

Arno Victor Nielsen

A Space Odyssey

Filosofferne, der er ceremonimestre i det abstrakte univers, har angivet, hvorledes rummet bør opføre sig ved enhver lejlighed.

Georges Bataille

Den apokalyptiske tale om rummets endeligt

Historien er slut, moralen er væk, utopien lokker ikke mere, Gud, subjektet, sandheden, socialismen og maleriet er afgang ved døden. Og sådan kunne man blive ved. Hver dag kommer der meldinger om nye kulturelle dødsfald. Det eneste der efterhånden lever i bedste velgående er forkyndelsen af undergangen.

Jeg har også mit beskedne bidrag til ligdyngen: rummet er gået i opløsning. Det er forsvundet. Men jeg ser ikke dette som et tab. Vore forfædre har da kunnet leve, og enkelte har formodentlig endda levet lykkeligt, uden rummet. Jamen, de må da have befundet sig et sted, for intet kan jo være uden at være et sted. Ganske rigtigt! Men det er ikke ensbetydende med, at de har kendt til rummet som begreb eller som forestilling. De har selvfølgelig altid været i rummet, men de har ikke altid taget rummet i besiddelse. Måske vender vi først tilbage til det rum vi er i, når vi ophører med at tage det i besiddelse.

I det forestillede, fysiske, matematiske rums sammenstyrtning er der ikke kun tab, men også befrielse og tilbagevenden til urrummet, rummet *in statu nascendi*, det rum vi ikke kan gøre os forestillinger om, men som alle vore rumforestillinger og rumfremstillinger alligevel befinder sig i. I det 20. århundrede er vi med Michel Foucaults ord trådt ind i rummets århundrede, men vel at mærke de mange rums og de mange steders (heterotopiernes) århundrede. Vi befinder os i det simultanes epoke, juxtapositionens epoke, det nære og fjernes epoke, det adskiltes og det sideordnede epoke, netværkernes og strukturernes epoke. Mens det 19. århundrede var besat af historien er vort århundrede besat af rummet, hævdede Foucault i et foredrag med titlen »Andre rum«¹ han holdt i Paris den 14. marts 1967. I middelalderen var rummet et hierarki af steder: hellige steder, profane steder, åbne steder, beskyttede steder osv. Det var stedernes rum. I renæssancen erstatter udstrækning stedet. Renæs-

sancens rum er det udstraktes rum, det uendelige rum, hvor et sted er et punkt i bevægelse, og hvile er den uendeligt langsomme bevægelse. I dag har oplagring erstattet sted og udstrækning. Vi er i en epoke, hvor rummet tilbyder sig som lagerkapaciteter. Og lageret defineres ved naboskabsforhold mellem punkter eller elementer, og rummet kan beskrives som gitre, grene, rækker. »Jeg tror virkelig at den moderne uro fundamentalt set angår rummet – i hvert fald langt mere end tiden. Tiden fremtræder vel i dag kun som en mulig fordeling af elementer i rummet.«

Når Foucault giver rummet forrang for tiden, lægger han dermed afstand til den fænomenologiske filosofis tendens til at sætte lighedstegn mellem »Sein und Zeit« og devaluere rummet til en af tidens fremtrædelsesformer. Foucault fortæller, at han på en konference i 1966 havde talt om »heterotopier, disse enestående rum, som man finder i de sociale rum, og som i forhold til disse har en anden eller ligefrem modsat funktion. Arkitekterne diskuterede disse og pludselig rejste én sig – en Sartre-inspireret psykolog – og angreb mig; han sagde, at begrebet rum er reaktionært og kapitalistisk, mens begreberne historie og tilblivelse er revolutionære. Sådanne absurde teser var dengang ingenlunde usædvanlige. I dag ville alle bryde ud i latter, hvis nogen sagde noget lignende, men dengang ikke.«²

Samtidig følger Foucault sociologen Émile Durkheim, som lagde samfundets organisation til grund for rummets organisation, altså sociologiserede rummet. Rum er ikke, skriver Durkheim, de homogene omgivelser, som filosofferne forestiller sig:

»Rum er ikke de vage og ubestemte omgivelser, som Kant forestillede sig: i en sådan ren og absolut homogen form ville det være aldeles nyteløst, og ikke engang tanken ville kunne fatte det. Den rumlige repræsentation består ifølge sit væsen af en umiddelbar koordination af sansindtryk. En sådan koordination ville imidlertid ikke være mulig, hvis rummets forskellige regioner var kvalitativt ens, hvis de faktisk var af en sådan art, at den ene region kunne erstattes af den anden. Skal man placere ting i et rum, er det vigtigt at kunne placere dem forskelligt, nogle til højre og andre til venstre ... nogle der oppe og andre her nede. Rummet ville ikke være, hvad det er, hvis det ikke var delt og forskelligt (...) og disse forskelle synes betinget af den kendsgerning, at der knytter sig forskellige følelser til de forskellige regioner. Og da alle mennesker, som tilhører en bestemt kultur, sanser rum på samme måde (...) synes det uundgåeligt, at også deres følelser må være identiske, og at de – næsten uundgåeligt – må være af social herkomst.«³

I *Primitive Classification* (1903) afviste Durkheim Kants opfattelse af rummet som absolut og homogent. I stedet lægges samfundets organisation til grund for rummets organisation: »Der findes samfund i Australien og Nordamerika, hvor rummet opfattes som en kæmpe cirkel, fordi lejren selv har en cirkelform, og hvor rummet videre er inddelt på samme måde som lejren, således at der er lige så mange områder som der er klaner i lejren.«⁴

Chōra

Det er efterhånden velkendt, ikke mindst fordi Heidegger har gjort os opmærksom på det, at »Grækerne ikke havde noget ord for 'rum'. Det er ikke tilfældigt, for de erfarede ikke det rumlige som udstrækning, men som sted (topos); de erfarede det som chōra, der hverken betyder sted eller rum, men er det som er indtaget af det som står frem. Stedet hører til tingen selv. Hver ting har sit sted.«⁵ 'Rum' i betydningen 'sted' er ikke adskilt fra tiden, men er noget som finder sted. »Vor opfattelse af rummet«, skriver Nikolaus Pevsner i *Europas arkitekturhistorie*, »ville være lige så uforståelig som vor religion for en mand fra Perikles' tid.«⁶

I modsætning til tiden (chronos) er rummet i Platons filosofi et uægte begreb. Mens tiden som et bevægeligt billede af evigheden åbenbarer evighedens mønster (paradigma), har rummet i sig selv intet mønster, men er kun den indholdstomme og i og for sig meningsløse forudsætning for at noget kan ske, at ting kan blive til. Mens tiden er indhold og fylde, er rummet blot ramme og tomhed.

I Platons filosofi er ethvert fænomen hvad det er, fordi det tager del i en idé og begribes ud fra denne idé. Således kan tiden som afbillede begribes, fordi den tager del i evigheden som sit forbillede. Problemet med rummet skyldes, at det ikke tager del i noget og derfor heller ikke er et billede af noget. Platons idélære medfører, at tiden har forrang for rummet. I sig selv er rummet drømmeagtigt, en tom intethed. Alligevel må det være til, eftersom det er den nødvendige betingelse for, at noget kan blive til. Men det er blot en statisk baggrund for at ting kan opfattes sanseligt. Som sådant er rummet helt amorft, hverken idé eller fænomen. Rummet er tingens sted (topos).

Platon skriver i *Timaios* om rummet, at det »er evigt og uforgængeligt; det giver plads til alt, som opstår; selv kan det ikke opfattes med sanserne, men med en slags uægte tænkning, som ikke er troværdig. Vi ser det ligesom i en drøm, når vi siger, at det er nødvendigt, at alt det som findes, må findes et sted og indtage en bestemt plads«.⁷

Den franske semiolog og feminist Julia Kristeva tøver ikke med at kalde de rumskabende 'steder' for fødesteder. Hun har da også kastet sig moderligt hengivent over chōra'en og omdøbt den til livmoderen. Platon sammenligner selv rummet med moderen: »Og vi kan passende sammenligne det som modtager med moderen, det som giver med faderen, samt mellemværendet mellem moderen og faderen med sønnen.« I Kristevas »La révolution du Langage poétique« (1974)⁸ bliver chōra'en flyttet over i sprogfilosofien og kommer her til at betegne en slags ursprog. Chōra'en kalder Kristeva selve udtryksmuligheden. Den er knyttet til den præverbale kropsverden og er som den moderlige beholder, livmoderen. Vi er uigenkaldeligt adskilt fra dette rum og er dog alligevel forenet med det i selve adskillelsen. Det er altid nærværende. Som semiotisk forform kan chōra'en ikke udtales, den er ikke blevet til tegn, men er gestik, rytme, klang, tekstbrud. Avantgardens sprogeksp eksperimenter, som lægger vægten på ordets ikke-menende side, det semiotiske, og det vil fortrinsvis sige rytme, prosodi og sprogets musik, er selvfølgelig en parallel til det non-figurative maleri, men hvad vigtigere er: det er en tilbageerobring af det fundamental-ontologiske rum.

