Raum war für sie selbstverständlich eine Größe, die an Stellen der Wirklichkeit gebunden und vom Volumen konkreter Gegenstände eingenommen und limitiert schien: etwa Platos *χώρα* (*chóra*) als die Stätte, an der das Ideelle sich realisiert und Form annimmt; oder der aristotelische *τόπος* (*tópos*), der die innere Haut eines umschließenden Körpers bezeichnet und im Himmelsgewölbe, das alle Dinge einhüllt und jenseits von sich weder Leere noch Raum kennt, den umfassendsten Ort und somit seine äußerste Grenze findet.⁸⁸ Während die mittelalterliche Scholastik weitgehend die antike Sicht rezipierte,⁸⁹ verlagerte sich in der **Renaissance** das philosophische Denken von einer Ausrichtung auf feste Substanzen und der Frage nach dem Wesen der Dinge hin zu einer stärkeren Beachtung der zwischen den Dingen herrschenden Verhältnisse. Parallel – und auf lange Sicht im Gegensatz zu dieser relationalen Sicht – machte sich aber auch die Tendenz bemerkbar, Raum nicht mehr als Ort zu diskutieren, der wie ein Schatten einer bestimmten Sache zugehörig ist, sondern als ein die Sachen der Welt einheitlich umfängendes Kontinuum, ähnlich dem homogenen Fluidum des Lichts.⁹⁰ Bei Giordano Bruno führt diese klarer akzentuierte Eigenrealität des Raums bis zur Vorstellung, Raum behalte seine Existenz selbst dann, wenn alle Dinge aus ihm entfernt würden; er sei das Umfassende aller Dinge, ohne schlechthin die Leere zu sein.⁹¹ Gleichzeitig wird Raum in der beginnenden Neuzeit zunehmend als ausdehnbar erlebt; seine Grenzen lassen sich verschieben – etwa über den Ozean hinweg in neue, unbekannte Räume. Beide Aspekte, die Idee einer „von konkreten Körpern unabhängigen, substantiellen Natur des Raums“ (Ott)⁹² wie die seiner prinzipiellen Unbegrenztheit, radikalisiert **Newtons** These des absoluten Raums: als unendlicher, unbewegter, gleichförmiger Möglichkeitsraum bietet er den neutralen Aufbewahrungsort für alles Sein und Geschehen; als

⁸² zur Geschichte des Raumbegriffs in Philosophie und Physik vgl. ausführlich Jammer und Ströker sowie zusammenfassend Löw, S. 24-35 und Schroer, S. 29-46

⁸³ mit entsprechend vielen und heterogenen ‚spatial turns‘ bekommt man es zu tun; vgl. Ebeling, S. 309ff.

⁸⁴ Jantzen, S. 41;

⁸⁵ Albiker, S. 46

⁸⁶ hier und im folgenden: Einstein, S. XV

⁸⁷ ganz ähnlich Badt, S. 71 und Läßle, S. 190f.

⁸⁸ Schroer, S. 32f., Ott [a], S. 119f.

⁸⁹ zum Raumbegriff im Mittelalter vgl. ausführlich und differenzierend die beiden Sammelpublikationen: van Aertsen, Jan A. / Andreas Speer (Hg.): *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. *Miscellanea Mediaevalia*. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität Köln 25. Köln 1998; sowie Vavra, Elisabeth (Hg.): *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.-26. März 2003. Berlin 2005

⁹⁰ Ott [a], S. 121

⁹¹ Schroer, S. 34f.

⁹² Ott [a], S. 124



selbständige Entität existiert er ohne jede Beziehung zu irgendetwas ihm Äußerlichem, unveränderbar und unabhängig von den in ihm ruhenden oder sich bewegenden Körpern. Auch der leere, kontingente Raum Newtons bleibt ein Container, allerdings einer, der ohne begrenzende Wände gedacht werden muss. Dass Newton diesen den Sinnen entzogenen Denkraum durch das Konzept eines relativen, metrischen Anschauungsraums ergänzte, der durch die Beziehungen zwischen realen Körpern einen konkreten, veränderlichen Teilraum des absoluten Raums ausbildet, hatte für die Rezeption nur geringe Bedeutung.⁹³ So richteten sich denn auch die Angriffe **Leibniz'** auf Newton gegen die These einer substantiellen Realität des absoluten Raums; für Leibniz ist Raum „eine Ordnung der Existenzen im Beisammensein“ (Leibniz 1715/16),⁹⁴ also ein reiner Relationsbegriff, der ein virtuelles Ordnungsprinzip der Dinge in ihrer Lage zueinander und ihrer je subjektiven Perspektive aufeinander beschreibt. **Kant** schließlich will Raum weder „als den *absoluten* und unendlichen *Behälter* aller möglichen Dinge“ verstanden wissen noch als „das Verhältnis der existierenden Dinge *selber*, das nach Aufhebung der Dinge vollkommen wegfiel und nur in wirklichen Dingen denkbar sei“ (Kant 1770).⁹⁵ Für Kant hat Raum überhaupt keine eigene Realität; er sei ein „*formales Prinzip der Sinnenwelt*“, eine „notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zum Grunde liegt“ (ibid.): mithin eine intellektuelle Kategorie, die die wahrgenommene Mannigfaltigkeit der Realität in eine gedankliche Ordnung bringt und so zur Bedingung der Möglichkeit jeder Art von Erfahrung wird.

