

Sonderdruck aus:

Möglichkeitenräume

Zur Performativität
von sensorischer Wahrnehmung

Herausgegeben von
Christina Lechtermann, Kirsten Wagner
und Horst Wenzel

ERICH SCHMIDT VERLAG
2007

Hartmut Böhme

Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne¹

1. Verräumlichung und *topographical turn*

Unlängst wurde der *topographical turn* der Kulturwissenschaften ausgerufen. Er basiert auf dem für die *cultural studies* nicht untypischen spatialen Denken, das freilich häufiger mit einer historischen Kurzatmigkeit verbunden ist. Für die ältere Kultur- und Literaturwissenschaft gilt indes, dass Untersuchungen zur Räumlichkeit kultureller Lagerungen oder zur Räumlichkeit der Literatur und in der Literatur seit langem fest etabliert sind, besonders in der Mediävistik und Frühneuzeit-Forschung.² Gleichwohl gilt, dass die Besetzung räumlicher Kategorien durch die rechtskonservative und nationalsozialistische Geopolitik die Raumforschung nach 1945 mindestens behindert wenn nicht diskriminiert hat.³

¹ In veränderter Form ist der Text als „Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie“ auch erschienen in H. Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart, Weimar 2005, S. IX–XXIII.

² Vgl. die klärenden wissenschaftshistorischen Einordnungen, insbesondere die Differenzierungen zwischen der angloamerikanischen und der deutschen Tradition, in dem Aufsatz von Sigrid Weigel: *Zum ‘topographical turn’*. *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik* 2,2 (2002), S. 151–165. – *Topographische Fragen in der Geschichtswissenschaft zu etablieren scheint schwieriger*, vgl. dazu: Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München 2003. – Für den deutschen Sprachraum wurden – abgesehen von eigenen Traditionen, wie etwa den topographischen Ansätzen bei Cassirer und Warburg – vor allem einflussreich: Homi K. Bhaba: *The Location of Culture*. London 1994; Michel Foucault: *Andere Räume*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, S. 34–41; Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de Mémoire*. I: *La République*, II: *La Nation*. 7 Bde. Paris 1984; Fernand Braudel, Georges Duby und Maurice Aymard: *Die Welt des Mittelmeeres. Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen*. Frankfurt am Main 1994.

³ Vgl. dazu Frank Ebeling: *Geopolitik. Karl Haushofer und seine Raumwissenschaft 1919 bis 1945*. Berlin 1994; Ulrich Eisel: *Die Entwicklung der Anthropogeographie von einer ‘Raumwissenschaft’ zur Gesellschaftswissenschaft*. Kassel 1980; Rainer Sprengel: *Kritik der Geopolitik. Ein deutscher Diskurs 1914–1944*. Berlin 1996; Rudolf Maresch und Niels Werber (Hrsg.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt am Main 2002.

Langfristig wirkungsvoller war für die Geisteswissenschaften die um 1800 eingeleitete Ablösung topologischer Wissensformen, wie sie im Tableau-Denken der Naturgeschichte herrschten. Nachhaltig durchgesetzt wurden temporalisierende Wissensformen, welche die historischen, archäologischen und philologischen Wissenschaften formierten.⁴ Das hat auch dazu geführt, dass die Theorien der Geschichtsschreibung und historischen Narratologie ungleich weiter ausdifferenziert sind als die Theorien und Verfahren der Raumforschung. Darum ist es berechtigt, von einem Nachholbedarf topographischer Diskursbildung zu sprechen, weniger in Feldern der Landschaftsplanung, der geographischen und soziologischen Raumforschung, der Architektur oder Metropolenforschung⁵ als in den philologischen und historischen Disziplinen. Hierfür werden im Folgenden einige begriffliche Grundlagen angeboten.

Ich möchte beginnen mit einer kleinen Überlegung zu Symmetrien, die in den modernen physikalischen Theorien eine Art Raum-Ästhetik darstellen, doch womöglich auf symmetrische Raumordnungen der Natur selbst verweisen und auf Beziehungen, die darin auch zur menschlichen Praxis, dem Raumhandeln bestehen, insbesondere zur Architektur. Tatsächlich sind Symmetrien solche Verhältnisse des Schönen, mit denen im Abendland die Wissenschaft überhaupt begann, nämlich bei den Pythagoräern. Wir wissen davon im Wesentlichen nur von Platon.⁶ *Symmetria* meint Kommensurabilität, die das räumliche Ordnungsprinzip des Universums darstellt. Hier berührt sich die erste Naturphilosophie, *prima philosophia*, mit der neuesten Physik.⁷ Neben der Symmetrie steht die *sympho-*

⁴ Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1976.

⁵ Hier nur einige ausgewählte Hinweise: Georg Simmel: Soziologie des Raumes, in: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. (Gesamtausgabe, hrsg. von O. Rammstedt) Bd. 7. Frankfurt am Main 1995, S. 132-183; Eduard Führt (Hrsg.): Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur. Münster u.a. 2000; Jürgen Pahl: Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeiträume. München 1999; Sigfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition. Ravensburg 1965; Walter Prigge: Zeit, Raum, Architektur. Zur Geschichte der Räume. Aachen 1986; Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002; Pierre Bourdieu: Physischer, sozialer und angelegener physischer Raum, in: Stadt-Räume, hrsg. von Martin Wentz. Frankfurt am Main 1991, S. 25-35; Martin Burckhardt: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt am Main 1994. Einen sehr guten Überblick bietet: Martina Löw: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001.

⁶ Erich Frank: Plato und die sogenannten Pythagoreer. Halle 1923; Walter Burkert: Weisheit und Wissenschaft. Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon. Nürnberg 1962; Gernot Böhme: Symmetrie: Ein Anfang mit Platon, in: Symmetrie. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Bd. 1. Darmstadt 1986, S. 9-17.

⁷ Vgl. Peter Janich: Das Maß der Dinge. Protophysik von Raum, Zeit und Materie.

nia, der harmonische Zusammenklang, der die Sphären des Alls zu einem künstlerischen, nämlich musikalischen Geschehen werden lässt. Universum ist Raumklang.⁸ Noch bis ins 18. Jahrhundert konnte von Sphärenharmonie gesprochen werden. Mit *symmetria* und *symphonia* haben wir die beiden Arten der *homologia*, also jenen Logos, der das räumliche Zusammenstimmen und das Gleichmaß des Universums entwickelt. Im Kleinen, im menschlichen Raum-Maß, stellt die Architektur jene Technik dar, die durch Gleichmaß und Zusammenstimmung der Teile den Logos des Bauwerks herausstellt, seine Raum-Konstruktion, die von der Antike her immer ebenso technisch wie ästhetisch ist. Dies mag genügen, um daran zu erinnern, dass räumlich zu denken und Raumkonstruktionen zu entwickeln natürlich keine Erfindung des jüngst ausgerufenen *topographical turn* ist, sondern geradezu der Beginn der Philosophie.

In den Geisteswissenschaften spätestens seit 1800 dominierten indes Modelle der Zeit und Verzeitlichung von Prozessen der Gesellschaft und des Wissens. Erst in den letzten Jahren – man darf sagen: endlich – erstarbt wieder die Beschäftigung mit dem Raum. Und dies hängt sicher auch mit der kulturwissenschaftlichen Wende der Geisteswissenschaften zusammen. Denn die Kulturgeschichte beschäftigte sich immer ebenso mit Zeitregimes wie mit Raumordnungen. Es ist auch hier so wie oft bei den vielen *turns*, die Geisteswissenschaften abgenötigt wurden: sie stellen weniger eine Wende zu etwas Neuem dar als den Aufruf zur Erinnerung an verdrängtes, vergessenes oder ausgeschlossenes Wissen.

Die traditionelle Dominanz der Zeit über den Raum mag denen, die sich mit den Raumkünsten, Architektur oder Stadt beschäftigen, seltsam erscheinen. Denn neben anderen raumzentrierten Praktiken – wie der Agrikultur, dem Reisen, dem Verkehr, dem Krieg, dem Tanz, der Skulptur oder, wie Lessing sagte, den Raumkünsten überhaupt in Abhebung zu den Zeitkünsten – daneben also war es besonders die Architektur, die vielleicht das Zentrum aller räumlichen Praxen und Künste darstellt.⁹

Gleichwohl gilt, dass philosophisch wie kulturhistorisch der Raum wie ein unreiner Stiefbruder der Königin Zeit behandelt wurde, die am ehesten der göttlichen Sphäre der Zahlen und ihren reinen Verhältnissen nahezu kommen schien. Aber wir sahen schon am Beispiel der Pythagoreer und Platons, dass dies nicht immer so war und jedenfalls nicht am Anfang des philosophischen und naturwissenschaftlichen Denkens. Denn Symmetrie und Symphonie sind zuerst Raumfiguren. Gewiss ist wahr, dass alles Räumliche verkörpert ist; doch nicht erst im Christentum, sondern schon im Platonismus begann eine Abwertung von Körper

Frankfurt am Main 1997; Gernot Böhme (Hrsg.): Protophysik. Für und wider eine konstruktive Wissenschaftstheorie der Physik. Frankfurt am Main 1976.