Chōra'en lader sig hverken verbalsprogligt eller billedsprogligt fremstille, da den er ethvert rumligt repræsentationssystems udspring. Chōra'en kan hverken gribes af sanserne eller af tanken, men er et »tilsyneladende tomt rum – skønt ikke selve tomheden« skriver Derrida.⁹ Når Platon bemærker at chōra'en ikke kan opfattes med sanserne, har han synssansen i tankerne, for det er med chōra'en som med sandheden: den fornemmes. Det sker imidlertid kun, hvis vi med Heideggers ord »vender tilbage til det som er før tanken«. For at forstå rummet må vi træde »et skridt tilbage«, bort fra metafysikkens faste grund og første princip (arché) og ind i en frit svævende tilstand af radikal anarché. Vi må udføre det »tankeeksperiment«, som Heidegger kræver af arkitekterne, hvis de vil forstå, hvad det vil sige at bo: »følge byggeriet tilbage til det område, hvor alt det som er, hører hjemme«,¹⁰ tilbage til an-arché-tekturen. Dette skridt er tænkning som ihukommelse, som *Andenken*, i modsætning til forestillende tænkning.

Rumbegrebets historie følger metafysikkens historie, der igen er identisk med værenshistorien. Og det er historien om et fremadskridende forfald. Forfaldet har bestået i, at væren har givet sig til kende på en stadig mere tilsløret måde. Siden før-sokratikerne, altså filosoferne før Platon, er værensspørgsmålet mere og mere trådt i baggrunden til fordel for en optagethed af det værende. Værenshistorien er derfor historien om den stadig stigende værensglemsel. Allerede hos Platon træder værensspørgsmålet tilbage til fordel for spørgsmålet om det højeste værende. Væren gøres nærværende som det højeste værende, det være sig den evige idé (Platon), det Ene (Plotin), monaden

(Leibniz), det absolutte (Hegel) eller Viljen til magt (Nietzsche). Som man kan forstå, er metafysikken stærkt reduktionistisk.

Den tænkning som overvinder metafysikken kalder Heidegger »den væsentlige tænkning«. Den er et opgør med den forestillende tænkning eller subjekt-objekt-tænkningen og dermed også med denne tæknings rumopfattelse. »Vi ser lærredet op mod en af væggene og Caravaggio foran det. Han instruerer sine modeller, som står bag ham. Han står midt i sit univers og orkestrerer billedets tvillingevirkeligheder – subjekt og objekt – mens modellerne boltrer sig som skuespillere i udødeliggørelsen af deres egen optræden. De ser sig selv i Caravaggios spejl og lærred«. ¹¹ Hos Kant hører »rumligheden« ligesom med til subjektet i den forstand, at det har rummet som noget, det kan kaste fra sig ud til tingene og føre disse tilbage til sig ved hjælp af dette net. Hos Heidegger hører »rumligheden« altid til »Dasein«, til menneskets væren-i-verden, ja, er egentlig det samme, for »Dasein« er aldrig noget forhåndenværende, noget »verdensløst« eller »situationsløst«, der står over for noget andet forhåndenværende.

Det oplevede rum

Den omverden, mennesket befinder sig i, er ikke af geometrisk art. Den har derimod en særlig karakter, som skyldes, at den er et rum, der er skabt med udgangspunkt i menneskets optagethed, dets praktiske gøremål. Dette rum består derfor ikke af dimensioner, men af retninger, ikke af punkter, men af pladser, ikke af linjer, men af strækninger, og man måler ikke afstande, men baner sig vej i det. I det rum, som dagliglivets gøremål indrammer, har de enkelte brugsting deres bestemte pladser, som giver rummet særlige betydningskvaliteter. Tanken om et homogent, geometrisk opbygget rum er derimod noget sekundært og afledet. Brugstingene befinder sig ikke primært i et ensartet opbygget rum med tre dimensioner, men i en menneskelig omverden, der er struktureret af en praksis, og som ikke har længde, bredde og højde, men territorium, nærhed og fjernhed.

Det geometriske eller matematiske rum har følgende egenskaber: det er kontinuerligt, uendeligt, har tre dimensioner, er homogent, dvs. alle dets punkter er ligeberettigede; intet punkt udmærker sig for et andet, der er intet naturligt koordinat-midtpunkt, alle punkter kan tjene som sådanne; det er isotropt, modsat heterotropt, dvs. det består af stof, hvis opbygning er ens i alle retninger, og hvis fysiske egenskaber er uafhængige af retningen. De linjer som løber gennem ét og samme punkt og har forskellige retninger er ligeberettigede. Ingen retning udmærker sig frem for andre.

Heidegger konkluderer, at rummet ikke er i subjektet, og at verden heller ikke er i rummet. Rummet er snarere i verden. Vi må dog ikke forveksle de praktiske gøremåls rum, »L'Espace vécu« (Minkowski), med det fundamental-ontologiske rum ved navn chōra. Fænomenologiens modstilling af det abstrakte, matematiske rum og det konkrete, oplevede rum forbliver inden for en antropologisk og antropomorvistisk tænkning. Og den fænomenologiske arkitekturteori er en »Architecture of Humanisms«, hvilket da også er titlen på den bog, hvori den engelske arkitekt Geoffry Scotts i 1914 applicerer fænomenologien på arkitekturen. »L'Espace vécu« har dog tjent til afsløre, at det rum vi befinder os i ikke uden videre er homogent og euklidisk af natur. Det klassiske perspektiv er kun én af de menneskeskabte måder, hvorpå vi projicerer den oplevede verden ud foran os, og ikke en tro kopi af denne verden. Men det oplevede rum er og bliver dog et egocentrisk rum. Jeg befinder mig ikke bare i verden, men er selv verdens midtpunkt, og verden vil i første omgang sige min omverden, dvs. verden rundt om mig. Der er noget umiskendeligt provinsielt over den fænomenologiske rumerfaring. Ortega y Gasset mener, at

»det provinsielle sindelag har sin årsag i en optisk fejltagelse. Det glemmer, at det anskuer universet fra en excentrisk position, og tror, det er universets midtpunkt. Alle den provinsielles meninger fødes gale, fordi de udgår fra et pseudocentrum. Storbymennesket ved derimod, at dets by, hvor stor den end er, kun er et punkt i universet, en afkrog. Og det ved også at verden ikke har noget centrum, og at det derfor i alle vores værdidomme er nødvendigt at tage hensyn til det særlige perspektiv, hvorunder enhver af os ser virkeligheden.«¹²

Det fundamental-ontologiske rum, chōraen, forholder sig til den fænomenologiske humanismes oplevede rum som fravær til nærvær. Humanismens kunster er den kropsbevidste, ekspressive subjektivist, en fremmed midt i verden, en ø i et hav af banaliteter, som kunstneren forgæves prøver at råbe op med kroppen og nærværet som lokkemad. Fundamental-ontologiens kunster er derimod den anonyme og porøse manipulator af det kunstneriske materiale, en alkymist og allegoriker, som gør underlige tegn og gerninger i en centrumløs verden. Det er ligesom techno-kulturen i vore dage, hvor mennesket i skikkelse af menneske-maskinen nærmest er smeltet sammen med sin omverden. Også her er centrum tomt, både i rumlig og tidslig henseende: der er intet her og intet nu. Man interesserer sig for det makroskopiske og det mikroskopiske, for udforskningen af det interstellare univers og for cellernes indre opbygning: stjernehimlen over mig og DNA-koden i mig. Og tiden forholder man sig kun

til som fjern fortid eller fjern fremtid; nutiden glimrer ved sit fravær. Den selv-forglemmende hengivelse til fraværet sker i ekstasen og trancen.

Geografien, som kortlægger og beskriver rummet og ligefrem er blevet defineret som videnskaben om rummet, har også fået sin humanistiske skole i et opgør med den kvantitative, positivistiske geografi.¹³ Dens filosofiske udgangspunkt er fænomenologiens betoning af »livsverdenen« som den begrebslige og kvantificerbare tilværelses rene oplevelsesfundament. For den humanistiske geograf forvandler det blotte rum – »mere space« – sig til menneskets plads – »human place«. Kritikere af den humanistiske geografi har rammende betegnet den som en form for landskabsmaleri: »Hvis en geograf møder et springvand på sin vej gennem byen og skriver et digt om denne oplevelse, vil det formodentlig blive betragtet som humanistisk geografi.«¹⁴

Den humanistisk-fænomenologiske rumopfattelse er ikke ene om at bryde med »Den naive 'container'-opfattelse af rummet postuleret af Kant, Hettner og Hartshorne«.¹⁵ Det har også marxistiske geografer gjort, da de drog i ledning mod såvel Newtons tomme rum som mod en positivistisk, deskriptiv regionalgeografi. Kant definerede geografi som »beretningen om begivenheder, der går for sig ved siden af hinanden i rummet. Historie er en fortælling, geografi en beskrivelse«. Her genfinder vi både Newtons opfattelse af rummet som den tomhed, hvori processer finder sted, og opfattelsen af geografien som en blot deskriptiv »videnskab«. Ifølge Kant skulle geografien da også blot »tjene som en nyttig organisering af vores viden, til glæde for os selv og for at skaffe tilstrækkeligt stof til selskabelig konversation«. Den deskriptive regionalgeografi, hvis filosofiske udgangspunkt er den darwinistiske naturdeterminisme og unikhedstesens, altså ideen om at hver afgrænset region har en unik sammensætning af naturbetingelser og kulturelle karakteristika og derfor aldrig kan generaliseres, har domineret geografien helt frem til midten af tresserne, hvor humanister og marxister formulerer nye paradigmer for videnskaben om rummet.

