



Raum, Zeit, Gedächtnis

Das Treppenhaus in DER NAME DER ROSE

Ulrike Kuch, Weimar

Einleitung

DER NAME DER ROSE gehört zu den international erfolgreichsten Filmen der 80er Jahre. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, verdichten sich im labyrinthischen Bibliothekstreppenhaus die kinematografischen Motive Bibliothek, Labyrinth und Treppe zu einem einzigartigen metaphorischen Komplex, der Raum, Zeit und Gedächtnis paraphrasiert.¹

Schon die Romanvorlage von Umberto Eco (1980 erstmals erschienen) war weltweit ein Bestseller. Dabei bemerkte Eco selbst: „Nichts in meinem Buch ist von mir, es besteht nur aus bereits geschriebenen Texten“ (zitiert nach Stocker 1997: 133). Dies verdeutlicht den intertextuellen Charakter, der die Romanvorlage prägt und der sich auch in der filmischen Version von Jean-Jacques Annaud – wenngleich nicht in derselben Intensität und Tiefgründigkeit – zeigt: Die Schlüsselsequenzen des Films finden im labyrinthischen Bibliothekstreppenhaus statt, dessen Ästhetik und Konstruktion auf verschiedene Vorbilder rekurren. Wie ich zeigen möchte, impliziert der labyrinthische Charakter des Treppenhauses dabei eine Veränderung der Zeitwahrnehmung, die mit der speziellen Raumsituation einhergeht. Zudem ist die Bibliothek *die* Institution des kulturellen Gedächtnisses, die Treppe wiederum ist Abbild der menschlichen Bewegung.

Die Bewegungen in der Bibliothek, auf der Treppe, durch das Labyrinth verweisen also einerseits auf räumliche, zeitliche und erinnerungstheoretische Konzepte, andererseits wird die spezifisch filmische Qualität dieses Settings deutlich. Dabei zeichnen sich Eigenschaften des kinematografischen Motivs, wie sie Lorenz Engell, André Wendler und Simon Frisch in ihren jüngsten Arbeiten dargelegt haben (Wendler/Engell 2009, Frisch 2010a und 2010b), bereits deutlich ab: Das kinematografische Motiv ist im filmischen Zusammenhang eigenständig aber dennoch kontextbezogen, es wird zum Motiv erst durch Handlungsmoti-

¹ In einer Parallelschau des kinematografischen Motivs Treppe werde ich in meiner Dissertation darlegen, welche Funktion die Treppe im Film für die Konstitution des filmischen Raums einnimmt. DER NAME DER ROSE ist in diesem Zusammenhang ein Beispiel, das im Besonderen die Verknüpfung verschiedener kinematografischer Motive veranschaulicht und den filmischen Raum um eine ‚Gedächtnis‘-Facette bereichert.

vation (wie zum Beispiel in *DIAL M FOR MURDER* das Klingeln des Telefons eine filmische Handlung erzwingt), durch die filmische Inszenierung (mit der Großaufnahme des Telefons), und durch seinen assoziativen Charakter, der außer- und innerfilmische Bezüge evoziert (alle Telefone scheinen verdächtig).

Bibliothek und Gedächtnis

„Clastrum sine armario, quasi castrum sine armamentario“
 („Ein Kloster ohne Bibliothek gleicht einer Burg ohne Waffenkammer“)
(Gottfried von Ste Barbe-en-Auge um 1170, zitiert nach: Stocker 1997: 91).

In den Klöstern des 12. Jahrhunderts war die Bewahrung der Bücher in ihren Bibliotheken die Lebensaufgabe der Mönche, das handschriftliche Kopieren der Texte die einzige Möglichkeit der Vervielfältigung der Texte. Zugleich verschafften die Bibliotheken den Klöstern großen Einfluss auf das Denken der Zeit. Die Exklusivität des Wissens über den beschränkten Zugang zu Büchern ist ein Ausdruck von Macht, wie ihn Michel Foucault beschrieben hat – und die Bibliothek gehört für ihn zu den heterotopen Orten.² Die Bibliothek in *DER NAME DER ROSE* ist ebenfalls als heterotoper Ort angelegt, als eine existierende Utopie, ein Ort mit eigenen Regeln, eingebettet in die übrige gesellschaftliche und kulturelle Struktur. Zudem zeigt die machtvolle Position des Bibliothekars deutlich die Züge autokratischer Herrschaft, hier zugleich die Verkörperung von Zensur, die Entscheidungsgewalt über Richtig und Falsch, Gut und Böse, ja sogar über Leben und Tod. Und sie steht – am Übergang vom monastischen (also meditativen) zum scholastischen (also informativen) Lesen – für eine überholte Form der Bibliothek, was sich im Konflikt zwischen William von Baskerville und Jorge von Burgos, aber auch in der architektonischen Verfasstheit, der bedrohlichen Form des Bibliotheksturms manifestiert.

Die Bedeutung einzelner Bücher als ‚Sakralobjekte‘ liegt in ihrer Wertigkeit für das kulturelle Gedächtnis,³ die in der Bibliothek kumuliert: „Die zentrale Institution des kulturellen Gedächtnisses in der Schriftkultur ist die Bibliothek“ (Stocker 1997: 63). Die Bibliothek wurde klassischerweise dem Speichergedächtnis zugeordnet – eine Ansicht, die in Anbetracht der sich wandelnden Funktion der Bibliotheken so nicht gehalten werden kann.⁴

² Bekanntermaßen ist der Machtbegriff bei Foucault dezidiert nicht negativ gewertet: „Man muß aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur ‚ausschließen‘, ‚unterdrücken‘, ‚verdrängen‘, ‚zensieren‘, ‚abstrahieren‘, ‚maskieren‘, ‚verschleiern‘ würde. In Wirklichkeit ist die Macht produktiv; sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion“ (Foucault 1975: 250). Zu den ‚Heterotopien‘ siehe Foucault 1990.

³ Zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses vgl. die grundlegenden Arbeiten von Jan und Aleida Assmann, z. B. Assmann 1992, Assmann/Hölscher 1988, Assmann 1999.

⁴ Aleida Assmann unterscheidet zwischen einem Funktionsgedächtnis, dessen „wichtigste Merkmale[...] Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung“ sind, während das Speichergedächtnis als „Gedächtnis der Gedächtnisse, das in sich aufnimmt, was seinen vitalen Bezug zur Gegenwart verloren hat“ (Assmann 1999: 134) bezeichnet werden kann.

Insbesondere im Hinblick auf die Metaphorisierung der Bibliothek als kulturellem Gedächtnis gilt, dass die Bibliothek nur als solches fungieren kann, wenn sie durch ihre Nutzer aktualisiert, erweitert, gefordert wird und so durch die wörtliche Wieder-Holung der gespeicherten Inhalte ihre Erinnerungsfunktion wahrnehmen kann:

Was gespeichert wird, sind grafische Zeichensysteme auf spezifischen Trägermedien, die erst im Akt der Lektüre auf der Basis eines spezifischen Diskurses zu Wissen werden. Doch das Bild der Bibliothek ist noch häufig dem positivistischen Wissensbegriff verhaftet. Die Bibliothek wird oft als neutraler und allen zugänglicher Speicher von Wissen bzw. Bedeutung verstanden. Diese Vorstellung ist in zweifacher Hinsicht problematisch. Sie beruht erstens auf einem statischen Konzept von Bedeutung und zweitens auf einem positivistischen Modell von Wissen. [...] Bibliotheken speichern also keine Bedeutung sondern Zeichen, und diese müssen nicht einfach erkannt, sondern in einem komplexen Zusammenspiel von persönlichen, situativen, historischen und diskursiven Faktoren interpretiert werden.⁵ (Stocker 1997: 78 ff.)

Die Klosterbibliothek in *DER NAME DER ROSE* (Film und Buch) erfüllt all diese Bedingungen nur eingeschränkt, denn nur die im Katalog verzeichneten, also vom Bibliothekar beziehungsweise der Zensur freigegebenen Bücher dürfen entliehen und gelesen werden. Eine historisch, gesellschaftlich, politisch und persönlich determinierte Interpretation der Inhalte unterbleibt zudem, weil die Lektüre im Sinne des monastischen Lesens vorgesehen ist. Dafür ist der Brand der Bibliothek das prägnante Bild: Sie kann nicht mehr wahren, weil sie zum bloßen Speicher verkommen ist. Eine Bibliothek muss gelesen werden, sonst verschwindet sie. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass die Metaphorik, die zur Beschreibung des Gedächtnisses notwendig ist und oft genug selbst auf das Verständnis beziehungsweise die Vorstellung der Funktionsweise desselben zurückgewirkt hat, angepasst werden muss: Weder Bibliothek noch (kulturelles) Gedächtnis dürfen als neutral und statisch betrachtet werden, vielmehr bedingen historische Gegebenheiten ihre Inhalte und ihre Form.

Das grundsätzliche Verhältnis des Mediums Film zum kulturellen Gedächtnis ist vielfach zu verorten: zunächst auf der materiellen Ebene als Dokument der Filmgeschichte, zweitens mit der Konstruktion von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den filmischen Inhalten und schließlich drittens – global gesehen – als Teil eines gesellschaftlich-kulturellen Diskurses. Dieser letzte Aspekt ist im assmannschen Sinne der eigentliche Beitrag des Films zum kulturellen Gedächtnis. Auch auf metaphorischer Ebene (und diese ist in der Diskussion um Gedächtnis und Erinnerung ständig virulent) spielt der Film eine wichtige Rolle (vgl. Assmann 1991). In dem Film *DER NAME DER ROSE* dienen die Bibliothek und die Bücher als Gedächtnismetapher, und die Bibliothek kann zudem als Gedächtnisarchitektur gelesen werden. Damit kommt der filmischen Inszenierung die Verantwor-

⁵ Eine semiotische Analyse sowie die Erweiterung der Handlungsmacht der Motive auf die der Dinge und deren Einordnung in die *Actor-Network-Theory* muss an dieser Stelle leider aus Kapazitäts- und Prioritätsgründen ausbleiben.

tung zu, mit ihrer imaginativen Kraft dies alles zu motivieren und zu ermöglichen und als immersives räumliches Erlebnis zu inszenieren.

Insbesondere im medialen Kontext scheint es mir wichtig, die Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung hervorzuheben. Hier nämlich kommt der Aspekt der Wiederholung wieder zum Tragen: Die Wieder-Holbarkeit von Erinnerungen ist konstitutiv für das (kulturelle) Gedächtnis:

Im individuellen Gedächtnis ist Vergangenheit an Bekanntheit gebunden. Zeit ist eine gelernte Erfahrung. Erst durch das Erinnern als aktuelle Re-Produktion von bereits ausgebildeten Mustern wird Vergangenheit hergestellt. „Erinnerung hängt nicht von Vergangenheit ab, sondern Vergangenheit gewinnt Identität zuallererst durch die Modalitäten des Erinnerns: Erinnern konstruiert Vergangenheit.“ (Siegfried J. Schmidt) Die Ermöglichung der Diachronie lässt sich auch auf das kulturelle Gedächtnis übertragen. Erst durch die Aktualisierung in der Erinnerung stellt sich in der Gesellschaft Bewusstsein von Vergangenheit her. (Stocker 1997: 58)

Eng verknüpft mit dem Erinnern ist das Vergessen. Dieses erfüllt in der Gedächtnistheorie eine eminent wichtige Funktion: „Wer alle Dinge erinnert, vergißt die Ordnung der Welt“ (Lachmann 1991: 122). Wie wir oben gesehen haben, ist die Benutzung der Bibliothek für ihre Stellung als Teil des kulturellen Gedächtnisses unabdingbar. Die diskursiven Faktoren, die über die Relevanz eines Buches entscheiden, entscheiden somit auch über die Irrelevanz eines anderen. Die Kriterien können sich je nach Kulturkreis, politischer Situation, kulturellen Konjunkturen verändern, doch kann dies ebenso das Vergessen, sogar die Zerstörung mit sich bringen. Jorge von Burgos isst das zweite Buch der Poetik des Aristoteles über das Lachen auf, weil sich zwar die historische und kulturelle Situation dahingehend verändert hat, dass es (wieder) ein Interesse an diesem Buch gibt (personifiziert in William), dies aber mit seinen persönlichen Ansichten nicht in Übereinstimmung zu bringen ist. Jorge opfert sich und die Bibliothek dieser Überzeugung. Das Vergessen wird hier aktivisch.

