

Julia Burbulla

Heideggers Schweigen

Die philosophische Raumkunst in ihrer Relevanz für die Kunst der Nachkriegszeit

Standpunkte

Zahlreiche jüngste Beschäftigungen mit dem Raum in Kunst, -geschichte oder -theorie rekurren auf Martin Heideggers Raumbegriff, den dieser unter anderem in seinen Schriften *Sein und Zeit* (1927), *Bauen Wohnen Denken* (1954) und *Die Kunst und der Raum* (1969) entwickelte. Im Detail kreist hier sämtliches Denken der Autoren um komplexe Interpretationsgefüge zwischen Kunstwerk und Text, die beispielsweise eine allgemeine Gültigkeit des heideggerschen Werkes für künstlerische Raum-Artikulationen diagnostizieren oder die Dechiffrierung künstlerischer Topoi/Orter erkennen.¹ Nicht zu leugnen ist, und dies hat auch Andrew Mitchell eindrucksvoll nachgewiesen, dass Heideggers Raum-Denken in spezifischen Fällen mit denen einzelner Künstler korrespondierte und dass sich der Philosoph mit Malern wie Paul Cézanne, Paul Klee oder Pablo Picasso beschäftigte.² Die sehr anspruchsvollen Wertungen des heideggerschen Konzeptes als Modell zum „ästhetischen Verständnis ortsspezifischer Kunst“, als Argumentationsrahmen für „die Geschichtlichkeit von Räumen wie Raumordnungen“ oder als Bollwerk gegen den absoluten Raum der Physik fordern jedoch zum Eintritt in eine erneute Diskussion auf. Denn: Das unterlegte Kunstverständnis dieser Analysen – die Theorie als Maßgabe für Form wie Inhalt des Werkes zu verstehen – lässt sich in der Rückschau keinesfalls zwingend nachvollziehen.³ Auch die bevorzugte Methodik, den philosophischen vom architektonisch/künstlerischen Raum nicht zu scheiden und die unterschiedlichen (Disziplin-)Räume aus einem gemeinsamen Diskurs zu verstehen, muss neu durchdacht werden, da die Ästhetik wie die Kunst(theorie) jener Zeit so beharrlich auf eine Trennung bestanden.⁴ So inspirierend genannte Arbeiten trotz dieser Einsprachen auch seien mögen: Aus kunsthistorischer Sicht lässt sich ein konstantes Verweissystem zwischen »Heidegger-Kunst-Raum« für die Raumkunst des 20. Jahrhunderts nicht

in dieser Grundsätzlichkeit diagnostizieren. Zudem stellt sich Heideggers Theorie als zu undeutlich und schwer anwendbar heraus.⁵ Einerseits bietet er eine folgenreiche Neuinterpretation zum Raum; andererseits muten seine Erklärungen auffällig altmodisch an, da ein Einklang zu zeitgemäßen Raumdiskussion vermieden wird.⁶

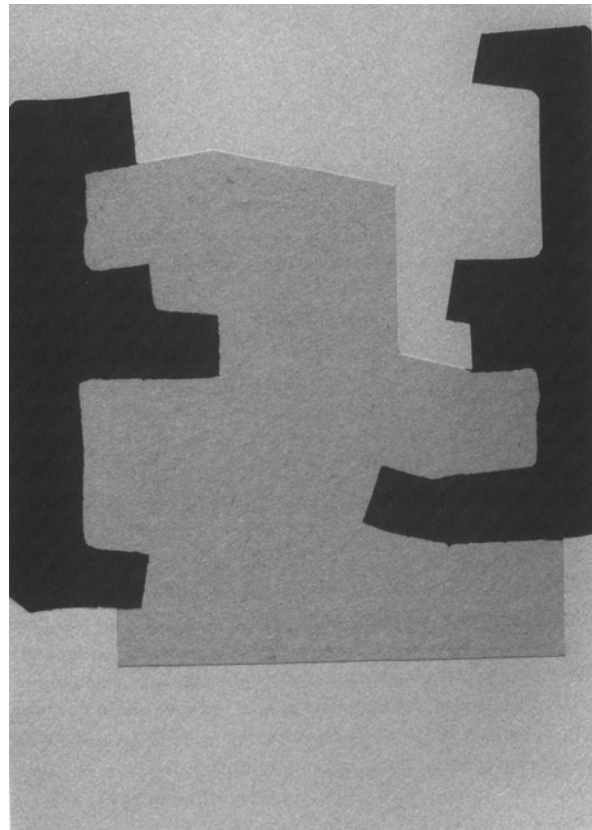
Die Kunst und der Raum

Im Jahr 1969 erschien Heideggers neunseitiger Aufsatz *Die Kunst und der Raum*, den der Philosoph dem spanischen Bildhauer Eduardo Chillida widmet. Chillida, dessen Werk seit den 1950er Jahren vom zentralen Motiv des Raumes dominiert wurde und der sich selbst als »Architekt der Leere« bezeichnete, schuf im Gegenzug für dieses kleine Bändchen vier Litho-Collagen (Abb. 1-2). Diese enge Projektarbeit zwischen Chillida und Heidegger veranlasste die Forschung sogleich ein grundlegendes Abhängigkeitsverhältnis zu denken. Mitchell kam in seiner Arbeit *Heidegger among the sculptures* gar zu der Feststellung, dass das Eine ohne das Andere nicht zu denken sei.⁷ Doch so existenziell braucht die Beziehung zwischen Künstler und Philosoph gar nicht verstanden werden: Heideggers Erörterung zum (Kunst-)Raum stehen gleichberechtigt neben denen Chillidas. Der Text ist der Eine, die Papierwerke des Künstlers der Andere Lösungsansatz desselben Problems.⁸ Kunst und Text regen einander an. Dieses gleichberechtigte Nebeneinander erklärt auch das zurückhaltende Credo des Philosophen für das gemeinsame Buchprojekt. Er stellt zu Beginn seiner Ausführungen fest, dass folgende „[...] Bemerkungen zur Kunst, zum Raum, zum Ineinander-spiel beider [...] Fragen [bleiben], auch wenn sie in der Form von Behauptungen sprechen.“⁹

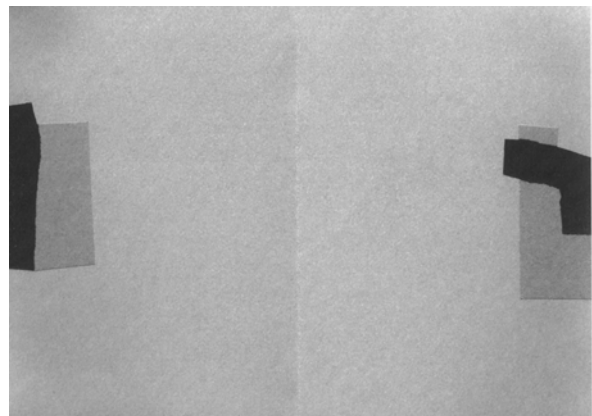
Heideggers Schreiben über den Raum am Ende der Sechziger Jahre erfolgt natürlich nicht ohne einen