I første omgang afvises den absolutte rumopfattelse, i anden omgang afvises geografis rent beskrivende karakter, idet en videnskab som kun er beskrivende og ikke forklarende slet ikke er en videnskab, da den ikke generaliserer og ikke (op)finder lovmæssigheder. Det absolutte rumbegreb, der betragter rummet som en tom beholder, får konkurrence fra et relativt og et relationelt rumbegreb. Den relative rumopfattelse ser rummet som en relation mellem objekter, og rummet eksisterer kun fordi objekterne eksisterer og forholder sig til hinanden. Det relationelle rum defineres af D. Harvey som »rum betragtet som indeholdt i objekterne ... Rummet er hverken absolut, relativt eller relationelt i sig selv, men det kan blive et eller alle former samtidig – afhængig af omstændighederne.«¹⁶ Rummet er med andre ord altid noget produceret.

Den marxistiske byteoretiker Manuel Castells betragter »rummet som et materielt produkt, der er i relation til andre materielle elementer – bl.a. menneskene, som indgår i særlige samfundsmæssige relationer, hvilket giver rummet en form, en funktion, en samfundsmæssig betydning ... Der gives ingen teori om rummet, som ikke er en integreret del af en generel samfundsmæssig teori.«¹⁷ For fuldstændighedens skyld skal det lige nævnes, at de marxistiske geografer har fulgt med historiens lokomotiv ind i postmoderniteten. David Harvey forfægter nu den paradoksale tese, at samtidig med at rum og tid ophæves af den moderne telekommunikation, og samtidig med at de rumlige barrierer nedbrydes, vokser sansen for steders og egne særegenheder og dermed rummets økonomiske og kulturelle betydning.¹⁸

Pyramiden og labyrinten

Billedkunstens og arkitekturens historie er historien om en forglemmelse. Med det formål at kunne manipulere og beherske rummet glemmes chōra'en til fordel for symboliseringen og manipuleringen af rummet. Platon tog afstand fra den græske rumgengivelse, fordi den ikke afbilder genstanden som den er, men som den synes. Hos grækerne blev beskuerens synsposition bestemmende for gengivelsen. Det var ikke tilfældet i den ægyptiske rumgengivelse. Derfor er ægypternes afbildninger de sandeste, mente Platon. Wilhelm Worringer skriver om ægypterne, at de ejer ingen rumbevidsthed. Ligesom deres relieftegninger er uden skyggedybde, er deres arkitektur uden rumdybde. Pythagoras byggede da også sin aritmetik på gehøret, nemlig på toneintervaller, mens Euklid (ca. 300 f. Kr.) geometriserede aritmetikken og derved gjorde den visualiserbar. Ikke desto mindre er Pythagoras mere i overensstemmelse med moderne atomteori end de græske naturfilosoffer, for ifølge kvanteteorien bevæger partikler sig som bølger, og det var (lyd)bølger Pythagoras lagde øre til.

Metafysikkens og værensglemselens rumsymbol er pyramiden. Den står for abstraktion, konstruktion, planlægning, fremskridt, vilje til magt. I dens spids befinder det selvherlige, selvberoende cartesiane cogito sig med sit begær efter absolut viden og grænseløs magt. Her er rummet homogent, spektakulært og hierarkisk organiseret, og står som objekt over for erkendelsens og videns absolutte subjekt. Pyramiden rummer desuden i sit indre døden, som den på en måde dækker over. Pyramiden er fornuftens, den diskursive tankes og underkastelsens katedral, sådan som gotikkens katedraler senere blev skolastikkens. Dette billedes modpol er labyrinten. I arkitekturen er det labyrintiske en samlebetegnelse for det ikke-klassiske. Labyrinten står for kompleksitet, mangfol-

dighed, kaos, dionysos. Men også for en orden af en særlig subtil karakter. I labyrinten løber jeg vild og ved hverken ud eller ind. Ariadnetråden er revet over. Labyrinten er et heterogent rum, og man ved ikke, om man er inde eller ude. Subjektet er decentreret, fornuften og den lineære tid har lidt skibbrud.

Det er ikke et paradoks at tale om en labyrintisk orden. Labyrinten er nemlig ikke uden midte, blot er midten hemmelig eller skjult. Den er overraskelses midte, og det arkitektoniske middel til at frembringe denne midte er den slyngede omvej. Mål og vej er elementerne i et arkitektonisk ordnet system, og vejen kan være arrangeret som trinfølgen i en dans, hvorved choreografien erstatter topologien.

Billedkunst og arkitektur

Det er ikke usædvanligt at finde pyramiden og labyrinten anvendt som metaforer for kontrasterende kulturers rumopfattelse og rumgestaltning. Hos den franske digter og filosof Georges Bataille sker det tillige i forbindelse med en kras modstilling af arkitektur og billedkunst. Arkitektur er for Bataille ordensmagtens middel til at indgyde social lydighed og frygt, og når man genfinder den arkitektoniske komposition i eksempelvis billedkunsten kan man være sikker på, at det skyldes en forkærlighed for den guddommelige autoritet. Derfor ser Bataille gerne at den akademiske konstruktion forsvinder ud af billedkunsten, og at der derved »gives fri bane for at udtrykke de psykologiske processer, der er mest uforenelige med den sociale stabilitet«. ¹⁹ Elimineringen af det skjulte arkitektoniske skelet i malerkunsten, som repræsenterer det menneskeliges overherredømme, »åbner en vej henimod den dyriske monstrøsitet; som om der ikke var en anden mulighed for at undslippe den arkitektoniske galej.« ²⁰ Batailles helt hedder Manet. Det var forbeholdt Manet at være den kunstner, der »pludselig måtte løsrive sig fra de døde systemer. Han havde kraften til bruddet, men det kostede ham dyrt, for han mistede sin selvsikkerhed«. Før Manet var maleriet ikke frit. »Det var en del af det majestætiske bygningsværk, som skulle foregøgle verden en meningsfuld helhed.« ²¹ Men Manet brød med den konventionelle harmoni. »Higen efter harmoni«, hedder det i *Den indre erfaring*, »er i høj grad underkastelse ... Kunsten opretter en verden i planlæggerens billede, ... Og dog er kunsten ikke blot harmoni, men også, og især, overgang (eller tilbagevenden) fra harmoni til disharmoni (i sin historie, og i hvert værk)«. ²² Harmonien symboliseret ved pyramiden har som sit princip »gentagelsen, hvorigennem alt muligt foreviges. Idealet er arkitekturen eller skulpturen, som fastfryser harmonien, garanterer varigheden i motiver, hvis væsen er tidens ophævelse.« ²³ Batailles had til den altid pyramidal-

ske arkitektur har ført til, at den amerikanske oversættelse af Denis Holliers bog om ham har fået titlen *Against Architecture*.²⁴

Naturligvis er det ikke først Manet som fjerner det »arkitektoniske skelet« fra sine billeder. Der er tilløb til det i manierismen i midten af 1500-tallet og i den ikke-klassicistiske barok i midten af 1600-tallet. Michelangelo nedbryder eksempelvis i »Den yderste dom« renæssance-kompositionens rumlige harmoni til fordel for et irreal, diskontinuerligt rum. Arnold Hauser kalder det »det første vigtige kunstværk i nyere tid som ikke er »smukt«, blot udtryksfuldt.«²⁵ Og i »Pauli omvendelse« er ethvert spor af renæssancens harmoniske orden væk. Den optiske enhed, rummets kontinuerlige sammenhæng er gået i opløsning og figurene har noget ufrit, noget drømmeagtigt og viljesløst over sig. I »Pieta Rondanini« fører han opløsningen af rummet helt igennem til en delvis opløsning af kroppen. »Der er ikke længere noget stof som sjælen måtte værgе sig imod. Kroppen har opgivet kampen om sin værdi i sig selv, fænomenerne er ulegemlige.«²⁶

Rummets »genealogi«

»Rum fødes og dør på samme måde som samfund. De lever og har en historie.«²⁷ Vor rumopfattelse har gennemløbet en lang historie fra et før-subjektivt og før-objektivt rum over subjektivering af rummet som en apriorisk anskuelsesform hos Kant til frembruddet af et nyt kosmisk, mytisk rum i den »neotekniske æra.«²⁸ Det er det rum vi ovenfor har omtalt som labyrintisk. Det rum, som langsomt er skredet sammen siden industrialismen, siden jernbanerne, siden elektriciteten, siden telenettet, er fornuftens, logos' rum, det rum vi som en i princippet allestedsnærværende iagttagelse, som Guds altseende øje kan gøre os forestillinger om og beregninger på.

Med udgangspunkt i diverse teorier, udviklingspsykologiske, psykoanalytiske, videnskabshistoriske, etnografiske, kulturhistoriske, mentalitetshistoriske etc. kan man optegne rumopfattelsens ontogenese og fylogenese og gøre interessante sammenligninger. Hvis vi forudsætter, at et barn i løbet af sin opvækst (ontogenese) er tvunget til at gennemløbe slægtens (fylogenese) skiftende rumopfattelser, så må et spædbarn opleve rummet som menneskeslægtens må formodes at have gjort det på de første udviklingsstrin.