⁸ Hans-Georg Nicklaus: Die Maschine des Himmels. Zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs. München 1994; Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern 1962.

⁹ Vgl. dazu Philippe Boudon: Der architektonische Raum. Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen. Basel u.a. 1991.

und Materie, mithin des räumlich Verfassten. Dieses ist notwendig mit jener Sphäre kontaminiert, welche in der europäischen Geschichte mit dem Dunklen, Unreinen, Niedrigen und deshalb Unwahren assoziiert wurde: der Materie, der Welt der natürlichen und artifiziellen Körper.

Jede Verkörperung – sei es eine solche eines Dinges, eines Lebewesens oder einer Handlung – trägt zeiträumliche Indizes. Dagegen weisen die wahrhaft edlen Objekte des Geistes und der Seele allenfalls einen zeitlichen Index auf – wie etwa die Musik oder die Ideen –, wenn sie nicht gleich am Zeitlosen selbst partizipieren, wie die Zahl. Nur im Maß, wie das räumliche Universum an Musik und Zahl partizipierte, ragte es gewissermaßen über das Materielle hinaus ins Göttliche.

Natürlich wissen wir, dass diese Auffassung einem griechisch-christlichen Vorurteil entspricht, das wahrhaft verkehrt ist. Denn damit wird jene Fundamentaltatsache geradezu auf den Kopf gestellt, wonach jeder kulturelle Akt vor allem eine Form der räumlichen Einbettung darstellt. Das Wohnen ist die erste Raumnahme,¹⁰ und zuletzt geht es um die kulturelle Einbettung auf der Erde, auf der, nach dem Wort der Alten, der Mensch anders als alle Tiere ein *peregrinus*, ein Unbehauster ist. Kultur – von lat. *colere* – heißt darum 'das Anbauen', ein spatialisierender Akt, gleichgültig, ob es sich um Pflanzen oder um Pflanzstädte, *coloniae*, handelt.¹¹

Es ist der Überlegung wert, ob die atemberaubende Karriere der Digitaltechniken nicht nur, aber auch damit zusammenhängt, dass der wachsenden Bedeutung der Raumkategorie mit dem Virtuellen eine immaterielle Sphäre entgegengesetzt werden konnte, die erneut einen Triumph der Zeit darzustellen scheint, aber auch einer virtuellen Unsterblichkeit, wie Oliver Krüger jüngst in einer gründlichen Studie gezeigt hat.¹²

Dass indes die digitale Welt ohne Anleihen beim Raum nicht auskommt, zeigen Cyberspace und Interface schon vom Wort her an. Dies mag hier als Hinweis darauf genügen, dass reine Zeittechniken im wahrsten Sinn transhuman sind, nämlich jenseits aller Vorstellbarkeit, aber auch jenseits des Lebendigen stehen. Man scheitert an der ebenso schlichten wie unhintergehbaren Tatsache, dass man weder *nur in der Zeit* wie *nur im Zeitlosen* leben kann. Für beides

¹⁰ Ich nehme im Folgenden Bezug auf Martin Heidegger: Bauen Wohnen Denken, in: Vorträge und Aufsätze. 7. Aufl. Pfullingen 1994, S. 139-156. – Vgl. Führ (s. Anm. 5). Vgl. ferner Gert Selle: Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens. Frankfurt am Main 1994.

¹¹ Vgl. Joseph Niedermann: Kultur. Werden und Wandlungen eines Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder. Firenze 1941; Hartmut Böhme: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs, in: Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven, hrsg. von Renate Glaser und Matthias Luserke. Opladen 1996, S. 48–69.

¹² Oliver Krüger: Virtualität und Unsterblichkeit. Die Visionen des Posthumanismus. Freiburg im Breisgau 2004; historisch dazu: Margaret Wertheim: Die Himmelstür zum Cyberspace. Eine Geschichte des Raumes von Dante bis zum Internet. München, Zürich 2002.

müsste man körperlos sein. Und im Raumlosen wäre Leben eine bloße Chimäre, eine Einbildung.

Denn Leben – vom Einzeller bis zur komplexen sozialen Organisation – ist zuerst eine selbstregulierte und dynamische Verkörperung im Raum. Das gilt auch für die erste Raumkunst, die Architektur, im weitesten Sinn. Nicht etwa, dass Architektur damit bio- oder anthropomorph verstanden würde, auch wenn es solche Ansätze gibt. Ich erinnere an Passagen bei Vitruv, in denen dieses *mensura-hominis*-Denken herrscht.¹³ Man muss räumliche Verkörperung durch Baukunst allgemeiner fassen: 1. Architektur ist eine der stabilsten Kulturtechniken, in denen sich menschliche Intentionen und Bedürfnisse *verkörpern*. 2. Architektur ermöglicht und codiert die sozialen Skripte und Choreographien des Handelns. 3. Architektur bildet jenen Umgebungsraum, durch den eine ebenso abstrakte wie bedrohliche Umwelt erst zur menschlichen Mitwelt wird. 4. Architektur ist Expression und Repräsentation zugleich der elementaren Objektivierungs-Gesten, durch die wenigstens die sesshaften Kulturen sich ins Werk setzten. 5. Architektur ist die vielleicht stärkste Formel, in der sich der Gestaltungswille einer Gegenwart sedimentiert; und zugleich ist sie einer der mächtigsten Faktoren, durch welche die Vergangenheit die Gegenwart festlegt. In all diesen Merkmalen ist Architektur eine Raum-Macht, eine Territorialisierungsstrategie.

Der Kategorie des Raumes ihre elementare Bedeutung zurückzugeben, ist eines der Ziele der diesjährigen Tagung des Sonderforschungsbereiches 447 'Kulturen des Performativen', aber auch der Grund, warum der Sonderforschungsbereich in sein Arbeitsprogramm verstärkt Fragen der Raumforschung aufgenommen hat. Die Künste, die im Sfb behandelt werden, besonders die Raumkünste wie Theater und Tanz, aber auch die typo-topographischen Medien, bieten dafür eine Fülle von Material. Darauf möchte ich gerade nicht eingehen, sondern mich im Folgenden eher auf die außerkünstlerische Fundierung des Raumes und der Räumlichkeit konzentrieren.

Bewegung – als Eigenbewegung, Bewegtwerden und als Wahrnehmung von Bewegung – ist diejenige Kategorie, die Raum und Zeit gleichermaßen konstituiert. Am Unbewegten können wir weder Raum noch Zeit begreifen, ja, nicht einmal sagen, dass es ist. Dass aber gerade dem Unbewegten Sein, ja das Sein überhaupt zugesprochen wurde, ist eines der größten Verhängnisse der abendländischen Metaphysik nach Parmenides.

Nur scheinbar widerspricht dem die Architektur. Sie will in das Vergehende der Zeit und in das Ungegliederte des Raumes, der Chora, Stabilität eintragen, an

¹³ Bruno Reudenbach: In Mensuram Humani Corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III im 15. und 16. Jahrhundert, in: Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit, hrsg. von Chr. Meier und U. Ruberg. Wiesbaden 1980, S. 651–688. – Vgl. ferner den schönen Aufsatz von Bernhard Waldenfels: Architektonik am Leitfaden des Leibes, in: Wolkenkuckucksheim H.1 (10/1996). (http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/wolke/deu/Themen/961/waldenfels/Waldenfels_t.html – letzter Zugriff: 25.08.2006).

der das kulturelle Leben einen An-Halt gewinnen kann. Bauen und Bewegung hängen aber kulturell unmittelbar zusammen. Denn Bauen ist jener Akt, durch den abgegrenzte Bezirke – Wohnstatt und *regio* – sowie die gegliederten Raumordnungen befestigt werden, die allererst Bewegungen erlauben, nämlich solche zur kulturellen Reproduktion und Evolution unabdingbaren Bewegungen, die der Realisierung von Zwecken dienen und nicht nur das Wirken natürlicher Kräfte sind. Kulturen sind nur als stabilisierte Raumordnungen denkbar, also im weiten Sinn: als Architekturen. Dann erst haben Kulturen eine Chance, Gedächtnis und Tradition auszubilden und Sorge für Zukunft zu tragen, also Zeitregimes zu entwickeln, welche den *Terminus der Zeit*, den Tod nämlich, hinhalten – während der *Terminus des Raumes* das Chaos, die Chora ist.¹⁴