Blick auf den eigenen Erkenntnisweg. Das Konzept in *Die Kunst und der Raum* war nicht das Erste des Philosophen. Wie erwähnt hatte er schon in *Sein und Zeit* die zentrale Stossrichtung seiner Raumtheorie angelegt und definiert: „Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum. [...], sondern das [...] »Subjekt«, das Dasein ist räumlich.“¹⁰ Mit dieser grundlegenden Bestimmung des „räumlichen Daseins“ steht Heidegger bis heute in vielen Augen für einen Wandel in der traditionellen Raumschauung. Infolge seiner Gedanken waren ältere Einsichten, wie die geläufige Verankerung des Raumes in der menschlichen Anschauung (in der deutschsprachigen Philosophie seit Immanuel Kant) oder die naturwissenschaftliche Definition des Teilraumes (z.B. die Welt) im Raumganzen, obsolet. Zum letztgenannten Problem macht Heidegger klar: „Weltlichkeit ist [...] selbst ein Existenzial. [...] »Welt« ist ontologisch keine Bestimmung des Seienden, das wesentlich das Dasein nicht ist, sondern ein Charakter des Daseins selbst.“¹¹ Diese Annahme bedeutet nichts geringer, als dass die gängige Gegenüberstellung zwischen Welt und Raum beziehungsweise Ding und Raum in Heideggers Verständnis aufgehoben ist. Der Raum ist eine dynamische Einheit, welche sich erst durch das Handeln (Räumen) entfaltet. Diese Form des Denkens vom Raum arbeitet gegen jegliche Form des rein theoretisch gewonnenen Begriffes, wie ihn etwa René Descartes vertrat und welcher zu Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst populär war. Der französische Philosoph hatte sich den Raum im 17. Jahrhundert als Ausdehnung »erdacht« und »konstruiert«. Seines Erachtens ist er mit bewegten Körpern angefüllt und im Grundsatz homogen. Das räumliche Erkennen – auch in der konkreten Anschauung – ist mathematisch-physikalisch geprägt. Heidegger wendet sich gegen diese Form des Wissenserwerbs. Er erwidert, dass eine Erschließung nur aus dem Wesen des räumlichen Selbst erfolgen kann und resümiert: „Die Betrachtungen [zu Descartes] sollten zur Einsicht bringen, dass der scheinbar selbstverständliche Ausgang von den Dingen der Welt, ebenso wenig wie die Orientierung an der vermeintlich strengsten Erkenntnis von Seiendem, die Gewinnung des Bodens gewährleisten, auf dem die [...] Verfassungen der Welt, des Daseins und des innerweltlichen Seienden phänomenal anzutreffen

sind.“¹² Allerdings, so Heidegger, brauche man nicht völlig mit dem cartesianischen Ausgangspunkt der „Existenz“ als Vorbedingung zur Seinsbestimmung zu brechen, da diese ihr „phänomenales Recht“ habe.¹³



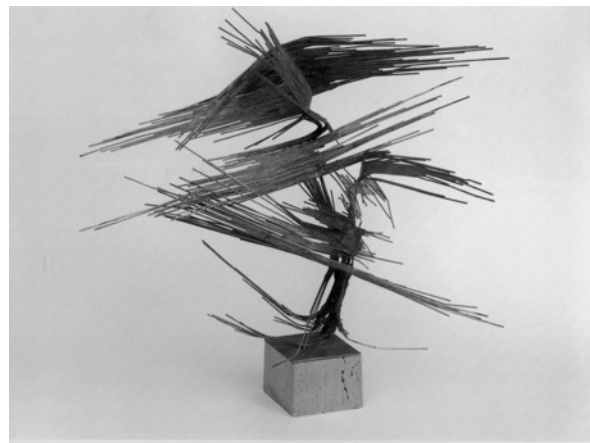
1. Abbildung: Eduardo Chillida, *Die Kunst und der Raum*, No. 4 und No. 2, Lithocollagen, 21,5 x 15,5 cm.



2. Abbildung: Eduardo Chillida, *Die Kunst und der Raum*, No. 4 und No. 2, Lithocollagen, 21,5 x 15,5 cm.

Vierzig Jahre nach dieser Argumentation nimmt Heidegger den Faden in *Die Kunst und der Raum* in modifizierter Form wieder auf. Sein Eintreten gegen den cartesianischen Raum spitzt er jedoch auf den „physikalisch-technisch entworfenen Raum“ im Allgemeinen zu und fragt in einem Vergleich, ob „alle anders gefügten Räume, der künstlerische Raum, der Raum des alltäglichen Handelns und Verkehrs, nur subjektive bedingte Vorformen und Abwandlungen des einen objektiven kosmischen Raumes [sind] ?“¹⁴ Historischer Gewährsmann ist nicht mehr Descartes; die neuen Begleiter sind die beiden Philosophen wie Wissenschaftler Galileo Galilei und Isaac Newton. Deren Raumtheorien oder auch angrenzende Ansichten führt Heidegger allerdings mit keinem Wort aus. Er hält nur fest, dass sich der Raum durch seine „Gleichförmigkeit“ auszeichne und nicht wahrnehmbar sei.¹⁵ Ebenso sucht man vergeblich – und dies um 1969 – nach einer Erwähnung der Albert Einsteinschen Relativitätstheorie (ab 1905).¹⁶ Zwar hatte sich Heidegger im Kontext seiner Arbeit zu *Sein und Zeit* mit Einstein auseinandergesetzt; im Zuge seines Eintritts in die Überlegungen zu *Kunst und Raum* scheinen dessen Überlegungen jedoch keine Rolle mehr zu spielen. Dies verwundert, da, wie wir heute wissen, das einsteinsche System nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in Kunst und Kultur zahlreiche Spuren hinterließ.¹⁷ Zur Erinnerung: Einsteins Theorien revolutionierten das Raumverständnis im 20. Jahrhundert. Ihm gelang es, den absoluten Raum Newtons als Bezugssystem für den relativen Raum zu widerlegen. Raum und Zeit definierte Einstein als relative Größen einer vierdimensionalen Raum-Zeit. Raumbildend sind die einzelnen Körper mit ihren jeweiligen Standpunkten; durch sie werden gleichzeitig existierende Räume erschaffen. Diese Form der Relativität im räumlichen System hatte Newton schon um 1680 in Teilen vorbereitet und definiert: „Ein relativer Raum ist für diesen [absoluten] Raum ein Maß bzw. eine beliebige bewegliche Dimension, die von unseren Sinnen durch ihre Lage zu den Körpern bestimmt wird.“¹⁸ Allerdings – und hier setzten zahlreiche Kritiker an – benötigte der englische Physiker absolute Koordinaten, um sein relatives Pendant in der Theorie zu verankern. Bedeutsam für vorliegendes Thema ist, dass sich schon mit Newton die Raumerfahrung wie -vorstellung radikal änderte. Die