Die Relativitätstheorie **Einsteins** sabotierte endgültig die „metaphysische[...] Konstruktion des absoluten Raums“ (Löw),⁹⁶ indem sie nachwies, dass die Trägheitseigenschaften der Körper nicht aus konstanten Raumqualitäten abzuleiten sind und vielmehr, gerade umgekehrt, Masse und Energie der Körper an jedem Punkt des Raums dessen Eigenschaften bestimmen. Als ein ebenmäßiger, von seinem Inhalt nicht affizierter und allen Dingen vorgängiger Behälter ist Raum seitdem – wenigstens im physikalischen Sinne – nicht mehr denkbar; wie die Zeit, so bleibt auch er stets relativ zum Bezugssystem des Betrachters, ist also nicht nur von den raumbildenden (und veränderlichen) Lageverhältnissen seiner Elemente, sondern auch vom Standpunkt der Beobachtung abhängig. Diese relationale, dynamische, konstruktivistische Bestimmung des Raums blieb nicht ohne Folgen für die Diskussion in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Eine phänomenologische Philosophie wie die Ernst **Cassirers** ebenso wie eine ‚Soziologie der Praxis‘ etwa Pierre **Bourdieu's**, die generell den heuristischen Wert einer ontologischen Bestimmung dinglicher Gegenstände bezweifeln, interessieren sich weniger für die Frage, *was* Raum wesensmäßig sei, denn dafür, *wie* er in einem Prozess der symbolischen Formung oder des sozialen Handelns produziert und sinnhaft wahrgenommen wird und welche Ordnungsleistungen er für den Menschen erfüllt: „Raum und Zeit sind keine Substanzen, sondern vielmehr ‚reale Relationen‘; sie haben ihre wahrhafte Objektivität in der ‚Wahrheit von Beziehungen‘, nicht an irgend einer absoluten Wirklichkeit“ (Cassirer 1930).⁹⁷ Ein solcher relational und operational argumentierender Raumbegriff, der, statt eine Wesensschau zu betreiben, die fortlaufende „Wechselwirkung von Raum und Eingeräumtem“⁹⁸ (Schürmann) untersucht, hat sich in zahlreichen Disziplinen als anschlussfähig erwiesen. Auf ihn rekurrieren die meisten Beiträge, die sich seit Ende der 1990er-Jahre unter dem Etikett des ‚spatial turn‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften mit dem Raum beschäftigen.

Raum in der Kunstwissenschaft

Während die hier nur knapp skizzierte Entwicklung philosophisch-physikalischer Raumvorstellungen gut dokumentiert ist und auch für deren Rezeption in benachbarten Disziplinen inzwischen umfangreiche Übersichten vorliegen, ist die Zahl der Publikationen zum Raum in der bildenden Kunst sehr überschaubar, in bezug auf die Raumbehandlung in der Bildhauerei sogar marginal; Veröffentlichungen neueren Datums gibt es praktisch nicht.⁹⁹ Raum sei, konstatiert Hartle,

⁹³ Ott [a], S. 125, Schroer, S. 36-39, Löw, S. 25ff.

⁹⁴ zit. bei Löw, S. 27

⁹⁵ zit. bei Löw, S. 29 (Hervorhebungen im Original)

⁹⁶ Löw, S. 33

⁹⁷ Cassirer, S. 489f.

⁹⁸ Schürmann, S. 214

⁹⁹ der Band von Dünne / Günzel versammelt unter der Rubrik ‚Ästhetische Räume‘ fünf Texte, die entweder aus dem 19. bzw. dem frühen 20. Jahrhundert stammen oder aber sich dem Raum in Theater, Film und Literatur widmen; die neueren Beiträge von Boehm [b] und [c] rekapitulieren lediglich eine Veröffentlichung aus dem Jahr 1977; die aktuellen Monographien von Bachtsetzis, Reiss, Kwon und Kaye, die sich mit der Geschichte der Installation bzw. der ortsspezifischen Kunst beschäftigen, kommen ganz ohne jede raumästhetische Diskussion aus; bei Hartle wird der ästhetische Raumbegriff nicht für eine kunsthistorische Analyse genutzt, sondern ins Politische gewendet; und die zahlreichen Ausstellungskataloge, die gern den Terminus ‚Raum‘ im Titel führen, bieten meist viele Bilder und wenig Theorie



„weitgehend eine ästhetische terra incognita geblieben“.¹⁰⁰ So ist man im wesentlichen auf Literatur verwiesen, die, selbst wenn sie aus dem 20. Jahrhundert stammt, kaum die Schwelle zur Zweiten Moderne betritt; von der *Expansion der Kunst*,¹⁰¹ die seit dem Ende der 1960er-Jahre auch die künstlerischen Raumbezüge diversifiziert und radikalisiert hat, ist sie mithin gänzlich unberührt.¹⁰² Zudem erweisen sich viele ältere Beiträge in der Bindung ihres Raumbegriffs an die Idee des ‚absoluten‘ Raums als nicht auf der Höhe ihrer Zeit. „Eine überholte naturphilosophische Konzeption des Raumes hat die kunstgeschichtliche Raumvorstellung bestimmt“,¹⁰³ beklagt Badt 1960 die Trägheit der kunstwissenschaftlichen Theoriebildung, deren Festhalten an einem abstrakten Denkraum die Betrachtung konkreter Kunsträume buchstäblich ins Leere laufen ließ und analytisch unergiebig blieb. Dem (kunst-)philosophischen Desinteresse an realen Räumen¹⁰⁴ (das Georges Bataille mit dem Vorschlag quittierte, die Philosophen doch einmal ins Gefängnis zu sperren, „um ihnen beizubringen, was das ist, der Raum“¹⁰⁵) ist es auch zuzuschreiben, dass die Räumlichkeit der Bildhauerei lange als geradezu kompromittierend empfunden wurde: so stellt **Schelling** die plastische Kunst, da sie den Raum gewissermaßen in sich trage und daher keine allzu große Ausdehnung gestatte, unter die Malerei und die Dichtung, in deren illusionistischen oder fiktiven Räumen schlechthin alles unterzubringen sei; auch **Hegel** verortet die immateriellen Künste Musik und Literatur über den material- und raumbundenen Künsten Architektur und Plastik und weist der Malerei eine Mittelstellung zu, insofern sie Räumlichkeit ohne konkreten Materialeinsatz erzeuge.¹⁰⁶ Selbst **Lessing** weiß nicht viel anzufangen mit dem Raum an sich, außer ihn als Medium zu begreifen, das vom Künstler wegzuarbeiten ist, um Platz zu machen für die Kunst: „Raum‘ ist für Lessing zwar das entscheidende Metier der Bildenden Künste, jedoch nur solange er in ‚Form‘ verschwindet und nicht als häßliche Leere klafft“ (Hartle).¹⁰⁷