2. Grundlegung eines kulturwissenschaftlichen Raumkonzepts

Wie wird Raum überhaupt thematisch? Und ist es überhaupt sinnvoll, von *einem* Raum zu sprechen? Sind es nicht immer viele Räume, in denen wir gleichzeitig leben und agieren? Die Kulturwissenschaften sollten sich nicht von einem älteren Trend der Physik anstecken lassen, einen homogenen, abstrakt-universellen, unbegrenzten, alles um- und einfassenden Raum denken zu müssen. Das hat sich schon in der Physik nicht bewährt, wie man am Schicksal des Newtonschen absoluten Raumes ablesen kann.¹⁵ Multidimensionalität des Raumes kann in den Kulturwissenschaften nicht dasselbe bedeuten wie die n-Dimensionalität in der Physik. Mit Kant den Raum als transzendente Form der Anschauung zu verstehen, kann die Mannigfaltigkeit kultureller Räume auch nicht erfassen.¹⁶

Für die Kulturwissenschaften ist hingegen wichtig: Raum und Räumlichkeit muss, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: Die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen – auch die technisch ermöglichten –, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen. Von daher erschließen wir auch, was Bewegung fremder Körper im Raum ist. Schon diese Ausgangslage produziert

¹⁴ Chaos ist das Ungetrennte, das Gähnend-Klaffende, oder wie die Chora die zittrig ungestaltete Bewegung: Chaos und Chora sind das Prä-Symbolische. Ordnung ist die vollendete Disjunktion, das Unvermischte und Wohl-Abgegrenzte: damit beginnt die Schöpfung, das Symbolische und Sprachliche. Zur Chora vgl. Platon: *Timaios* 49aff. Ferner auch Jacques Derrida: *Chora*. Wien 1990; Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978, S. 35-42; Hartmut Böhme: *Gaia. Bilder der Erde von Hesiod bis James Lovelock*, in: *Terre – Erde – Tierra – Earth*, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft der bildenden Künste. Bonn 1992, S. 16-67.

¹⁵ Vgl. dazu Max Jammer: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. Darmstadt 1980; Alexandre Koyré: *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*. Frankfurt am Main 1980.

¹⁶ Zur Philosophie des Raums vgl. Elisabeth Ströker: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt am Main 1965.

eine Fülle von Raum- und Bewegungskonzepten. Man denke nur an die Aristotelische Definition der natürlichen Örter und natürlichen Bewegungen, die wir, aufgewachsen mit dem newtonschen Trägheitsbegriff, kognitiv nicht mehr teilen können. Bewegung kann aber doch vorläufig und allgemein als eine Bewegung materieller Körper im Raum bestimmt werden, für die Kraft aufgewendet werden muss. Eben das gilt im Vakuum und unter Newtonschen Bedingungen nicht. Doch unter den Bedingungen, denen wir als materielle Körper auf dieser Erde unterliegen, bedarf jede Bewegung im Raum einer Anstrengung, eines Aufwands an Kraft, also Arbeit. 'Von selbst' bewegt sich nichts; und wenn die Kraft erschöpft ist, die mich oder etwas in Bewegung hält, kommt der Körper mit einer gewissen Verzögerung, aber unausweichlich zur Ruhe.

Ich gehe nun davon aus, dass diese recht triviale Erfahrung von Bewegung uralt ist, also von Jägern in der Wildbeutergesellschaft ebenso gemacht wurde wie von Aristoteles und uns, wenn wir uns von A nach B bewegen.¹⁷ Letzteres kann auch mittels einer Maschine geschehen, ohne dass sich unsere Begriffe ändern müssten: um Körper 'automobil' zu machen, benötigen wir Kraft-Maschinen, die Energie in Bewegung umwandeln. Wir können uns selbst als solche Kraft-Bewegungs-Umwandlungs-Maschinen verstehen. Nur dadurch sind wir in der Lage, uns zu bewegen und Raum zu erfahren.

Dieses naive Verständnis, das, wie gesagt, physikalisch unzutreffend ist, erweist sich als außerordentlich robust. Es lässt sich sozusagen auch dann nicht auf Newton ein, wenn dieser bekannt ist: denn wir machen im Gravitationsfeld der Erde niemals die Erfahrung, dass wir, einmal in Bewegung, im Zustand eben dieser Bewegung verharren, wenn keine andere Kraft auf uns einwirkt. Das sinnlich-leibliche Vorverständnis nenne ich robust, weil wir unhintergebar erfahren, dass wir Kraft aufwenden müssen, um im Zustand einer Bewegung zu verharren. Hingegen gilt in lebensweltlicher Erfahrung auch, was Edmund Husserl 1934 notiert: „Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht.“¹⁸ Unsere Körper sind mithin so

¹⁷ Es ist eine der Stärken der Anthropologie von Gehlen, dass er die elementaren anthropologischen Bestimmungen vom bewegt-bewegenden Körper herleitet und begründet (Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*. Textkritische Edition, hrsg. von Karl-Siebert Rehberg. Frankfurt am Main 1993, zuerst 1940). Vgl. ferner auch: Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*. 7. Aufl. Stuttgart u.a. 1994; Klaus E. Müller: *Die fünfte Dimension. Soziale Raumzeit und Geschichtsverständnis in primordialen Kulturen*. Göttingen 1999. – Literaturwissenschaftliche Konsequenzen aus der reahräumlichen Bewegung für die Bewegung des Schreibens zieht Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist 2001.

¹⁸ Als Notiz auf dem Umschlag zu der Abhandlung: Edmund Husserl: *Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*, in: *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, hrsg. von Marvin Farber. Cambridge/MA, Harvard University Press 1940, S. 307-25. Die vollständige Notiz lautet: „Umsturz der kopernikanischen Lehre in der gewöhnlichen weltanschaulichen Interpretation. Die Ur-Arche Erde bewegt sich nicht. Grundlegende Untersu-

strikt anti-newtonisch wie unsere Sinne anti-kopernikanisch bleiben, auch wenn wir vom Heliozentrismus wissen: wir 'sehen', wir erleben unter keinen Umständen, dass wir uns um die Sonne drehen. Wahrnehmungsästhetisch bleiben wir stets geozentrisch, denn das heißt: im *mundus sensibilis* leben.

Diese eigentümliche Robustheit nicht-physikalischer Raum- und Bewegungserfahrung lässt nun eine erste Bestimmung erkennen: Raum ist diejenige Größe außer uns, durch die sich oder anderes zu bewegen „Mühe und Arbeit“ bedeutet. Die Dinge lasten. Wir selbst, als *homo erectus*, erfahren in jedem Augenblick, dass wir unseren Leib 'aufrecht' halten und uns noch mehr anstrengen müssen, wollen wir den Raum durchqueren. Dies eigentlich ist der 'Grund' des Raumes. Raum ist dasjenige, das die Kompaktheit und Trägheit, die Widerständigkeit und Schwere der Dinge und unserer selbst erfahren lässt. Dies ist der Grund, warum ich dagegen argumentiere, Raum als bloße Form der Anschauung zu konstruieren. Im Raume leben, heißt: Schwere erfahren. 'Lage' und 'Lagerung' der Dinge ist die primäre Artikulation des Raumes nach den verteilten Widerständigkeits, mit denen träge Körper sich der Bewegung entgegenstemmen. Die Alten nahmen das für alles an, was nicht dem Himmel angehört: Steine, Berge, Pflanzen, Tiere und Menschen. Sie alle zeigen ihre je spezifische Widerständigkeit, mit der sie sich dem Bewegtwerden widersetzen. So werden sie zu Gegen-Ständen, Ob-Jekten. Die Himmlischen indes sind dadurch charakterisiert, dass ihr Sein und ihre Bewegung antigrav sind, wenn hier den Ausdruck von Kleist zu benutzen erlaubt ist. Sie operieren in einem Raum 'ohne Gewicht', d.h. er ist absolut unirdisch. Als Mensch partizipiert man daran nur um den Preis des Lebens, als jenseitig Toter, oder in der schamanistischen „Himmelsreise der Seele“¹⁹. Es sind Bewegungen, 'nicht von dieser Welt' in Räumen ohne *gravitas*. Darum hat das Fliegen seit alters eine so ungeheure symbolische Faszinationskraft entwickelt.²⁰

Raum ist niemals einfach *da*, sondern er ist das, was mit Mühe und Arbeit überwunden werden muss. Raum zeigt sich als Widerstand. Denn Raum ist zuerst ein materieller, d.h. lastender und Anstrengung erfordernder Raum. Ruhe und Schlaf sind Grenzfälle der Raumlosigkeit, auch wenn der ruhende oder schlafende Körper eine Stelle, ein 'Lager' einnimmt. Wer erwacht, 'erhebt' sich in den Raum der Widerständigkeit. Diesen nennt man ebenso schlicht wie zutreffend: die Wirklichkeit. Bewegt sich nichts und bewege ich mich nicht, ist kein Raum. Raum wird also aufgespreitet und ausgerichtet primär durch Bewegung. Dieses Aufspreiten und Ausrichten des Raumes geht vom eigenen Leibe aus. Er liefert die erste Raumlagerung – neben dem Kraftaufwand der Selbstbewegung

chungen zum phänomenologischen Ursprung der Körperlichkeit, der Räumlichkeit der Natur im ersten naturwissenschaftlichen Sinne.“ (Husserl-Archiv Leuven, Primordiale Konstitution, Signatur D 17)

¹⁹ Wilhelm Bousset: Die Himmelsreise der Seele, in: Archiv für Religionswissenschaft 3 (1900), S. 136-169.

