

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2018)

Heft: 32

Artikel: Drei Stimmen zur Räumlichkeit der Liebe

Autor: Bohn, Carolin / Köffler, Nadja M. / Sojer, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919050>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Drei Stimmen zur Räumlichkeit der Liebe

Carolin Bohn, Nadja M. Köffler, Thomas Sojer

«Aren't you going to say 'It's bigger on the inside then it is on the outside?»

Thomas Sojer

Im Sinne einer Poetik des Raumes, wie sie Gaston Bachelard versteht, kann Raum als eine Art ‹Ekphrasis der Liebe› verstanden werden: So wie die ‹Ekphrasis› das materialisierte Kunstwerk in Worte transformiert und dieses dem geistigen Auge vorführt, so wäre es möglich, dass ein Raum – geometrisch, figural und in seiner ontologischen Eigenschaft einfach etwas ‹Raum zu geben› – das Phänomen der Liebe einerseits zu fassen und andererseits selbst zu erzeugen vermag. Der Mensch erlebt in seiner Körperlichkeit die Liebe als Spiel von Innerlichkeit und Äusserlichkeit, als Dynamik vom Eigenen und Fremden. In der punktuellen Koordinate des Ichs verblassen die Wirklichkeit, dass das Selbst nicht auf einen Punkt zu bringen ist. Unser Ich besitzt zwar eine messbare Ausdehnung, doch kann es nicht auf seine Hautgrenzen reduziert werden. Der Mensch erfährt sich in seiner Körperlichkeit selbst als fliessender Raum, der keine Grenzen, sondern nur Schwellen kennt, als Raum im Raum. Zwischenmenschliche Berührung ist in der Folge immer ein Verschmelzen von Räumlichkeit, was besonders im Sexualakt zum Ausdruck kommt.

Während Bachelard den Standpunkt vertritt, dass ein spezifischer Raum, spezifische Wirklichkeiten hervorbringen, spricht Henri Lefebvre vice versa davon, dass spezifische Wirklichkeiten, spezifische Räume erschaffen. So wäre der Sexualakt bei Bachelard derartig beschaffen, dass die spezifische Räumlichkeit des menschlichen Körpers Liebe als körperliche Verschmelzung bedingt, wohingegen Lefebvre unsere Wahrnehmung der Räumlichkeit als Resultat einer Liebe versteht, die sich im Fall des Sexualaktes als ‹im Anderen sein› manifestiert.

Carolin Bohn

Gesetzt: Die Liebe kreiert den Raum, um darin zu wirken, wie Lefebvre vorschlägt. Dann würde im Wahrnehmen des Raums klar, dass er von ihr geschaffen wurde: damit sie sich in ihm zeigen kann. Und zwar als diejenige, die ihn geschaffen hat. Je nachdem, wie klug der Raum ist – nehmen wir einmal an, es ist ein Raum, der sprechen und denken kann und über eine gewisse Persönlichkeit verfügt –, sieht er sich entweder in eben diesem Zusammenhang oder aber er glaubt irrtümlicherweise, er selbst habe die Liebe geschaffen, indem er ihr Raum gibt; seine Konstitutionsbedingungen seien direkt produktiv, gewissermassen aus sich heraus erschafft er: Liebe. Für Architekten und Raumgestalter dürfte dieser Gedanke keine banale Angelegenheit sein, denn sie sind es, die im Schaffen eines Raumes einigen Einfluss darauf und auch Verantwortung dafür haben, wie sich hier Begegnungen abspielen. Aber was leitet sie? Der Gedanke an die Liebe, die sich Ausdruck verschaffen will – und die Zügel in der Hand hält, ob erkannt oder nicht – oder der Gedanke an den Raum,

der zur Bedingung eines (Liebes-)Spiels wird. Sagen wir mal Letzteres – das ist schon etwas griffiger und man muss ja nicht gleich mit Lefebvre mitgehen; dann stellen sich immer noch jede Menge Fragen: Nach welchen Kriterien bildet man einen Raum? Bildet man beim Raum-Bilden auch etwas ab – und was ist das dann: ein zweidimensionaler Raum?

Nadja M. Köffler

Weitergedacht: Ausgehend von der Frage nach der Abbildbarkeit von Liebespräsenz und -qualität wird das Raum-Bilden zur Suche nach seiner raumvisuellen Erscheinungsform.