Die Raumkonzepte, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Eingang in die Kunstwissenschaft fanden,¹⁰⁸ sind zunächst fast ausschließlich in bezug auf die Malerei,¹⁰⁹ seltener auch mit Hinsicht auf die Architektur oder den Städtebau entwickelt.¹¹⁰ In Jakob **Burckhardts** *Cicerone* (1855) erscheinen so, auf die Malerei angewandt, erstmals Begriffe wie ‚Raumgefühl‘ oder ‚Raumdarstellung‘,¹¹¹ während Kriterien wie ‚Weit- und Schönräumigkeit‘ später dazu dienen, italienische und nordische Gotik voneinander abzugrenzen.¹¹² Dass gerade die Bildhauerei eine Raumkunst par excellence sei, da es ihr „um ein Gestalten von Körpern, damit um ein Realisieren des Raums“ gehe (Albiker 1962),¹¹³ ist eine relativ neue (und hier von einem Bildhauer geäußerte) Erkenntnis; typischer ist dagegen die Einschätzung Hans **Jantzens** (1938): „Unter den Bildkünsten ist es zunächst die Malerei, die am

¹⁰⁰ Hartle, S. 36

¹⁰¹ so der treffende Titel eines sonst etwas merkwürdigen Buches von Jürgen Claus (*Expansion der Kunst. Beiträge zur Theorie und Praxis öffentlicher Kunst*. Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1982, orig. Reinbek bei Hamburg 1970)

¹⁰² dies gilt etwa für die Veröffentlichungen von Panofsky (1927), Jantzen (1938), Giedion-Welcker (1955), Badt (1960), Albiker (1962), Flemming (1964) und Heidegger (1969), in der Architekturtheorie für Giedion (1969), natürlich erst recht für die Positionen des 19. Jahrhunderts (Hildebrand, Schmarsow, Riegl)

¹⁰³ Badt, S. 76

¹⁰⁴ Ebeling weist für die Philosophie darauf hin, dass erst im 20. Jh. „auch ‚konkrete historische Formen‘ von Räumen theoriwürdig“ wurden (313) – wobei selbst diese Räume (Benjamins Passagen, Agambens Lager, Foucaults Archive, Hospitäler und Gefängnisse, Sloterdijks Blasen, Lyotards Atolle) in erster Linie Metaphern bleiben (313ff.)

¹⁰⁵ zit. bei Ebeling, S. 312

¹⁰⁶ Ott [a], S. 131f.

¹⁰⁷ Hartle, S. 30; ein positives Raumverständnis findet sich erst bei Theodor Lipps (1920), dessen Phänomenologie jede Auseinandersetzung mit dem Raum als „Bezugnahme des Individuums auf die Welt“ versteht und die Bildhauerei als „frei schaffende Kunst“, die „in freien Bildungen den Raum“ gestaltet, der Malerei vorzieht (Ott [a], S. 132f.) – freilich zu einer Zeit, als eine derartige Aufwärmung des Paragonestreits an sich schon anachronistisch ist

¹⁰⁸ Boehm [a], o. S., Jantzen S. 5

¹⁰⁹ Trier, S. 9

¹¹⁰ vgl. für die Architektur aber an neueren Arbeiten neben der von Giedion [a] auch Gleichmann, Peter: *Raumtheorien und Architektur. Einige Stichworte zu den materialen Formen der architektonischen Verständigung über Raumvorstellungen*. In: Hofer, G. / K. Kiske (Hg.): *Die Sprache des Anderen* (1976). Neu aufgelegt in: Gleichmann, Peter: *Soziologie als Synthese. Zivilisationstheoretische Schriften über Architektur, Wissen und Gewalt*. Wiesbaden 2006, S. 55-62; Hajnóczy, Julius: *Vallum und Intervallum. Eine analytische Theorie des architektonischen Raumes*. Budapest 1988; Krämer, Bernd: *Der Raumbegriff in der Architektur. Eine Analyse räumlicher Begrifflichkeit und deren Veranschaulichung am Beispiel des Weges und der Schwelle*. Diss. Univ. Hannover 1983; Prigge, Walter: *Zeit, Raum und Architektur. Zur Geschichte der Räume*. Köln und München 1986; Tschumi, Bernard: *Questions of Space. Lectures on Architecture*. London 1990; vgl. zur Einführung die gute Übersicht von Moravánszky

vgl. für den Städtebau wegbereitend Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1965 (orig.: *The Image of the City*, Cambridge, Mass. 1960); außerdem: Panerai, Philippe / Jean Castex / Jean-Charles Depaule: *Vom Block zur Zelle. Wandlungen der Stadtstruktur*. Braunschweig 1985 (orig.: *Formes urbaines de l'îlot à la barre*, Paris 1977); Rauda, Wolfgang: *Raumprobleme im europäischen Städtebau. Das Herz der Stadt – Idee und Gestaltung*. München 1956; Winter, Helmut: *Zum Wandel der Schönheitsvorstellungen im modernen Städtebau. Die Bedeutung psychologischer Theorien für das architektonische Denken*. Diss. Univ. Zürich 1986

¹¹¹ Jantzen, S. 12

¹¹² Ott [a], S. 136

¹¹³ Albiker, S. 34



sinnfälligsten eine Darstellung des Raumes der künstlerischen oder wissenschaftlichen Betrachtung darbot. Der kunstgeschichtliche Raumbegriff bezieht sich daher zuerst auf das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein oder auf das verschiedenartige Vorhandensein von räumlichen Wirkungen in der Malerei.¹¹⁴ Fast hat es den Anschein, ‚Raum‘ sei zeitweilig zu einem modischen Ersatzbegriff für das geworden, was zuvor unter dem Stichwort der Perspektive verhandelt worden war¹¹⁵ (so bei Erwin **Panofskys** Unterscheidung zwischen dem antiken ‚Aggregat-‘ und dem modernen ‚Systemraum‘ [1927]¹¹⁶ oder Max **Raphaels** klassischer Monographie zu den *Raumgestaltungen* in der kubistischen Malerei [1949]¹¹⁷); und auch in jüngeren Veröffentlichungen entpuppen sich vorgebliche Raumfragen meist als Fragen nach einem zweidimensionalen räumlichen Illusionismus¹¹⁸ (etwa in Ernst **Gombrichs** Aufsatz über die *Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst* [1988]¹¹⁹) – und das, obwohl etwa die Materialbilder der *arte povera*, die Leinwandperforationen Lucio Fontanas oder die *combine paintings* Robert Rauschenbergs durchaus im Hinblick auf dreidimensionale Räumlichkeit analysiert werden könnten.