Für die Bibliotheken ist das Vergessen jedoch mehr als nur notwendiges Übel im Kontext der „Aktualisierung des kulturellen Gedächtnisses“ (Stocker 1997: 58). Das Vergessen ist unabdingbar für das Gedächtnis, weil es ‚räumliche‘ Kapazitäten für neue Erinnerungen schafft und Hierarchien einführt und so das Gedächtnis strukturiert. Verbildlicht wird in DER NAME DER ROSE das Paradoxon des aktiven Vergessens, indem das institutionalisierte kulturelle Gedächtnis verbrennt. Es wird mit Bedacht verbrannt und ist so, folgen wir Hans-Ulrich Reck, kein „kulturloses Vergessen“ (Reck 1994: 90), sondern eine diskursive Notwendigkeit. Zurück bleiben jedoch materielle und immaterielle Spuren der verbrannten Bücher: Einerseits ist ihre Existenz bekannt (belegt mit den verbrannten Papierfragmenten), andererseits kennt nun William von Baskerville die Bibliothek und vor allem *das* Buch des Aristoteles. Und solange ihr Platz nicht von etwas anderem eingenommen wird, die Gedächtnisbilder ersetzt werden, solange bleibt dem Erinnernden die Erinnerung. Zugleich wird also in DER NAME DER ROSE die mediale Dependenz der Erinnerungen thematisiert,

ihre Abhängigkeit von der Materialität eines Erinnerungsträgers.⁶ Die Bedrohung durch die wehrhafte, trutzige Architektur des omnipräsenten Bibliotheksturms wird in der filmischen Inszenierung erst durch den Brand durchbrochen. Vergeblich versuchen die Brüder zu löschen – die Zerstörung der Bibliothek ist auch eine Befreiung: Die Bücher selbst scheinen ihre Zerstörung als Befreiung zu sehen, als notwendiges und auch ästhetisches Ereignis: „[S]chon loderte aus den Folianten eine Stichflamme auf, als hätten jene uralten Seiten bereits jahrhundertlang nach dem erlösenden Brande gelehzt und jubelten nun in plötzlich erfolgter Befriedigung einer primordialen Sehnsucht nach Ekpyrosis“ (Eco 1982: 639).

Für die Verbindung von Erinnerung und Ort hat Jan Assmann den Begriff des *Mnemotop* geprägt: Er versteht darunter einen Erinnerungsort in dem Sinne eines Orts, der an etwas erinnert. In ähnlicher Weise sieht Pierre Nora seine *lieux de memoire*. Es geht beiden primär nicht um den Ort als das tatsächliche Objekt der Erinnerung und Teil des kulturellen Gedächtnisses, sondern vielmehr um einen Ort der Erinnerung *an* einen – verloren gegangenen – Teil des kulturellen Gedächtnisses. Wie ich hier zeigen möchte, muss die Beziehung von Ort und Erinnerung – vor allem im Hinblick auf die Bibliothek als Gedächtnisort – aber nicht (nur) als mittelbar, als Erinnerung an etwas, sondern unmittelbar, als lokalisiertes Gedächtnis verstanden werden, und sie muss den vor allem für die Bibliotheken relevanten Aspekt des Vergessens mit einbeziehen. DER NAME DER ROSE scheint eine Möglichkeit aufzeigen, die Architektur als *Gedächtnisraum* zu verstehen. Die Architektur einer Bibliothek korreliert dabei mit der Systematik der Buchaufstellung, die ihrerseits in Ihrer Verrätselung die Bewahrung des kulturellen Gedächtnisses zum Ziel hat. Die Bibliothek als Institution des kulturellen Gedächtnisse rückt dabei etwas an den Rand, zugunsten einer metaphorischen und paraphrasierenden Lesart der Bibliothek als Gedächtnis. Denn jenseits der Erinnerungs-Ebene, die mit dem Verständnis von Gedächtnisort zwischen kulturellem Gedächtnis und Bibliotheksmythos fassbar erscheint, treffen wir hier auf einen Raum, der ebenfalls auf Gedächtnismetaphern rekurriert und doch eine eigene Lesart fordert. Im Folgenden sollen unter Einbeziehung des Labyrinths die verschiedenen im Film verquickten Deutungsebenen offen gelegt werden.

Günter Stocker stellt fest, dass „Wahrheit [...] in der Bibliothek [...] auch in der Anordnung der Texte zueinander und in den Räumen, die diese Anordnung möglich machen, [gefunden werden kann]. Die Anordnung der Texte wird zur Grundlage für die Möglichkeit neuer Texte, also auch neuen Wissens“ (Stocker 1997: 81). Die besondere Aufstellung von Büchern, nämlich nach einer dem jeweiligen Forschungsgegenstand angepassten, flexiblen Systematik, war ein Merkmal der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) in

⁶ In Francois Truffauts FAHRENHEIT 451 wird die Gedächtniskopie als Utopie für das Überleben der Bücher in einer bücherlosen Gesellschaft gezeichnet: Jeder der im Exil lebenden ‚Büchermenschen‘ lernt ein Buch auswendig, bevor es verbrannt wird.