Med udgangspunkt i Jean Piagets udviklingspsykologi har Pierre Francastel²⁹ og Suzi Gablik³⁰ redegjort for stadierne i den proces, hvorigennem de middelalderlige repræsentationssystemer forvandles frem til perspektivsystemets endelige sejr. Det er sandsynligt, at barnet gennemløber en udvikling, der begynder i et todimensionalt topologisk rum, et rum der ikke kender til af-

stande, og hvis væsentligste perceptionskategorier er nærhed versus adskillelse, omsluttethed versus indesluttethed. Taktil sansning er her den dominerende orienteringsmåde. I dette rum findes der ikke faste identificerbare objekter. Vi genfinder topologisk prægede rumrepræsentationssystemer i nogle naivistiske billeder fra vort århundrede. Det efterfølges af det tredimensionale projektive rum, som er et relationelt rum, men relationerne går kun mellem subjekt og objekt, ikke mellem objekterne indbyrdes. I malerkunstens historie befinder vi os her i middelalderen. Det kan jo så heller ikke overraske, at renessancens billedrum finder sin parallel hos det 6-7 årige barns euklidiske rum, hvor barnet har lært at opfatte objekterne både som faste størrelser og som størrelser, der står i forhold til hinanden.

Man kunne af Piagets og Gabliks redegørelse for rumopfattelsernes ontogenese og fylogenese få den fejlagtige opfattelse, at den euklidiske geometri alligevel repræsenterer den »naturlige« rumopfattelse. Men er der overhovedet en sammenhæng mellem det geometriske rum og det »faktiske« rum? Pythagoræerne mente jo, at tallenes orden og rummets orden svarede til hinanden, og selv om Zenon problematiserede denne opfattelse, har den holdt sig helt frem til fremkomsten af en ikke-euklidisk geometri. »Tidligere antog man at geometrien var undersøgelsen af det rum, vi lever i ... Men med væksten af ikke-euklidiske systemer er det gradvist blevet klart, at geometrien ikke kaster mere lys over rummets natur end aritmetikken gør det over De Forenede Staters befolkning.«³¹

I 1901 kom der et angreb på Euklids geometri fra en uventet kant. Den russiske fysiolog Elie de Cyon skrev en artikel om det »naturlige« grundlag for Euklids geometri. Hans hypotese var, at rumsansen var placeret i øregangen, og antallet af dimensioner afhang af antallet af øregange. Konklusionen var, at rummet ikke er en apriorisk anskuelsesform som Kant hævdede, men fulgte ørets udformning. Jacob von Uexküll³² udvidede teorien og nåede frem til, at hver dyreart havde sin egen omverden og rumsans. Der er altså rumlige orienteringer langs hele den fylogenetiske skala.

Afhængig af hvilken teori man bygger på, kan man betegne rumperceptionens udviklingshistorie som en bevægelse fra det konkrete mod det abstrakte, fra det udifferentierede mod det differentierede, fra det mytiske mod det videnskabelige/logocentriske, fra natur mod kultur, fra primærprocessansning til sekundærprocessansning. Kort sagt har rumperceptionen, ikke overraskende gjort civilisationsprocessen med.

Ligeledes er det ens syn på civilisationsprocessen – om man ser den som et fremskridt eller et forfald –, der bestemmer om sammenbruddet for det tredimensionale euklidiske rum skal udlægges som et forvarsel om jordens snarlige undergang eller tværtimod fejres som starten på en ny mytisk æra, hvor men-

neskeheden igen vil finde tilbage til væren og genindtage sin plads i kosmos. Lobatchewsky og Riemanns ikke-euklidiske geometrier fra midten af 1800-tallet, som fældede det euklidiske aksiomssystem, der havde hersket suverænt i 2000 år og udgjort grundlaget for al eksakt viden om rumlige forhold, er da også blevet ført i felten af vor tids civilisationskritikere og kulturpessimister som et uovervindeligt våben vendt mod den rationalistiske og rationaliserede verden.

Siegfried Giedion ser Riemanns og Lobatchewskys geometrier afspejlet i arkitekturens forkærlighed for konkave bølgeformer med deres krummede og dobbeltkrummede flader. »Fysikerens »krummede rum« har dannet skole, og snart vil man se roterende huse, og man ændrer orienteringens referencepunkter i overensstemmelse med Einsteins teori.«³³

Sammenbruddet

Det afgørende angreb på det konventionelle rum kom dog ikke fra videnskaben, men fra de moderne teknologier. Paul Valéry har engang bebrejdet traditionel historieskrivning, at den forsømmer et så »bemærkelsesværdigt fænomen som elektricitetens erobring af jordkloden, skønt det er en kendsgerning, at disse fænomener har større betydning og rummer flere muligheder for at forme vores umiddelbare fremtid end alle politiske begivenheder tilsammen.« Christoph Asendorf udsendte i 1989 katalogteksten »Strømme og stråler. Materiens langsomme forsvinden omkring 1900«.³⁴ Den har et kapitel med overskriften : »Elektricitet og destabilisering af perceptionen« og herunder et afsnit med flg. overskrift: »Fra centralperspektivet til de nervøse geometrier«. Med Kant sker der som allerede nævnt en internalisering af Euklids geometri, men samtidig opløses det geometrisk ordnede erfaringsrum, fordi det kommer i bevægelse. Georg Christoph Lichtenberg skrev hjem fra London i 1775: »Man må tage sig i agt og holde nøje øje med alt; for ikke så snart er man standset op, før en drager støder ind i én og råber pas på, mens man allerede ligger på jorden. Gennem støjen fra tusinder af tunger og fødder hører man lyden af kirkeklokker, posthorn og råbene fra dem der sælger kolde og varme drikke. Så tager en pige Dem ved hånden og siger: I'll go with You, please; så sker der en ulykke fyre skridt længere fremme«.³⁵ Storbyen som det permanente angreb på alle sanser. Det er den bombe, der bliver lagt under den centralperspektiviske perception. I 1881 prøver Manet i billedet »Ved baren i Folies Bergère« at kombinere to synsvinkler samtidig ved hjælp af det store barspejl. »Manet og Wagners kunst, som tilsyneladende er en tilbagevendende til det elementære, til naturen, over for indholdsmaleriet og den absolutte musik,

betyder i virkeligheden en given efter for de store byers barbari, for den begyndende opløsning« skrev Spengler i *Aftenlandets Undergang*.³⁶

Med jernbanen er renæssanceperspektivets dybdeskarphed forsvundet. Man kan ikke koordinere forgrund og baggrund fra et togvindue. »Blomsterne ved markkanten er ikke blomster mere«, skrev Victor Hugo, »men farvepletter, eller snarere røde og hvide streger.«

Den centralperspektiviske organisering af sansningen udgår fra et punkt, som den tænkte betragter står fast på. Men nu kommer betragteren i bevægelse. Således som man siger, at Cézanne er i bevægelse i forhold til det objekt, han er ved at gengive på lærredet. Dermed brød han som den første med perspektivtegningens principper og dermed med det mere eller mindre naturtro maleri.

I 1905 publicerer Einstein den specielle relativitetsteori, som indebærer at to begivenheder, der opfattes som samtidige af én iagttager, af en anden iagttager, som er i bevægelse i forhold til den første, vil blive opfattet som ikke samtidige. Samtidighedsbegrebet er ikke længere noget entydigt begreb i fysikken. Det er lyshastigheden som er konstant, mens rum og tid er relative størrelser, idet de er afhængige af beskrivelsessystemet. Fra årene 1906-07 begynder en radikal billedstorm. Den fik betegnelsen Kubismen med kendte navne som Picasso, Braque, Juan Gris og Léger. Der findes flere hinanden modstridende opfattelse af forholdet mellem kubismen og relativitetsteorien. Siegfried Giedion indfører i hvert fald den fjerde dimension – tiden – i kubismen i *Space, Time and Architecture* fra 1941 og refererer direkte til Einstein.

Spekulationerne over, om der er andre to- eller tredimensionale rum end dem, Euklid har beskrevet, og om vores erfaring af rum er subjektiv og en funktion af vores unikke fysiologi, var chokerende for almindelige mennesker. Lenins kritik er en af de berømteste. Den retter sig mod kantianerne, som ikke betragter rummet som en objektiv realitet, men som en af menneskets anskuelsesformer; og mod »reaktionære« filosoffer som Ernst Mach og Henri Poincaré. Machs opfattelse, at rummet er »systemer af rækker af sanseindtryk«, er »en indlysende idealistisk meningsløshed«. ³⁷ »Det er ikke mennesket med sine sanseindtryk, der eksisterer i rum og tid, men rum og tid, der eksisterer i mennesket, afhænger af mennesket, frembringes af mennesket; det er resultatet hos Mach«. ³⁸

Bevægelse, aerodynamik, energetik, afsubstansialisering og relativitet er nogle af de stikord, som kalder Machs tankeverden frem. Han er nemlig en slags moderne pendant til den antikke filosof Heraklit, der gjorde sig udødelig på den ene sætning, at »Alt flyder«. Måske skal sentensen i Machs tilfælde omformuleres til: »Alt flyver«, thi uden ham ville den moderne luftfart ikke være kommet så langt på så kort tid. For han opdagede lydturen. Når en gen-

stand bevæger sig hurtigere end lydens hastighed, dvs. mere end 1200 km i timen, opstår der en kegleformet trykbølge. Hvis ikke et overlydsfly er konstrueret på en bestemt måde, ville det falde fra hinanden på grund af de voldsomme vibrationer, de høje hastigheder fremkalder. Mange kender betegnelsen mach som måleenheden for lydens hastighed i luft, men kun yderst få kender til ophavsmanden til måleenheden, filosofen, psykologen og fysikeren Ernst Mach (1838-1916). Før Bergson gjorde Mach gældende, at hvis virkeligheden hele tiden er i færd med at blive til, altså er processer snarere end substanser, har vores forstand den funktion at berøve den bevægeligheden ved hjælp af ord og begreber, der kun griber hvad der er permanent og identisk i fænomenernes strøm.