Bei der Untersuchung skulpturaler Werke wiederum galt das Interesse der älteren Kunstwissenschaft stets der Figur, nicht dem Raum, in den sie gestellt war oder den sie um sich her einrichtete;¹²⁰ während die Architektur durchaus als „Raumbildnerin“ angesprochen wurde, fiel der Bildhauerei die Aufgabe zu, als „Körperbildnerin“ (August **Schmarsow** 1893)¹²¹ den menschlichen Leib in Form zu bringen. ‚Raum‘ wurde, sofern dieser Begriff überhaupt auftauchte, entweder mit dem Volumen des Bildwerks identifiziert oder aber als absolute, allseitig-gleichmäßige Umfassung der künstlerischen Substanz gedacht. In jedem Fall war die Figur (und nicht ihr räumlicher Kontext) Träger eines über das Werk hinausweisenden Sinngehalts, einer Bedeutung, die an der Form lokalisiert werden konnte und immer wieder auf sie zurückverwies. Eine solche Fokussierung auf die „geformte Materie“ verstellte jeden Blick auf die „Möglichkeit, an der Plastik die Erfahrung eines ihr zugehörigen Raumes zu machen“ (Boehm).¹²² Solange also die Kunst an die Figuration gebunden blieb, konnte auch in der Kunsttheorie kaum die Frage nach den Raumbezügen der Plastik aufkommen – eine Frage freilich, die sich mit der Lösung der Bildhauerei von mimetischen und anthropozentrischen Konzepten heute in aller Schärfe stellen müsste.

Unter den älteren kunstwissenschaftlichen Schriften, die sich, wenn auch sekundär, mit dem künstlerischen Raum beschäftigen, sind vor allem Adolf von **Hildebrands** *Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) und Alois **Riegls** *Spätromische Kunstindustrie* (1927)¹²³ wichtig geworden. Der Raumbegriff beider Abhandlungen steht noch ganz in der Newtonschen Tradition; obwohl hier wie dort das Verhältnis zwischen dem absoluten Raum und dem Körperraum des Werks thematisiert wird, bleibt ‚Raum‘ letztlich doch eine abstrakte und heuristisch leere Kategorie. Für Hildebrand ähnelt „das Raumganze“ einer „Wassermasse, in die wir Gefäße senken und dadurch Einzelvolumina abgrenzen als die bestimmten geformten Einzelkörper, ohne die Vorstellung der kontinuierlichen Wassermasse zu verlieren.“¹²⁴ Die Beziehung des plastischen Werks zum Raum ist eine negative: die Figur, eingelassen in das „kontinuierliche[...] Gesamtvolumen“¹²⁵ einer räumlichen Unendlichkeit, definiert sich über die Verdrängung des Raums durch das Material; die Kunst beginnt dort, wo der Raum aufhört.¹²⁶ Ähnlich, allerdings hier wieder für der Malerei, ist bei Riegl der Gegensatz angelegt zwischen dem undurchdringlichen, messbaren Raum, den die konkreten Dinge einnehmen, und dem frei zwischen ihnen schwebenden, unermesslichen Tiefenraum; ‚Raum‘ ist entweder Masse – oder ein geheimnisvolles Nichts, das als ‚Idealraum‘ verklärt und so der kunsthistorischen Realienkunde entzo-

¹¹⁴ Jantzen, S. 5

¹¹⁵ in diesem Sinne auch Jantzen, S. 12

¹¹⁶ Panofsky, S. 269

¹¹⁷ Raphael, Max: *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*. Frankfurt am Main 1989 (orig. 1949, hg. aus dem Nachlass)

¹¹⁸ Geyer, Bernhard: *Scheinwelten. Die Geschichte der Perspektive*. Leipzig 1994; Gudra, Cornelia / Kunibert Bering: *Raum und Fläche*. Münster 1985; Kemp, Wolfgang: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München 1996; Müller, Axel: *Im Rahmen des Möglichen. Studien zur Bild- und Raumkonzeption der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hildesheim 1990 (= Diss. Univ. Gießen 1988); Thürlemann, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990; White, John: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London 1957

¹¹⁹ Gombrich, S. 69

¹²⁰ Boehm [a], o. S., [b], S. 31f., [c], S. 176ff.

¹²¹ hier zit. nach Hartle, S. 118; s. a. Ott [a], S. 144

¹²² Boehm [a], o. S.

¹²³ zuerst in zwei Bänden (1901 und 1923) u. d. T. *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* erschienen

¹²⁴ Hildebrand, S. 19

¹²⁵ Hildebrand, S. 20

¹²⁶ s. a. Boehm [b], S. 33f.