Hamburg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁷ Eco lässt Adson von Melk in DER NAME DER ROSE sagen:

Bisher hatte ich immer gedacht, die Bücher sprächen nur von den menschlichen oder göttlichen Dingen, die sich außerhalb der Bücher befinden. Nun ging mir plötzlich auf, daß die Bücher nicht selten von anderen Büchern sprechen, ja daß es mitunter so ist, als sprächen sie miteinander. Und im Licht dieser neuen Erkenntnis erschien mir die Bibliothek noch unheimlicher. War sie womöglich ein Ort eines langen und säkularen Gewispers, eines unhörbaren Dialogs zwischen Pergament und Pergament? Also etwas Lebendiges, ein Raum voller Kräfte, die durch keinen menschlichen Geist gezähmt werden können, ein Schatzhaus voller Geheimnisse, die aus zahllosen Hirnen entsprungen sind und weiterleben nach dem Tod ihrer Erzeuger? Oder diese fort dauern in sich? (Eco 1982: 383)

Auch die Bibliothek in DER NAME DER ROSE ist also nicht nur ein beliebiger Teil des kulturellen Gedächtnisses, sondern verfügt über eine eigene – heterotope – Qualität, die der Bibliothek selbst in Auswahl und Anordnung der Bücher inhärent ist und die hier zudem durch die labyrinthische Bauform einen herausgehobenen Charakter erhält. Die motivische Handlungsmacht der Bücher in ihrer Anordnung und Fülle treibt William und Adson von Kammer zu Kammer und ist so ursächlich für das Verirren verantwortlich.

Labyrinth und Bewegung

Untrennbar ist das Treppenhaus mit der Bibliothek verknüpft. Fast alle Treppen sind unabdingbar für das Funktionieren von Gebäuden. Hier jedoch ist gerade nicht die sonst bevorzugte *direkte* Verbindung von oben und unten der kürzeste Weg. Nicht die schnellste Fluktuation ist hier das Ziel, sondern das Gegenteil, die Verschlüsselung des Weges über einen Code. Sichtbeziehungen und akustische Verständigungen sind zwar möglich, aber oft irreführend. Abgeschlossene Räume, mit optischen Täuschungen, halluzinogenen Kräuterduftlämpchen und Fallen ausgestattet, erschweren die Orientierung. Der Luftraum dazwischen wird von den Treppen durchzogen. Wir sehen hier eine ecosche Interpretation des borgesschen Labyrinths von Babel:

Das Universum (das andere Bibliothek nennen) setzt sich aus einer unbestimmten, vielleicht unendlichen Zahl sechseckiger Galerien zusammen, mit weiten Luftschächten in der Mitte, eingefasst von sehr niedrigen Geländern. Von jedem Sechseck kann man die unteren und oberen Stockwerke sehen, ohne Ende. Die Anordnung der Galerien ist immer gleich. Zwanzig Bücherregale, fünf breite Regale auf jeder Seite, verdecken alle Seiten außer zweien; ihre Höhe, die des Raums, übertrifft kaum die eines normalen Bibliothekars. Eine der freien Wände öffnet sich auf einen schmalen Gang, der in eine andere Galerie, genau wie die erste, wie alle mündet. Links und rechts am Gang befinden sich zwei winzige Kabinette. Im einen kann man im Stehen schlafen, im anderen seine Notdurft verrichten. Hier

⁷ Warburg verbindet in seiner Bibliothek zudem Bild- und Textmaterial, sodass „[v]or dem Hintergrund dieses immer wieder beschworenen Zusammenhangs von Wort und Bild [...] der von Warburg für seine Forschungen in Anspruch genommene Begriff der Ikonologie – als Verbindung von *eikon* (Bild) und *logos* (Wort) – erst seine ganze Komplexität“ (Weinberg 1998: 35) erhält.

führt eine Wendeltreppe vorbei, die in den Abgrund hinab und in die Ferne hinauf führt. (Borges 1996: 67)

Die Architektur der Bibliothek im Film setzt eigene Akzente und Bezüge, das borgessche Urbild bleibt jedoch nachvollziehbar. Der dargestellte Ort besteht aus verschiedenen Teilen: den Kammern und Treppen. Die Kammern beherbergen als Lesesäle die Schätze und garantieren gleichzeitig über die Verrätselung des richtigen Zugangs zur richtigen Treppe die Exklusivität der Bibliothek. Die Treppen funktionieren als Transiträume, aber auch als optische Täuschungen und Irrwege, und konstruieren das Labyrinth als solches erst.⁸

Der kulturhistorische Ursprung der Labyrinth ist umstritten. Ein Erklärungsversuch geht davon aus, dass sich die gebaute Form aus rituellen Tänzen entwickelt hat. Dieser Ansatz scheint auch für die Adaption des Labyrinths in *DER NAME DER ROSE* schlüssig, denn die Bewegung durch das Labyrinth wird durch seine bauliche Form bestimmt. Das Labyrinth verdichtet dabei Raum und Zeit, weil einerseits auf kleiner Fläche ein größtmöglicher Bewegungsraum geschaffen wird, andererseits die zur Durchquerung benötigte Zeit für das Labyrinth konstitutiv ist: Der Sinn eines Labyrinths liegt in seiner Durchquerung, in der Orientierungslosigkeit, in der Ungewissheit, in dem Auf-sich-selbst-geworfen-Sein und in der Ausdehnung dieses Zustandes, der Verschleifung der Zeit.⁹ Die beängstigende Rätselhaftigkeit, die der Bauform Labyrinth eigen ist, wird auch in *DER NAME DER ROSE* deutlich: An Stelle der Euphorie, den Bibliothekszugang gefunden zu haben, tritt die Angst, nicht zurückkehren zu können. Das ikonografische Potenzial speist sich also aus dem Charakter des Labyrinths selbst: in der metaphorischen Bedeutung des Labyrinths, als affektives Bild für Rätsel, Geheimnisse, aber auch in der Differenz von Innen und Außen, gefangen und frei, Bewegung und Stillstand.