»erdachte« und von Heidegger kritisierte Erkenntnislehre des Descartes entwickelte sich ab 1670 zu Gunsten eines empirischen Konzeptes, welches die Ästhetik, Kunsttheorie und Raumgestaltung nachweislich beeinflusste und bis weit ins 20. Jahrhundert inspirierte.¹⁹ Fraglich ist, warum Heidegger diese Theorien des schöpferischen Aktes auf dem Weg zum Raum unerwähnt lässt. Warum blendet er die Bezüge aus den Naturwissenschaften, der Philosophie und Kunst so konsequent aus?



3. Abbildung: Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1960, Edelstahl, 61 x 70 x 67 cm, Kunstmuseum Krefeld.

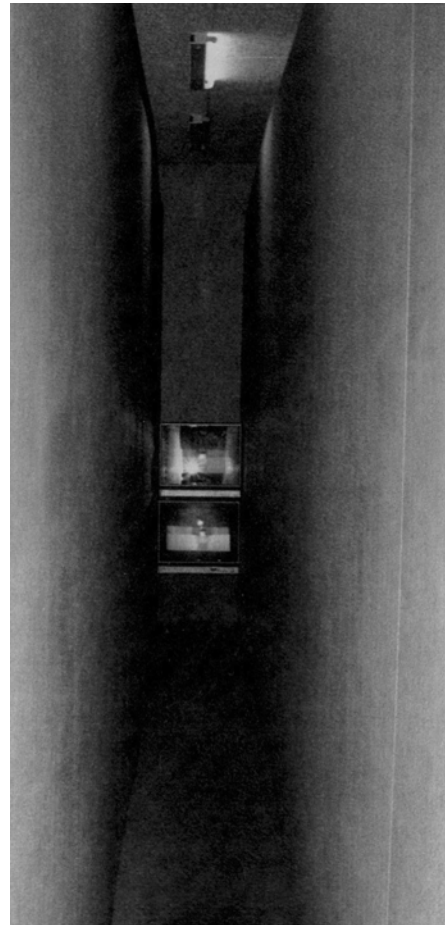
Betrachten wir die Bedeutung deutscher Rekurse auf die europäische Wissenschaft ab 1900. Es ist auffällig, dass jenseits der äußerst kontroversen Fachdiskussion zu Einsteins Programm, sämtliche deutschsprachige Arbeiten zum Raum die tiefe Zäsur des Newtonschen Theorems überspringen und sich wie Heidegger auf das von Descartes zwischen 1629-1633 entwickelte Weltsystem konzentrieren. Zu erklären ist diese Form der Rezeption auf der einen Seite mit der anhaltenden Kritik an der newtonschen Metaphysik und dem daraus resultierenden Rückzug auf Descartes [am Ende doch sehr eingeschränkten] Rationalismus; auf der anderen Seite mit der Trennung der Disziplinen im 19. Jahrhundert. Kurz: der Wissenstransfer zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften kam zum Erliegen. Kritische Köpfe zwischen den Wissenschaftskulturen wurden eine Seltenheit. Über diese Tatbestände hinaus entwickelte sich ein riesiger Markt physikalisch-mathematischer Konkurrenzmodelle, welche – vor dem Hintergrund zweier

Weltkriege – nicht selten nationalistisch geprägt waren und so die Eine oder Andere Ablehnung gegen die englische Wissenschaftsnation erklären dürften.

Heideggers Schweigen resultiert jedoch hauptsächlich aus den beiden erst genannten Aspekten. Er hegte eine fundamentale Skepsis gegenüber zur Philosophie konkurrierenden Entwürfen. Schon 1927 notiert er: „Die scheinbar strengste und am festesten gefügte Wissenschaft, die Mathematik, ist in eine »Grundlagenkrisis« geraten. [...] Die Relativitätstheorie der Physik erwächst der Tendenz, den eigenen Zusammenhang der Natur selbst, so wie er »an sich« besteht, herauszustellen. Als Theorie der Zugangsbedingungen zur Natur selbst sucht sie durch Bestimmung aller Relativitäten die Unveränderlichkeit der Bewegungsgesetze zu wahren und bringt sich damit vor die Frage nach der Struktur des ihr vorgegebenen Sachgebietes, vor das Problem der Materie.“²⁰ Überhaupt, so seine Konklusion, sei die Physik eine Vorbedingung der Technik. Zudem sei sie nicht in der Lage über ihren eigenen Gegenstand eine Aussage zu machen und alles „[...] wissenschaftliche Denken ist [am Ende] nur eine abgeleitete und dann verfestigte Form des philosophischen Denkens.“²¹

Dies betrifft aus seiner Sicht auch die historische Dimension des Raumes. Unbestritten sei, so Heidegger, „[...] die historische Verschiedenartigkeit der Raumerfahrungen [...]“; eine Erkenntnis zur „Eigentümlichkeit des Raumes“ liefere das historische Spektrum jedoch nicht.²² Der Raum könne nur durch den Raum selbst verstanden respektive „erfahren“ werden.²³ Im Grunde, so der Philosoph, interessieren ausschließlich zwei zentrale philosophische Probleme: Was ist die „Eigentümlichkeit“ des Raumes (incl. des Kunstraumes)? Und, wie stehen Raum und Sein zueinander respektive wie lässt sich die Beziehung zwischen Mensch und Raum denken?²⁴ Ihm liegt es fern eine ästhetische Schrift vorzulegen oder gar kunsttheoretisch das Phänomen der Raumkunst zu erläutern.²⁵ Auch hat er kein Interesse an den naturwissenschaftlichen Antworten zur Raumfrage, was seinen sehr entspannten Umgang mit den anderen Wissenschaften zum Raum erklärt. Vesna Batovanja geht sogar soweit, Heidegger, im Gegensatz zu Ernst Cassirer, eine fehlende Akkuratess zur wissenschaftlichen Physik zu bescheinigen.²⁶ Ihn interessiert allein die Fundie-

rung des Raumes im philosophischen Denken und dieser philosophische Raum ist allen anderen (Disziplin-)Räumen vorgeordnet. Denn, so schreibt er selbst: „Solange wir das Eigentümliche des Raumes nicht erfahren, bleibt auch die Rede von einem künstlerischen Raum dunkel. Die Weise wie der Raum das Kunstwerk durchwalte, hängt vorerst im Unbestimmten.“²⁷



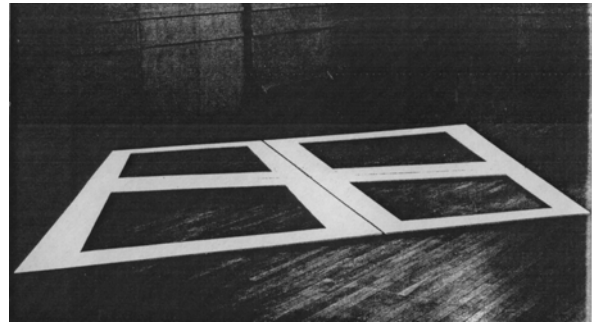
4. Abbildung: Bruce Naumann, *Live taped Video Corridor*, 1968/70.