gen wird.¹²⁷ Trotz solcher metaphysischer Tendenzen haben die Arbeiten Hildebrands und Riegls der ästhetischen Raumdebatte aber innovative Impulse gebracht. Relationale und operative Raumkonzepte etwa können an Hildebrands These anschließen, es gehe der Kunst nicht allein um die *Herstellung* plastischer Objekte als vielmehr darum, „durch die *Zusammenstellung* von Gegenständen die Vorstellung eines durch sie begrenzten Luftvolumens zu erwecken“, eines „Luftkörper[s]“, der „nicht als ein von außen begrenzter, sondern als ein von innen belebter“¹²⁸ existiert und nur durch eine tatsächliche oder, wie im Tafelbild, doch wenigstens gedankliche *Bewegung* des Betrachters voll erfasst werden kann. Zwar zielt diese kinästhetische Rezeption für Hildebrand nicht auf die Sinnhaftigkeit des realen Raums, sondern darauf, „weiter und weiter nach allen Dimensionen hin den allgemeinen Raum“ zu durchwandern, „so daß wir an Hand solcher Bewegungsvorstellungen das ganze Volumen oder den *allgemeinen* Raum durchleben und als ein Ganzes und Lückenloses auffassen“; doch steckt dahinter der durchaus moderne Gedanke, der Mensch trete der Welt „nicht nur als Augengeschoß[...] und festgebannt an einen Standpunkt gegenüber [...], sondern mit allen [...] Sinnen zugleich in ewigem Wechsel“.¹²⁹ Die Funktion, die der Kunst zugeordnet wird, ist nach wie vor eine mimetische, insofern Hildebrand das menschliche „Raumgefühl“ als die „elementarste Wirkung der Natur“¹³⁰ versteht und der künstlerischen Raumproduktion die Aufgabe zuweist, eben diese Empfindung mit bildnerischen Mitteln hervorzurufen und die *natürliche* Raumerfahrung als *ästhetische* Erfahrung zu reformulieren. Bemerkenswert ist aber, dass Hildebrand die „Parallele zwischen Natur und Kunstwerk [...] nicht in der Gleichheit ihrer faktischen Erscheinungen“ sucht, sondern in der rein operativen Analogie, „daß ihnen beiden zur Erweckung der Raumvorstellung die gleiche Fähigkeit innewohnt“. Für den Bildhauer oder Maler war damit allerdings der hohe Anspruch formuliert, die Qualität seiner künstlerischen Evokation von Räumlichkeit an der Kraft der Naturgewalten messen zu lassen: „Je stärker er den Raumgehalt, die Raumfülle im Bild zur Anschauung bringt, je positiver durch die Erscheinung für die Raumvorstellung gesorgt ist, zu desto stärkerem Erlebnis wird uns das im Bilde Dargestellte, desto wesenhafter stellt sich das Bild der Natur gegenüber.“ Während normative Vorgaben dieser Art für die Integration des Hildebrandschen Raumkonzepts in eine nicht-teleologisch ausgerichtete Stilgeschichte eher hinderlich sein mussten,¹³¹ kommt Riegl das Verdienst zu, „den Raum als Stilproblem zu behandeln“ (Jantzen).¹³² Die Einsicht, Kunst nicht als Manifestation „einer einzigen in der Geschichte [...] vorhandenen Raumdarstellungsaufgabe“¹³³ zu begreifen, deren jeweilige Bewältigung auf einer überzeitlichen Perfektionsskala zu messen sei, erlaubte es dann etwa, Werke des Mittelalters „auf die Art ihrer raumhaften Bildstruktur als einer eigengesetzlichen“ hin zu untersuchen, statt sie im Unterschied von der Renaissancemalerei „bloß durch den Mangel an Perspektive oder durch die Abweichung von der ‚richtigen‘ Perspektive zu kennzeichnen“.¹³⁴ Als Fortschrittserzählung jedenfalls war Kunstgeschichte seit Riegl nicht mehr zu schreiben.

Das bei Hildebrand und Riegl ungelöste Problem, wie die Beziehung zwischen dem Raum *an sich* als einem absoluten Abstraktum und dem relativen, gewissermaßen wirklichen Um- oder Zwischenraum des Kunstwerks zu beschreiben sei, beseitigten die stärker phänomenologisch ausgerichteten Überlegungen der 1950er- und 1960er-Jahre, indem sie es für obsolet erklärten. In der Annahme, der unanschauliche Absolutraum sei der Phänomenologie ohnehin nicht zugänglich, verabschiedeten sie sich vom Newtonschen Raumverständnis und konzentrierten sich auf das analytisch weiterführende Verhältnis zwischen der konkreten materiellen Form und einem ebenso konkret gedachten Raum als dem immateriellen Produkt ästhetischer Formgebung. Hatte die Idee des absoluten Raums mehr zu philosophischer Spekulation herausgefordert, konnte (und musste) man sich nun an die Realien halten, welche nach einer schärfer differenzierenden Betrachtung verlangten; denn sind auch, wie schon Ernst **Cassirer** bemerkt, die Richtungen, Lagen oder Bewegungen von Körpern im allgemeinen „Räume [...] ohne Unterschied und austauschbar, an einem Orte (der Kunst) und einer Stelle (der Wirklichkeit) sind sie nicht vertauschbar“.¹³⁵ Der Raum der Kunst ist, so der Bildhauer Naum **Gabo**, „nicht Teil des universalen Raumes, der das Objekt umgibt; er ist ein eigenständiges Material, ein struktureller Teil des Objekts – und zwar in dem Ausmaß, daß er die Fähigkeit hat, ein Volumen zu vermitteln, so wie irgendein festes Material.“¹³⁶ Neben der *Konkretheit* des Raums wird – parallel zu

¹²⁷ Badt, S. 41-53

¹²⁸ hier und im folgenden: Hildebrand, S. 20 (Hervorhebung von mir)

¹²⁹ Hildebrand, S. 19

¹³⁰ hier und im folgenden: Hildebrand, S. 20

¹³¹ Jantzen, S. 24

¹³² Jantzen, S. 30

¹³³ Jantzen, S. 29

¹³⁴ Jantzen, S. 35f.

¹³⁵ zit. bei Badt, S. 93f.

¹³⁶ zit. bei Trier, S. 10f.



vergleichbaren Tendenzen der Soziologie, gesellschaftliche Phänomene nicht ontologisch-mokausal, sondern operativ-relational zu erklären – nun auch in der Kunstwissenschaft das *Hergestelltsein* des Raums und sein wechselseitiges *Abhängen* von der Dinglichkeit der Werke betont: „Volumen und Raum ergänzen einander, der plastische Körper ist auf seine Wirkung im Raum hin konzipiert, und der Raum wiederum wirkt in die bildnerische Konzeption der Plastik hinein“,¹³⁷ schreibt Hanns Theodor **Flemming** (1964); und Karl **Albiker** (1962), auch er Bildhauer wie Hildebrand und Gabo, ergänzt: „Durch das Bildwerk muß der Raum ganz eigentlich erst geschaffen werden. [...] Bildwerk und Raum entstehen und bestehen so miteinander.“¹³⁸ Das Verhaftetsein dieser und ähnlicher Positionen in einer figurativen Tradition, die den künstlerischen Entwicklungen seit dem Expressionismus eine sich vom Menschen entfremdende Formlosigkeit vorwarf, beschränkt allerdings den Wert ihrer Raumkonzepte für eine nachmimetische Kunst. Denn während das vorliegende Forschungsprojekt von der These ausgeht, gerade der Wegfall der figürlichen Bindung habe die Bildhauerei in noch nicht gekanntem Maß auf ihre Räumlichkeit verwiesen, beklagten die konservativen Stimmen der 1960er-Jahre, das „bewußt Deformierende oder Abstrakte“¹³⁹ habe nicht nur den menschlichen Körper, sondern mit ihm auch den Raum vernichtet; so sei „über der Form auch der Raum zum Problem geworden“.¹⁴⁰