Begreift man das Labyrinth nun ebenfalls als Metapher für das Gedächtnis, wie es so häufig geschehen ist (vgl. Assmann 1991), so wird deutlich, dass nicht nur jede Bibliothek mitsamt ihrer eigenen räumlichen Systematik einen Teil des kulturellen Gedächtnisses darstellt, sondern dass, wie *DER NAME DER ROSE* zeigt, auch die Bibliothek räumlich die Form eines Gedächtnisses annehmen kann.¹⁰ Harald Tausch geht so weit, dieser Eigenschaft des Labyrinths eine medienhistoriografische Funktion zuzuschreiben: „Als Grenzgänger

⁸ Allerdings folgen Labyrinth per definitionem nur einem Weg, einem in sich verschlungenen zwar, jedoch ohne Abzweigungen. Die andere Möglichkeit wird als Irrgarten bezeichnet, die in dieser Form erst seit dem 18. Jahrhundert geläufig ist, während das Labyrinth auf eine uralte Geschichte zurückblicken kann (vgl. Kern 1983). Da jedoch im Sprachgebrauch diese Begriffsverschiebung üblich ist, werde ich hier auch weiterhin den Begriff ‚Labyrinth‘ verwenden.

⁹ In Stanley Kubricks *SHINING* und Alain Resnais' *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* wird die Vielschichtigkeit des Labyrinths im Film dargestellt, vor allem auch im Hinblick auf die Bewegung durch das Labyrinth. Auch ein viel diskutiertes jüngerer Beispiel sei angeführt: *INCEPTION* spielt mit dem Labyrinth und seinen Implikationen, hier allerdings fast ausschließlich auf metaphorischer Ebene (vgl. Frisch 2010c).

¹⁰ Insbesondere im Zusammenhang mit der Rätselhaftigkeit der Funktionsweise des Gehirns wird immer wieder auf das Labyrinth als Bild zurückgegriffen.

zwischen einer räumlichen Vorstellung von *memoria* und deren Infragestellung durch die Zeit des Irrens ist oder wird das Labyrinth somit Teil der Geschichte des Imaginären der Medien“ (Tausch 2003: 79). Dies lässt sich prägnant mit Hilfe der *ars memoria* zeigen, einer rhetorischen Technik, die ursprünglich für das Memorieren von Reden konzipiert war und mit deren Unterstützung der Zusammenhang der Motive Bibliothek, Labyrinth und Treppe anschaulich dargelegt werden kann.

Treppe – Raum, Zeit und Gedächtnis

Anthony Vidler hat die Architektur im Film als „the indispensable real and ideal matrix of the filmic imaginary“ (Vidler 1993: 46) beschrieben. Die Treppe in *DER NAME DER ROSE* scheint genau diese Funktion zu erfüllen: Die Bibliothek und das Labyrinth sind die markanten, herausragenden Motive, die Treppe aber schafft den filmischen Raum, in dem Labyrinth und Bibliothek verortet werden können; mit ihrer antropomorphen Form ist sie die Ding-gewordene „Operationsmacht“ (Wendler/Engell 2009: 38).

In der Bewegung William von Baskervilles und Adson von Melks durch das Labyrinth aus Treppen und Kammern zeigt sich das spezifisch Filmische dieser Bibliothek: Ein räumlich architektonisch angelegtes Geflecht aus Ordnung und Chaos, das mit dem Auf und Ab, dem Hin und Her, dem Vor und Zurück und dem Durch-Hindurch der Körper und ihrer akustischen Verständigung ein zusätzliches, virtuelles Labyrinth entstehen lässt: Ein räumliches Konstrukt, das die Gedächtnisfunktion der Bibliothek zur Aufführung bringt, einen filmischen Gedächtnisraum. Angereichert wird dieses Bild von intertextuellen Bezügen, die das Motiv der Treppe, hier im System des Treppenhauses, vervollständigen. Die Bezüge sind Werke von Giovanni Piranesi und Maurits Cornelius Escher. Ersterer war zudem Inspiration für Eisensteins Reflexionen über das „Explodieren des Gegenständlichen“ (Eisenstein 1977: 142), für einige Szenen in Thomas De Quinceys „Bekenntnisse eines englischen Opiumessers“ (Quincey 1982) und für William Beckfords Betrachtungen über den nicht besuchten Dogenpalast in Venedig (Rees 2003: 323 ff.). Exemplarisch schreibt Eisenstein:

Die Artung der architektonischen Phantasien, bei denen ein System des Sehens in andere Systeme hinüberwächst: wo sich endlos eröffnende Hintergründe die Augen in unbekannte Fernen entführen, während Treppen, Absatz um Absatz, in den Himmel wachsen oder als gegenläufige Kaskade ebendieser Treppenabsätze herabstürzen. (Eisenstein 1977: 137)

Es scheint also dem Labyrinth aus Treppen eine Qualität inhärent zu sein, die ein Streben ins Unendliche, eine Sogwirkung, eine chaotische Ordnung mit der Bewegung des Körpers – oder auch nur des Auges – verbindet. Diese Qualität, so meine These, entsteht aus dem räumlichen und ikonografischen Potenzial des Treppen-Labyrinths, verbunden mit dem gedächtnisaffinen Charakter der Bibliothek. Die Einordnung des Bibliothekslabyrinths in das intertextuelle Geflecht ermöglicht einen Vergleich der Affekte der (Sprach-)Bilder – es wird deutlich, dass die labyrinthische Struktur hier vor allem in ihrer Dreidimensionalität

begriffen werden muss, denn diese schafft den Eindruck der Endlosigkeit, der für den Fortgang der Erzählung in *DER NAME DER ROSE* so wichtig ist. Eisensteins Anmerkungen zeigen, dass für den Film ein solches Labyrinth ein besonders reizvolles Sujet darstellt. Die Faszination, die Endlosigkeit, das Gefühl des Ausgeliefertseins werden in den Beispielen betont und lassen sich auf den Film projizieren, wobei hier durch die Bewegung der immersive Charakter des dreidimensionalen Treppenhauses noch deutlicher wird.