In der konkreten Analyse zum Raum und der Raumkunst formuliert Heidegger seine Gedanken strikt ontologisch und von sämtlichen »alten« metaphysischen Bezügen befreit. Sie sollen für ein grundsätzliches Verständnis zum Raum gelten. Die Beantwortung klassischer Fragen wie »Wodurch entsteht Raum? Was ist der Raum?« etc. kann sich, seines Erachtens, nicht aus der Blickrichtung des Raumes als (historisches) Ding erschließen, sondern allein aus der exis-

tentiellen Erfahrung der Raumbildung. Überhaupt stellt sich erstmal die grundlegende Frage, ob der Raum eigentlich ist. Kann ihm überhaupt ein Sein zugesprochen werden?²⁸ Gesichert ist, so Heidegger, daß drei Varianten erkannt werden können: Der Raum ist etwas, „worin das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden“ wird; er ist ein Raum „den die Volumen der Figur umschliessen“ oder etwas, was als „Leere zwischen den Volumen besteht.“²⁹ Die Hinweise genügen jedoch nicht, um das Problem um den „wahren Raum“ zu lösen. Das „Eigenste“ des Raumes ist durch diese Varianten nicht enttarnt.

Um eine Lösung zu entwickeln nimmt Heidegger die Sprache zur Hilfe: „Wir versuchen auf die Sprache zu hören. Wovon spricht sie im Wort Raum? Darin spricht das Räumen. Dies meint: roden, die Wildnis frei machen. [...] Räumen ist Freigabe von Orten. Im Räumen spricht und verbirgt sich zugleich ein Geschehen.“³⁰ Dieser Fokus auf das Geschehen, oder wie es Günther Neumann formuliert, auf das „Ereignis“ und das „Gründen“ verankert den Raum im menschlichen Handeln.³¹ Letzteres ist quasi die Vorbedingung des Räumlichen. Eine weitere Grundlage ist die Zeit. Sie fundamentiert durch das Ereignis den Raum, wobei der Raum als „Dasein“ und als „Urphänomen“ eine per se zeitliche Spur trägt. Hier zeigen sich Stützpfeiler der heideggerschen Philosophie: Sämtliches Räumliches/Weltliches geht auf die *conditio humana* zurück. Der Raum entsteht im Einräumen und Einrichten; das Kunstwerk lässt die Welt entstehen und selbst der Ort als Ding „entfaltete sich erst aus dem Walten von Orten einer Gegend.“³²

Folglich versteht Heidegger die Kunst im Allgemeinen, und die Plastik oder Architektur im Besonderen, nicht als räumliche Aneignung oder Auseinandersetzung mit dem Raum. Vielmehr ist „die Plastik: ein verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten [...]“.³³ Durch den künstlerischen Gestaltungsprozess oder das Aufrichten/Bauen entsteht die Welt. Allerdings – und hier treten für den Kunsthistoriker die Schwierigkeiten des Konzepts zu Tage – reicht dieser gestalterische Prozess der Raumkonstitution nicht aus. Vielmehr meint das Wesen der Plastik ebenfalls: „die Wahrheit des Seins in ihrem Orte stiftenden Werk.“³⁴ Diesen hohen Anspruch erarbeitet sich Heidegger im



5. Abbildung: David Hall, *Four II* (1966).



6. Abbildung: Robert Morris, *Observatory*, Flevoland (Niederlande), 1977, Erde, Gras, Holz, Stahl, Granit, 91,2 x 24 m.

Ursprung des Kunstwerks. Dort hält er grundsätzlich fest: „[...] das Wesen der Kunst [ist]: das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.“³⁵ Das Erkennen der Wahrheit ist jedoch vom Materiellen des Kunstwerks geschieden. Auch darf Wahrheit nicht als zeitlose Korrektheit verstanden werden. Wahr ist ein Werk, indem das künstlerische Sein dem der Wirklichkeit entspricht und von diesem schaffend erarbeitet und anschließend „gehütet“ wird.³⁶ Ein Beispiel: Norbert Krickes Raumplastik (1960) verweist – im Sinne Heideggers – ausschließlich auf unterschiedlichste Raumbewegungen; man könnte auch sagen auf den reinen Raum mit seinen Verlaufsrichtungen (Abb. 3). Oder wie Kricke es formuliert: „Mein Problem [...] ist der Raum, und es ist die Bewegung – Raum und Zeit. Ich will keinen realen Raum, und keine reale Bewegung (Mobile), ich will Bewegung darstellen. Ich suche der Einheit von Raum und Zeit eine Form zu geben.“³⁷ Darüber hinaus bildet sie nichts ab oder ahmt nach. Auf der anderen Seite, und dies beinhaltet die Krickesche Aussage ebenfalls, stellt das Plastische und da-

mit Künstlerische die Welt her. Es ist Raum, räumt den Raum ein, enthüllt Raum, bietet die Möglichkeit des „Verweilens“ im Raum und macht den Raum erlebbar. Die Raumkunst – als Kontaktstelle zwischen Kunst und Raum – erläutert sich mit Heideggers Blick nur vor diesem Erfahrungshorizont und trägt maßgeblich zum Raumverständnis des Menschen bei.³⁸