Einen Ansatz zur philosophischen Grundierung des künstlerischen Raumbegriffs bietet etwa zur selben Zeit (1969) Martin **Heideggers** kleine Schrift *Die Kunst und der Raum*, die sich explizit „auf die bildende Kunst und innerhalb ihrer auf die Plastik“ beschränkt.¹⁴¹ Heidegger fasst das plastische Werk als „geschlossenes, durchbrochenes“ oder „leeres Volumen“ auf und skizziert daran anschließend drei unterschiedliche Raumtypen, die am skulpturalen Gegenstand der Untersuchung zugänglich sind: den *Umraum* als den „Raum, innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann“, den *Masseraum* des Werks als den „Raum, den die Volumen der Figur umschließen“, und den *Zwischenraum* eines Kunstobjekts oder mehrerer Objekte zueinander als den „Raum, der als Leere zwischen den Volumen besteht“.¹⁴² Ein jeder künstlerischer Raum entfaltet sich erst durch die raumschaffende ästhetische Praxis, nicht als „Auseinandersetzung mit dem [schon vorhandenen] Raum“ oder gar als „Besitzergreifung des Raumes“;¹⁴³ er wird also nicht als eine der Kunst vorgängige, absolute Einheit konzipiert, als eine Art unendlicher Kontinent, der von einem äußeren Punkt aus bezogen, erobert, abgegrenzt und eingeteilt werden könne. Vielmehr ist die Arbeit am plastischen Werk (und man könnte vielleicht ergänzen: auch dessen Betrachtung) als ein von innen her gedachtes „Räumen“ angelegt, und dies meint: „roden, die Wildnis freimachen. [...] Räumen ist Freigabe von Orten“¹⁴⁴ und „öffnet jeweils eine Gegend, indem [...] der Ort] die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt.“¹⁴⁵ Die Genese von ‚Raum‘ und das Einräumen von Orten werden bei Heidegger als reziproker, emergenter Prozess verstanden: Räume werden *in actu* und relational hergestellt – durch die wechselseitige Beziehung konkreter Dinge und der Orte, die sie markieren, zueinander –, geben aber ihrerseits der Raumpraxis ihre ästhetische Qualität. So sind Orte nicht allein „das Ergebnis und die Folge des Einräumens“, sondern es „empfängt das Einräumen sein Eigentümliches“ umgekehrt aus „der Gründung von Ortschaft“, aus dem „Zusammenspiel von Orten“. Plastik ist mithin das Versammeln von Dingen und der durch sie gebildeten Orte zu Ortschaften, „ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten“,¹⁴⁶ die einen Raum einräumen. Dieser ist zwar nicht als substantielle Entität vorstellbar; in einem physikalisch-materiellen Sinne ist er leer. Als Träger ästhetischer Bedeutung aber ist diese „Leere [...] nicht nichts. Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten.“¹⁴⁷

An dieses operative Konzept und seine Unterscheidung von Raum und Ort kann Michel **de Certeau** anschließen, wenn er den *Ort* als „eine momentane Konstellation von festen Punkten“ bezeichnet – als die Stelle also, die ein Ding einnimmt und die „einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“ enthält –, während der Raum als ein Ort definiert ist, dem zeitliche Praxis eingehaucht wird: „ein Ort, mit dem

¹³⁷ Flemming, S. 7

¹³⁸ Albiker, S. 31

¹³⁹ Albiker, S. 60

¹⁴⁰ Albiker, S. 65

¹⁴¹ hier und im folgenden: Heidegger [a], S. 5; vgl. zu Heideggers Raumbegriff auch den Beitrag von Kathrin Busch in Günzel (Hg., 2008), S. 115-131 (v. a. S. 120-124) sowie Hartle, S. 153f. und S. 167

¹⁴² Heidegger [a], S. 8; die kursiv gesetzten Bezeichnungen der drei Kategorien stammen nicht von Heidegger

¹⁴³ Heidegger [a], S. 11

¹⁴⁴ Heidegger [a], S. 9

¹⁴⁵ hier und im folgenden: Heidegger [a], S. 10

¹⁴⁶ Heidegger [a], S. 13

¹⁴⁷ Heidegger [a], S. 12



man etwas macht“, ein relationales, dynamisches „Geflecht von beweglichen Elementen“. ¹⁴⁸ Nicht ganz konsistent dagegen ist die ansonsten ähnliche Terminologie in Kurt **Badts** *Raumphantasien und Raumillusionen* (1963). Anschließend an eine harsche Kritik des abstrakten Raumbegriffs bei Newton und Kant behandelt Badt systematisch die Räume der Malerei, der Plastik und der Architektur, die er als relationale Gefüge von Volumina bestimmt. Einer an historischen Fakten interessierten Kunstwissenschaft könne es nicht um einen rein philosophisch verwertbaren Absolutraum gehen, sondern nur um „die reale Erfahrung der Körper in ihren Ausdehnungen und ihren Lagen [...], welche in bestimmte Zusammenhänge miteinander gebracht“ ¹⁴⁹ werden und so die künstlerischen Werke konstituieren. ‚Raum‘ ist demnach „ein relativ aufeinander bezogenes Gesamt je empirischer Orte“, die ihrerseits nicht schlichtweg vorhanden, sondern *in praxi* produziert werden: „Körper bilden einen Ort, sind an einem Ort, aber ‚machen‘ auch einen Ort“, ¹⁵⁰ der „von Dingen in ihrem Bei- und Zu-einander hervorgebracht“ wird, statt einfach nur „von ihnen erfüllt“ ¹⁵¹ zu sein. Orte sind Stellen des allgemeinen Raums, welche durch eine spezifische Konstellation ästhetischer Objekte „neue Qualitäten erhalten, die aus ihren Bezügen zu dem Ganzen entstehen“. ¹⁵² Insofern allerdings Badt, anders als Heidegger, den *konkreten Ort* der Kunst gegen den *abstrakten Raum* der (Meta-)Physik ausspielt, erweist sich der Raumbegriff als kunstwissenschaftlich letztendlich verzichtbar. Gerade für die Plastik kann Badt den ‚realen‘ Raum noch gar nicht anders denken denn als das Volumen einer individuell geformten Figur, die wieder in einen „Gegensatz zur gestaltlosen Gleichförmigkeit [...] des ‚leeren‘ Raumes“ ¹⁵³ gestellt wird: die körperhafte „Plastik ist selbst Zentrum und Peripherie, und außer ihr ist, künstlerisch gesehen, nichts“; ¹⁵⁴ eine „tatsächliche Raumgestaltung oder Raumbeeinflussung findet hier gar nicht statt.“ ¹⁵⁵ Und so wiederholt Badt nur die schon von Jantzen bekannte Behauptung, das „eigentliche Feld kunsthistorischer Raumanalyse“ sei „die Malerei“. Von „einem gewissen Abschluß in der Entwicklung des kunstgeschichtlichen Raumbegriffs“, ¹⁵⁶ den bereits Jantzen erkennen wollte, kann bei diesem Stand der Dinge also wenigstens aus Sicht der Bildhauerei nicht die Rede sein.