Ernst Mach er den elektroniske tidsalders første store filosof. Han mente, at det tredimensionale rum blokerede for en forståelse af de elektriske fænomener, og tog konsekvensen af at virkelighedens grundsubstanser består af usynlige elektromagnetiske felter, røntgenstråler og radioaktivitet. I den mekaniske fysik opfattes de materielle genstande som bestående af små udelelige massepartikler med evne til at tiltrække og frastøde hinanden i overensstemmelse med de såkaldte mekaniske grundlove. Men da massepartiklerne senere viste sig at kunne opfattes som elektriske fænomener blev det gamle »mekaniske« materiebegreb erstattet af en elektrodynamisk opfattelse af materien. Forsåvidt blev den gammeldags materialisme overvundet allerede inden for den klassiske fysiks rammer, og skulle ikke afvente den ny atomfysik. Det er snarere sådan, at Machs kritik af den klassiske mekanik gødede jordbunden for den moderne fysik. Einstein beundrede da også Machs værk fra 1883 om *Mekanikens udvikling*.

Ernst Mach omtales almindeligvis som nypositivismens grundlægger. Men han var meget andet og meget mere end blot en videnskabsfilosof, der tilpassede Auguste Comtes gamle positivisme til tidens smag. Han var på én gang det sidste og mest forfinede produkt af det 19. århundredes positivisme, og den første tænker som førte en radikal postmetafysisk holdning helt ind i hjertet af fysikken. Men han var først og fremmest wiener. Dèt er efterhånden gået op for de fleste nu, at Wien ved århundredskiftet gik svanger med alt, hvad vi i dag forbinder med det 20. århundrede. 1800-tallets borgerlige kultur blev til fin-de-siècle-kultur, før den gik helt i forrådnelse og drev ind i vort århundrede i skikkelse af irrationalisme, antisemitisme, værdinihilisme. Samtidig sad verdens mest veluddannede og disciplinerede hjerner på Wiens caféer og udtænkte imponerende logikker. Det som udmærker Wien ved århundredskiftet var, at den ikke valgte side. Kunst og videnskab, psykologi og fysik, gammelt og nyt, drøm og virkelighed, dekadence og udviklingsoptimisme, ja, alt og alle var vævet sammen i det Gesamtkunstværk, som både var skinbarlig virkelig-

hed og Secessionisternes (Klimt m.fl.'s) drøm. Carl Schorske beskriver den wieneriske ambivalens på følgende måde:

»Schönberg delte sine ældre samtidiges, de intellektuelle pionerers fra Wiens elite – Hofmannsthal, Freud, Klimt og Ernst Mach –, diffuse fornemmelse af at alt flød, at grænsen mellem jeg'et og verden var blevet gennembrudt. For Schönberg som for dem var rum og tids faste, traditionelle koordinater blevet utroværdige, måske endda usande. Pan-naturisme og pan-psykisme – den objektive og den subjektive side af det samme værens-kontinuum – kom til udtryk i musik såvel som i andre områder af kunsten og tænkningen. Tilsammen satte disse to tendenser fart på en proces, som havde været i gang siden Beethoven: erosionen af den gamle orden i musikken, det diatonisk harmoniske system.«³⁹

Hvis Machs filosofi skal overføres på arkitekturen, behøver vi blot gå til hans elev, forfatteren Robert Musil. Mens Lenin sad i Zürich og skrev om Mach, befandt Musil sig i Berlin, hvor han som 28 årig i 1908 forsvarede en doktorafhandling om Machs filosofi: *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Det er dog ikke i den, vi skal søge, men i indledningen til romanværket *Manden uden egenskaber* fra 1930. Her skildres storbyen som et inferno af lyd og bevægelse, et sammensurium af sekundære sansekvaliteter i Locke'sk forstand. En storbyskildring der straks leder tanken hen på Machs derealiserede verden. Byen sanses på en måde som svarer til den Benjamin tilskrev filmen og arkitekturen. Selv om man lukkede øjnene, skriver Musil, ville man vide hvor man var:

»Byer kan ligesom mennesker kendes på gangen ... Og skulle det bare være noget han bildte sig ind, gør det heller ikke noget. Overvurderingen af spørgsmålet om, hvor man befinder sig, stammer fra nomadetiden, hvor man var nødt til at mærke sig græsningsstederne ... Som alle storbyer bestod den af uregelmæssighed, forandring, fremadgliden, ikkeholden-trit, sammenstød af ting og anliggender, derimellem bundløse punkter af stilhed, af banede og ubanede veje, af et stort rytmisk pulsslag og den evige dissonans og forskydning af alle rytmer mod hinanden, og lignede alt i alt en kogende, boblende masse i et kar bestående af huses, loves, forordningers og historiske overleveringers faste stof.«⁴⁰

I denne metropols kraftfelt er der ikke tildelt menneskene strategiske positioner. Antropocentrismen er ophævet. Mennesker og ting flyder rundt mellem hinanden og kolliderer af og til; det hedder trafikuheld med eller uden person-

skade, og menneskene er i dette univers lige så ansigts- og navnløse som tingene. Verden derealiseres mere og mere. Baudelaire oplevede mængden som en uhyre ansamling af elektriske spændinger, og Walter Benjamin beskriver flanøren som elektrisk. Den danske billedhugger Hein Heinsen har udtalt, at det var Musils romanværk, som satte ham i gang som kunstner og inspirerede ham til værket »En civilisation uden egenskaber« fra 1982.

Følesansen eller den haptiske sans er skulpturens og arkitekturens og dermed rumkunstens vigtigste sanseorgan. Da Walter Benjamin i 1936 drømte om en kunst, som kunne gribe og bevæge de store masser, måtte denne kunst gerne bryde med en individualistisk sansemåde til fordel for en sansemåde som unddrager sig det bevidste jags kontrol. Prototypen på en sådan sansemåde leverer arkitekturen. Man kan selvfølgelig forholde sig optisk (visuelt) og kontemplativt til en bygning. Men det gælder mindre beboeren end den turist, som er på jagt efter kulturminde. Den der bebor bygningen tilegner sig den overvejende taktilt, haptisk, og vanen har her erstattet kontemplationen. Netop den vanemæssige registrering foregår på en før-bevidst og dermed ikke-individualistisk måde. Maleriet, skriver Benjamin, gør altid krav på at blive betragtet af en enkelt eller nogle få. Desuden beholder maleren i sit arbejde en naturlig distance til sit motiv. Maleren producerer et totalbillede. Al malerkunst, også den abstrakte, er lidenskabeligt optaget af det som er, mere end af proces og tilblivelse.

Efter denne lille digression vil vi vende tilbage til Mach og Musil og derealiseringen af virkeligheden. Øjets kunst, der holder sig til en verden af bestemte ting, er positivistisk af væsen og hylder illusionen om en objektiv videnskabelig erkendelse. Det er velkendt at Marcel Duchamp i 1912 forlod billedet, fordi han havde stiftet bekendtskab med Henri Poincarés tanker. Poincaré havde afsløret, at naturvidenskaben kun er symboler eller konventioner og ikke afbildninger af virkeligheden, og det skyldtes ikke en subjektivistisk og inkompetent videnskab, men at der simpelthen ikke er nogen virkelighed at afbilde. Poincaré fulgte altså Ernst Mach i dennes syn på materien som værende forsvundet. Men Mach var om muligt en mere radikal antirealist end Poincaré. Han nærmer sig den rene fikcionalisme, sådan som den kommer til udtryk i Hans Vaihingers *Die Philosophie des Als Ob* (1911) – Som-om-filosofien. Musil skrev i sin dagbog: »Ernst Mach slog klørne i mig. Jeg indså at jeget og tingen er fiktioner af samme slags, forstod at naturlovene ikke er andet end tilfældige tabeller. Ingen kausalitet! La Metaphysique, adieu. Der tog Mach fejl! Mennesket er helt enkelt en ivrigere metafysiker end det selv ønsker at indrømme.«⁴¹ Musil var bange for de moralske konsekvenser af Machs filosofi og satte sig for at påvise svaghederne i den. I doktordisputatsen spalter han

Mach i filosofien og naturforskeren og forbyder filosofen at drage de antimetafysiske konsekvenser af videnskabsmandens opdagelser.