Diese Verankerung der Raumkunst korrespondiert durch ihre phänomenologische Zielrichtung jedoch nicht mit Beziehungen außerhalb des Werkes, wie dem Künstler, dem Präsentationsort (z.B. das Museum) oder dem Kunstbetrieb. Sämtliche dieser Aspekte sind für Heidegger nicht relevant. Denn, so stellt der Philosoph fest, die Kunstwissenschaft verbindet das Werk mit der Wissenschaft, der Kunsthandel mit dem Markt, der Präsentationsraum (z.B. Museum) setzt es in ein fremdes Umfeld und der Künstler integriert es in sein Œvre.³⁹ Diese Kontexte gilt es aufzulösen. Er erläutert am Beispiel des Künstlers: „Das Geschaffene soll nicht als Leistung eines Könners bezeugt und dadurch der Leistende in das öffentliche Ansehen gehoben werden. Nicht das N.N.fec it soll bekannt gegeben, sondern das einfache factum est soll im Werk ins Offene gehalten werden: dieses, daß Unverborgenheit des Seienden hier geschehen ist und als dieses Geschehene erst geschieht; dieses, daß überhaupt solches Werk ist und nicht vielmehr nicht ist. [...] Gerade dort, wo der Künstler und der Vorgang und die Umstände der Entstehung des Werkes unbekannt bleiben, tritt dieser Stoß, dieses „Daß“ des Geschaffenseins am reinsten aus dem Werk hervor.“⁴⁰

Diese, so möchte ich sagen, Einsamkeit des Werks löste in der Kunstgeschichte Debatten unterschiedlichster Intensität aus.⁴¹ Ein populärer Einspruch, neben dem der fehlenden Inbezugnahme des menschlichen Leibes, thematisiert den fehlenden Betrachter. Erst durch ihn, wendet Kurt Bauch ein, wird das Werk zum Werk. Auch das Bild des Künstlers als Techniker traf auf Unstimmigkeiten.⁴² Darüber hinaus stießen sich wissenschaftliche Mitstreiter an der Ent-Ästhetisierung des Künstlerischen wie der theoretischen Verallgemeinerung. Besonders Letzteres sei ein Anliegen der Philosophie und nicht der Kunst respektive Kunstgeschichte. Kurt Bauch notiert: „Die Philosophie [...] hat es mit Fragen zutun, [...] und als das, was sie sind, ihrem Sinn nach zu durchschauen und zu erhellen. [...]

Die Kunst aber fragt nicht, sie stellt dar. [...] Dem hat die Wissenschaft der Kunstgeschichte zu entsprechen. Sie erforscht das Geschehen der Kunst. [...] diese Fassungen [der Kunst] wandeln sich, sie veralten, sie erfordern – gerade heute – Erneuerung, [...]. In dieser ständigen schöpferischen Erneuerung ihrer Gesichtspunkte liegt die innere Verbindung der Kunstwissenschaft mit der schaffenden Kunst.“⁴³ Irreführend ist m.E. darüber hinaus die sprachliche Methodik durch eine Anthropologisierung des Objekts in verbalen Formen, wie die „Welt weltet“, der „Raum räumt“ oder „das Walten von Orten“, obwohl Heidegger den Kontext Mensch und Raum in das Zentrum seiner Überlegung stellt.⁴⁴ Dieser paradoxe Kunstgriff suggeriert einen vom Subjekt enthobenen Gestaltungs- wie Rezeptionsprozess, welcher mit der generellen Ausbildung des Raumes vor dem jeweiligen kulturellen Hintergrund wie der künstlerischen Realität nichts gemein hat. Doch jenseits dieser Tatsachen bleiben die Fragen offen: Welche Aspekte des heideggerschen Konzeptes verständigen sich überhaupt mit denen der Nachkriegskunst? Wie wirkt die Theorie konkret in die künstlerische Praxis ein?

Paralleleffekt

Zentral für eine Beantwortung ist meines Erachtens das latente Interesse der Moderne für künstlerische [wie auch philosophische] Archetypen.⁴⁵ Die Raumkunst der Nachkriegszeit, gestaltet oder herbeigeschrieben, überlebte in Teilen den Einsturz faschistischer Regime und reaktivierte in neuen Kleidern zahlreiche traditionelle Motive der Raumkunst in der Früh-Moderne. Über Letztere, und darunter sind beispielsweise Kunsträume mit den Mitteln der Architektur oder der Landschaftsarchitektur des 17. und 18. Jahrhunderts gefasst, ist immer noch wenig bekannt.⁴⁶ Überschattet vom wissenschaftlichen Konsens eines Demokratisierungs- wie Funktionalisierungsprozess unter der Ägide der Französischen Revolution, und vergessen auf Grund der zumeist ephemeren Formen, ist ihre Bedeutung für die Ausbildung raumkünstlerischer Strömungen wie der Land-Art, der Performance oder dem Happening in der Forschung bis heute unbekannt beziehungsweise unbeachtet geblieben.⁴⁷ Auch die Entwürfe der Vorkriegsmoderne partizipier-

ten an diesen Wurzeln, wobei Zäsuren – wie etwa Einsteins Forschungsergebnisse – andere Positionen hervorbrachten. Wie dem auch sei, im Folgenden werden zwei Aspekte herausgegriffen, die das Konzept der Raumkunst in Text wie Werk um 1970 gleichermaßen prägen.

1. Der Handlungsraum

Daß der Raum maßgeblich mit dem Menschen verbunden ist, ahnten schon die Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts und dies ist demnach – wie vielfach dargelegt – nicht eine Erfindung der philosophischen Elite ab 1900.⁴⁸ Besonders die englische Philosophie wie Ästhetik stellte ihre Raumlehre immer wieder unter den Aspekt der Raumwahrnehmung. Man hatte durch Newtons eindrucksvolle Thesen, Experimente und Ergebnisse – zum Beispiel die Gravitation oder die Unendlichkeit des Raumes – begriffen, daß eine geometrische und rein theoretische Entwicklung des Raumes unmöglich war. Infolgedessen glaubten viele Gelehrte, daß erst die Sinne und die menschliche Bewegung Raum erzeugten. Durch diesen anthropologischen Schwerpunkt in der Raumlehre eröffnete sich ein neues Untersuchungsfeld, welches ebenfalls einen starken künstlerischen Nachhall fand. Europäische Ästhetiker, Künstler wie Kunsttheoretiker wie Edmund Burke, Immanuel Kant oder Johann Georg Sulzer überprüften ab 1740 die Neuordnung des Raumes und schrieben Untersuchungen zum Wahrnehmungsraum, zur Betrachterbewegung oder zu einzelnen künstlerischen Ausdrucksmitteln, wie der Raumaussicht (Horizontalität/Panorama), der Raumrichtung (Wegführung) oder theatralischen Inszenierung. Auch interessierte man sich sehr für den »gefühlten Raum«. Szenen, Orte, Räume wurden qualitativ nach ihrem Gefühlswert geschieden und konzeptionell unterschiedlich verarbeitet. Beispielsweise verbreitete der Zeitgenosse im Wörlitzer Garten durch unterirdische Gangsysteme unter dem Venustempel Angst und Schrecken zum Zwecke einer Sensibilisierung für die menschliche Klaviatur der seelischen Verfasstheit. Von Klaustrophobie geplagt quält sich der Besucher hier – entsprechend zu Bruce Naumanns *Live Taped Video Corridor* (1968/70) und vergleichsweise ebenso irritiert – durch enge Raumschläuche, um im An-

schluss in die erlösende Weite oder Helligkeit des Raumes zu treten (Abb. 4). Der heftigen Erregung der Nerven standen auch Entwürfe zur psychischen Selbsterfahrung des Schönen gegenüber. Hier sollte der Besucher positive Gefühle durchleben, die einzelnen Körperreaktionen wahrnehmen und denen der negativen Vorstellungen gegenüberstellen.

