

Das bildphilosophische Stichwort 10

Michaela Ott

Theorien des Bildraums

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Historischer Diskurs zum Bildraum

Kants »transzendente Ästhetik« (KANT 1968), die die sinnliche Anschauung als von der apriorisch gegebenen Vorstellung des Raums (und der Zeit) vorstrukturiert versteht, gilt allgemein als Einsatzpunkt vielfältiger Theorien zur Raumwahrnehmung. Von ihr angeregt suchen die Gründerväter der Physiologie und Psychologie des 19. Jahrhunderts nach den psychophysischen Ursprüngen der Raumwahrnehmung; Hermann von Helmholtz etwa glaubt, die menschliche Raumwahrnehmung aus der Form der Ohrmuschel ableiten zu können.

Bis heute überbieten sich Kognitions- und Wahrnehmungspsychologen mit Erklärungsmodellen für die Fähigkeit des Gehirns, aus zweidimensionalen Netzhautprojektionen räumliche Informationen zu entnehmen. Sie konzentrieren sich dabei weitgehend auf zentralperspektivisch organisierte Bildformate, die bekanntlich seit der Renaissance als der anthropomorphen Raumerfassung entsprechende Raumwiedergaben verstanden worden sind. Erwin Panofskys daran vorgetragene Kritik, der die Zentralperspektivierung als kühne Abstraktion von der Wirklichkeit, als Privilegierung eines indifferenten Denkraums und als Verkennung des psychophysischen Raums mit zwei-

äugiger »sphäroider Gestalt« (PANOFSKY 1924: 668) in seiner Geltung relativiert, findet in den Bildwissenschaften nach wie vor wenig Beachtung. Wie Stephan Günzel in seinem Beitrag zu den Raumwissenschaften ausführt, erörtert die zeitgenössische Bildwissenschaft den Raum vorzugsweise im Hinblick auf zentralperspektivische Bildorganisation und auf die Divergenz von zweidimensionalem Bildträger und dreidimensionaler Erscheinung. Dieser eingeschränkte Blickwinkel sei hier historisierend relativiert und um philosophische, kunsthistorische und künstlerische Bildreflexionen erweitert, die heutzutage gerade in der Verflachung des Bildes, in seiner quasi-taktilen Selbstaussstellung und in der Entfaltung unbekannter Raumzeitkonfigurationen den Wert von Bildschöpfungen erkennen.

Erste gattungstheoretische Ausführungen zur Abgrenzung der bildenden von den literarischen Künsten entlang ihrer Raum- und Zeitbezugnahmen begegnen ebenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1766 unterscheidet Gotthold Ephraim Lessing die Nachahmungen der Malerei von jener der Poesie: Erstere verwende »Figuren und Farben in dem Raume«, letztere »artikuliere Töne in der Zeit« (LESSING 1974: 102). Während die Malerei Zeitschnitte im Kontinuum der Handlung vornehme und Augenblicke für ihre »koexistierenden Kompositionen« wähle, könne die Poesie in ihren »fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen« (LESSING 1974: 103). In Homers poetischer Beschreibung des Schilds des Achilles sieht Lessing gleichwohl ein Beispiel dafür gegeben, wie »weitläufig und doch poetisch« (LESSING 1974: 109) Dichtung räumlich Nebeneinandergeordnetes beschreiben kann. Er hält Dichtung gleichwohl nicht für das geeignete Medium zur Wiedergabe komplexer Raumverhältnisse, da das Ohr dabei keinen Gesamteindruck erhält.