Doch woher kommt die Faszination der Radierungen Piranesis? Wilton-Ely beschreibt die tiefenräumliche Wirkung der *Carceri* folgendermaßen:

In den *Carceri* geraten wir in eine Situation, wo jede Radierung eine architektonische Erfahrung nicht mehr bloß darstellt, sondern *selbst* zu einer solchen Erfahrung wird. Durch eine äußerst komplexe Vermittlungsweise, bei der herkömmliche Perspektiven Erwartungen entstehen lassen, nur um sie durch neue Bezugssysteme wieder zu verwerfen, wird der Betrachter unweigerlich in den kreativen Prozeß miteinbezogen. Jede Radierung beinhaltet eine Vielzahl endloser Möglichkeiten. Das abendländische Raumempfinden wird hier, wie niemals zuvor, mit all seinen implizierten Annahmen über die Bedingungen räumlicher Wahrnehmung in Frage gestellt. Eine Herausforderung, der man sich bis zur Revolution des Kubismus nicht wieder stellen sollte. (John Wilton-Ely, zitiert nach: Kupfer 1993: 47)

Diese Einbeziehung des Betrachters ist ein konstitutives Merkmal des Films. In *DER NAME DER ROSE* wird dies durch Kamera- und Lichtführung verstärkt. Letztere nimmt Piranesis *chiaroscuro* – wenn auch nur in Ansätzen – auf, was wiederum für die intertextuelle Beziehung Piranesis zum ‚kinematografischen Motiv‘ Treppe spricht. Die Struktur des Bibliotheklabyrinths ist dafür ideal, weil räumliche Unendlichkeit nur im Film darstellbar ist. Die Wahl der Blickwinkel übertragen die räumliche Wirkung des Labyrinths direkt auf den Betrachter (zum Beispiel ist in der ersten Labyrinthsequenz die Kamera direkt hinter William von Baskerville positioniert). Dies geschieht auch, wenn Adson lesend mit seiner Lampe durch die dunkle Bibliothek irrt. Hier erinnern sowohl die Dunkelheit als auch die unendlichen Treppenläufe an die Radierungen Piranesis. Der Suche nach dem richtigen Weg entspricht die Blicklenkung bei Piranesi und auch die Wahl des Blickwinkels und die Rahmung des Bildes durch einen Bogen lassen sich in Piranesis *Carceri* (Blatt VII, zweite Fassung) wiederfinden. Die gleichmäßige, dem Rhythmus der Stufen folgende Bewegung Adsons erfährt durch die Konzentration auf seine Lampe zusätzlich eine eigene ästhetische Qualität. Auch auf akustischer Ebene verstärken die Treppen die Verwirrung im Labyrinth: Die Stimme Willams ist nicht lokalisierbar, seine Schritte hallen überall und nirgends. Der Film schafft also neben dem visuellen auch ein akustisches Labyrinth.

Die Treppen sind hier weniger wegen einer eigenen architektonischen Qualität bemerkenswert, sondern vielmehr als ‚Matrix‘ für den filmischen Raum:

- sie haben eine funktionale Facette, für die Transition der Protagonisten von Kammer zu Kammer,
- sie bedingen eine eigene ästhetische Qualität des filmischen Raums und

- sie stellen den Film in einen intertextuellen Zusammenhang – vor allem über die Assoziationen mit Piranesi und Escher.

Ohne die Dreidimensionalität des Labyrinths, die durch die den Treppen inhärente Bewegung nach vorn und nach oben erst möglich ist, wären die angesprochenen anderen Effekte nicht möglich; ein zweidimensionales Labyrinth, wie Eco es in seinem Roman skizziert, birgt andere, in jedem Fall aber nicht gleichermaßen gedächtnisaffine Implikationen (z. B. auch Räumlichkeiten in frühen Computerspielen). Und dies stellt auch die Stärke der Treppe dar: der Motivkomplex Bibliothek-Labyrinth-Treppe wirkt hier zusammen als *kinematografisches Motiv*.

Um die Aspekte des Gedächtnisses (die Bibliothek), der Bewegung (das Labyrinth) und des Raums (die Treppe) zu verbinden, möchte ich nun das Konzept der *ars memoria* heranziehen. Zurückgehend auf die Legende um Simonides, der nach dem Einsturz einer Halle, die er gerade zuvor verlassen hatte, die Toten anhand ihrer Position im Raum identifizieren konnte, entwickelte sich eine rhetorische Technik des Auswendiglernens von Reden. Der Redner setzte dabei für jeden prägnanten Teil seiner Rede ein Bild (*imago agens*) an eine bestimmte Stelle (*locus*) eines virtuellen Gebäudes, in der Reihenfolge seines Redemanuskripts. Während der Rede schritt der Redner dann dieses Gebäude im Geiste ab und ‚sammelte‘ die Bilder beziehungsweise die durch sie vertretenen Redebestandteile ein, um sie wiederzugeben. Zahlreiche Regeln (die Abstände der *loci*, Charakter der *imagines*, Fiktionalität oder Echtheit des Gebäudes, architektonische Verfasstheit u. a.) konkretisierten die Technik; insbesondere sollten die Bilder in keinem direkten Zusammenhang zu dem vertretenen Inhalt stehen. Eine Adaption der *ars memoria* fand vor allem zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert statt: Ramon Lull, Giordano Bruno und andere entwickelten sie weiter.¹¹

Interessant im Zusammenhang dieser Untersuchung scheint mir die *ars memoria* – die wie der Film zwischen Realität und Fiktionalität oszilliert, und wie der Film virtuelle Räume schafft, die realen Charakter haben und im Kopf des Redners/Betrachters entstehen – weil sie wie der Film durch gedachte und reale Bewegung Bilder mit Orten verknüpft. Und für die Beschreibung des Zusammenhangs von Gedächtnis, Bewegung und Raum in DER NAME DER ROSE kommt hinzu, dass das Ziel der *ars memoria* ist, komplexe Inhalte verschlüsselt als Erinnerungen zu konservieren, ebenso wie es das Ziel einer Bibliothek ist, verschlüsselte Inhalte in Form von Büchern und in Form ihrer Aufstellung als Erinnerungen zu konservieren.