²⁰ Dazu hier nur der Hinweis: Wolfgang Behringer und Constance Ott-Koptschaljski: Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik. Frankfurt am Main 1991.

und dem Gewährwerden der den Raum ungleichmäßig füllenden Widerständigkeit und Schwere der Dinge. Der Leib emergiert, um mit Michel de Certeau²¹ zu sprechen, keine *carte*, sondern einen *parcours*: letzteres meint nicht nur Laufweg, Strecke, Bahn, Durchfahrt, also einen Bahnungsraum, sondern auch einen Hindernis-Raum, der überwunden werden muss. Beides, Bahnung und Hinderung, spielt zusammen, um eine erste Artikulation des Raums zu erzeugen: man kann diese Artikulation auch den ver-ständigten Raum nennen.

Dies ist durch Alltagserfahrungen leicht zu überprüfen: Eine Ebene ist mit den Augen ebenso leicht zu erfassen wie ein Gebirge. Ihre differente Räumlichkeit erschließt sich dagegen erst in ihrer Durchquerung. Das Maß der wechselnden Anstrengung artikuliert dann den Raum. Je anstrengungsloser die Bewegung, desto glatter der Raum.²² Der Gebirgspfad ist die Kerbung des Raums durch Mühsal all derer, die ihn vor mir gegangen sind und den Pfad erst dadurch gebildet, artikuliert haben. Oder man denke an die Terrassenfelder auf manchen griechischen Inseln: das ist Kerbung des Raums durch geschichtlich sedimentierte Arbeit.

Hinsichtlich des Auges hingegen kann man die These wagen: Ohne kulturelles Wissen erschließt das Auge überhaupt keine Räumlichkeit. Ein Mensch, der – wie die gefesselten Bewohner von Platons Höhle (Politeia 514a-517c) – nichts als stillgestelltes Auge wäre, wäre ein Mensch ohne Raum, oder wenigstens ohne jede Vorstellung vom Bahnungsraum. Räumliches Sehen muss erst erlernt werden; es entsteht durch das komplexe Wechselspiel von kinästhetischen Erfahrungen bei Bewegungen, Tast- und Greifempfindungen und dabei erworbenen semantischen Anreicherungen der visuellen Befunde.

Bahnungsräume sind Spuren- oder Indexräume. Kultur heißt: nicht im amorphen Raum ungegliederter Widerständigkeit oder Glätte zu verharren, sondern 'Räume' zu bilden und zu bauen, sowohl zum Zweck der Bewegung (Verkehr, Kommunikation) wie der Ständigkeit (Ruhe, Lagern, Wohnen). Beides sind Räume, die Handlungspotentialitäten codieren, sowohl deren allgemeine Strukturen (Statik, Befestigung, Schutz versus Öffnung, Bahnung, Bewegung) wie deren besondere räumliche Qualität für Handlungen (die räumlichen Einbettungen von Aktionen wie beraten, essen, gebären, Rituale begehen versus jagen, suchen, sammeln, tauschen, handeln etc.). Beides, Bewegungsbahnungen wie Ständigkeiten, sind 'Bauwerke' (auch wenn sich z.B. Pfade scheinbar von selbst 'machen').²³ Kultur ist also zuerst die Entwicklung von Topographien. Das gilt, auch wenn es noch keine 'Graphie' im Sinne von Schrift gibt. Auch der Pfad, das Haus, die Route und Routine von Bewegungen, die Lage, der Speicher, der Acker, die Weide, der Platz etc. All dies sind Graphien des Raumes. Graphé ist

²¹ Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns. Berlin 1985.

²² Zur Unterscheidung von glattem und gekerbtem Raum vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin 1992, S. 657-693 (zuerst 1980).

²³ Waldenfels (s. Anm. 13).

die Einritzung, Kerbung, das in Stein Gehauene und in den Stein Gehauene, das Eingegrabene, aber auch das Bestimmte und Bezeichnete.²⁴

3. Kulturelle Topographien

Kulturen sind also zuerst Topographien, Raumkerbungen, Raumschriften, Raumzeichnungen. Karten sind älter als die Schrift, Raumordnungen älter als Zeitordnungen, jedenfalls sind letztere in Stammeskulturen ungleich weniger differenziert als Raumordnungen. Kulturelle Organisation fängt also mit den Kulturtechniken des Raumes an. Sie werden gelernt, erworben und tradiert. Auch darum ist der Raum weder einfach da noch eine transzendente Anschauungsform. Als was können kulturelle Topographien verstanden werden?²⁵ Ich fasse dies in elf Punkten zusammen:

- 1) Topographien sind räumliche Ordnungsverfahren, durch die Räume handlungsrelevant markiert werden – und zwar durch Merkpunkte, Grenzmarken, Routen, Beschriftungen, Piktogramme etc. Topographien bezeichnen immer einen *semiotisch organisierten Raum*, der orientierte Bewegung ermöglichen soll.
- 2) Die Handlungsrelevanz von Topographien bedeutet, dass diese nicht nur *Verzeichnungen* sondern auch *Vorzeichnungen* sind, Vorzeichnungen nämlich möglicher Handlungen. Topographien sind Präfigurationen von Aktionen. Sie performieren einen *Aktionsraum*.
- 3) Topographien sind *Aufzeichnungssysteme* zur Verteilung und Wiederauffindung sowie zur gerichteten Bewegung von Dingen, Lebewesen und Menschen im Raum. Sie ermöglichen dadurch den Stoffwechsel einer Gesellschaft.
- 4) Topographien sind *Darstellungen*, im Doppelsinn von 'darstellen'. Sie sind Darstellung von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl *repräsentierende* wie *performative* Dimension aller Topographien.
- 5) Topographien bestehen immer aus *Verortungen* und *Bahnungen*, die Richtungen codieren, über mögliche Bewegungen orientieren, Routen vorzeichnen, mögliche Ziele und Lagen bezeichnen, aber, besonders in älteren Formen (*mappae mundi*, frühe Amerika-Karten), auch Narrative über Gefahren, Begegnungen, Ereignisse etc. enthalten können.

²⁴ Zur Geschichte der Graphé im Kontext von Zeichensystemen vgl. Bernhard Siegert: *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500-1900*. Berlin 2003.

²⁵ Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main 1997; Vittoria Borsò u. Reinhold Goerling (Hrsg.): *Kulturelle Topographien*. Stuttgart 2003; Sigrid Weigel: *Von der Topographie zur Schrift – Zur Genese von Benjamins Gedächtniskonzept*, in: *Kunstforum* 128 (1994), S. 120–129.