Artikuliert sich bei Lessing noch eine Gleichrangigkeit der Künste, so privilegiert die auf ihn folgende idealistische Philosophie die Zeit- gegenüber den Raumkünsten, weshalb die Ästhetiken des 19. Jahrhunderts die Künste in eine entwicklungsgeschichtlich-logische Abfolge bringen. G.W.F. Hegel geht in den *Vorlesungen über die Ästhetik* zwischen 1818 und 1826 von der Vorstellung eines künstlerischen Einheitsraums aus, da »an sich, dem Begriffe nach, die Gesamtheit dieser neuen Wirklichkeit der Kunst zu einer Totalität« (HEGEL 1970: 246) gehöre: In der sinnlichen Gegenwart löse sich freilich das Ideal in seine Momente auf, so dass die reale Kunstwelt »das System der einzelnen Künste« (HEGEL 1970: 246) sei. Hegel historisiert und hierarchisiert die Künste entsprechend ihrem Geist-, Material- und Raumgehalt: Der Architektur weist er dabei die unterste Stufe zu. Über ihr stehen die bildenden Künste, die »die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind«, wie die Malerei, die »zum Material [...] nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen« kann, sondern dieses Material »verinnerlichen« (HEGEL 1970: 259f.) muss. Die Malerei ziehe deshalb die drei Raumdimensionen »in die Fläche als die nächste Innerlichkeit des Äußeren zusammen und stellt die räumlichen Entfernungen und Gestalten durch das Scheinen der Farbe dar« (HEGEL 1970: 260). Die romantischen Künste Musik und

Poesie als »wahrhafte Kunst des Geistes« zeichnen sich durch Verzicht auf »Figurationen des Räumlichen« (HEGEL 1970: 261) aus.

Diesen philosophischen Raumabwertungen setzt Jakob Burckhardt 1855 seine kunsthistorische Schrift *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* entgegen, in welcher er dem Raumbegriff erstmals methodische Geltung verleiht: Er grenzt darin die italienische Gotik mit ihrer horizontalen »Weiträumigkeit« vom »nordischen Raum der Höhe« (BURCKHARDT 2001: 111) positiv ab, denn in ihr entwickle sich »das eigenthümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse, und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm« (BURCKHARDT 2001: 144). Erst im 16. Jahrhundert werde »der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Großräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen« (BURCKHARDT 2001: 247).

Burckhardts Ansatz macht Schule: Ende des 19. Jahrhunderts, als die an die Nachahmungstheorie gebundenen Erörterungen von Ort, Szene, Vertiefung und Bildtiefe von einer historisch-kritischen, stilanalytischen Kunstbetrachtung abgelöst werden, wird die Raumbehandlung »das allgemeinste Thema der modernen Kunstgeschichte« (BADT 1963: 19) und »Raum« ihr am häufigsten gebrauchter Begriff. Seine Verwendung steht allerdings häufig im Dienste einer Fortschrittserzählung von der flächenhaften Bildgestaltung zur Darstellung unendlicher Tiefe.

Alois Riegls historische Periodisierung des »Kunstwollens« vom »Taktisch-Nahsichtigen« (für die altägyptische Kunst) über das »Taktisch-Optische« (für die klassische Kunst Griechenlands) zur dritten Stufe des »Optisch-Fernsichtigen« (vgl. RIEGL 1901) der spätrömischen Kunst wird später von Walter Benjamin und Deleuze/Guattari umgewertet: Im Sinne von Panofskys Kritik an der Zentralperspektive fordern sie, das »Taktisch-Nahsichtige« in Kunst und Philosophie erneut in seine Rechte zu versetzen. Riegls Schrift *Das holländische Gruppenporträt* (1902), die zwischen den »zwei Erscheinungsformen des dreidimensionalen (Bild)Raums«, dem »kubischen, der an den Körpern haftet, und dem Freiraum, der zwischen den Figuren ist« (RIEGL 1931: 22), differenziert, liefert die methodische Vorgabe für Erwin Panofskys spätere Raumperiodisierungen. Auch bei Riegl findet sich ein unterschwelliger Fortschrittsgedanke: Während die antike Kunst nie zur Darstellung des Freiraums gelange, habe die christliche Kunst der römischen Kaiserzeit »den Freiraum emanzipiert« (RIEGL 1931: 22). Mit der endgültigen Emanzipation des Freiraums im 15. Jahrhundert werde der Raum »besonderer Gegenstand« der bildenden Kunst, wobei noch einmal zwischen der italienischen »Linienperspektive« und der »nordischen« Kunst der »Luftperspektive« (RIEGL 1931: 23) zu unterscheiden sei. Dem holländischen »Kunstwollen« gelinge die besondere Leistung, den Dualismus von Körper- und Freiraum in der Farbgestaltung des Helldunkel aufzuheben.