Sichtbar-*sein* steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Prozess des Sichtbar-*machens*, obgleich die Frage offenbleibt, ob das Sichtbargemachte auch tatsächlich für den Einzelnen sichtbar wird oder wie sich dieses Sichtbare für den Einzelnen jeweils ausformt und gestaltet. Damit vereint sich die Verfasstheit des Raum *nehmens*, etwas wird für mich sichtbar und nimmt Teile meines Wahrnehmungsraumes ein, mit einer Praxis des Raum *gebens* und der Frage, wer etwas für mich sichtbar macht und ob ich selbst dem Sichtbaren Raum gebe, es sehe und folglich wahrnehme. Aus der Perspektive einer visuellen Soziologie impliziert Zweitgenanntes damit eine gewisse Form der sozial-gesellschaftlichen Abhängigkeit von massenkulturellen Strömungen und der damit einhergehenden medialen Relevanzzuschreibung, Legitimierung und Ausformung von lebensweltlichen Phänomenen. Damit wird der Frage nachgespürt, welcher und wieviel Raum Liebesdarstellungen in gesellschaftlichen Diskursen gewährt wird, hier vorerst ungeachtet der Formen und Manifestationen von Liebe, um die es sich angesichts der systematischen Unterscheidung verschiedener Liebeskonzepte im jeweiligen Kontext handeln mag.

Gleichsam erfordert die Frage nach medialer Sichtbarkeit eine Thematisierung ikonographischer Negation, folglich der Ausrahmung und Exklusion von Unsichtbargemachten aus dem kollektiven Wahrnehmungs- und Erfahrungsräum. In Anlehnung an Regula Valérie Burri, muss daher nicht allein vom Bild, sondern vielmehr von den sozialen Praktiken seiner Produktion, Interpretation und Verwendung ausgegangen werden, die unter ethischen Gesichtspunkten die Auswirkungen der menschlichen Praxis des Zeigens aufzeigt.

Thomas Sojer

Ein Beispiel für eine multimediale Inszenierung von Liebe ist Christopher Nolans Kinofilm *Interstellar* im Jahr 2014. Raum und Zeit sind darin Koordinaten auf einer mehrdimensionalen Landkarte, deren Thematik die Liebe ist. Nolans Lichtspiel malt eine Räumlichkeit der Liebe am Rande des Universums, inszeniert in einer mehrdimensionalen tesseraktartigen Realität, in der alles Sein einer absoluten Relativität unterworfen ist. Er setzt hier Einsteins Prinzip der physikalischen Relativität mit der existenziellen Erfahrung der Liebe gleich. An Surrealität kaum zu übertreffen gelingt dem Astronauten Cooper, Handlungen in seiner eigenen Vergangenheit zu setzen und so mit seiner Tochter in Kontakt zu treten. Anders als bei jenem Topos einer Liebe, die alle Grenzen, sei es Tod, räumliche und zeitliche Entfernung oder soziale Hürden, überwindet, zeigt sich Liebe bei Nolan erst durch die räumliche und zeitliche Grenze, die dadurch nicht mehr nur als Grenze sondern auch als Schwelle fungiert. Analog zur Logik der Kartographie übersetzen Zeit und Raum das nicht direkt erreichbare, aber allem zugrunde liegende Geheimnis der Liebe in für uns erfahrbare Parameter: Dauer und Entfernung. Damit verlieren die Koordinaten von Zeit und Raum ihre rein mechanisch-physikalischen Funktionen und werden zu existenziellen Größen. Sie verweisen nicht nur auf das, was sie rahmen, sondern werden selbst zu einem Worüber. Für den Physiker Paul Davies und den Philosophen Thomas Nagel besteht in diesem Worüber des Universums der eigentliche Sinn des Lebens.