- 6) *Richtungsräumlichkeit* nimmt ihren Ausgang am menschlichen Leib und den symbolischen Zuschreibungen, die leibliche Ausrichtungen erfahren haben: rechts und links, vorne und hinten, oben und unten, hier und dort, hin auf ..., von her ... Richtungsräumlichkeit ist das Vermögen, transsubjektive Topographien in konkrete, leibräumliche Bewegung zu übersetzen.
- 7) Verortungen, Bahnungen, Richtungsräumlichkeiten werden in Topographien *kulturell semiotisiert und medialisiert*, z.B. durch Karten, Bilder, Gitternetze, Koordinaten, kinetische Aufzeichnungssysteme, Beschreibungen und Erzählungen, heute z.B. auch durch satellitengestützte digitale Navigationssysteme (GPS).
- 8) Topographien erfordern seitens eines Subjekts eine doppelte *Lese-Kompetenz*: man muss 'Karten' (aller Art) lesen können, d.h. sich ein räumliches Vorstellungsbild der zweidimensional-graphischen oder sprachlichen Topographie machen können; und man muss im Realraum (einer Landschaft, einer Stadt) die verzeichneten Orte und Bahnen 'wieder-erkennen' können. Und drittens muss die kartographische Information in die leibliche Richtungsräumlichkeit übersetzt werden, um die Bewegung zielführend in Praxis umzusetzen. Um 1800 wurde dafür das „Augenmaß“ erfunden und mit der Kartographie verbunden.²⁶ Das Augenmaß ist eine Art *Geländekompetenz*, die die topographische Lektüre in den kinetischen Raum übersetzt.
- 9) Topographien sind kulturell orientierter Raum. Der Gegensatz dazu ist Anomie, gelegentlich wird auch *Atopie* oder glatter Raum gesagt. Für ältere, instabil in gefährliche Umwelten eingelagerte Kulturen, hieß es: Der Gegensatz zum orientierten Raum ist das *Chaos* oder die Wildnis. Topographien sind insofern Raumordnungsverfahren zur Kultivierung von Chaos und Wildnis. Entwildnerung ist Kultivierung.
- 10) Topographien sind Funktionen der *Handlungserweiterung*, der Routinisierung von Bewegung sowie der 'Landnahme'. Topographien steigern *Macht* und Kontrolle. Macht ist die verstetigte Regulation der Lagerungen und Bewegungen von Dingen und Lebewesen im Raum. Dies macht Topographien für jede Form der *Geopolitik* interessant.²⁷
- 11) Es gibt stets eine Vielzahl ineinander gefalteter, verkoppelter oder verschachtelter Topographien, die gleichwohl disjunkt sind. Topographien haben eine eigentümliche Objektivität, die aus ihrer Zwischenstellung zwischen Leibraum und Realraum hervorgeht. Wir glauben uns in ihnen vorzufinden, als

²⁶ Chenxi Tang: *Romantische Orientierungstechnik: Kartographie und Dichtung um 1800*, in: Hartmut Böhme (Hrsg.): *Topographien der Literatur*. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart, Weimar 2005, S. 151-176.

²⁷ Vgl. außer den in Anm. 2 genannten Titel auch Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*. 3. Aufl. Berlin 1988. Unveränd. Nachdruck der 1950 erschienenen 1. Aufl.; ders.: *Nomos – Name – Name*, in: *Der beständige Aufbruch*. Festschrift für Erich Przywara, hrsg. von Siegfried Behn. Nürnberg 1953, S. 92-105; ders.: *Gespräch über die Macht und den Zugang zum Machthaber*. Gespräch über den neuen Raum. Berlin 1994.

seien sie in der Welt – und doch sind sie kulturelle Konstrukte, gleichgültig, ob sie heilsgeschichtlich, geographisch, epistemologisch, militärisch, ökonomisch, politisch-sozial, technisch-medial, biographisch funktionieren.

Immer also weisen Topographien viele Indexe ('Legenden') auf, die auf verschiedene Dimensionen ('Schichten') des Raums referieren und vom Kartenkundigen stets in Geländebilder und Leiborientierungen übersetzt werden können. Topographien können also nicht als irgendwie natürliche oder ontologische Entität gelten. Kulturelle Topographien sind Raumordnungsverfahren, in denen wir uns zwar vorfinden und mit deren Hilfe wir agieren, navigieren und uns 'orientieren'. Doch kulturelle Topographien sind, zum zweiten, immer Effekte, Übersetzungen, Produkte *anderer* kultureller Topographien. Mittelalterliche *mappae mundi* z.B. integrieren heilsgeschichtliche, mythisch-narrative, legendäre, geographische, naturkundliche, itinerarische und ekphrastische Dimensionen.

Topographien sind ebenso elementare wie evolutionär ausdifferenzierte Kulturtechniken, durch die Kulturen hervorgebracht werden. Topographien werden dabei abgesetzt von kulturellen Zeitordnungen, wie der Kalendaristik, den Weltchroniken, der Weltalterlehre, der Universalgeschichte, dem Zyklus-Modell, dem Zeitpfeil, den Jahreszeiten, der Uhrenzeit, der Genealogie, dem Lebensalter-Modell etc. Welche Zeitordnungen in einer Kultur konstruiert und herrschend werden, charakterisiert eine Kultur im Unterschied zu anderen. Das gleiche gilt von Raumordnungen. Topographien sind Raumtechniken, durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und ihren materiellen Stoffwechsel sowie ihren symbolischen Austausch organisieren. Die Elementarität von Raum- und Zeitordnungen führt dazu, dass sie sich gegenseitig durchdringen. Zeitordnungen kommen nicht ohne Verräumlichungen aus, Raumordnungen sind immer auch historisch-temporalisierend. So haben Zeitordnungen nicht nur das Problem, Ereignisse in ein *Nacheinander* zu bringen, also diachron zu ordnen, sondern zu synchronisieren, also das *Nebeneinander* von Ereignissen zu bewältigen. Die Zeit selbst wird räumlich vorgestellt: als Kreis, Strecke, Spirale, Pfeil, jedenfalls als Bewegung oder wenigstens als deren Maß. Kulturelle Raumordnungen wiederum organisieren nicht nur das Nebeneinander, sondern auch die Ineinanderschichtung und Verschachtelung von materiellen und symbolischen Entitäten, die gewöhnlich mehrfach dimensioniert sind, also verschiedenen Topographien zugleich angehören.

Netzwerke sind dafür ein Beispiel. Durch das System der vernetzten Computer ist heute nahezu jede/r vielfach verortet: für den Polizeirechner als Hausbewohner in einem Bezirk, einer Stadt, einem Land, als Hochschullehrer wird man von verschiedenen Wissenschaftsnetzen adressiert, als Briefschreiber gehört man zu einem privaten Netz von E-mail-Partnern, ungefragt ist man Adressat einer Flut von junk-mails, freiwillig der Teilnehmer von Spieler-Gemeinden etc., ohne dass dabei ein einziger Ort der Selbstrepräsentanz entstünde. Daneben ist man Nutzer des Elektrizitäts-Gas-Wassernetzes, des Verkehrsnetzes, der Biblio-

theksnetze, des Telefon- und TV-Netzes usw.²⁸ Jeden Tag wechselt man zwischen einer Unzahl von Netzen und ihren Topographien hin und her, man überschreitet ständig Grenzen sektorieller Raumordnungen, und tauscht, mit Hilfe verkehrstechnischer Netze, gelegentlich auch den Raum der Entität Deutschland gegen ein anderes Land aus. Man stößt dort auf ähnliche Netzstrukturen oder erlebt Brüche, weil bestimmte Segmente der dortigen Topographien unbekannt sind, vielleicht sogar der gesamte räumliche Code der Kultur. Kulturelle Topographien sind in der Regel mit Routinen verbunden, die einigermaßen enttäuschungssicher physische und symbolische Bewegungen verschalten und damit 'kulturelle Selbstverständlichkeiten' und Vertrautheiten schaffen. Brechen kulturelle Topographien weg oder stößt man auf sie, ohne ihren Code zu kennen, entstehen Fremdheiten, Orientierungsstörungen, Anomien oder gar Identitätskrisen.

Topologisch organisiert sind aber nicht nur die materiell verkörperten Raumordnungen, in denen wir uns physisch bewegen, sondern auch die symbolischen Ordnungen und Wissensarsenale, schließlich aber auch die neurophysiologischen Kompetenzen selbst.²⁹ Sie generieren die raumzeitlichen Wahrnehmungsmuster, die mentalen Ordnungen und kognitiven Karten der Selbstorientierung. Diese aber sind ihrerseits das Ergebnis komplexer kultureller Lernprozesse, die es einem Subjekt erlauben, objektivierte Topographien zu adaptieren, situationsspezifisch abzuwandeln oder sogar neue Orientierungen zu kreieren.

4. Von den Grenzzuständen und Sensationen

So will ich denn annehmen, nicht der allgütige Gott, die Quelle der Wahrheit, sondern irgendein böser Geist (*genius malignus*), der zugleich allmächtig und verschlagen ist, habe all seinen Fleiß daran gewandt, mich zu täuschen; ich will glauben, Himmel, Luft, Erde, Farben, Gestalten, Töne und alle Außendinge seien nichts als das täuschende Spiel von Träumen, durch die er meiner Leichtgläubigkeit Fallen stellt; mich selbst will ich so ansehen, als hätte ich keine Hände, keine Augen,

²⁸ Vgl. Manuel Castells: Das Informationszeitalter. Bd. 1: Die Netzwerkgesellschaft. Leverkusen 2000; Klaus Beyrer und Michael Andritzky (Hrsg.): Das Netz. Sinn und Sinnlichkeit vernetzter Systeme. Ausstellungs-Katalog Frankfurt am Main 2002; Hartmut Böhme: Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion, in: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, hrsg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou. Köln 2004, S. 17-37.