Musil arbejder til sin død på romanværket *Manden uden egenskaber*, der skal tjene som et skræmmebillede på opløsningen af det antropocentriske verdensbillede: »Sandsynligvis har opløsningen af den antropocentriske holdning, som så længe har betragtet mennesket som universets midtpunkt, men som i århundreder har været på retur, omsider nået jeget«. ⁴² I sine dagbøger afslører han, at opløsningen af jeget er selvoplevet:

»Min tidsbevidsthed forsvinder, jeg mister orienteringsevnen, det bliver sværere og sværere at tænke, begreberne er uden indhold. Efterhånden er forskellen på virkeligt og abstrakt helt forsvundet. Øjnene ser pludselig indad. Derefter følger en dybere søvn – i drømmen. Stadigvæk en svag jefølelse, en sidste fornemmelse af nærvær, siden vokser drømmen til hallucination, kroppens lemmer slår vildt omkring sig i rasende ukontrollerede bevægelser, hver legemsdel kæmper sin egen kamp, øjnene ruller og brister, da jeget slukkes som en fakkel i sandet.« ⁴³

Musils livtag med den flygtige verden, med materiens langsomme forsvinden resulterede i en ny litterær teknik. Han gjorde måske ikke en dyd, men så i hvert fald en ny genre ud af nødvendigheden: »At uddrage en teknik af min manglende evne til at beskrive det bestandige.«

Fysikeren Ludwig Boltzmann afviste også Mach af etiske grunde: »Hvis materien kun er et kompleks af sansefølelser, da er også andre mennesker kun sanseindtryk hos den der siger sådan«. ⁴⁴ Til syvende og sidst er det også af etiske grunde, at Adorno og siden Habermas tager afstand fra Mach. I *Erkendelse og Interesse* (1968) lader Habermas Mach repræsentere en typisk scientisme. Ved et udradere jeget slipper Machs positivisme af med erkendelsesteoretiske spørgsmål. Den videnskabelige verdensopfattelse kender kun kendsgerninger og relationer mellem sådanne. Og det erkendende subjekt nedskrives selv til en kendsgerning blandt kendsgerninger. Adorno tilslutter sig motivet bag Lenins kritik af Mach, når han forklarer Lenins kritik af Machs empirisme med, at Machs empiristiske materialisme eliminerer det somatiske moment i materialismen, og dermed »alt det som umiddelbart hænger sammen med livets kval, med sult og tørst, med det, om jeg så må sige, materialistiske salt i materialismen.« ⁴⁵ Adorno får én til at mindes den russiske forfatter Andrej Belyjs åndrighed fra hungerårene efter 1917: »Da materialismen sejrede, forsvandt materien«.

I de indledende »Antimetafysiske forbemærkninger« til *Analysen af fornemmelserne* (1885) har Mach selv gjort sig overvejelser over de etiske kon-

sekvenser af sin filosofi. Det sker netop i det afsnit, som indledes med konstateringen af, at »Das Ich ist unrettbar«:

»Dels denne indsigt, dels frygten for samme fører til de mest mærkværdige pessimistiske og optimistiske, religiøse, asketiske og filosofiske absurditeter. Den enkle sandhed, som giver sig af den psykologiske analyse, kan man ikke i længden lukke af for. Jeget, som allerede forandrer sig meget i løbet af et individuelt liv, ja som under søvnen, eller når man er fordybet i en anskuelse, i en tanke, netop i de lykkeligste øjeblikke, helt eller delvis kan forsvinde, vil ikke længere blive tillagt så høj værdi. Man afstår da gerne fra den individuelle udødelighed og værdsætter ikke bitingene mere end hovedsagen. Man når derved til en friere og mere forklaret livsopfattelse, som er uforenelig med ringeagt for det fremmede jeg og overvurdering af sit eget. Det giver grundlag for et etisk ideal, som står asketens ideal, der er biologisk uholdbart og fører til hans undergang, lige så fjernt som Nietzsches frække »overmenneske«-ideal, der ikke tåler medmenneskene og forhåbentlig heller ikke bliver tålt.«⁴⁶

Mach har et skarpsindigt blik for, at Nietzsches alternativ til nøjsomhedssamfundets »asketiske idealer« slet ikke er noget reelt alternativ. For Nietzsche er lykke »Følelsen af at magten vokser, – at en modstand bliver overvundet. Ikke tilfredshed, men mere magt«. Men dette alternativ til den »lille lykke« er blevet en over-menneskelig form for lykke, ja, en umenneskelig form, som bare afspejler den vold og disciplin, som var nødvendig for at få de altfor menneskelige mennesker til at acceptere de asketiske idealer. I stedet peger Mach på muligheden af, at mennesket genindtager sin plads blandt tingene, omsluttet af væren.

Man har reageret vidt forskelligt på derealiseringen af virkeligheden. Hos nogle vakttes ønsket om at redde tingene. Hos digteren Rainer Marie Rilke blev redningen af tingene til en besættelse. Han nærrede således en næsten religiøs ærefrygt for Rodins skulpturer, fordi »denne plastik er født ind i en tid, der ingen ting har, ingen huse, intet ydre. For det indre, der kendetegner denne tid, er uden form, uhåndgribeligt: det flyder ... Rodin har grebet alt det vage, det der forvandler sig, det vordende, der også var i ham selv, og lukket det inde og stillet det frem som en gud.«⁴⁷

Men man kunne jo også fejre materiens langsomme opløsning som en stor befrielse. Afvisningen af det absolutte rum kunne således hos livsfilosofferne udarte til en total fornægtelse af noget rumligt overhovedet. Det ser vi bl.a. hos Bergson og hans elev Georges Sorel, som i *Tanker om vold* skriver:

»Der er to jeg'er, af hvilke det ene ligesom er en projektion af det andet, dettes rumlige og, om jeg så må sige, sociale repræsentant. Det første jeg kommer vi til ved en indtrængende eftertanke ... Som oftest lever vi udenfor os selv, og af vort jeg opfatter vi kun dets farveløse genfærd, en skygge, som den rene væren kaster ind i det homogene rum. Vor tilværelse udfolder sig da mere i rummet end i tiden: vi lever mere for den ydre verden end for os selv. At handle frit betyder, at vi atter griber os selv, det betyder at vi atter indtager vor plads i den rene varen [*durée*] ... alle er i dag enige om, at bevægelsen er følelseslivets væsentlige faktor.«⁴⁸

Æstetiske følger af materiens forsvinden

Når virkeligheden, *ens realissimum*, er processer og ikke umiddelbart kendsgerninger, der lader sig afbilde, er de realistiske fremstillingsteknikker forældede. Verden lader sig ikke længere anskue. Når den egentlige virkelighed i det væsentlige er et spørgsmål om dynamik og kraft, og glider over i en funktionssammenhæng, tenderer det statiske billede mod at blive løgn. Benjamin ønsker derfor maleren erstattet af filmfotografen, for kameramanden opretholder ikke den naturlige distance mellem sig selv og det han skildrer, men trænger som en kirurg operativt ind i sit stof. Den filmiske fremstilling af virkeligheden bryder derfor med øjets overherredømme og tilbyder sig for en taktil sansning på grund af de hastige og stødvide skift i synsfelt og kameraindstilling.

Filmens taktile sansekvaliteter så Benjamin foregrebet af dadaismen, som havde forvandlet kunstværket til et projektil, der gav betragteren et voldsomt stød. Dadaismen er imidlertid ikke ene om at udfordre øjets hegemoni. Dadaisten Hugo Ball skrev i 1917 et essay om Kandinsky og giver her kvantefysikken, den antimetafysiske filosofi og det politiske kaos i Europa skylden for at billedkunstnerne ikke længere laver billeder, men sætter ting i verden. Billederne er ikke længere vinduer, man ser ud i verden gennem, men bliver stående som håndfaste, nærværende genstande for øjet. »Jeg har i mange år søgt efter muligheden for at lade beskueren »spadsere« i billedet, at tvinge ham til selvforglemmende opløsning i billede«, skriver Kandinsky.⁴⁹

I filosofien formulerer Nietzsche og Ortega y Gasset radikale perspektivistiske filosofier, som betød, at der er lige så mange rum, som der er synspunkter. »Alt er fortolkning«, siger Nietzsche. I *Moralens Genealogi* skriver han: »Lad os nemlig, mine Herrer filosoffer, fra nu af vogte os bedre for den farlige, gamle, begrebs-fiktion, som antog et »rent viljesløst, smertefrit og tidløst subjekt« for erkendelsen. Lad os vogte os for fangarmene til sådanne selv-

modsigende begreber som »ren fornuft«, »absolut tidsånd«, »erkendelse i sig selv«. I sådanne tilfælde kræves altid et øje for tænkningen som slet ikke kan tænkes, et øje uden nogen som helst retning og hvor de aktive og fortolkende kræfter er blokeret eller helt mangler, de som gør at synet bliver et syn af noget bestemt ... For alt syn er perspektivisk og ligeså al erkendelse. Jo flere øjne, forskellige øjne, vi kan sætte ind mod samme ting, desto fuldstændigere bliver vort »begreb« om den, vor »objektivitet«.«⁵⁰ Og Ortega y Gasset gjorde gældende, at »der er lige så mange virkeligheder, som der er synspunkter.«

Tidligere blev rummet opfattet som tomt. Nu opstår det positivt-negative rum, der betyder, at baggrunden selv regnes for positiv. Der sker en omvurdering af, hvad der er primært eller sekundært ved rummet, hvad der er forgrund eller baggrund i et kunstværk. Tilsvarende afhierarkiseres sanserne, således at visuelle, taktile, auditive etc. sansninger forenes i en synæstetisk sansning, som jo også er 'Gesamtkunstværkets' og totalteatrets sansemåde. Der findes ikke primære og sekundære sanskvaliteter. Kubisten Braque forklarede kubismens tiltrækningskraft med »materialisationen af det ny rum, som jeg sansede«. Han opdagede et taktilt rum i naturen, og han ønskede at male følelsen af at gå rundt mellem tingene, følelsen af plads, afstanden mellem tingene. Kubisterne var mestre i den dramatiske brug af det positivt-negative rum. Rummet skulle ikke være en ramme rundt om massen, så skulpturen begynder, hvor materialet rører rummet: »skulpturen begynder hvor rummet indkredses af materialet«, sagde Alexander Archipenko, se f.eks. »Woman Walking« fra 1912. Boccionis »En flaskes udvikling i rummet« fra 1912 er et fint eksempel på en skulptur, hvor rummet ikke er det skulpturen placeres i, men indgår som et element i værket. Rummet er der for at blive formet, delt, inde-sluttet, men ikke fyldt.