Ernst Cassirers Hoffnung, „daß gerade das Raumproblem zum Ausgangspunkt einer neuen ‚Selbstbesinnung‘ der Ästhetik werden könne“, ¹⁵⁷ darf man also noch immer teilen – weil sie noch immer unerfüllt ist.

¹⁴⁸ de Certeau, S. 345

¹⁴⁹ hier und im folgenden: Badt, S. 75 (Hervorhebung von mir)

¹⁵⁰ Badt, S. 92

¹⁵¹ Badt, S. 96

¹⁵² Badt, S. 92

¹⁵³ Badt, S. 78

¹⁵⁴ Badt, S. 85

¹⁵⁵ hier und im folgenden: Badt, S. 78

¹⁵⁶ Jantzen, S. 43

¹⁵⁷ Cassirer, S. 487



Literatur

Abgekürzte Quellenangaben beziehen sich auf die im Anschluss angeführten Sammelpublikationen.

- Albiker, Karl: *Das Problem des Raums in den bildenden Künsten. Ein Fragment*. Frankfurt am Main 1962
- Badt, Kurt: *Raumphantasien und Raumillusionen*. In ders.: *Raumphantasien und Raumillusionen*. Das Wesen der Plastik. Köln 1963, S. 7-130
- Bahtsetzis, Sotirios: *Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne*. Diss. Techn. Univ. Berlin 2005
- Baier, Simon: *Installation als Form*. In: Jongen (Hg., 2008), S. 129-140
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 471-508 (orig. 1936)
- Boehm, Gottfried [a]: *Plastik und plastischer Raum*. In: Skulptur. Ausstellung in Münster. Kat. 1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart. Ausst.-Kat. Münster 1977, o. S.
- Boehm, Gottfried [b]: *Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur*. In: Lammert et al. (Hg., 2005), S. 31-41
- Boehm, Gottfried [c]: *Zeit-Räume. Zum Begriff des plastischen Raumes*. In: Loprieno (Hg., 2006), S. 175-188
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur Neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995
- Busch, Kathrin: *Raum – Kunst – Pathos: Topologie bei Heidegger*. In: Günzel (Hg., 2007), S. 115-134
- Brinkmann, Albert Erich: *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*. München 1922
- Cassirer, Ernst: *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*. In: Dünne / Günzel (Hg., 2006), S. 485-500 (orig. 1930)
- de Certeau, Michel: *Praktiken im Raum*. Auszug in: Dünne / Günzel (Hg., 2006), S. 343-353 (aus Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 179-238, orig. 1980)
- Döring, Jörg / Tristan Thielmann: *Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen*. Einleitung zu: Döring / Thielmann (Hg., 2008), S. 7-45
- Dünne, Jörg: *Forschungsüberblick „Raumtheorie“*. Forschungsbericht der Arbeitsgruppe ‚Raum – Körper – Medium‘ an der Universität München. <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf>
- Ebeling, Knut: *„In situ“: von der Philosophie des Raums zur ortsspezifischen Theorie*. In: Günzel (Hg., 2007), S. 309-324
- Einstein, Albert: *Vorwort* zu: Jammer, Max: *Das Problem des Raumes*. Die Entwicklung der Raumtheorien. Darmstadt 1980 (orig.: *Concepts of Space*, Cambridge, Mass. 1954), S. XIII-XVII
- Flemming, Hanns Theodor: *Figur und Raum in der Plastik der Gegenwart*. Bremen 1964
- Giedion, Siegfried [a]: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Ravensburg 1965 (orig.: *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass. 1941)
- Giedion, Siegfried [b]: *Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*. Tübingen 1969
- Giedion-Welcker, Carola: *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*. Zürich 1955
- Gombrich, Ernst H.: *Die Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst*. In ders.: *Das forschende Auge*. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung. Frankfurt am Main, New York und Paris 1994, S. 69-91 (orig.: *Western Art and the Perception of Space*, in: *Storia dell'Arte* 62, 1988, S. 5-12)
- Günzel, Stephan [a]: *Philosophie und Räumlichkeit*. U. d. T. ‚Philosophie‘ in: Fabias Kessl et al. (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden 2005, S. 89-110, hier zit. nach: http://www.stephan-guenzel.de/Texte/Guenzel_Raum.pdf
- Günzel, Stephan [b]: *Raum – Topographie – Topologie*. In: Günzel (Hg., 2007), S. 13-32
- Hartard, Christian: *Kunstaunomien. Ästhetik der Theorie und Theorie der Ästhetik bei Luhmann und Bourdieu*. Diss. Univ. München 2008
- Hartle, Johan Frederik: *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*. Paderborn 2006
- Heidegger, Martin [a]: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*. Sankt Gallen 1969
- Heidegger, Martin (hg. von Hermann Heidegger) [b]: *Bemerkungen zu Kunst - Plastik - Raum*. Sankt Gallen 1996
- Heidegger, Martin [c]: *Die Räumlichkeit des Daseins*. In: Dünne / Günzel (Hg.), S. 141-152 (Auszug aus: *Sein und Zeit*, 1927)
- Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Straßburg (und Baden-Baden) 1961¹⁰ (= *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* Bd. 325) (orig. 1893)
- Jantzen, Hans: *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*. Darmstadt 1962 (orig. München 1938)
- Joechner, Cornelia: *Wie kommt ‚Bewegung‘ in die Architekturtheorie? Zur Raum-Debatte am Beginn der Moderne*. In: *Wolkekuckucksheim* 1/2004. <http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm>
- Kaye, Nick: *Site-specific art: performance, place and documentation*. London 2000
- Köster, Werner: *Die Rede über den ‚Raum‘: Zur semantischen Karriere eines deutschen Konzepts*. Heidelberg 2002
- Kudielka, Robert: *Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert*. In: Lammert et al. (Hg., 2005), S. 44-57
- Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-Specific Art And Locational Identity*. Cambridge (Mass.) 2002
- Lange, Sigrid: *Die Aisthesis des Raums in der Moderne. Einleitung* zu: Lange (Hg., 2001), S. 7-21
- Läpple, Dieter: *Essay über den Raum. Für ein gesellschaftswissenschaftliches Raumkonzept*. In: Hartmut Häußermann et al. (Hg.): *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler 1991, S. 157-207
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001
- Lüdeke, Roger: *Einleitung* zu Teil VI (Ästhetische Räume) in: Dünne / Günzel (Hg., 2006), S. 449-469
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997 (orig. 1995)
- Moravánszky, Ákos: *Die Wahrnehmung des Raumes*. Einführung zu Abschnitt II in ders. (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien 2003, S. 121-146
- Orchard, Karin: *„Das Haus ist vergangen.“ Raumgewächse von Kurt Schwitters und Gregor Schneider*. In: Lammert et al. (Hg., 2005), S. 286-301
- Ott, Michaela [a]: *Raum*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5. Stuttgart und Weimar 2003, S. 113-149
- Ott, Michaela [b]: *Dimensionen des modernen Raumbegriffs*. In: Ott / Uhl (Hg., 2005), S. 12-23
- Ott, Michael [c]: *Ästhetik / Kunstgeschichte*. Ms. 2008 (erscheint in: Günzel [Hg., 2009], Zusendung durch die Autorin)
- Pahl, Jürgen: *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*. München 1999



- Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*. In: Fritz Saxl (Hg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg IV*, Vorträge 1924-1925. Leipzig und Berlin 1927
- Reiss, Julie H.: *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge (Mass.) 1999
- Schmarsow, August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Auszug in: Dünne / Günzel (Hg., 2006), S. 470-484 (orig. 1893, publiziert Leipzig 1894, daraus hier S. 10-29)
- Schnell, Werner: *Zwischen Abbild und ‚Realität‘ – auf dem Wege zur Plastik ohne mimetische Funktion*. In: *Skulptur*. Ausstellung in Münster. Kat. 1: Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert und die autonome Skulptur der Gegenwart. Ausst.-Kat. Münster 1977, o. S.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt am Main 2006
- Schürmann, Eva: *Darstellung und Herstellung von Atmosphären durch Licht und Raum*. In: Ott / Uhl (Hg., 2005), S. 212-221
- Selle, Gert: *Öffnen und Schließen. Über alte und neue Bezüge zum Raum*. In: *Wolkekuckucksheim* 1/2004.
<http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/041/Selle/selle.htm>
- Simons, Oliver: *Raumgeschichten*. München 2007
- Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt am Main 1977
- Sturm, Gabriele: *Wege zum Raum. Methodologische Annäherungen an ein Basiskonzept raumbezogener Wissenschaften*. Opladen 2000
- Suderburg, Erika (Hg.): *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis 2000
- Thabe, Sabine: *Raum(de)konstruktionen. Reflexionen zu einer Philosophie des Raumes*. Opladen 2002
- Trier, Eduard (1993): *Raumplastik – ein gelehrter Wahn?* In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 23. Bd., *Plastische Erkenntnis und Verantwortung. Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, S. 9-18
- Wagner, Kirsten: *Vom Leib zum Raum. Aspekte der Raumdiskussion in der Architektur aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*. In: *Wolkekuckucksheim* 1/2004.
<http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/041/Wagner/wagner.htm>

Sammelpublikationen:

- Böhme, Tatjana / Klaus Mehner (Hg.): *Zeit und Raum in Musik und Bildender Kunst*. Köln 2000
- Döring, Jörg / Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008
- Dünne, Jörg / Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006 (bes. Teil VI: Ästhetische Räume)
- Fecht, Tom / Dietmar Kamper (Hg.): *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*. Wien 2000
- Feiner, Sabine / Karl Kick / Stefan Krauß (Hg.): *Raumdeutungen. Ein interdisziplinärer Blick auf das Phänomen Raum*. Münster 2001
- Flügge, Matthias (Hg.): *Raum. Orte der Kunst*. Nürnberg 2007
- Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main 2009
- Heuner, Ulf (Hg.): *Klassische Texte zum Raum*. Berlin 2008
- Hönnighausen, Lothar / Julia Apitzsch / Wibke Reger (Hg.): *Space – Place – Environment*. Tübingen 2004
- Jongen, Marc (Hg.): *Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie*. München 2008
- Krämer-Badoni, Thomas / Klaus Kuhm (Hg.): *Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie*. Opladen 2003
- Lammert, Angela (Hg.): *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit*. Amsterdam 1998
- Lammert, Angela et al (Hg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Berlin und Nürnberg 2005
- Lange, Sigrid (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld 2001
- Loprieno, Antonio (Hg.): *Mensch und Raum von der Antike bis zur Gegenwart*. Colloquium Rauricum, Bd. 9. München und Leipzig 2006
- Maresch, Rudolf / Niels Werber (Hg.): *Raum - Wissen – Macht*. Frankfurt am Main 2001
- Müller-Schöll, Nikolaus / Saskia Reither (Hg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen 2005
- Ott, Michaela / Elke Uhl (Hg.): *Denken des Raums in Zeiten der Globalisierung*. Münster 2005
- Stockhammer, Robert (Hg.): *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München und Paderborn 2005
- Wolkekuckucksheim. *Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*, 1/2004 (Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt / Red.: Cornelia Jöchner, Kirsten Wagner)
<http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/themen041.htm>

Zitierhinweis:

Hartard, Christian: Der Raum der Kunst. Raum und ästhetische Erfahrung in den plastischen Künsten der Moderne. 2008/2009. <http://www.freischwimmer.net/raumderkunst.pdf>