Die labyrinthische Struktur der Klosterbibliothek verbindet die Implikationen des Labyrinths mit denen der Bibliothek: Wir schreiten mit Adson laut lesend die Treppen des Labyrinths auf und ab, orientierungslos und doch sicher an dem Ort des – kulturellen –

¹¹ Detailliert im Standardwerk von Frances Yates (2001) nachzulesen.

Gedächtnisses, den wir gesucht haben, den wir kennenlernen wollen und wiedererkennen, in dem einzelne Bücher wie *imagines* für Inhalte stehen, die man nur in der richtigen Reihenfolge entschlüsseln muss – in doppelter Hinsicht: für sich selbst und als Hinweis auf die Systematik des Labyrinths. Die Bewegung durch die Bibliothek selbst ist sinnstiftend, die Ausdehnung der Zeit ist beängstigend und wertvoll zugleich, die räumliche Orientierung nimmt zu und lässt das Labyrinth zur Bibliothek werden, während die Treppen eine räumliche, ästhetische Qualität (wie bei Borges) schaffen, die beeindruckt und die Gedächtnisstruktur der Bibliothek widerspiegelt.

Mit Bezug auf Heidegger beschreibt Cornelia Jöchner die raumproduzierende Eigenheit der Architektur:

In dieser raumbezogenen äußeren Ding-Welt steht die Architektur mit an erster Stelle. [...] Dennoch kann Architektur nicht in dem Sinne als primäre Raum-Erfahrung gelten, wie Heidegger die Gegenstände des Menschen zwar richtig als Teil einer räumlichen Existenz nimmt, sie aber lediglich als das ‚Umhafte‘, das ‚Da‘, und ‚Dort‘ als ‚Hingehören des Zeugs‘ versteht. Architektur ist bereits geformter Raum, sie enthält Vorstellungen von Raum, die durch sie formal codiert werden. (Jöchner 2003: 154)

Die Entschlüsselung dieser „Vorstellungen von Raum“ kann, so Cornelia Jöchner, auf mehreren Ebenen passieren: Auch der Betrachter entwickelt eine eigene Sichtweise, die auch historisch determiniert ist. „Architektur besitzt so auch jene ‚mnemische Energie‘, die Aby Warburg allen kulturellen Objekten zuspricht, deren kollektiver Sinngehalt sich im Erkennen der Form auch nach langer Zeit erschließt“ (ebd.). Maurice Halbwachs hat dies am Ende seiner Schrift *Das kollektive Gedächtnis* für den Raum ähnlich gefasst:

[A]llein das Bild des Raumes [gibt uns] infolge seiner Beständigkeit die Illusion, zu allen Zeiten unverändert zu sein und die Vergangenheit in der Gegenwart wiederzufinden. Aber gerade so kann man das Gedächtnis definieren; und allein der Raum ist beständig genug, um ohne zu altern oder einen seiner Teile zu verlieren, fort dauern zu können. (Halbwachs 1967: 163 f.)

Joachim Rees sieht in der Dreidimensionalität der Treppe gar einen Paradigmenwechsel vom Raum zur Zeit:

Im metaphorischen Wechsel von der Galerie zur Treppe gibt sich mithin ein gewichtiges Indiz für die Ablösung der raumdominierten Memoria durch temporalisierte Gedächtniskonzepte zu erkennen. War die Galerie [gefüllt mit fugenlos gehängten Memorialgemälden; U. K.] ein Gehäuse für die Inhalte der Erinnerung, so wurde die [selbst beschriftete römische] Treppe zum Gebilde, das den Modus der Erinnerung selbst repräsentiert. (Rees 2003: 333)

Dies scheint für *DER NAME DER ROSE* nur insofern zu gelten, als der ‚Modus der Erinnerung‘ selbst als zeitliches und räumliches Phänomen verstanden werden muss; die Bewegung durch das Labyrinth ist eine (verzeitlichte, entschleunigte) Bewegung auf der Treppe,

durch einen so produzierten Raum.¹² Im Kino bewegt sich nur das Auge, das Bild implementiert die Bewegung durch seine Affektivität in den Betrachter. Die Erinnerung an den Film beziehungsweise die Architektur des Films ist so nicht wirklich körperlich, sie rekurriert aber auf die körperliche Erfahrung: Die visuelle Erfahrung wird zu einer körperlichen.

Schluss

„Der konstante Aspekt des Architekturgebrauchs ist die Bewegung durch den Raum, sei es mit schweifenden Blicken, sei es durch Abschreiten der *loci*“ (Traninger 2003: 44). Auch William und Adson schreiten die *loci*, in ihrem Fall die Kammern der Bibliothek, ab, und entschlüsseln die *imagines agentes*, die Bücher und mit deren Hilfe auch den Code zum Verständnis des Labyrinths. Dabei wird durch ihre Bewegung durch den Raum die Architektur, hier vor allem die Treppen, zu einer „matrix of the filmic imaginary“ (Vidler 1993: 46). Es entsteht durch den so geschaffenen filmischen Raum auf architektonischer Basis auch ein virtueller Raum, eine architektonische Vorstellung im Kopf des Betrachters, der zugleich mit den anderen in den Bibliotheks-Sequenzen aufscheinenden Aspekten, dem Gedächtnis und dem Labyrinth und ihren Intentionen (Erinnern, Vergessen und Zeitwahrnehmung einerseits, andererseits Irren, Dichotomien Außen/Innen, gefangen/frei, Bewegung/Stillstand, Auf-sich-geworfen-Sein) korreliert. In der Bewegung verbinden sich zudem Raum und Zeit und werden in der labyrinthischen Anlage verdichtet – im Film wird dies durch die Einspielung der außerhalb der Bibliothek verlaufenden Handlung betont (der Erwartung und Ankunft Bernardo Guis).