²⁹ Das kognitionswissenschaftliche Mapping, dessen Vorläufer die Lokalisierungsannahmen der Gehirnforschung im 19. Jahrhundert sind (Michael Hagner: *Homo cerebrialis. Der Wandel vom Seelenorgan zum Gehirn.* Frankfurt am Main 2002), beginnt in den 1960er Jahren: Roger M. Downs und David Stea: *Maps in Minds. Reflections on Cognitive Mapping.* New York u.a. 1977 (dt. 1982); Anton Hartl: *Kognitive Karten und kognitives Kartieren,* in: *Repräsentation und Verarbeitung räumlichen Wissens,* hrsg. von Christian C. Freska und Christopher Habel. Berlin u.a. 1990, S. 34-46.

kein Fleisch, kein Blut, überhaupt keine Sinne, sondern glaubte nur fälschlich das alles zu besitzen.³⁰

Diese radikale Epoche³¹ von aller Wahrnehmung, von sinnlichen Dingen, ja von sich selbst als empfindendem Leib verordnet sich Descartes in der Urszene der Meditationen, um daraus die unbezweifelbare Burg des Cogito hervorzubringen. Descartes markiert hiermit den Trend zu einer Welt, die sich von der sinnlichen Erfahrung ins Unsichtbare, ins Jenseits der Sinne zurückgezogen hat. Man kann der Welt nicht mehr sensuell abnehmen, was sie 'in Wahrheit' ist.³² Und zugleich können wir nicht anders, als mit allen Sinnen in der Welt zu leben und auf die Erscheinung der Dinge zu vertrauen; und müssen sie doch bezweifeln, um Wissen und Erkenntnis zu erlangen. Von Descartes her ist es eine methodische Naivität, mit Goethe anzunehmen: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“³³ Die berühmte „Rettung der Phänomene“³⁴, von Goethe noch einmal unternommen, ist aussichtslos – jedenfalls für die Welt der Wissenschaften.

Nun führt bei Descartes die Epoché nicht sogleich zur Selbstvergewisserung des Cogito, sondern zu einem Schwindel. Der Philosoph wird „wie bei einem unvorhersehbaren Sturz in einen tiefen Strudel so verwirrt“, „daß ich weder auf dem festen Grunde Fuß fassen, noch zur Oberfläche emporschwimmen kann“³⁵.

³⁰ René Descartes: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie, lat.-deut., in: Philosophische Schriften in einem Band. Einl. v. Rainer Specht u. „Descartes' Wahrheitsbegriff“ v. Ernst Cassirer. Hamburg 1996, S. 1-183, hier: S. 39/41.

³¹ Zur Definition von Epoché vgl. Edmund Husserl: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. (Gesammelte Schriften, hrsg. von Elisabeth Ströker. 9 Bde.) Bd. 5. Hamburg 1992, S. 65/6.

³² Gegen diesen Trend, 'Substanz' und 'Wesen' der Welt ins Unsichtbare zu verlagern, setzt Helmut Pape sein Buch: Die Unsichtbarkeit der Welt. Eine visuelle Kritik neuzeitlicher Ontologie. Frankfurt am Main 1995.

³³ Johan Wolfgang Goethe: Betrachtungen im Sinne der Wanderer Nr. 136, in: Wilhelm Meisters Wanderjahre, in: Werke in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz. 11. überarbeitete Aufl. Bd. VIII. München 1978, S. 304. (Auch: Maximen und Reflexionen Nr. 575).

³⁴ Vgl. dazu: Jürgen Mittelstraß: Die Rettung der Phänomene. Ursprung und Geschichte eines antiken Forschungsprinzips. Berlin 1962; Theda Rehbock: Goethe und die 'Rettung der Phänomene'. Philosophische Kritik am naturwissenschaftlichen Weltbild am Beispiel der Farbenlehre. Konstanz 1995.

³⁵ Descartes (wie Anm. 30), S. 20. – Zum Schwindel vgl. Marcus Herz: Versuch über den Schwindel. Berlin 1786; Johannes Purkinje: Beyträge zur näheren Kenntniß des Schwindels aus heautognostischen Daten, in: Medicinische Jahrbücher des kaiserlich-königlichen österreichischen Staates, Bd. 6, 2. Stück (Wien 1820), S. 79-125; Fabian Stoermer: Schein und Abgrund. Über den Schwindel, in: Der Schein der Kunst und seine Schatten. Bielefeld 2000, S. 281-313; Rolf-Peter Janz, Fabian Stoermer und Andreas Hiepko (Hrsg.): Schwindelerfahrungen. Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms. Amsterdam, New York 2003; Michael Hagner: Psychophysiologie und Selbsterfahrung. Metamorphosen des

Man hat übersehen, dass Descartes, seinen Wahrnehmungen misstrauend, zunächst in genau die Position gerät, die E.A. Poe in seiner Erzählung vom Malstrom schildert. Wie bei Poe erst die methodisch distanzierte Beobachtung zum Ausweg aus dem Strudel und damit zum Rettungsanker des Ego wird, so befreit sich Descartes aus dem strudelnden Sog in den Abgrund, in dem er den Punkt des Cogito findet, von dem aus der Aus- und Aufstieg aus dem Wirbel der Wahrnehmungen gelingt. Der Bruder, das alter Ego des Erzählers bei Poe, hingegen sucht nichts hinter den Phänomenen, sondern klammert sich an sie – und wird in den Abgrund gesogen.³⁶

Wir wollen den Descartes'schen und Poe'schen Strudel zum Ausgang nehmen, um Grenzsituationen der sinnlichen Wahrnehmung aufzusuchen. Wir nähern uns dem Aisthetischen von seiner Negativität her. Dabei soll geprüft werden, ob ein Ausweg aus dem Strudel tatsächlich nur durch die Rationalität geboten wird, oder ob die Grenzphänomene der Sinne nicht charakteristische Erfahrungen hergeben, die ein Symptom des unhintergehbaren Werts von Wahrnehmungen sind. Es geht um eine Rettung der Phänomene von ihrer Grenze her. Ich beginne bei dem Sinn, der dem Schwindel-Modell von Descartes zugrunde liegt.

Es ist der Gleichgewichtssinn, der kinästhetische Sinn, der unsere Bewegungen in der Bahn hält. Das Bewegungsgleichgewicht zu verlieren ist der privative Zustand von Balance: der Schwindel. Dieser aber ist nicht die bloße Negation des Gleichgewichts – das wäre das Gleichgewichtslose (im schwerelosen Raum) –, sondern das Andere des Gleichgewichts. Wenn wir uns im Strudel oder im Ungleichgewicht befinden, sind wir nicht in einer Abwesenheit, sondern im „anderen Zustand“ der Balance, der viele Modalitäten haben kann, wie die Verben zeigen: taumeln, strudeln, straucheln, trudeln, schwindeln, wirbeln, kreiseln. Dabei destabilisieren sich habituelle Objektrelationen, das Lage/Abstands-Beziehungsgefüge. Es wird chaotisch. Schwindel heißt, die 'Einbettung' meiner selbst im Gefüge der Dinge zu verlieren, genauer: der Verlust von 'Stand', also von Positionalität. Im Grenzfall führt dies zu situativem Ich-Verlust mit schweren Orientierungsstörungen, Angst und Untergangs-Panik. Indessen zeigt sich, dass diese Zustände schon deswegen nicht bloß privativ sein *müssen*, weil sie gerade begehrt sein *können* – etwa im Thrill, in der Ekstase, im Spiel, im Tanz –, also in räumlichen Zuständen, die Michael Balint die vom Philobaten *gesuchten* Erlebnisformen nennt.³⁷ Für sie gibt es zudem eine Fülle kultureller Techniken, die

Schwindels und der Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert, in: Aleida und Jan Assmann (Hrsg.): Aufmerksamkeiten. München 2001, S. 241-264; Jeannot Simmen: Vertigo. Schwindel der modernen Kunst. München 1990.

³⁶ Edgar Allan Poe: Ein Sturz in den Malstrom, in: Das gesamte Werk in 10 Bdn., hrsg. von K. Schumann und H. D. Müller, übers. von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Bd. 4. Herrsching 1979, S. 522-548. – Vgl. dazu: Ulrike Brunotte: Hinab in den Maelstrom: das Mysterium der Katastrophe im Werk Edgar Allan Poes. Stuttgart 1993.

