

Aus:

TIM MEHIGAN, ALAN CORKHILL (HG.)

Raumlektüren

Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne

Februar 2013, 324 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-2099-3

Dass der Repräsentation des Raumes ein Raum der Repräsentation immer schon vorausgeschickt ist, gilt als wesentliche Erkenntnis der über ihre eigenen Entstehungszustände reflektierenden Literatur der Moderne. Ausgehend von der Annahme eines *Spatial Turn* in der jüngsten Literaturwissenschaft werden in diesem Band die neuesten Forschungen zu Raumfragen in der Moderne vorgestellt. Dabei werden die Grundbedingungen einer Literatur ausgeleuchtet, in der die Raumerfahrung als bewusstseinsgenerierendes sowie gesellschaftsetablierendes Moment von Sein par excellence gewertet werden kann.

Tim Mehigan lehrt an der University of Otago, Neuseeland.

Alan Corkhill lehrt an der University of Queensland, Australien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2099/ts2099.php

Inhalt

Vorwort

Tim Mehigan, Alan Corkhill | 7

I. PHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK DES RAUMS AUFKLÄRUNG – KLASSIK – ROMANTIK

Der poetische Raum

Überlegungen zu einer konfigurativen Poetik

Martin Endres | 23

Die Entweltlichung der Bühne

Zum Raumregime des Theaters der klassischen Episteme

Franz-Josef Deiters | 39

Weltraum und Subjektraum

Zum Konzept des inneren Universums bei Novalis

Philipp Weber | 55

Die ästhetische Funktion des Raumes

Jean Pauls *DES LUFTSCHIFFERS GIANNOZZO SEEBUCH*

Victoria Niehle | 69

Raumkonfigurationen in E.T.A. Hoffmanns Roman

LEBENS-ANSICHTEN DES KATERS MURR

Giulia Ferro Milone | 87

II. RAUMPERSPEKTIVIERUNGEN ZWISCHEN REALISMUS UND JAHRHUNDERTWENDE

Space and Ambiguous Sentimentality

Theodor Storm's *DIE SÖHNE DES SENATORS*

Michael White | 107

Die kranke Stadt und das gesunde Land

Zu einem Diskursfeld um 1900

Stefan Rehm | 123

**Raumpraktiken in den Romanen Theodor Fontanes
Mit besonderem Blick auf Michel de Certeaus Raumtheorien**
Susanne Ledanff | 147

III. RAUMENTWÜRFE IM 20. JAHRHUNDERT

**Richard Kandts Reisebericht *CAPUT NILI*
Die Konstruktion moderner Identität im Raum des Anderen**
Mirah Shah | 167

Anderer Raum und moderne Erkenntnis bei Carl Einstein
Julia Kerscher | 189

**Die Großstadt als Chronotopos
Walter Benjamins *BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT*
und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption**
Moritz Wagner | 211

**Raum-Bilder
Strategien der Visualisierung und Spatialisierung
in André Bretons surrealistischen Erzähltexten
NADJA und *L'AMOUR FOU***
Susanne Gramatzki | 235

**Textflächen
Zur Interferenz von Konkreter Poesie und urbanem Raum**
Ulrich Kinzel | 257

**»Der Entwicklungsroman ist verreckt«
Verspernte Räume in der Prosa des Neuen Realismus**
Ingo Irsigler | 277

IV. RAUM UND ›MODERNE‹

Panoramatisches Erzählen in der Moderne
Ruth Neubauer-Petzoldt | 297

Autorinnen und Autoren | 317

Vorwort

TIM MEHIGAN, ALAN CORKHILL

I.

Das Thema »Raum« beschäftigt uns schon lange und aus gutem Grund. Von der Malerei ausgehend bezeichnet Mark Rothko in seinen 2004 posthum veröffentlichten Essays *The Artist's Reality: Philosophies of Art* den Raum als »the chief plastic manifestation of the artist's conception of reality«.¹ Ernst Cassirer hielt ihn für das logische Problem, in dem das wissenschaftliche Denken verankert ist (Cassirer 1969, 380). Immanuel Kant erhob den Raum zu einem formalen Aspekt des Denkens, um klarzustellen, dass keine Philosophie stattfinden kann, ohne dass der Raum an zentraler Stelle berücksichtigt wird. Die Frage nach dem Raum zeigt sich also von mehreren Standpunkten her als untrennbar damit verbunden, wie wir uns im Zeitalter der Moderne die Verfahrens- bzw. Darstellungsweise der Kunst, der Wissenschaft und der Philosophie überhaupt vorzustellen haben.