Nadja M. Köffler

Interstellar ist ein augenreizendes Produkt des westlichen Kulturkreises, der als audiovisuelles Medium zum Nachsinnen über die Qualitäten von Liebe einlädt, wenn nicht gar dazu auffordert und damit gleichzeitig in Anbetracht der Ansätze der Visual Studies auf Möglichkeiten und Grenzen medialer Deutungs- und Konstruktionsprozesse von und über die Liebe verweist. Die Repräsentation und kulturelle Konstruktion von Liebe beruht auf technischen Praktiken medialen (Un-)Sichtbarmachens im Bildraum und orientiert sich dabei am wissenssoziologischen Konzept alltagskultureller Sehordnungen und Sehpraktiken. Die Raummetapher verweist in diesem Zusammenhang mitunter auf die unterschiedlichen Formen der Grenzziehung. Bestimmte Qualitäten und Formen von Liebe erfahren offensichtlich eine wiederkehrende und kontinuierliche Ein- und Ausgrenzung im und aus dem gesellschaftlich-geteilten Wahrnehmungsraum. Das damit Machtverhältnisse und Herrschaftsordnungen wirksam werden, eröffnete bereits Michel Foucault in seinen Arbeiten zum ärztlichen oder panoptischen Blick, wie auch Karl Mannheim in seiner Theorie der Weltanschauung oder Arnold Gehlen in seiner kunstsoziologischen Betrachtung von Kunstprodukten als Verkörperung daseinsmächtiger Symbole. Dies impliziert, dass in Abhängigkeit des jeweils vorherrschenden Konglomerats sozialer, kultureller und politischer Kraftverhältnisse immer nur bestimmte Facetten der Liebe sichtbar, andere wiederum unsichtbar und folglich undenkbar gemacht werden. Problematisch wird es dann, wenn das Bild einer Lebenswirklichkeit wesentlich von den in Umlauf gebrachten physischen Bildern davon geprägt wird und neue bildbasierte Wirklichkeiten hervorbringt. Die damit einhergehende ikonische Machtzuschreibung gepaart mit der Kritik einer Hegemonie der Bilder, beförderten seit der Moderne Auswüchse einer Bilderangst, die in einigen Fällen in ikonoklastischen Verfahrensweisen der Bildvernichtung gipfelten.

Carolin Bohn

Muss man sich vom Begriff der Dimension verabschieden, wenn es um den Raum geht, insbesondere, wenn es um Liebe und Raum geht? Und was ist überhaupt das Wesen des Raumes (wenn er nicht als geschaffen angesehen wird, um zu zeigen, dass er geschaffen wurde). Ist er etwas Fixes und zu besitzen? Ist er zu ver/kaufen, gegen Geld? Oder ist Raum selbst bare Münze und eine Art Währung: Indem man jemandem Raum gibt, was interessanterweise nicht selten heißt, dass man ihm Zeit schenkt? Jemand, der Raum einnimmt, in den Raum kommt und ihn füllt: Masst er sich etwas an? Auf umso infamere Weise, wenn seine Okkupation und Verdrängung eben nicht haptisch/körperlich verläuft, sondern sich über subkutane Kanäle kommuniziert? Oder ist Raum ein freies Gut, das man sich gegenseitig schenken kann? Geschenk im besten Sinne: ich gebe ihn Dir, als Geschenk, und Du machst mit ihm, was Du willst; denn er ist Dir gegeben, gehört jetzt Dir. Nur loswerden kannst Du ihn nicht mehr... Gehn wir es noch einmal anders an. Raum ist (wie auch Zeit) ein ermöglichernder Faktor von Wirklichkeit, in der Liebe wirken und *sichtbar* sein kann. Doch genauso, wie er ermöglicht agieren kann, kann der Raum auch der Liebe Verunmöglichung sein. In Form seiner Durchkreuzung beispielsweise, wie bei der Erzählung von Pyramus und Thisbe: als Zwischenraum, der sich in Gestalt einer Mauer zementiert. Die allzu manifest gewordene Grenze (eine Linie) hat sich in die dritte Dimension ausgebretet (zum Raum), Rahmung ist in den Raum gegliett. Anstelle des klassischen Wechselrahmens (eine verschiebbare Kulisse) oder des Wechsels der Rahmen (ein anderes Bühnenbild) wird bei Pyramus und Thisbe der Rahmen – Mauern sind Rahmen – mit dem Raum verwechselt. Dieser Raum ist unbegehbar: Nicht etwa, weil er wie eine Krypta tief im Inneren unzugänglich vergraben läge und das Geheimnis der Liebenden hütet, sondern weil er vollständig ausgefüllt ist und das auch immer schon war (denn die Grenze ist ja einfach nur massiv angeschwollen). Im Raum