Im 20. Jahrhundert vervielfachen sich trotz der naturwissenschaftlichen Formulierung der »Vierdimensionalität« des Raums und der in Mathematik und Physik begründeten Verschwisterung von Raum und Zeit die

kunstgeschichtlichen Überlegungen zu den Raumbezügen der Kunst. Auch andere Disziplinen tragen zur Vervielfältigung von Bildraumtheorien bei: die phänomenologische und psychologische Wahrnehmungslehre, medientheoretische Diskussionen zur Gattungsspezifität von Malerei und Film, erkenntnistheoretische Unterscheidungen von symbolischen, lebensweltlichen, ästhetischen Räumen und anderer mehr. Der Kunsthistoriker Adolf von Hildebrand erklärt 1903 die künstlerische Raumschöpfung aus unserem räumlichen Verhältnis zur Natur. Die malerische Darstellung müsse demnach Raumvorstellungen wecken, »um im Beschauer dies Raumgefühl, diese elementarste Wirkung der Natur (zu) erzeugen« (HILDEBRAND 1969: 220). Der Psychologe Theodor Lipps leitet ebenfalls »das abgeschlossene Ganze des räumlichen Gebildes« aus der »auffassenden, heraushebenden und begrenzenden Tätigkeit« (LIPPS 1920: 402) des Betrachters ab. Innerhalb der »Kunst der räumlichen Form« unterscheidet er die Malerei als »Naturformen wiedergebende« von den »freischaffenden Künsten« (LIPPS 1920: 398), die den »mit Leben erfüllten Raum« (LIPPS 1920: 399) generieren. Er berücksichtigt dabei nicht nur »abstrakte« Raumkünste, sondern auch solche, die Masse gestalten: Zur »Massenraumkunst« zählt er »technische Kunstformen« (LIPPS 1920: 400) wie etwa das Design.

Philosophie und Kunstgeschichte zusammenführend, erkennt der Philosoph Ernst Cassirer in seinem Vortrag *Mystischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (1930) zusammen mit Panofsky in der malerischen, linearperspektivisch konstruierten Illusion der Fensterschau die entscheidende »symbolische Form« der europäischen Raumkonzeption. Panofsky hatte die Synthese des »nordisch-gotischen Raumgefühls« und seiner »Raumkästen« (PANOFSKY 1924: 713f.) mit der in der byzantinischen Malerei weiterlebenden Raumtiefe, wie sie sich erstmalig bei den toskanischen Malern Giotto und Duccio in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vollzieht, als »Revolution in der formalen Bewertung der Darstellungsfläche« bestimmt, dank welcher die Wand zu jener »durchsichtigen Ebene« wird, »durch die hindurch wir in einen Raum hineinzublicken glauben sollen« (PANOFSKY 1924: 716f.).

In der Nachkriegszeit bekundet sich in Max Raphaels *Raumgestaltungen* von 1949 schließlich eine ausdifferenzierte Wahrnehmung der unterschiedlichen Raumbezugnahmen der Malerei: »Hals, Velasquez und andere – der Raum der Traumwelt; Vermeer – der Raum des Unbewußten; Hugo van der Goes und Tintoretto – der Raum des Übergangs vom Diesseits zum Jenseits; [...] Bosch – der Raum der Auflösung des Daseins« (RAPHAEL 1986: 63). Rückblickend setzt er den »Beginn eines neuen Raumideals« mit dem Kubismus an, denn Picasso und Braque hätten »die möglichen Raumerlebnisse und Raumgestaltungen« (RAPHAEL 1986: 56f.) zum Thema ihrer Kunst gemacht. Er unterscheidet von daher zwischen einer überzeitlichen »Kategorie des Raums« und den geschichtlich bedingten »Realisierungen dieser Kategorie« (RAPHAEL 1986: 59). Die modernen Avantgarden erscheinen als aufeinander folgende Strategien der Raumvervielfältigung, die sich in der Nachkriegszeit noch multipliziert.