Diese Neubearbeitung frühneuzeitlicher Motive lässt sich auch im Falle der Horizontalplastik in den Sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts diagnostizieren. David Hall rückt in *Four II* (1966) die Idee des Horizontalen ins Zentrum seines Werks (Abb. 5). Er berichtet: „Die Gegenwärtigkeit der Grundfläche ist eine fundamentale Notwendigkeit für jede bewußte physische und visuelle Artikulation. [...] Mein neueres Werk ist daher auf diesen Bereich reduziert, in der Annahme, daß es dadurch einen größeren Einfluss auf seine Umwelt gewinnt. Ich versuche damit die Einzigartigkeit und Monumentalität von Vertikalen, die eine isolierte Aufmerksamkeit erfordern, zu vermeiden.“⁴⁹ Das hier zum künstlerischen Moment erhobene räumliche Erleben des Horizontes setzen Künstler erstmalig um 1780 ein. Die Handlung des Betrachters wird in beiden Fällen auf ein Herumgehen oder Stehen minimalisiert; sie verlagert sich vom Realraum in den Vorstellungsraum.

Auch die künstlerische Verwertung der „Zeit“ – man mag sich hier an Heideggers Standpunkt erinnern – findet ihren Anfang in der Frühen Neuzeit.⁵⁰ Allerdings bleibt das Konstrukt des szenischen Ereignisses noch auf eine strenge Choreographie mit zeitlich variierendem Bühnenbild beschränkt und beförderte nicht, wie in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Aktion des Besuchers.⁵¹

2. Kosmologien

Wenn Heidegger die Raumkunst an zahlreichen Stellen in den Bezug zur Astronomie setzt, integriert er seinen Standpunkt in einen Geschichtsverlauf, der bis weit in die Antike zurückreicht. Zu diesem traditionellen Zitationskomplex gehört beispielsweise das Geviert als Sinnbild des Raumes zwischen Erde / Himmel und Göttlichem / Sterblichem. Er notiert: „Aus einer ursprünglichen Einheit gehören Vier: Erde und Himmel, die Göttlichen und Sterblichen in uns. [...] Die

Erde ist die dienend tragende [...]. [...] Der Himmel ist der wölbende Sonnengang [...]. [...] Die Göttlichen sind die winkenden Boten der Gottheit [...]. [...] Die Sterblichen sind die Menschen [...]. [...] Diese Einfalt nennen wir das Geviert.⁵² An anderer Stelle schlägt er den Bogen zwischen Kunst und Weltraum und betont die Wichtigkeit dieses Verhältnisses seit der „europäischen Neuzeit.“⁵³

Dieser Art von Raumbestimmung als kosmische Realität folgte schon Aristoteles. Von einer künstlerischen Wirksamkeit dieser Gedanken legen etwa Vitruvs Zehn Bücher über die Architektur Zeugnis ab. In Band 3 und 4 deutet er die architektonische Aufgabe immer wieder als künstlerische Ausformung des Kosmischen. Die Kunsttheorie bezieht diese noch einfachen Bilder eines künstlerischen Pendants zum physischen Naturraum im Verlauf ihrer Geschichte immer weiter ein, um bis zur heideggerschen Datierung eine Vielzahl motivischer Prototypen entwickelt zu haben. Neben Klassikern, wie dem Labyrinth, der Spirale oder dem Geviert, entwickelt sich der Kunstraum immer mehr zum naturwissenschaftlichen Aktionsraum. Ein Vergleichsbeispiel: Seit den 1750er Jahren gibt es zahlreiche Beispiele für die künstlerischen Einbeziehung von Observatorien in das raumkünstlerische Werk. Man begnügt sich nicht mehr damit Himmelsbeobachtungen im Freien durchzuführen, sondern arrangierte zu diesem Zwecke Gesamtkunstwerke aus den Gattungen wie Genres der Architektur-Malerei-Theater-Landschaftsarchitektur.⁵⁴ Das Arbeiten in der Natur respektive in einer natürlichen Kulisse bestimmte bei einigen Vertretern das künstlerische Interesse.

Diese Form der Affinität zwischen Kunst und Natur sind den Konzepten der 1970er Jahre fremd. Robert Morris *Observatory* (1977) ist dafür ein gelungenes Beispiel (Abb. 6). Zwar zitierte Morris den universellen Raumtyp des Observatoriums; durch das Konzept eines Einzelwerks im Naturraum strebte der Künstler jedoch nicht die Totalität einer »Kunst-Natur« wie seine Vordenker an. Er verweist auf kulturelle Praxen; er stellt den Kunstraum aber nicht für diese Form der handelnden Inbesitznahme zur Verfügung. Kunst muss sich zu erkennen geben und in ihrer Polarität zum umliegenden Raum bestehen. Im Gegensatz dazu erhofften vorhergehende Generationen diese Polarität aufzuheben, um einen Totaleindruck zu errei-

chen und Kunst mit Natur zu vereinigen.

Zurückblickend auf die Frage nach einem Bezugsrahmen zwischen den heideggerschen Überlegungen und künstlerischen Arbeiten zum Raum lässt sich keine generelle Antwort geben. Die vielen gemeinsamen Bezugspunkte zwischen künstlerischer und philosophischer Raumlehre, welche hier nur angedeutet wurden, legitimieren zumindest den Gedanken einer Paralleldiskussion. Auch ist auffallend, daß beide Deutungsversuche in ihren Aktualitätshöhepunkten eng an naturwissenschaftliche Entdeckungen wie progressive zivilisatorische wie politische Entwicklungen gebunden sind. Im Zuge dessen scheinen die Raumkünste, das Entwerfen künstlerischer Räume und die Überwindung traditioneller künstlerischer Systematiken an Attraktivität zu gewinnen. Allerdings erläutert das Eine nicht unbedingt das Andere. Gesichert ist aus meiner Sicht, daß bis um 1800 eine intensive Prägung zwischen Raumkunst, Natur(-wissenschaft) und Philosophie erfolgte. Nach der disziplinären Trennung relativiert sich diese gegenseitige Infizierung. Die Kunst forderte gar ein Schweigen der Philosophie in ihren Belangen und plädierte für eine Gleichzeitigkeit auf Augenhöhe. In der französischen Zeitschrift *Documents* schreibt Georges Bataille im Jahr 1930 gar zur traditionellen philosophischen Bevormundung in der künstlerischen Raumfrage: „Offensichtlich ist noch niemand auf die Idee gekommen, die Professoren ins Gefängnis zu sperren, um ihnen endlich beizubringen was Raum ist.“⁵⁵