Hinzu kommt die ästhetische Qualität der Bilder: Die Inszenierung der Unbezwingbarkeit des Labyrinths durch Assoziationen mit Piranesi und Escher unterstreichen die beklemmende und beeindruckende Atmosphäre zu Beginn der Bibliotheksszene, die – während des Umherschweifens – durch die Hoffnung auf Entschlüsselung der Labyrinth-Logik ersetzt wird. Die drei kinematografischen Motive Bibliothek, Labyrinth und Treppe agieren hier miteinander; jedes hat seine eigene Stellung und auch Berechtigung im Film, jedes für sich entfaltet ‚Operationsmacht‘, jedes hat seine eigene ästhetische Qualität und seine eigene (filmische) Geschichte – doch entwickelt sich erst durch die Kombination der drei Motive die beschriebene Intensität und Vielschichtigkeit der filmischen Bilder.

¹² Vgl. zum phänomenologischen Verständnis der Architektur August Schmarsows Arbeiten, zusammengefasst in Zug 2006 und zum Begriff „production de l’espace“ Lefebvre 2007. In der *ars memoria* ebenfalls angedeutet ist der Zusammenhang von Bild und Architektur, den ich in meiner Dissertation weiter ausführen werde.

Über die Autorin

Dipl.-Ing. Ulrike Kuch, Jahrgang 1979, studierte Architektur in Weimar, Berlin und Helsinki. Zurzeit Bearbeitung einer interdisziplinären Dissertation zur Treppe im Film, betreut von Prof. Lorenz Engell, Weimar, und finanziert durch ein Stipendium des Cusanuswerks.

Filme

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (LETZTES JAHR IN MARIENBAD, Frankreich 1961, Alain Resnais)

DER NAME DER ROSE (Deutschland/Frankreich/Italien 1986, Jean-Jacques Annaud)

DIAL M FOR MURDER (BEI ANRUF MORD, USA 1954, Alfred Hitchcock)

INCEPTION (USA 2010, Christopher Nolan)

THE SHINING (USA 1980, Stanley Kubrick)

Literatur

Assmann, Aleida (1991): Zur Metaphorik der Erinnerung. In dies./Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/M.: Fischer, S. 13-35.

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Aufl. München: Beck.

Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg., 1988): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

Borges, Jorge Luis (1996): Die Bibliothek von Babel. Erzählungen. Stuttgart: Reclam.

Dickhaut, Kirsten (2004): Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie über deformierte Bibliotheken in der französischen Literatur. München: Fink.

Eco, Umberto (1982): Der Name der Rose. München: Hanser.

Eco, Umberto (1988): An Ars Oblivionalis? Forget it! In: PMLA 103, H. 3, S. 254-261.

Eisenstein, Sergej (1977): Piranesi oder die Fluktuation der Formen. In ders.: Über Kunst und Künstler. Über El Greco, Gotik, Piranesi, Wagner, Puschkin. München: Rogner und Bernhard, S. 126-174.

Foucault, Michel (1975): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1979): Un ‚fantastique‘ de bibliothèque. In ders./Karin von Hofer (Hg.): Schriften zur Literatur. Frankfurt: Ullstein, S. 157-177.

Foucault, Michel (1990): Andere Räume. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam, S. 34-46.

Frisch, Simon (2010a): Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 1, S. 1-18. URL: www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf, Zugriff: 16.2.2010.

Frisch, Simon (2010b): Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: Stephanie Grossmann/Peter Klimczak (Hg.): Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg: Schüren, S. 298-313.

Frisch, Simon et al. (2010c): Und der Kreisel dreht sich weiter. Eine Round-Table-Diskussion zu Christopher Nolans INCEPTION. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 2, S. 142-152. URL: www.rabbiteye.de/2010/2/inception.pdf, Zugriff: 04.12.2010.

Halbwachs, Maurice (1967): Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart: Ferdinand Enke.

Jöchner, Cornelia (2003): Das Aufzeichnen von Räumen. Architektur, Stadt und dynastische Erinnerung im frühmodernen Turin. In: Harald Tausch (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 151-170.

Kern, Hermann (1983): Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. 2. Aufl. München: Prestel.

Kupfer, Alexander (1992): Piranesis „Carceri“. Enge und Unendlichkeit in den Gefängnissen der Phantasie. Stuttgart, Zürich: Belser.

Lachmann, Renate (1991): Die Unlösbarkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück der Mnemonisten. In: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum, Bild, Schrift. Studien zur Mnemotechnik. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 111-141.

Lefebvre, Henri (2007): The Production of Space. Malden, MA: Blackwell.

Mönninger, Michael (1998): Himmelsnähe, Höhlentiefe. Architektur der Erinnerung. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, H. 1, S. 40-51.

Quincey, Thomas de (1982): Bekenntnisse eines englischen Opium-Essers. Wien, Berlin: Medusa.

Reck, Hans-Ulrich (1994): Geschwindigkeit, Destruktion, Assoziation. Zur Zukunft des Erinnerns in der Medienkultur. In: Kunstforum International, H. 128, Zwischen Erinnern und Vergessen: Transitorische Turbulenzen II, S. 84-103.

Rees, Joachim (2003): Itinerar – Interieur – Imagination. Zum Verhältnis von Architektur-bild und Reisebeschreibung im 18. Jahrhundert. In: Harald Tausch (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 311-333.

Stocker, Günther (1997): Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Tausch, Harald (2003): Im Irrgarten. In: ders. (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 79-121.

Traninger, Anita (2003): Im Keller. Statik, Dynamik und das Raumproblem in der Mnemotechnik der Frühen Neuzeit. In: Harald Tausch (Hg.): Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 41-60.

Vidler, Anthony (1993): Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. In: assemblage, H. 21, S. 44-59.

Weinberg, Manfred (1998): Der Büchertrutzkasten. Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburgs: Ein Vorbild. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, H. 1, S. 35 f.

Wendler, André/Engell, Lorenz (2009): Medienwissenschaft der Motive. In: zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft 1, H. 1, S. 38-49.

Yates, Frances A. (2001): Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 6. Aufl. Berlin: Akademie.

Zug, Beatrix (2006): Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen: Wasmuth.