Auch in der Filmtheorie des 20. Jahrhunderts wird der Raumbezug des Filmbildes thematisiert, zunächst allerdings unter dem Blickwinkel der veränderten Raumwahrnehmung des Zuschauers im Kino, ausgelöst durch die neuen technischen Möglichkeiten des Films. Als einer der ersten erörtert der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs die insbesondere von der Großaufnahme herbeigeführten filmischen Raummodifikationen. Die Großaufnahmen würden sogar erlauben, »aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension« (BALÁZS 2001: 16) hinein zu führen. Die Eröffnung neuer Raumdimensionen und veränderter »Raumgefühle« schreibt Balázs auch der filmspezifischen Kamerabewegung und Montage zu: Durch Überblendungen etwa werden Raumwechsel ohne Perspektivenwechsel geboten, was der Hervorbringung reiner Phantasiebilder zuarbeite. Andererseits führe die Kamerabewegung durch Räume hindurch und lasse Raum »wirklich erleben. Den Raum, der nicht zur Perspektive geworden ist, nicht zum Bild, das wir von außen betrachten« (BALÁZS 2001: 59f.), als psychische Realität: »Wir durchschreiten mit ihr (der Kamera) den Raum und fühlen ihn« (BALÁZS 2001: 60). Für Balázs wie später für Christian Metz entstehen dank ihrer Erschließung in Zeit qualitativ andere Räume. Räume, die nicht visuell erfassbar, sondern fühlend und taktil erfahrbar sind.

Zeitgleich mit Balázs gelangt Siegfried Kracauer im Feuilleton *Über Arbeitsnachweise* (1930) zu einem eher soziologisch ausgerichteten Raumbe- fund:

Jeder typische Raum wird durch typische gesellschaftliche Verhältnisse zustande ge- bracht, die sich ohne die störende Dazwischenkunft des Bewusstseins in ihm ausdrü- cken. Alles vom Bewusstsein Verleugnete, alles, was sonst geflissentlich übersehen wird, ist an seinem Aufbau beteiligt. Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar. (KRACAUER 1992: 32)

Kracauers Suche nach unbewusst-affektiven Raumbildern motiviert nicht zu- letzt seine Zuwendung zum filmischen Medium, wie seine Studie *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* von 1947 zeigt, in der er die psychischen Dispositionen der Gesellschaft der Weimarer Repu- blik retrospektiv aus ihren filmischen Raumbildern erschließt. Raumbilder sind zwangsläufig unbestimmte, numinose Größen, die von affektiven und unbewussten Besetzungen erzählen und »in« dem von ihnen Dargestellten Ungesehenes und Ungedachtes mitartikulieren.

Der französische Filmtheoretiker André Bazin fordert in seinem gegen- über Kracauer zugespitzten Realismusverständnis der 50er Jahre, dass Film- bilder die raumzeitlichen Kontinua von Vorgängen, die vielfältigen und gegen- läufigen Bewegungen des Lebens und dessen wesentliche »Ambiguität« ein- zufangen hätten. Der Film habe durch filmische Raumgebungen wie in den Filmen Erich von Stoheims, Jean Renoirs und Orson Welles', durch lange Plansequenzen mit bewegter Kamera, durch Schärfentiefe, tiefenräumliche Inszenierung und eine Wiedergabe des Dargestellten als Ausschnitt aus ei-

nem über den Bildrahmen hinausreichenden, realen Kontinuum der realen Dauer der Vorkommnisse zu entsprechen.