Angesichts der unleugbar großen Signifikanz des Gegenstands überrascht es geradezu, wie wenig die Dichter darüber zu sagen haben. Es gibt in der Literatur der Moderne nur wenige Autorenaussagen, die programmatisch durchblicken lassen, dass an das für die Kunst als zentral zu erachtende Darstellungsproblem ein tiefgreifendes Raumproblem geknüpft ist, und so gut wie keine, die sich mit Kants Ausführungen über die Bedeutung des Raums für das Philosophieren vergleichen ließen. Zu denken wäre vergleichsweise etwa an Gotthold Ephraim Lessings Abgrenzung eines Standpunkts für die Literatur im Gegensatz zu den bildenden Künsten in seiner Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie* aus dem Jahre 1766, Hugo von Hofmannsthals Erörterungen zum Stand der herkömmlichen Darstellungsmöglichkeiten im Hinblick auf die erlebte Realität in seinem

1 Mark Rothko: *The Artist's Reality: Philosophies of Art*. Der Text wird künftig unter der Sigle [AR] mit Angabe der Seitenzahl zitiert; deutsche Übersetzungen ggf. durch die Verf.

Chandos-Brief von 1902, und – je nachdem, ob wir ihn als Philosophen oder als Dichter verstehen – Friedrich Nietzsches Anwendung einer »genealogischen« Methode, um die Ziele der Philosophie neu zu formulieren, ein Vorgang, den er in seinen späteren Schriften als »Umwertung aller Werte« bezeichnet.

Bei allen diesen Vorhaben werden die begrifflichen Ausmaße der Raumproblematik jedoch mit Vorliebe ganz anderen Fragen untergeordnet: Bei Lessing, der Beschreibung der besonderen Eigenschaften der Dichtkunst im Vergleich mit der Skulptur und der Malerei; bei Hofmannsthal, der Inkongruenz zwischen der literarischen Darstellung der Wirklichkeit und den neuen Einsichten über das Leben, die der wissenschaftliche Fortschritt mit sich bringt; bei Nietzsche schließlich, der Frage, wie angesichts der auf Systematik und Ratio verharrenden Verfahrensweisen der Altphilosophie eine ganz neue »Lebensphilosophie« zu etablieren wäre. Bei diesen Vorhaben ist zweifelsohne von Umstellungen der Raumverhältnisse die Rede, aber eher vom zweiten Grad der Betrachtung her, im ersten Stock des neuen Bauwerks sozusagen, aber nicht im Erdgeschoss.

Selbstverständlich ist der Umzug in der literarischen Denkweise in das »Erdgeschoss« inzwischen längst vollzogen, aber in der Hauptsache eher durch Kritiker und Wissenschaftler als bei den Künstlern selbst – zu nennen wären in diesem Zusammenhang vor allem Maurice Blanchots bahnbrechende Studie *L'espace littéraire* (1955), Gaston Bachelards *La poétique de l'espace* (1958) und *La production de l'espace* von Henri Lefebvre aus dem Jahr 1974. Diesen wichtigen Beiträgen ist es zu verdanken, dass im Umgang mit literarischen Texten das Thema des Raumes zu neuer Bedeutung avanciert und mit Erfolg in die neuere wissenschaftliche Diskussion um die Literatur assimiliert worden ist. Homi Bhabhas Begriff vom »dritten Raum des Aussagens« (vgl. Bhabha 1994; Mitchell 1995, 80-84) wäre unter mehreren Entlehnungen von Begriffen aus der Semantik des Raums im jüngeren kritischen Diskurs als eine der am häufigsten besprochenen zu werten.