zwischen diesen beiden Liebenden ist kein Platz. Das ist die Tragik von Pyramus und Thisbe. Doch Tragödien sind in der Regel mit einer Erkenntnisstruktur verknüpft: Wozu Verunmöglichungen in der Lage sind und eben auch der Raum als verunmöglichender Faktor, das ist, scheinbar exakte Erkenntnisse anzubieten, im Sinne des deutlich konturierten Umrisses des Negativ-Abdrucks. Er bietet eine klare Linie zwischen schwarz und weiss. Mit dieser haarscharfen Kontur kann buchstäblich definiert werden (Definition: Abgrenzung machen, um Wissen zu öffnen), mag auch der Gesamtzusammenhang ignoriert sein. Und so wird an der Wand zwischen Pyramus und Thisbe, die als Grenze sowohl trennt als auch verbindet und zur veritablen Ersatz-Geliebten und eigentlichen Angebeteten mutiert, einiges deutlich: Fetisch äussert nicht nur das vom Unbewussten gelenkte Verlangen nach sexueller Ersatzbefriedigung. Fetisch selbst zeigt Erkenntnisstreben an; das Erkenntnisstreben verlangt nach Fetisch, Verdeutlichung, Evidenz, Definition, sicherem Sehen, Manifestierung. Pyramus und Thisbe: *sie wollen's wissen*, schwarz auf weiss. Sie begehren das Sehen als das, was als Wand zwischen ihnen steht, es schwilkt und schwilkt an, trennt sie nun umso mehr voneinander. Dieses Sehen aber gründet auf einem Irrtum. Und hier erst wird es nun wirklich tragisch: weil ironisch.

Thomas Sojer

Die Wand, welche die beiden Geliebten voneinander trennt, wird nicht nur zum Sinnbild ihrer tragischen Liebe. Die Wand gibt ihrer Liebe eine räumliche und haptisch-kutane Gestalt, an der sich beide im wörtlichen Sinne erspüren können. Die Berührung der Wand als Erfahrung räumlicher Begrenzung wird nicht nur zum Ersatz für die unmögliche leibliche Berührung, sie tritt an deren Stelle und übernimmt ihre Intensität und Bedeutung. Ein Wandfetisch sozusagen.

Carolin Bohn

Das Problem, dass zwischen zwei Liebenden kein Platz ist und dadurch erst eine Erkenntnis zu Tage tritt, doch zugleich Leid entsteht, zeigt sich verdichtet im Narcissus des Ovid. Er hat den Mythos hinsichtlich seines psychologischen Potenzials voll durchschritten: Der junge Schönlings hat alles, was das Herz begehrn kann, auch und gerade im Anblick seiner selbst. Für niemanden kann er sich erwärmen, niemand zieht ihn an, auch einfaches Mitgefühl ist ihm fremd. Narcissus empfindet nichts und ist in diesem Sinne frei von Leid und Leidenschaft, buchstäblich von nichts in Leidenschaft gezogen und zu ziehen. Bis er sich selbst erblickt und fasziniert ist von der niemals zuvor gesehen Schönheit, die seine eigene ist. Und nun der Clou: Er erkennt, dass er sich selbst liebt, dass er gebannt nur vor dem Spiegelbild sitzt, dass der Geliebte und Begehrte niemand ausser ihm ist. Der Illusion und dem Selbstbetrug, dass die gefühlte Liebe einem anderen als sich selbst und seinen eigenen Leidenschaften gelten könnte, dem/der Geliebten: Dieser Illusion geht Narcissus nicht auf den Leim. Doch liegt genau darin Narcissus' eigentümliches, originelles Leiden (Ovid verweist auf die «Neuheit» dieses Wahnsinns). Narcissus fixiert sich auf das wesenlose Spiegelbild. Er will sich in zwei Hälften reissen, um sich vereinigend umschlingen zu können, ersehnt sich in sich selbst einen Abstand zu sich, dem Begehrten, um diesen Abstand, diesen Zwischenraum zu seinem Liebsten zu durchqueren. Doch es geht nicht: Zwischen den beiden sich gegenseitig gestisch die Liebe eingestehenden Gesichtern gibt es keinen Raum, in dem sich (Illusionen der) Liebe und Leidenschaft entfachen könnten. Es gibt NICHTS zwischen ihnen. Narcissus kalte Freiheit wird ihm selbst zum Verhängnis. Bei vollkommener Nähe empfindet er kein Mitgefühl, auch nicht für sich selbst.