In den 80er Jahren verbindet sich für Gilles Deleuze mit dem Filmischen, noch immer in Nähe zu Kracauer und Benjamin, die Forderung nach mikroskopischer Durchdringung der Realitätswiedergaben auf etwas ›in‹ den Bildern hin – auch auf neue Raumzeitdimensionierungen. In seiner zeichenorientierten Perspektive bindet er die Erörterung des Räumlichen nicht an die Zuschauerwahrnehmung, sondern an die filmische Zeichengebung, der er die Potenz zu Entkonventionalisierung üblicher Raumperspektiven und zur Binnendifferenzierung des Bildes zuerkennt. Dank ihrer vom menschlichen Blickwinkel abweichenden Einstellungsgrößen und dank ihrer Bilderabfolge seien Filmbilder befähigt, unbestimmte Raumzeiten zu generieren. Diese von ihm geschätzten ›beliebigen Räume‹ sieht er immer dort entstehen, wo die Wiedergabe äußerer Raumkontinua und auswendiger Bewegungsabläufe durch filmspezifische Einstellungen und anders montierte Raumzeitformationen durchbrochen wird:

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Er ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so dass eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. (DELEUZE 1989: 153)

Wie in Ott (2007) vorgeschlagen, sollte anstelle des Ausdrucks ›beliebiger Raum‹ jener des ›unbestimmten Raums‹ verwendet werden, schon um den Beigeschmack des Beliebigen und Negativen zu vermeiden, aber auch um die Bestimmbarkeit der jeweiligen Raumzeitschöpfung zu thematisieren. In Nähe zu Balázs lobt Deleuze die Qualität der Großaufnahme und des ›Affektbildes‹ zur Hervorbringung neuer Raumrelationen, die den Fluss der filmischen Bewegung scheinbar arretieren und dem Film eine vertikale Intensitätsdimension verleihen:

Obwohl die Großaufnahme das Gesicht [...] von jeder Raum-Zeit-Koordinate ablöst, kann sie einen ihr eigenen Zeit-Raum einbringen [...] Einmal ist es der Tiefenraum des Bildfeldes, der der Großaufnahme einen Hintergrund verleiht, ein andermal ist es im Gegenteil die Negation der Perspektive und der Bildtiefe, die die Halbnaheinstellung einer Großaufnahme angleicht. (DELEUZE 1989: 151f.)

Ungewohnt flächige Räume und unübliche Kombinationen von Vorder- und Hintergrund sieht Deleuze aber nicht nur dank der filmischen Vergesichtlichungsverfahren entstehen. Räume ohne »Maßverhältnisse« mit »taktiler Wertigkeit« entdeckt er auch in gleichsam umgekehrten Verfahren der Entgesichtlichung wie etwa in den Filmen von Robert Bresson. Dessen Strategie der »Entthronung« des Gesichts in unüblichen Kadrierungen und Montagefolgen unterwerfe das Bewegungsbild einem »Gesetz der Fragmentierung« (DELEUZE 1989: 152) und brächte ebenfalls beliebige Räume hervor.

Solchermaßen entziffert Deleuze die gesamte Filmgeschichte auf Erfindungen neuer Raumbilder hin: Im deutschen expressionistischen Film lasse der Einsatz von Licht und Schatten und deren »Hell-Dunkel-Werte« das

Räumliche zu etwas »Unbegrenztem« (DELEUZE 1989: 155) werden. In den Filmen der »poetischen Abstraktion« verliere das Räumliche ebenfalls seine herkömmliche Begrenzung und werde »mit der Macht des Geistes, mit einer stets zu erneuernden geistigen Entscheidung identisch« (DELEUZE 1989: 163). An strukturalistischen Filmen wie Alain Resnais' *L'année dernière à Marienbad* (1961) stellt er richtungsgebundene »topologische« Konstruktionen heraus, die der Verschwisterung von Raum und Zeit Rechnung trügen. Beliebige Räume sind für ihn sogar in Dokumentarfilmen zu finden, wie beispielsweise in Joris Ivens' Film *Regen* (1929): Der Regen, Subjekt des Films, wird dank der vielfältigen Perspektivierungen in seinen schillernden Erscheinungsweisen und Affektmodi ins Bild gesetzt.