Arkitekter som tidligere havde betragtet rum som et negativt element mellem de positive elementer såsom gulve, vægge, loft, begynder omkring århundredskiftet at opfatte rummet positivt; de begynder at komponere med rum.

Det er teknologien som fremtvinger den ændrede opfattelse af rummet. Det var opdagelsen af elektrisk lys, jernbeton og air-condition. Nu skulle der bygges indefra og ud. Det skulle være slut med facader, slut med at ofre realiteten til fordel for illusionen. Arkitektur skulle nu for alvor være rumkunst. Især i Frank Lloyd Wrights arkitektur er det indre rum sagen, grundelementet. Hans grundsætning lød: »To keep a noble Room in Mind, and let the room shape the whole edifice«. Han skrev Room, men mente Space. Wright mente i øvrigt, at den moderne teknologi, især repræsenteret ved elektricitet og bilisme, ville udradere byen. Fremtidens by vil være overalt og intetsteds: »den vil væ-

re så forskellig fra den traditionelle by og fra vore dages byer, at det sandsynligvis vil være svært overhovedet at opfatte den som en by.«⁵¹

Fremtidens neomytiske rum

I 1932, omkring det tidspunkt, hvor Gottfried Benn tilslutter sig nazismen, som skulle redde ham ud af nihilismen, ser han for sig en snarlig tilbagevenden til myten:

»Meget tyder jo på, at vi står over for en ganske alment afgørende antropologisk forandring, banalt udtrykt: Omløjring fra det indre mod det ydre, bortstrømmen af den sidste artsprægede substans i udviklingen, overførelse af kræfter til struktur. Den moderne teknik og den moderne arkitektur tyder jo i denne retning: rummet er ikke mere filosofisk-begrebsmæssigt som i den kantiske periode, men dynamisk-ekspressivt; rumfølelsen er ikke mere ophobet lyrisk-isoleret, men projiceret, hældt ud, metallisk realiseret ... Den sidste artsbetonede substans vil udtryk, den springer over alle ideologiske mellemlid og bemægtiger sig teknikken nøgen og umiddelbar, mens civilisationen indholdsmæssigt vender tilbage til myten.«⁵²

Den gamle angst for det tomme rum er i vor tid blevet til angsten for det overfyldte rum. Dermed har vi gennemrejst tre epokale rum: det lukkede rum, det tomme rum og det overfyldte rum. Til hvert af disse rum kan der knyttes et særligt angstberedskab. Det lukkede rum forbandt sig med den mytiske angst, som var angsten for de hævntrøstige guder, der når som helst kunne række ud efter ofret. I det tomme rums epoke martres mennesket derimod af den »transcendentale hjemløshed«, det meningsløse svælg. I kraft af denne afstand dannes subjektet, som må blive stærkt: »Stjernehimlen over mig og moralloven i mig«. ⁵³ Nu lukkes rummet igen. Benjamin har om de just citerede ord af Kant, som magtfuldt sætter punktum for hans *Kritik af den praktiske fornuft*, bemærket, at de aldrig kunne være sagt af en storbybo, for »storbyen kender ingen egentlig aftenslumring. Med den kunstige belysning forsvinder overgangen mellem aften og nat og dermed også stjernerne fra storbyens nattehimmel; man bemærker allerhøjest deres opgang.«⁵⁴ Det sen- eller hypermoderne rum fremkalder den form for angst, vi benævner klaustrofobi. Om dette rum også vil fremkalde en ny mytologi, må tiden og arkitekturen vise, for så vidt Benjamin har ret i at »Arkitekturen er det vigtigste vidne til den latente 'mytologi'«. ⁵⁵

Vi deler alle den erfaring, at verden er blevet mindre. Vi oplever en remy-tisering af rummet. I litteraturens billedsprog opstår de gamle mytiske skran-ker igen. De moderne mytologemer om en verden, som igen er lukket, udtryk-ker klaustrofobi og fremmedgørelse. »Verden er blevet mig så snæver«, lader Büchner Lenz sige på randen af sindsygen. »Det er, som om jeg ofte kan nå himlen med hænderne«. Hos Musil løber personerne næsten i bogstavelig for-stand panden mod muren i et forsøg på at undslippe det lukkede rum.

Det uendelige rum forsvandt endegyldigt den dag, jorden blev opfattet som et rumskib. Månelandingen den 20. juli 1969 betød afslutningen på det uende-lige rums epoke. Den progressive flugt ud mod fjerne horisonter, som er den måde det ekspansive europæiske menneske i nyere tid typisk har erfaret rum-met og opdaget verden på, er logisk ført til ende, når rejsen slutter i en bane rundt om jorden. Så ender rejsen altid hvor den begynder.

Den mytiske tids lukkede, overskuelige og centrumorganiserede rum gen-opstår muligvis, når det universelle rum erstattes af de mange lokale rum. Det mytiske rum finder vi grundigt beskrevet hos religionshistorikeren Mircea Eli-ade. Det er et rum præget af urlængslen efter at befinde sig i verdens cen-trum. Mennesket søger midten som udgangspunktet for dets orientering. Re-sultatet af denne stræben blev ifølge Eliade templet, pyramiden, paladserne, katedralerne, tårnbygningerne og byplanerne. Det moderne menneske, som klarer sig uden myten, erstatter mytens midte med æstetikens.

Mircea Eliades religionshistoriske fremstilling af det hellige centrum⁵⁶ i præmoderne samfund kan med fordel læses sammen med religionssociologen Peter Bergers redegørelse for den hellige baldakin.⁵⁷ Ligesom det religiøse menneske ikke kan leve uden den beskyttelse, en direkte kontakt med midt-punktet giver mod sansernes kaotiske u-verden, behøver det også det religiøse kosmos' beskyttende tag eller baldakin, og den opfattelse, at centret gentager sig fra det højeste tempel ned til den simple hytte, kan konkret fremstilles som tag der hvælver sig over tag, baldakin over baldakin, til vi når det hinsidige Jerusalems tempel. Det religiøse kosmos er en hierarkisk, vertikalt ordnet ver-den.

»Over Shakespeares scene på Globe-teatret var der udspændt en mægtig baldakin, som symboliserede himlen, med dyrekredsens tegn i guld. Det var endnu som i middelalderen et theatrum mundi. Men et theatrum mundi efter et jordskælv.«⁵⁸ I dag fungerer TV-avisens vejrudsigt som en baldakin over TV-nyhederne, som på den måde får theatrum mundi karakter.

Boligen skal være en mikrokosmisk udgave af makrokosmos. Menneskets bolig og verdenshuset skal ligne hinanden. Himlen opfattes som et umådeligt stort telt, der holdes oppe af en midterpæl; taget over ildstedet skal symboli-sere himlen: teltets top eller røghullet svarer til verdenssøjlen eller himmel-

hullet, eller i den tibetanske tradition »himmelens port« eller »himmelens lykke«. Helt op i højmiddelalderen herskede den mytiske opfattelse af himlen som stoflig og hvælvende sig over jordskiven.

Teorierne om overensstemmelsen mellem mikrokosmos og makrokosmos har en lang tradition og brydes først for alvor i det 20. århundrede.⁵⁹ Ved overgangen til den moderne verden begynder mennesket at leve et historisk liv, hvor dets handlinger ikke længere ses som gentagelser af guddommelige mønstre: »Der findes således egentlig ikke længere en »verden«, men kun fragmenter af et eksploderet univers, en amorf mængde af utallige mere eller mindre neutrale steder, som mennesket flakker om mellem, drevet af de pligter der følger med livet i et industrielt samfund.«⁶⁰ Overgangen til den moderne verden er ifølge den konservative tyske kunsthistoriker Hans Sedlmayr karakteriseret ved at katedralen rives ned og 'Gesamtkunstværket' går i opløsning. Det kan man læse om i bogen med den meget sigende titel *Tabet af midten*.

Horisonten i moderne forstand, som afhænger af et betragtnings subjekts standpunkt og forandrer sig med dette, har sin oprindelse i ældre før-perspektiviske forestillinger om verdensranden. Kunsten opdager horisonten, da middelalderens teologiske verdensbillede bryder sammen. I den borgerlige litteratur bliver horisonten betydningsfuld som et symbol på et samfunds dynamik, der hele tiden overgår sig selv. Horisonten er en grænse, som vil overskrides, en synskreds, som først åbner sig når man offensivt frilægger den.

Den moderne æstetik afspejler, at denne overskridelse er blevet umulig. Den skitserer en epokal historisk realitet: den at vi lever i en verden som er uden horisont.⁶¹ Til den aperspektiviske verden svarer en ånd uden horisont. Vejene føres ikke længere igennem byerne, men ledes udenom som såkaldte omfartsveje. De veje der engang åbnede byen ud mod fjerne horisonter, bliver nu med deres støjvolde til en genindførelse af bymurene. Landskabsudformningen eller -plejen betoner da også i dag den lokale binding, regionalkulturen. Det har mange, men ikke lange udsigter, ingen horisont. Total nærhed uden fjernhed og ikke som hos Eichendorff: »skønne fremmede«, hvor det fremmede skal forblive det fjerne og forskellige i det sansede nære.⁶² Afstanden mellem nær og fjern, som i den borgerlige tidsalder er begærets rækkevidde, snævrer ind. »Lykken ligger ikke i det fjerne«, hedder det hos den der også har resigneret politisk. Da mobiliteten blev virkeliggjort teknisk, ophørte dens lykkeforjættelse. I 1890'erne maler Cézanne badepiger med ryggen til tilskuerne. Men de står ikke som de rygvendte personer hos Casper David Friedrich vendt ud mod horisontens sublime uendelighed. Udsigten mangler.