Endnoten

- Zum ersten Kontext etwa Kunibert Bering und Alarich Roach (Hg.): *Raum. Gestaltung – Wahrnehmung – Wirklichkeitskonstruktion*, 2. Bd., Oberhausen 2008, S. 318–32 oder Gottfried Boehm, *Das spezifische Gewicht des Raumes. Temporalität und Skulptur*, in: Angela Lammert u.a. (Hg.): *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Berlin 2006, S. 31–41. Zum zweiten Zusammenhang beispielsweise Kathrin Busch, *Topographien der Heimat*, in: Thomas Bedorf und Gerhard Unterthurner (Hg.): *Zugänge, Ausgänge, Übergänge. Konstitutionsformen des sozialen Raumes*, Würzburg 2009, S. 41–55; Eduard Führ (Hg.): *Bauen und Wohnen. Martin Heideggers Grundlegung einer Phänomenologie der Architektur*, Münster, New York u.a. 2000.
- Andrew Mitchell: *Heidegger among the sculptors*, Stanford 2010. Wie auch Hans Wielens (Hg.): *Bauen Wohnen Denken. Martin Heidegger inspiriert Künstler*, Münster 1994. – Die vollständige Liste der Künstler liefert Stefan Majetschak (Hg.): *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, München 2005, S. 240.
- Juliane Rebentisch, *Ortsspezialisten - O'DÒHERTY UND HEIDEGGER*, in: Beate Söntgen u.a.: *Aufräumen: Raum-Klassiker neu sortiert*, in: Texte zur Kunst, www.textezurkunst.de/47/auf-raumen-raum-klassiker-neu-sortiert/.html, 07.07.2011; Kathrin Busch, *Raum – Kunst – Pathos. Topologie bei Heidegger*, in: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur und Medienwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 115 wie Beat Wyss: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 76.
- Von der Schwierigkeit zwischen den unterschiedlichen Begriffen in der Architekturtheorie, Kunstwissenschaft und Philosophie einen Dialog anzuregen berichtet auch Ludgar Schwarte. Er diagnostiziert, daß beispielsweise die Philosophie von einem anderen Architekturbegriff ausgeht als die Theorie: „Die Architekturtheorie ist Ausdruck der Planungsideologie. [...] In den Architekturtheorien geht es um Stile und Techniken des Planens, um Prinzipien des Entwerfens, Wohnens und Raumgestaltens [...]. [...] Die Architekturphilosophie [...] geht von einem umfangreicheren und ungewisseren Architekturbegriff aus [...]“ Ludgar Schwarte, *Philosophie der Architektur*, München 2009, S. 21–22. – Diese Schwierigkeit ergibt sich aus meiner Sicht jedoch nicht zwangsläufig. Einerseits trennen sich die Disziplinen erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts; andererseits gibt es bis heute künstlerische Generalisten, welche diese Trennung in ihrem Werk zu überwinden bereit sind.
- Dieses Fazit formuliert auch Alexander Gosztonyi. Siehe ders.: *Der Raum. Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaften*, 2. Bd., Freiburg, München 1976, S. 891.
- Wyss bezeichnet Heideggers Raumbegriff als „latent reaktionär“, wobei sich sein Interpretationskontext auf die Mitwirkung an der NS Kunst- und Kulturpolitik bezieht. Wyss 1996, *Der Wille zur Kunst*, S. 62.
- Mitchell 2010, *Heidegger among the sculptors*, S. 81.
- Diese Gleichzeitigkeit betont auch Erhart Kästner in seiner Rede anlässlich der Vernissage zu Heideggers *Die Kunst und der Raum*. „Der Philosoph und der Künstler, Bedenker des Raumes der Eine, und der Andere Bedenker des Raumes auch, und Beide auf den Blättern des Buches vereint.“ Zitiert nach Dieter Jähnig, *Die Kunst und der Raum*, in: Günther Neske (Hg.): *Erinnerung an Martin Heidegger*, Pfullingen 1977, S. 134.
- Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*, Frankfurt 2007, S. 5.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972, S. 111.
- Ebd., S. 64.
- Ebd., S. 101.
- Ebd.
- Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 7.
- Ebd. S. 6.
- Vgl. dazu Reinhard Mehring: *Heideggers Überlieferungsgeschick: eine dionysische Selbstinszenierung*, Würzburg 1992, S. 26.
- Siehe z.B. die Arbeit von Ulrich Müller zur künstlerischen Rezeption der Relativitätstheorie. Ders.: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.
- Isaac Newton: *Die mathematischen Prinzipien der Physik*, Berlin, New York 1999, S. 28.
- Zum Kontext einer gegenseitigen Beeinflussung siehe Julia Burbulla: *Allumfassende Ordnung. Gartenkunst und Wissenschaft in Gotha unter Erbst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772-1804)*, Bern u.a. 2010, besonders S. 97–144.
- Heidegger 1972, *Sein und Zeit*, S. 9–10.
- Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1976, S. 20.
- Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 7.
- Ebd., S. 8.
- Ebd., S. 8–9.
- Diese Einschätzung teilt ebenfalls Dieter Jähnig. Siehe Jähnig 1977, *Die Kunst und der Raum*, S. 132.
- Vesna Batovanka, Heidegger und Wissenschaft, in: *Synthesis Philosophica*, Heft 46, 2. Bd., 2008, S. 408.
- Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 8.
- Ebd., S. 7.
- Ebd.
- Ebd., S. 8–9. – Eine vergleichbare Aussage findet sich auch in Martin Heidegger, *Bauen Wohnen Denken (1951)*, in: Hans Wielens (Hg.): *Bauen Wohnen Denken. Martin Heidegger inspiriert Künstler*, Münster 1994, S. 26.
- Günther Neumann, *Die phänomenologische Frage nach dem Ursprung der mathematisch-naturwissenschaftlichen Raumauffassung nach Husserl und Heidegger*, Berlin 1999, S. 279.
- Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 11 wie 9. – Zum Kunstwerk siehe Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks (1936)*, in: Ders.: *Holzwege*, Frankfurt 1950, S. 32–34.
- Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 13.
- Ebd.
- Heidegger 1936, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 25.
- Konkret: „Wahrheit ist, was dem Wirklichen entspricht, und wirklich ist, was in Wahrheit ist.“ Ebd., S. 38.
- Zitiert nach Ernst-Gerhard Güse, Ulrike Bestgen (Hg.): *Die Einheit von Raum und Zeit. Rupprecht Geiger, Norbert Kricke*, Weimar 2006, S. 10.
- Hier ist die Plastik und die Architektur gemeint.
- Heidegger 1936, *Der Ursprung des Kunstwerks*, S. 29–30 und ab S. 53.
- Ebd., S. 53.
- Kurt Bauch, *Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie*, in: Carlos Astrada, Kurt Bauch, Ludwig Binswanger u.a. (Hg.): *Martin Heidegger. Einfluss auf die Wissenschaften*, Berlin 1949, S. 90.
- Hier Wyss 1996, *Der Wille zur Kunst*, S. 52.
- Bauch 1949, *Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie*, S. 92.
- Stephan Günzel nennt dieses Phänomen die Verdinglichung; meint aber denselben Tatbestand. Siehe Ders., *Einleitung*, in: Jörg Dünn, Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2006, S. 116.
- Formal ist anzumerken, daß Heideggers Texte erst ab 1950 einen Einfluss nehmen konnten. Zuvor lagen seine Überlegungen nur in englischer Sprache bzw. unveröffentlicht vor. Auch wird hier nicht geklärt werden können, ob Heidegger in Künstlerkreisen wirklich breit diskutiert wurde. Bis her liegen nur wenige Ergebnisse zu dieser Rezeptionsgeschichte vor.
- Im künstlerischen Kanon des Absolutismus hatte der künstlerische Raum eine herausragende Bedeutung. Das heutige Verständnis einer funktionalen Architektur- oder Gartenplanung muss von diesem Ansatz geschieden werden.
- Zweifelloso hat die Forschung den Bezug zur Naturphilosophie erkannt. Unbeachtet blieb bisher jedoch die Vergleichbarkeit in Bezug zur psychologisch-körperlichen respektive szenischen Grundlegung. – Siehe beispielsweise Anne Hoormann: *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin 1996, S. 11.