2. Zeitgenössische Bildraumbestimmungen

In der Gegenwart lässt insbesondere der *spatial turn* der Kulturwissenschaften den Raumbezug des Bildes thematisch werden. Die moderne Kunst, die sich sogar in ihren realitätsnahen Medien Fotografie und Film als konstruktive Praxis begreift, bearbeitet nach dem Zweiten Weltkrieg, mit der postmodernen Kritik am fortschrittsbetonenden Zeitparadigma, erneut ihr Verhältnis zum Raum. Ihre selbstreflexiven Verfahren bringen einen neuen Reichtum an Raumzeitexperimenten hervor, wodurch auch das Bedürfnis aufkommt, den Raum des Kunstwerks zu überschreiten hin auf Interventionen im »realen Raum«. Vor allem aber befördert die sich globalisierende Gegenwart theoretische und künstlerische Raumbezugnahmen ohne gleichen, die sich im beginnenden 21. Jahrhundert als Boom an Ausstellungen mit Raumthematiken manifestiert.

Der Katalog zur Ausstellung *RAUM. Orte der Kunst* (FLÜGGE/KUDIELKA/LAMMERT 2007a) begründet seine thematische Ausrichtung damit, dass in der Moderne der Ort der Kunst fragwürdig geworden sei und die gesteigerte Mobilität der modernen Gesellschaft zu einer Differenzierung der Konzeptionen und Reflexionen über Raum und Räumlichkeit geführt habe. Unterschiede wird dabei zwischen dem unbestimmten Raum als imaginärer Ressource der Kunst und dem künstlerisch begrenzten Ort im Raum, sei er illusionistisch vorgespiegelt oder als Ereignisraum inszeniert. Als namhafteste Umkodierungen des künstlerischen Verhältnisses zwischen Raum und Ort werden die Einführung des Films, Duchamps Akzentuierung des Ausstellungskontexts und die wiederkehrende Utopie der Vereinigung von Kunst und Leben im Surrealismus angeführt.

Der unübersichtlichen Vielzahl künstlerischer Raumumbrüche in der Moderne sucht man durch Nachzeichnung signifikanter Filiationen nachzukommen: des *bildnerischen Raums* in den Gemälden von Malewitsch bis Picasso, des *fotografischen Raums* bei Medardo Rosso und Man Ray, des *leeren Raums* bei Alberto Giacometti und Francis Bacon, des *sozialen Raums* bei

Gordon Matta-Clark und Francis Alÿs, der *Körper im Raum* bei Gary Hill und Trisha Brown und anderen mehr. Als bedeutsame Umbrüche werden gedeutet die Modifikationen des *zentralperspektivischen Kastenraums* (HOFMANN 2007: 14) von den »geometrischen Puristen« Donald Judd und Sol Lewitt über den »Organiker« Frank Gehry zu den Labyrinthbauern Gregor Schneider und Hans Schabus als Weiterführer des »Merzbaus« von Kurt Schwitters. Hervorgehoben werden die singulären Gestaltungen (vgl. LAMMERT 2007) der Filmräume Jean Painlevés in *La quatrième dimension* von 1937, der fernsehge-rechten Raumrituale Samuel Becketts in *Quadrat 2* von 1982 und Jacques Tatis filmische Kritik an der Glasarchitektur in *Playtime* (1967). Das Auftreten von »Hybridformen aus Medien und Raum« (DEMUTH 2007: 101) im 21. Jahrhundert wird in seiner Rückwirkung auf den Status der Kunstobjekte betont und das Inflationäre zeitgenössischer Museumsbauten kritisiert (FLÜGGE, KUDIELKA, LAMMERT 2007b: 7). Vorgetragen wird aber auch die Hoffnung, in raumakzentuierenden Ausstellungen die »Potentialität« der Kunstwerke und neue Zusammenhänge, Nachbarschaften, Ortsbezüge zu erschließen und aufzudecken. Im Ergänzungsband *RÄUME der Zeichnung* werden unter anderem die Aufkündigung der Linie-Fläche-Unterscheidung und die maschinelle Ausführung von Zeichnungen untersucht und die Veränderungen erörtert, die mit der Projektion von Zeichnungen in den dreidimensionalen Raum verbunden sind.