³⁷ Michael Balint: Angstlust und Regression. Ein Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart 1960.

Techniken der Angstlust-Situationen. In Poe's Erzählung ist der Bruder dagegen typisch oknophil: Panisch klammert er sich an irgendein, zudem untaugliches Objekt – und ertrinkt. Festzuhalten ist: Im Grenzbereich des kinästhetischen Raums herrscht keine bloße Privation, sondern kultivierbare Sensationen, die ich mit Musil den „andren Zustand“ der kinästhetischen Balance nenne.

Wie sieht es nun mit den übrigen Sinnen aus, dem Unhörbaren, dem Unsichtbaren, dem Unriechbaren, Unschmeckbaren?

Auch das Unhörbare scheint eine Privation 'jenseits des auditiven Fensters' zu sein, bloße Abwesenheit von Klang, Geräusch, Musik. Doch stimmt das? Der Gegenpol des Klangs ist die Stille.³⁸ Sie stellt sich ein für den ins Geräuschlose Hinaushorchenden. Sie ist die Positivität eines privativen Zustands, einer Abwesenheit. Im Hören gewahren wir gewöhnlich den akustischen Andrang der Dinge, die ihre Existenz durch Geräusch oder Klang kundtun. Stille ist das Ausbleiben dieses Andrangs bei gleichzeitigem gesteigerten Gewahrwerden unserer selbst in der Welt. Die lauschende Aufmerksamkeit auf Welt gibt mir Welt zu verstehen (ohne sie schon verstanden haben zu müssen), während die Stille eine Aufmerksamkeit erzeugt, in der ich mich als In-der-Welt-Sein, als Existenz, verstehe (ohne dass eine gegliederte Welt realisiert werden müsste). Stille ist also ein akustisches Reflexivum, eine Selbstgewahrung ähnlich der taktilen Propriozeption: in der Stille wird die I-me-Relation zum Phänomen. Stille ist eine Null-Information, die zu gesteigerter Selbstwahrnehmung Anlass geben kann oder als solche auch gesucht wird. John Cages 4'33'' ist dafür ein Beispiel. Aber auch viele andere Kulturformen, z.B. die Meditation, zeigen, dass der privativ scheinende Raum der Stille kultiviert, gesucht und ästhetisch genossen werden kann.

Anders das akustische Rauschen:³⁹ hier führt ein Zuviel, ein Chaos, eine wilde Überlagerung von akustischen Reizen zu einem Fehlschlagen des Hören-Wollens, das auf eine Differenzqualität angewiesen ist, um 'etwas' 'als etwas' akustisch zu identifizieren: als Zwitschern von Schwalben, als Baulärm, als Beethoven. Mit akustischem Rauschen ist nicht das Rauschen des Meeres oder

³⁸ Allgemein zu Stille, Geräusch und Krach: Arthur Schopenhauer: Ueber Lärm und Geräusche. Parerga und Paralipomena II (Cap. 30), in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. V. Frankfurt am Main 1994, S. 753-8; Murray R. Schafer: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Königstein/Ts. 1988; Stephan Marks: Es ist zu laut! Ein Sachbuch über Lärm und Stille. Frankfurt am Main 1999; Wilfried Menninghaus: Lärm und Schweigen. Religion, moderne Kunst und das Zeitalter des Computers, in: Merkur 6 (1996), S. 469-479; Gerhard und Hildegund Harrer: Musik und Lärm: Neurophysiologische Untersuchungen, in: Beiträge zur Bedeutungslehre des Schalls, hrsg. von August Schick und Klaus P. Walcher. Bern, Frankfurt am Main, New York 1984, S. 365-370.

³⁹ Sabine Sanio (Hrsg.): Das Rauschen. Aufsätze zu einem Themenschwerpunkt im Rahmen des Festivals 'Musikprotokoll '95 im Steirischen Herbst'. Hoffheim 1995; Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hrsg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin 2000; Andreas Hiepko und Katja Stopka (Hrsg.): Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung. Würzburg 2001.

Windes gemeint, worin das Meer *als* Meer, der Wind *als* Wind – in ihrer Differenzialität – gehört werden. Gemeint ist auch nicht das Stimmengewirr auf einer Vernissage: ich höre nichts Bestimmtes, nichts wird zur Information; doch gerade das wird zur Information: die Lebhaftigkeit einer angeregten Menge, zu der ich mich hingezogen oder abgestoßen fühle usw. Dagegen geht es im akustischen Rauschen um die sensorische Überlastung durch eine chaotische Welt im strikten Sinn: akustische Reize müssen diskret sein, um für uns semantisch gehaltvoll, also Information zu werden, während Ununterscheidbarkeit, die auch durch das völlige Ausbleiben von Pausen entstehen kann, zu einem akustischen Taumeln führt. Dies ist das Andere der akustischen Welt der diskreten Klänge. Akustischer Taumel führt leicht zum Kollaps der Distanzen, besonders dann, wenn die Klänge unmittelbar in den Leib einfahren und ihn erschüttern. Dieser Verlust an Positionalität, der das Raumgefüge dissoziiert, kann indes auch gesucht werden, etwa auf Techno-Partys, um ein leibliches Aufgehen in einer wogenden Masse von Körpern zu stimulieren.

Vielschichtig sieht es mit dem Auge aus. Die harmloseste Form des optischen Rauschens (von Fernsehbildern) übergehe ich ebenso wie Fälle von Gestaltlosigkeit, bei denen sich weder Bewegungen noch Figurationen ausmachen lassen. Interessantere Fälle des Sehens, ohne etwas zu sehen, sind monochrome Flächen, wie sie in der Kunst seit Malewitsch, aber auch bei Josef Albers und anderen sich finden. „Die Farbe Weiß“, sagt Uwe C. Steiner, „scheint [...] am Nullpunkt des Bedeutens angelangt“; ähnlich argumentiert Max Raphael in seinem Buch über die Farbe Schwarz.⁴⁰ Ich erinnere an Yasmina Rezas Komödie *Kunst*, die ihren Ausgang beim Kauf eines rein weißen Bildes nimmt, das einer der Freunde für 200.000 Francs gekauft hat.⁴¹ Man mag auch an Bilder des abstrakten Expressionismus der 1960er Jahre denken (dazu hat der Suprematist Kasimir Malewitsch die Inkunabeln geschaffen: Malereien Weiß in Weiß oder Schwarz in Schwarz); oder an das absolut leere Bild, das der wahnsinnige Maler in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* für sein Meisterwerk hält oder auch an Balzacs *Chef d'œuvre inconnu*.

Solches Operieren der Malerei am Rande der Darstellung und der Visualität ist indes eine Petitesse gegenüber jenen in völliges Weiß getauchten Räumen der Arktis, wenn Schnee fällt oder dichter Nebel herrscht. Oder man denke an jenes Weiß, in dessen Absolutheit sich Arthur Gordon Pym und sein Schiff sich endgültig verlieren – und mit ihm der Roman, der sich gleichsam in ultimatives Weiß auflöst.⁴² Nahe kommt dieser Erfahrung auch das Schnee-Kapitel in Thomas Manns *Der Zauberberg*.

⁴⁰ Uwe C. Steiner: Farbe als Lehre – Farbe als Fetisch – Farbe als Passion. Die Farbe Weiß von Goethe über Stifter bis Handke, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Religion Artheon 11 (1999), S. 3-11; Max Raphael: Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form. Frankfurt am Main 1983.

⁴¹ Yasmina Reza: 'Kunst'. Lengwil 1996.

⁴² Edgar Allen Poe: Arthur Gordon Pym, in: Das gesammelte Werk in zehn Bänden. Bd. 3. Phantastische Fahrten I, S. 113-400.

Was geschieht bei diesem optischen Rauschen in Weiß? Richtungsräumlichkeit, Bahnungsraum und Orientierung lösen sich auf; jede Objektkontur und Differenzialität schwindet, Lage- und Abstandsbeziehungen sind nicht herstellbar. Ein dimensionsloses, umhüllendes Weiß lässt das Sehen in Nicht-Sehen aufgehen. Es ist ein Licht, das nichts zu sehen gibt, so sehr ich zu sehen mich anstrengte. Dies führt zu einem Rückschlag aufs Ich. In ihm wächst eine Angst des Welt-Entzugs und eine Angst vor einem dimensionslosen Taumel, der das Ich ebenso grenzenlos wie nichtig werden lässt. Allseitiges Weiß ist apokalyptisches Weiß – ein Offenbaren des Rauschens der Sichtbarkeit. Ist womöglich die Hölle nichts als weiß? Auch in diesem Grenzbereich der Visualität handelt es sich nicht um ein Privativum (das reine Unsichtbare), sondern um das Andere der Sichtbarkeit, einen Zustand des Anderen.