48. Vorreiterrollen werden, neben Heidegger, Otto Friedrich Bollnow, Ernst Cassirer und Aby Warburg attestiert. Zu Bollnow siehe: Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963. – Zu Cassirer und Warburg: Angela Lammert: *Raum und Zeit in der Kunst um 1930. Ernst Cassirer, Aby Warburg, Carl Einstein*, in: Dies. 2006, *Topos Raum*, S. 60–61. Daß Bollnow, Heidegger und auch Edmund Husserl in Ihren Raumlehren maßgeblich von der englischen Philosophie beeinflusst waren berichtet Gosztonyi 1976, *Der Raum*, S. 327.
49. Zitiert nach Robert Kudielka, *New English Sculpture. Abschied vom Objekt*, in: *Das Kunstwerk*, Heft 1, 1968, S. 20.
50. Im 18. Jahrhundert agierte der Betrachter mit dem begrifflichen Pendant zum absoluten und relativen Raum: d.h. der absoluten wie relativen Zeit. Diese Konstellation ist auch die Grundlage der Plastik als Handlungsform im 20. Jahrhundert. Zu diesem Verhältnis siehe Manfred Schneckenburger, *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum International*, 34. Band, 1979, S. 20–21.
51. Ebd., S. 20.
52. Heidegger 1994, *Bauen Wohnen Denken (1951)*, S. 22.
53. Heidegger 2007, *Die Kunst und der Raum*, S. 7.
54. Burbulla 2010, *Allumfassende Ordnung*, ab S. 157.
55. Zitiert nach Lammert 2006, *Raum und Zeit in der Kunst um 1930*, S. 66.

Abbildungen

(Abb. 1–2) Eduardo Chillida, *Die Kunst und der Raum*, No. 4 und No. 2, Lithocollagen, 21,5 x 15,5 cm. (abgedruckt in: Mitchell 2010, *Heidegger among the Sculptures*, S. 79–80) .

(Abb. 3) Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1960, Edelstahl, 61 x 70 x 67 cm, Kunstmuseum Krefeld. (abgedruckt in: *Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, herausgegeben von Stephan Wiese und Sabine Kricke-Güse, Düsseldorf 2006, S. 115, Nr. 60).

(Abb. 4) Bruce Naumann, *Live taped Video Corridor*, 1968/70. (abgedruckt in: Markus Brüderlin, *Fäden durch den Skulpturenwald*, in: *Kunstforum International*, 73./74. Bd, 1984, S. 103).

(Abb. 5) David Hall, *Four II* (1966).

(Abb. 6) Robert Morris, *Observatory*, Flevoland (Niederlande), 1977, Erde, Gras, Holz, Stahl, Granit, 91,2 x 24 m. (abgedruckt in: Patrick Werkner: *Land Art USA*, München 1992, S. 114, Nr. 113).

Zusammenfassung

Im vorliegenden Artikel wird die Bedeutung des philosophischen Raumbegriffs für die Raumkünste der Nachkriegszeit am Beispiel der heideggerschen Raumlehre problematisiert. Das Aufgreifen dieser Thematik reagiert einerseits auf den üblichen Gebrauch des heideggerschen wie auch grundsätzlich philosophischen Gedankengebäudes für die Erklärung raumgreifender Kunst im 20. Jahrhundert und ist andererseits als Beitrag für ein Hineinstellen der Raumdiskussion in einen wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang zu verstehen. Dieses Plädoyer für einen Meinungsaustausch zwischen den Disziplinen begründet sich in der zentralen These eines traditions- wie abwechslungsreichen Bündnisses zwischen den Künsten, der Naturwissenschaft und der Philosophie, dass in der Moderne eine neue Ausdeutung erfuhr. Zur Erläuterung dieser Tatsache wird die Raumkunst der Nachkriegszeit immer wieder in Beziehung zum raumtheoretischen Denken und Gestalten des 18. Jahrhunderts gesetzt.

Julia Burbulla

Promovierte Kunsthistorikerin. Momentan Habilitationsstipendiatin des Schweizerischen Nationalfonds am Kunsthistorischen Institut der Universität Bern wie dem Cluster of Excellence Languages of Emotion der Freien Universität Berlin. Zudem Mitbegründerin und -herausgeberin der internationalen Publikationsreihe *Natur, Wissenschaft und die Künste*. Aktuelles Forschungsprojekt: *Emotionen und Raumkunst. Geschichte eines Bündnisses. 1900–1960*.

Titel

Julia Burbulla, *Heideggers Schweigen. Die philosophische Raumkunst in ihrer Relevanz für die Kunst der Nachkriegszeit*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2011 (10 Seiten), www.kunsttexte.de.