Den dazugehörigen Tagungsreader *Topos RAUM* eröffnet Georges Didi-Huberman (2005) mit einer Betrachtung über den leibrelativen Raum in fotografischen und filmischen Werken der Moderne. Robert Kudielka bestimmt das gegenwärtige Raum-Verhältnis von Malerei und Skulptur in Abgrenzung von der Befragung des Bildraums in den 1960er Jahren: Während damals Inhalte der Kunst über deren räumliche Eigenschaften definiert worden seien, würden nunmehr künstlerische Befragungen des »realen Raums« vorherrschen. Die Suche nach bildinternen Gestaltungslösungen, mit dem amerikanischen Expressionismus und dessen »Auflösung der Interiorität des Kunstwerkes« (KUDIELKA 2005: 51) an ein Ende gekommen, werde in der Gegenwart ersetzt durch die künstlerische »Parzellierung von Erfahrungsräumen« (KUDIELKA 2005: 53) und die Thematisierung des Verhältnisses der Kunst zu institutionellen und gesellschaftlichen Räumen: Die »Ausweitung künstlerischer Konzeptionen, Strategien und Verfahrensweisen auf potentiell alle Handlungsräume« (KUDIELKA 2005: 45) habe zur »Insistenz auf ortsspezifische Setzungen und Eingriffe« als dem gegenwärtig »maßgeblichen Motiv in den Künsten« (KUDIELKA 2005: 52) geführt. Das Verhältnis des Betrachters zur Kunst, früher durch »Gegenübertreten und Davorbleiben« gekennzeichnet, habe sich damit in Richtung »Eintreten und Eintauchen« (KUDIELKA 2005: 53) verschoben. Da »der Zusammenhalt eines Kunstwerks nun von der räumlichen Erfassung her garantiert erscheint« (KUDIELKA 2005: 54), seien Installationen häufig allein durch »disparate Anhäufungen« mit unterbestimmten Bezügen ausgewiesen und bezögen gerade daraus ihre Bedeutsamkeit. Insgesamt wird betont, dass Grenzgänge zwischen Skulptur, Architektur, Installation, Performance, Video und Film normal geworden seien und sich zum *white*

cube des Ausstellungsraums die *black box* der Videoprojektion und die Online-Galerie für immaterielle Netzkunst gesellt habe. Lev Manovich skizziert eine Poetik des erweiterten Raums und den »mit Daten verdichteten physischen Raum«, der dank gewisser Erweiterungstechnologien »zum multidimensionalen Raum« (MANOVICH 2005: 343) werde. Raumkonfigurationen mit virtuellen Bildern bemühen häufig Deleuzes/Guattaris »Rhizom«- und »Plateau«-Begriff, um »nicht-lineare Techniken in der Kunst« (BECHTLOFF 2001), Arbeiten im Raum als »amorphe Systeme«, »Bildcontainer« und »Raumbilder-Bildräume« (vgl. PESCH 2001) vorzustellen.

Diagnostiziert wird aber auch die Mutation des Museumsraums dank der Einführung bewegter Bilder und installativer Präsentationen zu einer »new geography of (re)collection« (BRUNO 2007: 5). Auch die künstlerischen Raumparzellen brächten einen neuen Museumstyp hervor (vgl. KUDIELKA 2005), der von der europäischen Sammlungsanthologie abweicht, Containerhalden und riesige Stauräume hervorbringt wie in der *Dia Art Foundation* in Beacon, unweit von New York, der weltweit größten Ausstellungsanlage seit 2003.

Diese frenetischen Ausstellungs- und Theoriebewegungen unter dem Zeichen des Räumlichen lassen abschließend deutlich werden, dass der »Raum« die letzte umfassende Bezeichnung für die zeitgenössischen Umbrüche im Theorie- und Kunstselbstverständnis abzugeben scheint.