Grænselinjen mellem fortid og fremtid, den linje som i malerkunsten blev repræsenteret af horisontlinjen, bliver betydningsløs, når fremtidsperspektivet lukkes. Hvad der vil ske i fremtiden, er allerede realiseret i vor tid. Her er det

på sin plads at minde om Panofskys påvisning af en sammenhæng mellem perspektiv og historie:

»Middelaldermennesket kunne ikke se antikkens civilisation som et fænomen, der udgjorde en helhed i sig selv, men som alligevel tilhørte fortiden og var historisk adskilt fra nutiden ... Ligesom det var umuligt for middelalderen at udvikle et moderne perspektivsystem, som er baseret på en fast distance mellem øjet og objektet, hvorved kunstneren får mulighed for at opbygge omfattende og konstante billeder af synlige ting; således var det også umuligt for den at udvikle et moderne historiesyn, som bygger på en forståelse af en intellektuel distance mellem fortid og nutid, hvorved det bliver muligt for forskeren at opbygge omfattende og konsistente forestillinger om forgangne perioder.«⁶³

I det 19. århundrede mister det fjerne sin ubekendtheds- og ubestemthedskvalitet. Rummet er ikke længere det sted, hvor forandringer er tænkelige i kraft af udstrækning. Fra og med midten af det 19. århundrede er tiden ikke mere automatisk lig med det nys opdagede. Tid kan fra nu af også betyde det identiske cykliske tilbagevendende, den evige genkomst af det samme, eller den rene tomme varighed, en proces i det uendelige, efter at historien, forstået som menneskehedens store værk, for længst er afsluttet.

»Denne tilstand, som jeg kalder kaotisk, varsler vistnok en slags fremtid, men en fremtid som det er umuligt for os at forestille os; og blandt de andre nyheder i vor tids verden er netop dette en af de største. Ud fra den viden, vi sidder inde med, kan vi ikke deducere noget som helst billede af fremtiden, som vi kan have tiltro til ... nutiden fremstår for os som et fænomen uden forløber og uden sidestykke. Vi ser ikke længere på fortiden som en søn på sin far, en far som endnu kan have noget at lære ham, – men således som et voksent menneske ser på et barn ... På den ene side en fortid som vi ikke har glemt eller taget afstand fra, men en fortid som næsten ikke kan give os et eneste holdepunkt til at orientere os i nutiden eller ane fremtiden. På den anden side en fremtid som vi ikke kan forestille os noget om.«⁶⁴

Hvis der ingen steder er at flygte hen, synes kun tiden, den fjerde dimension, at åbne mulighed for at undslippe den globale immanenssammenhæng. Utopien udskiftes altså med ukronien. Fra det ideelle intet-sted til den ideelle intet-tid. Ideen om en post-tid, en tid efter den kendte historie er ikke af ny dato. I nyere tid har menneskene forsøgt at undslippe den teknologiske civilisation

ved at udforme en tidsalder efter tiden og historien. F.eks. Gabriel Tarde: *Fragment d'histoire future* (1896). I denne historie, der foregår i det 22. århundrede, lader filosoffen og sociologen Tarde menneskeheden flytte ned under jorden.

Noter

1. Michel Foucault: »Of Other Spaces«, i: *Diacritics* 16, Spring 1986, tysk udgave i: Karlheinz Barck, Peter Gente (Hrsg.): *Aisthesis*, Leipzig 1990.
2. P. Rabinow (ed.): *The Foucault Reader*, Harmondsworth 1984, s. 253.
3. E. Durkheim: *Elementary Forms of the religious life*, London 1976, s. 15.
4. E. Durkheim and M. Mauss: *Primitive Classification*, Chicago 1963, s. 57.
5. Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1935/1953, s. 50.
6. Nikolaus Pevsner: *Europas Arkitekturhistorie*, København 1973, s. 19.
7. Platon: *Timaios*, 51 D.
8. Julia Kristeva: »Det semiotiska och det symboliska«, i: Ebba Witt-Brattström (red): *Julia Kristeva. Stabat Mater och andre texter i urval*, Natur och Kultur 1990, s. 113-164.
9. J. Derrida: *Chōra*, Wien 1990 (tysk oversættelse af »Chōra«, i: *Poikilia. Etudes offertes à Jean-Pierre Vernant*, Paris 1987, s. 276).
10. Martin Heidegger: »Bauen, Wohnen, Denken«, i: *Vorträge und Aufsätze II*, Pfuldingen 1959, s. 26. Svensk oversættelse: Heidegger: *Teknikens väsen*. Se også Heidegger: *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen 1969 (norsk oversættelse i: *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4-88, Oslo, s. 243-249.
11. Frank Stella: *Working Space*, 1983/84.
12. José Ortega y Gasset: *Massernes oprør*, København 1964.
13. Se *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 65, nr. 2/1975 & vol. 66, nr 4/1976.
14. L. Guelke: »Geography and logical positivism«, in: *Geography and the urban environment, Progress in research and applications*, vol. 1. Ed. Herbert, D.T. and Johnston, R.J., Chichester 1978, s. 54.
15. David Harvey: *Explanation in Geography*, London 1969.
16. David Harvey: *Social Justice and the City*, London 1973, s. 13.
17. Manuel Castells: *The Urban Question – A Marxist Approach*, London 1977, s. 124.
18. Harvey: *The Conditions of Postmodernity*, 1990; se også E. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London 1988.
19. Jensen, Schøllhammer, Schmidt (red.): *Den hovedløse – Batailles kosmologi*, Århus 1984, s. 136.
20. Op.cit., s. 138.
21. Georges Bataille: *Manet. Biographisch-Kritische Studie*, s. 36.
22. G. Bataille: *Den indre erfaring*, København 1972, s. 82 f.
23. Op.cit.
24. Denis Holliers *Against Architecture*, Mass. 1989.
25. Arnold Hauser: *Kunsten og litteraturens socialhistorie*, bd. I, København 1979, s. 410.
26. George Simmel: »Michelangelo«, i *Philosophische Kultur*, Leipzig 1914, s. 159.

27. Pierre Francastel: *Études de sociologie de l'art*, Paris 1970, s. 136.
28. Lewis Mumford: *Teknik och Civilisation*, Göteborg 1984 (org. 1934).
29. Op.cit.
30. Suzi Gablik: *Progress in Art*, N.Y. 1976.
31. B. Russel: *Mysticism and Logic*, s. 92.
32. Jacob von Uexküll: *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, 1909.
33. Siegfried Giedion: *Architektur und Gemeinschaft*, bd. 18, 1956, s. 119, cit. ef.: Arnold Gehlen: *Die Seele im technischen Zeitalter*, 1957, s. 26.
34. *Werkbund-Archiv* Band 18, Martin Gropius-Bau, Berlin 1989. Se også Christoph Asendorf: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jh.*, *Werkbund-Archiv* band 13, Berlin 1984.
35. Cit. ef.: Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen*, op.cit., s. 119 f.
36. Oswald Spengler: *Vesterlandets Undergang*, 1962, s. 155.
37. Lenin: *Materialisme og empiriokriticisme*, 1970, s. 148.
38. Op.cit.
39. Carl E. Shorske: *Fin-De-Siècle Vienna*, N.Y. 1991, s. 345.
40. Robert Musil: *Manden uden egenskaber*, bd. 1, København 1968, s.11 f. Se også: Manfred Frank: »Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil«, in: K.H. Bohrer (Hrsg.): *Mythos und Moderne*, Frankfurt 1983.
41. Op.cit., kap. 39, se også kap. 90.
42. Robert Musil: *Tagebücher*, Hamburg 1976.
43. Op.cit.
44. Ludwig Boltzmann: *Populære Skrifter*, Lpz. 1905, s. 168.
45. Th. W. Adorno: *Philosophische Terminologie*, Frankfurt a/M 1974, Bd. 2, s. 52.
46. Ernst Mach: *Die Analyse der Empfindungen*, Jena 1910, s. 20.
47. Rilke: *Auguste Rodin*, København 1960, s. 79.
48. George Sorel: *Tanker om vold*, Oslo, s. 14 f.
49. Kandinsky: *Tilbageblik*, København 1964, s. 40.
50. Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, Dritte Abh., stk. 12.
51. Frank Lloyd Wright: *The Disappearing City*, 1932.
52. Gottfried Benn: »Efter nihilismen«, i: *Radartænkere*, København 1960, s.16.
53. Immanuel Kant: *Kritik der Praktischen Vernunft*, Hamburg 1929 (org. 1797), s. 186.
54. Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, J 64,4.
55. Op.cit., 7.
56. Mircea Eliade: *Helligt og profant*, København, 1993.
57. Peter Berger: *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion*, N.Y. 1969.
58. Jan Kott: *Shakespeare – vor samtidige*, København 1966, s. 294.
59. J.f. Conger: *Theories of Macrocosmos and Microcosmos in the History of Philosophy*, N.Y. 1922, og Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte*, 1948.
60. Eliade: *Helligt og profant*, op. cit., s. 17 (oversættelsen korrigeret).
61. Jf. Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts*, Frankfurt 1990.
62. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a/M 1970, s. 192.
63. Erwin Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*, Penguin 1970, s. 78.
64. Paul Valéry: *Variété III*, Paris 1936, cit.ef.: »Intelligensens status«, i: Paul Valéry: *Essays og aforismer*, Oslo 1951, s. 27.