Nadja M. Köffler

Sein eigener Blick wurde Narcissus zum Verhängnis. Gerade weil das Sehen, wie Ludwik Fleck in seinem Werk ‹Hierarchie der Sinne› veräus-

sert, als zentrale Erkenntnispraktik unsere Wahrnehmung prägt und schult, führt die Reproduktion und Tradierung einer eingeschränkten Bildersprache der Liebe auch zu eingeschränkten Denkweisen über die Liebe. Man könnte sogar so weit gehen und unter Rekurs auf Paul Valéry behaupten, dass das Bild der Liebe vielleicht sogar mehr ist als die Sache selbst, deren es Bild ist und damit ikonographisch neue Facetten von Liebe konstituiert(e) und etabliert(e) oder im umgekehrten Fall dekonstruiert(e). Eine Google-Suche nach den Visualisierungsformen von Liebe ist zwar keineswegs mit einer systematischen Analyse gleichzusetzen, vermittelt jedoch ein erstes Stimmungsbild der Projektionen und Imaginationsen von Liebesverhältnissen im gesellschaftlich geduldeten Liebesdiskurs. Und dieses Stimmungsbild macht nachdenklich: Massenmedial vermittelte Bilder von Liebe werden entweder zu Ikonen stilisiert oder zum Fetisch erklärt. Die Einschränkung auf eine spezielle Form der Darstellung und Bildrhétorik, wie auch der blinde Glaube an die Wahrhaftigkeit des physischen Bildes überschatten jegliche Form und Qualität der physischen Erfahrung. Liebeswirklichkeiten erfahren dadurch eine formverändernde auf das Bild bezogene und vom Bild ausgehende Verstümmelung ihrer vielfältigen Ausdrucksformen. Nennenswert sind in diesem Zusammenhang die erst zaghafit verbreiteten Liebesdarstellungen gleichgeschlechtlicher oder körperlich und geistig beeinträchtigter Paare bei gleichzeitiger Überfrachtung mit kapitalistisch angehauchter Liebeskitschpropaganda. Unzählig sind die Darstellungen, in denen eine schmachtende Frau die rote Rose ihres männlichen Verehrers im goldenen Licht der Abendsonne entgegennimmt und damit erahnen lässt, dass der Liebesdiskurs über die Jahrhunderte hindurch eng mit der Ausverhandlung der Geschlechterverhältnisse verwoben war. Gross ist die Zahl an symbolisierten Abbildungen in Herz- oder Rosenform, die seit dem Altertum eine starke ikonographische Präsenz einnehmen und sich als tradierte Symbolisierungsweisen der Liebe bis heute erhalten haben. Auffallend häufig tauchen Umrisse junger Liebespaare auf, die ihr Liebesglück küssend oder händehaltend in der Abendröte der untergehenden Sonne zelebrieren. Ebenso häufig finden sich Abbildungen von Eheringen oder übereinandergelegten Händen, die als Sinnbild für die Ehe auf die Notwendigkeit der Institutionalisierung der Liebe verweisen. Vermittelt wird im virtuellen Raum damit augenscheinlich und vornehmlich eine visuelle Liebessemantik der gegengeschlechtlichen, erotischen Liebe, die gelebt in ihrer institutionalisierten Form als monogames Liebesbündnis massenmedial legitimiert und als Beziehungsnorm propagiert wird. Die visuelle Codierung und Insbildungsetzung harmonischer Zweisamkeit junger Liebespaare klammert jedoch viele Formen bestehender Liebesweisen aus, die aufgrund gesellschaftlicher Normalisierungstechniken als ‹abnormal› beziehungsweise ‹andersartig› deklariert werden und als Gegenspieler der etablierten Norm häufig einer Tabuisierung unterliegen. Bilder einer gleichgeschlechtlichen Liebe (insbesondere unter Frauen), von polyamoren Beziehungskonstellationen, des Liebesgeflüsters im Alter oder zwischen beziehungsweise mit körperlich oder geistig beeinträchtigten Menschen sind tendenziell eher exklusive Schauplätze der Kunst als dass sie Bilder der Massenmedien sind. Auch wenn eine Google-Suche zu den Begriffen «Homosexualität» oder «Polyamorie» massenhaft Bilder ausspuckt, sind nur einige davon als Teil eines ‹Sub-Diskurses› zu lesen, die im ‹allgemeingültigen› Liebesdiskurs neue Denkweisen stark machen, jedoch immer wieder im Strom des Ideals der Normalität unterzugehen drohen, denn unter dem ‹einfachen› Schlagwort Liebe erscheinen sie nicht. Es führt uns letztlich zu einer Kritik an der Authentizität visualisierter Liebesformen und stellt damit abschliessend die Frage in den Raum, ob Liebesdarstellungen überhaupt jemals der Sache selbst entsprachen und entsprechen können und sollen, ob wir sozusagen alle einem Wandfetisch nachhängen. Gerade weil gewissen Bildern der Liebe – ob nun authentisch oder nicht – beispielsweise durch die Visualisierungspraxis der Massenmedien immer wieder Raum gewährt wird und sich nach Émile Durkheim