Literatur

- BADT, KURT: *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik*. Köln [DuMont] 1963
- BALÁZS, BÉLA: *Der Geist des Films*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001
- BECHTLOFF, DIETER (Hg.): *Choreographie der Gewalt. Kunstforum International, 153 (Der gerissene Faden. Nichtlineare Techniken in der Kunst)*, 155, 156 (*Plateau der Menschheit*), 2001
- BRUNO, GIULIANA: *Public Intimacy. Architecture and the Visual Arts*. Cambridge [MIT Press] 2007
- BURCKHARDT, JACOB: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*. Band 2 der *Werke. Kritische Gesamtausgabe* Herausgegeben von Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke. München [Beck] 2001
- CASSIRER, ERNST: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. In: CASSIRER, ERNST: *Gesammelte Werke*. Band 17. Herausgegeben von Birgit Recki. Hamburg [Meiner] 2004, S. 411-436
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- DEMUTH, VOLKER: Extreme Expeditionen. Digitale, hybride und künstlerische Räume. In: FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT (Hg.):

- RAUM. Orte der Kunst.* Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin. Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2007, S. 89-104
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *L'espace danse – Der Raum tanzt.* In: LAMMERT, ANGELA; MICHAEL DIERS; ROBERT KUDIELKA; GERT MATTENKLOTT (Hg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart.* Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2005, S. 16-30
- FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst.* Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin. Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2007a
- FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT: Vorwort und Dank. In: FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst.* Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin. Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2007b, S. 6-9
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: *Vorlesungen über die Ästhetik II.* Band 14 der *Werke.* Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1970
- HILDEBRAND, ADOLF VON. Das Problem der Form. In: HILDEBRAND, ADOLF VON: *Gesammelte Schriften zur Kunst.* Herausgegeben von Henning Bock. Köln [Westdeutscher Verlag] 1969, S. 41-350
- HOFMANN, WERNER: Spielräume und Raumverstecke. In: FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst.* Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin. Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2007, S. 10-22
- KANT, IMMANUEL: *Kritik der reinen Vernunft.* Berlin [de Gruyter] 1968
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Der verbotene Blick.* Leipzig [Reclam] 1992
- KUDIELKA, ROBERT: Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert. In: LAMMERT, ANGELA; MICHAEL DIERS; ROBERT KUDIELKA; GERT MATTENKLOTT (Hg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart.* Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2005, S. 44-57
- LAMMERT, ANGELA: Die vertrauten Sichtweisen sind umzustoßen. Zum Raum der Nachkriegszeit in ungewohnten Begegnungen. In: FLÜGGE, MATTHIAS; ROBERT KUDIELKA; ANGELA LAMMERT (Hg.): *RAUM. Orte der Kunst.* Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin. Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2007, S. 55-69
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Werke.* Band 6. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert. München [Hanser] 1974, S. 7-187
- LIPPS, THEODOR: Zur Einfühlung, in: »Psychologische Untersuchungen« 2/3, 1913. In: LIPPS, THEODOR (Hg.): *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst.* Leipzig [Voss] 1920, S. 111-491
- MANOVICH, LEV: Die Poetik des erweiterten Raums. In: ANGELA LAMMERT; MICHAEL DIERS; ROBERT KUDIELKA; GERT MATTENKLOTT (Hg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart.* Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2005, S. 337-350

OTT, MICHAELA: *Der unbestimmte Raum in Philosophie und Film*. Berlin [Philo] 2007

PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form. In: PANOFSKY, ERWIN: *Deutschsprachige Aufsätze*. Bd. 2. Herausgegeben von Karen Michels und Martin Warnke. Berlin [Akademie] 1998, S. 664-757

PESCH, MARTIN: *Raumbilder-Bildräume*. Zu den Arbeiten von Julia Ziegler. *Kunstforum International*, 153, 2001, S. 261-267

RAPHAEL, MAX: *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*. Frankfurt/M. [Campus] 1986

RIEGL, ALOIS: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*. Wien [KuK Hof- und Staatsdruckerei] 1901

RIEGL, ALOIS: *Das holländische Gruppenporträt*. Wien [Staatsdruckerei] 1931