Das Schwarze ist das Unsichtbare schlechthin. Wenn Schöpfung in vielen Kulturen mit Lichtwerdung anhebt, so heißt dies: Schwarz ist der Zustand vor der Schöpfung, den man nicht einmal Zustand nennen kann. Dies ist etwas anderes als jener Raum völliger Abwesenheit von Objekten, die Licht zur Sichtbarkeit brechen könnten. Und noch einmal etwas anderes als ein von Licht abgeschirmter Raum, der noch so viele Objekte enthalten mag, von denen nichts auszumachen ist: dies ist die totale Nacht. Und noch einmal handelt es sich um ein anderes Schwarz, wenn so wenig Licht herrscht, dass die Lichtempfindlichkeit unserer Augen unterschritten wird (nicht aber die einer Katze oder eines Nachtsicht-Gerätes wie in Jonathan Demme's Film *The Silence Of The Lambs*, USA 1991).

In psychiatrischen Experimenten mit der *camera silens*, die völlig licht- und schallabgeschirmt ist, hat man zeigen können, dass die radikale Unsichtbarkeit, das Unsinnliche als reine Negativität, schon nach relativ kurzer Zeit depersonalisierend wirkt.⁴³ James Turrell arbeitet in seinen Lichtraum-Installationen künstlerisch am Rande solcher sensorischen Deprivationen, die bei ihm im Dienst der Erkundung der ästhetischen Wahrnehmung stehen. Doch gelegentlich gehen sie so weit, dass Schilder den Besucher auf die Gefahr von epileptischen Anfällen

⁴³ Vgl. die Installation von Olaf Arndt, Rob Moonen: *Camera Silens* [1994], die zuletzt 2005 im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe gezeigt wurde. Diese Installation nimmt direkt Bezug auf die psychiatrischen Experimente, die im Zuge der RAF-Debatte um die toten Trakte der Gefängnisse oft als „weiße Folter“ bezeichnet wurden. Olaf Arndt schreibt: „Im Jahr 1973 wurde unter dem Druck einer zunehmend öffentlicher geführten Diskussion ein Forschungsprojekt der DFG, der sog. SFB 115, endgültig eingestellt. Am Universitätsklinikum in Hamburg Eppendorf hatten der tschechische Psychiater Jan Gross und sein Mitarbeiter Peter Kempe drei Jahre zuvor eine *camera silens* (CS) in einem bereits bestehenden Raum des Fakultätsgebäudes eingerichtet, um dort unter den Bedingungen der totalen Entkoppelung vom natürlichen Umfeld Untersuchungen an gesunden lebenden Probanden und an Patienten des Psychiatrischen Krankenhauses über die Wirkung der „sozialen Isolation und sensorischen Deprivation“ (SI/SD) durchzuführen.“ Vgl.: [http://www.medienturm.at/mt/stories/storyReader\\$361](http://www.medienturm.at/mt/stories/storyReader$361); letzter Zugriff: 25.8.2006.

oder Ich-Dissoziationen hinweisen.⁴⁴ Kunst arbeitet auch auf jenem Grat, wo zwischen privativer Persönlichkeitsauflösung und ästhetischer Erfahrung kaum Raum bleibt. Jedenfalls aber wird deutlich, dass die künstlerische Erkundung nicht Zustände reiner Negativität erzeugt, sondern „andere Zustände“ der Wahrnehmung, Wahrnehmung des radikal Anderen.

Beim Geschmack und Geruch⁴⁵ gibt es diese Phänomene des ästhetisierbaren Darstellungsentzugs wie bei den Raumsinnen nicht. Die Grenzzonen der so genannten niedrigen Sinne gehen durchweg auf Übermaß zurück, wobei freilich Analogien zum Taumel auftauchen. Überscharfes Essen kann einen treffen wie ein Feuerüberfall, man gerät in hitzige Wallung, Tränen schießen ins Auge, Schweiß bricht aus, der Magen rebelliert, der Körper krampft. Man ist am Rande der Besinnungslosigkeit, weil man nichts mehr spürt außer dem einen übergroßen Reiz, dem man nicht entfliehen kann. Das ist radikale Distanzlosigkeit, die beinahe alles auslöscht. Würgender Ekel ist jener Geschmacksreflex, der widerliche Erregungen zu distanzieren versucht, der einen schüttelt, um den Geschmack, den man nicht loswerden kann, doch los zu werden. Erbrechen ist jene körperliche Reaktion, die in den Zustand widriger Vermischung eine primäre Disjunktion einführt, Raum schafft, was sogleich zur Erleichterung, einem Aufatmen, einem Wiederbeleben der im Ekel oder Würgen nahezu untergegangenen Persönlichkeit führt. Diese Parallelen zum kinästhetischen Schwindel erschneiden auch im taktilen Bereich, so im unerträglichen Kitzel, in manchen Schmerzformen, oder etwa, wenn tausend Hände über den eigenen Körper fahren und das leibliche Gespür in äußerste Erregung bei gleichzeitiger Ununterscheidbarkeit gerät.

In den Grenzzonen aller Sinne begegnet deswegen nicht das Anästhetische – das Unsichtbare, Unhörbare, Unfühlbare, Schwerelose, Geruchslose, Unschmeckbare –, sondern ein äußerstes Gewährwerden, das in Besinnungslosigkeit umschlägt, eine Art Anästhesie bei höchster Ästhesie. Das ist ein Weltuntergang. Die Welt, die sich in einem Punkt, einem Reiz ununterscheidbar zusammenzieht, fließt ab, sie verdünnt sich zu einer Raumlosigkeit, in der einzig nur eines zu spüren heißt, nichts mehr wahrzunehmen. Verbunden ist diese Verflüchtigung der gegliederten sinnlichen Integrität mit einem meist dramatischen Abfließen, ja Auslaufen des Ich. Wir dürfen also sagen, dass alle unsere Sinne des Taumels fähig sind, der etwas anderes ist als reine Negativität. Es sind Ekstasen einer Negativität, die die stärksten Sensationen enthält, die unser Leib hergibt. Taumel

⁴⁴ Es handelt sich um einige der „perception cells“, die den isolierten Rezipienten an wahrnehmungsästhetische Grenzen zu bringen in der Lage sind. Zu Turrell: James Turrell: *Change of State*. Mit Beiträgen von Barbara Catoir und Oliver Wick. Frankfurt am Main 1991; Craig Adcock: *James Turrell – The Art of Light and Space*. University of California Press 1990; Jean-Christoph Ammann, Craig Adcock u.a.: *Mapping Spaces. A Topological Survey of the Work of James Turrell*. New York 1987.

⁴⁵ Die gegenwärtig ertragreichste Studie zu den unteren Sinnen stammt von Madalina Diaconu: *Tasten, Riechen, Schmecken – Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*. Würzburg 2005.

der Sinne heißt deren undarstellbare Überpräsenz, die beinahe, aber eben nur beinahe mit reiner Absenz zusammenfällt.

Darin liegt eine verteilte Analogie zur Gewalt. Das Übermaß wie das Untermaß an unfreiwilligem Reiz ist Folter. Ich will fort, aber kann nicht: das ist das „gehinderte Weg!“ der Angst.⁴⁶ Davon gibt es, womit ich schließen will, eine positive Ausnahme, und das ist der Sex. Was wir als Verlust von Distanzen und Differenzen beschrieben haben, wenn die ästhetischen Reize nicht mehr steigerbar sind: dies genau ist die Funktion des Orgasmus. In ihm drückt sich der Wunsch nach ultimativer Steigerung, dem kleinen Tod, ebenso aus, wie der Wunsch des Körpers nach Beendigung eben dieser nicht haltbaren Steigerung. Dann genau kollabiert die Spannung der Sensationen, sie fließen ab, Beruhigung breitet sich aus, das Ich findet nach dem Selbstverlust wieder in seine habituellen Grenzen zurück. Man versteht, warum der Orgasmus auch Angst machen kann: Es ist die Angst vor Kontrollverlust, wenn die Sinne eigenlogisch die Grenzen wegschülen, mit denen wir unser Ich räumlich-symbolisch integral halten. Doch ist dies ein Missverständnis: denn der Orgasmus ist ja gerade *the point of return*.

⁴⁶ Der Begriff stammt von Hermann Schmitz: System der Philosophie. I: Die Gegenwart. 2. Aufl. Bonn 1981; ders.: System der Philosophie. III/2: Der Gefühlsraum. 2. Aufl. Bonn 1981.