als kollektives Bildgedächtnis in unseren Köpfen festgesetzt haben, erscheint es hilfreich und notwendig, eine *Liebesphilosophie des Zeigens und Betrachtens* zu etablieren, die sich als eine Form der Hin- beziehungsweise Zuwendung zu andersartigen und daher häufig ausgegrenzten, jedoch in gleicher Weise existierenden Lebens- und Liebeswirklichkeiten versteht, um letztlich dafür zu sensibilisieren, dass sich jenseits der Norm noch ein (Bild-)Raum der Möglichkeiten des Andersseins und Andersdenkens in der Überschreitung ihrer Grenzen auftun kann und muss.

Thomas Sojer

Die bildbasierte Wirklichkeit unserer Gesellschaft, die virtuelle Omnipräsenz massenmedialer Inszenierungen schafft überfüllte Orte der Einsamkeit, in denen jede und jeder dem Narcissus gleich solipsistisch in sich selbst gesperrt bleibt und auf ihr oder sein Smartphone starrt. Wir berühren dabei unentwegt den Touchscreen, spüren jedoch nicht mehr die schweißnasse, wärmende Haut des Anderen. Wir wissen oft gar nicht mehr um ihre oder seine physische Präsenz bzw. Absenz. Die Wahrnehmung von Räumen und ihrer Räumlichkeit scheint verloren. Wir taumeln von der Illusion virtueller Grenzenlosigkeit betrunknen um die Litfasssäule unserer inneren Achse und finden nur mehr unendliche Wand, die uns von der Wirklichkeit des Anderen trennt. Mit unseren neuen Kommunikationsformen und ihrer Bilderwelt öffnen wir uns der nie endenden Mauer entlang tastend unerwartet die Tür der ‹Neuen Welt› mit ihrer Verheissung auf Wissen über den ‹Anderen›, denn Wissen braucht keinen Raum, es ist schmal und kompakt. *Dieses Wissen aber gründet auf einem Irrtum.* Wir meinen, die absolute Freiheit erreicht zu haben, betreten aber das innere der Litfasssäule, und vergessen, dass ich Pyramus heisse und du Thisbe. Mit Dr. Who dürfen wir sagen: «Aren't you going to say 'It's bigger on the inside than it is on the outside?'» Was Science Fiction elegant als ‹dimensionalen Transzentalismus› bezeichnet, beschreibt die existentielle Fähigkeit des Menschen in der Begrenzung des Anderen Unendlichkeit zu entdecken. Nun wenden wir dies als Raumweise nur mehr auf uns selbst an und das Infinite des Du wird so zum Infinitesimalen des Ich, nihilistisches Vakuum. Wir sind Gefangene in der Grenzenlosigkeit: Denn Vakuum ist Nicht-Raum – NICHTS –, dem das Ich alle Grenzen entrissen hat, der Liebe das Habitat zerstörte. Kein Echo, keine Reibung, keine Reflexion, kein Gegenüber, keine Berührung, keine Stossen, kein Halten, kein Grund, keine Decke, kein Rechts, kein Links, kein Blickfeld, kein Horizont, nur mehr unendliche Leere in der Bilderwelt des projizierten Ego.