Bei der älteren Besprechung des Raumproblems verdienen die maßgeblichen Studien von Ernst Cassirer, die sich von der wissenschaftsphilosophischen Ausrichtung der frühen Abhandlung *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* (1910) bis hin zu dem philosophischen und ästhetischen Elementarfragen gewidmeten dreibändigen Hauptwerk *Philosophie der symbolischen Formen* (1923/29) erstrecken, besondere Erwähnung. Cassirer kam es besonders in der *Philosophie der symbolischen Formen* darauf an, das Auseinanderdriften der zwei »Kulturen« des Wissenschafts- und des Kunstverständnisses durch eine von ihm zum programmatischen Status erklärten Hinwendung zu den »höchsten theoretischen Formen des Denkens« zu verhindern. Diese höchsten Formen des Denkens, auf deren Erarbeitung Cassirers Philosophie der symbolischen Formen ausgerichtet ist, sah er an eine grundlegende Problematik des Raumes gekoppelt:

»[Die] Abgrenzung [des körperlichen und seelischen Wirkens] vollzieht sich erst, wenn das Bewußtsein die Welt nicht nur als ein Ganzes [...] erlebt, sondern wenn es dazu übergeht, die Wirklichkeit dadurch zu begreifen, dass sie ihr feste *Substrate* unterlegt. Diese Substantialisierung ist – auf der Stufe des »konkreten« Denkens [...] nur dadurch möglich, daß sie unmittelbar in die Form einer *räumlichen* Bestimmung und einer räumlichen Anschauung übergeht.« (Cassirer 2010, 115; Hervorhebungen im Original)

So erwies sich der Durchbruch zur Bedeutung von Raumfragen in der Literatur im frühen 20. Jahrhundert als zentral für das ganze Bestreben, die weit voneinander liegenden Gesichtspunkte aus der Wissenschaft und der Kunst bei der Wiedergabe bzw. Gestaltung der Realität in eine neue Beziehung zueinander zu setzen. Dass die Debatte um die »zwei Kulturen« der Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften in die kritischen und kulturellen Überlegungen der letzten zehn Jahre zurückgekehrt ist, scheint vor diesem Hintergrund aufschlussreich. Im vielfach ausgegerufenen »wissenschaftlichen Zeitalter« reichen nämlich die zunftinternen Kategoriengespräche der Literaturwissenschaft allein nicht mehr aus, um Sinn und Form der Literatur zu erklären. Daraus geht hervor, dass eine Neubesinnung auf die Wirksamkeit von literarischen Basiskategorien weit über den Umfang des gewöhnlichen wissenschaftlichen Interesses hinausgehen muss. Dass bei dieser Neubesinnung auch der Raum in den Blick zu nehmen ist, zeigt die Brisanz dieses Themas in der deutschsprachigen Literaturbesprechung gerade auch der letzten Zeit (vgl. Dünne/Günzel 2006; Döring/Thielmann 2008; Hallet/Neumann 2009; Dennerlein 2009).

Zu dieser seit Kürzerem wieder aufgelebten Diskussion in der Literaturwissenschaft möchte der vorliegende Band einen Beitrag leisten. Dass er, wie ein schneller Einblick in das Inhaltsverzeichnis lehrt, epochengeschichtlich gegliedert ist, zeugt weniger von der anhaltenden Dominanz der althergebrachten literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise als davon, dass bei der Neuüberdenkung des Raumthemas zeitliche Parameter auch weiterhin zentral bleiben. In konkreter Anwendung auf die in diesem Band besprochene Raumproblematik heißt das aber auch, dass von der Süffisanz der euklidischen Grundformen als raumtheoretische Orientierungsbasis grundsätzlich Abschied zu nehmen ist. In vielen Beiträgen dieses Bandes wird der Raum durchweg anti-euklidisch aufgefasst. Dabei wird gerade der Zeit – ganz im Sinne von Michail Bachtins Zeit und Raum vereinigendem Terminus »Chronotopos« (vgl. Bachtin 1989) – eine prägende Rolle zugeordnet. Auf die Erhellung dieser jeweils in ihrer Eigentümlichkeit aufscheinenden, dem Zeitfluss unablässig ausgesetzten »vierten« Raumdimension kommt es in diesem Band an, auf die Veranschaulichung jener Groß- und Kleindräume also, bei deren Poetisierung Zeit und Zeiterleben als anthropologische Grundkategorie des Seins der menschlichen Wahrnehmungs- und Verstandesweise eingeschrieben sind. Den Faktor Zeit spart die raumkritische Analyse in diesem Band somit keineswegs aus, sondern sie lässt

deren durch die Menschen konkret erfahrene Eigenheiten in der Fokussierung auf die Raumproblematik auf neue Weise sichtbar werden.

II.

Die Kunstformen, die der Umgang mit Raumfragen besonders thematisiert, sind – wie nicht anders zu erwarten ist – die Malerei und die Skulptur. Aber auch für die plastischen Künste ist das mit dem Begriff Raum Gemeinte alles andere als offensichtlich. Der eingangs erwähnte amerikanische Maler Mark Rothko stellt beispielsweise zwei Aspekte heraus, die er bei der herkömmlichen Konstruktion des Raums im Modus des Visuellen für wesentlich hält. Rothko unterscheidet zwischen »taktilem Raum« und »illusorischem Raum«. Ihm ist der »taktile Raum« der Luft vergleichbar, »die zwischen den Gegenständen oder Formen im Bilde existiert [und] so gemalt wird, dass sie selbst als Festes empfunden wird. Das heißt, die Luft in einem taktilen Gemälde wird als echte Substanz dargestellt und nicht als Leere« (AR 56). »Der Künstler« dagegen, »der einen illusorischen Raum erschafft, [...] will die Illusion einer Erscheinung herstellen«. Das ist besonders schwierig, weil die Luft, die am auffallendsten den Raum in einem Gemälde definiert, eigentlich gar nicht zu sehen ist: »Die einzige Art, die Präsenz der Luft als festen Gegenstand auch nur anzudeuten, ist, dass man bestimmte Dunstgebilde in das Bild einführt. Deshalb führen wir z.B. Wolken, Rauch, Nebel und Dunst ein, weil uns nur diese Mittel bleiben, um der Atmosphäre den Anschein der Existenz zu verleihen« (AR 56).

Die Anwendung von Dünsten, sowohl bei der Darstellung des Gegenstands selbst, als auch der ihn umgebenden Atmosphäre, ist uns von den Impressionisten her bekannt. In der impressionistischen Malerei soll der Dunst den *Schein* einer räumlichen Dimension erheben, ohne die Erwartung zu erregen, dass er für deren Realität einsteht – ohne selbst, um mit Rothko zu sprechen, die Kennzeichen des »taktilen Raums« zu besitzen, der bekanntlich einen Druck von $1,0545 \text{ kg/cm}^2$ ausübt. Fragen wir nach Sinn und Zweck der Konventionen eines illusorischen Raums in der Malerei, so geraten wir bald in Argumentationsweisen, die uns von den Anwendungen des Illusionismus in der Dichtung bekannt sind: Der Dichter bereitet Skepsis über den Raum des Realismus, den taktilen Raum, einen Modus der Darstellung eines Raumes, der in diesem Fall nicht wahrgenommen wurde; der Künstler kritisiert die Art, wie der Realismus den Raum auffasst, oder er stellt sich eine Alternative vor, die andere ästhetische, philosophische oder sogar politische

Realitätsbegriffe mit einbezieht, Begriffe, die eher angedeutet, als explizit ausgesprochen werden.²

Obwohl die Luft am augenfälligsten den Raum in einem Gemälde markiert, kann man ihn auch auf sekundärer Ebene durch verschiedene Kunstgriffe erzeugen. Auf der frontalen Ebene eines Bildes kann man beispielsweise dynamische Bewegung darstellen. Angedeutete Bewegung stellt natürlich auch angedeuteten Raum her oder Beziehungen zwischen Gegenständen innerhalb des Raumes. Das Raumempfinden, erzeugt durch eine auffallend bewegte vordere Ebene, erhöht das Gefühl des Taktilen im Bild. Sehr wirksam, wenn auch weniger auffallend, dient die Farbe zur Markierung des Raums. Die Raumwirkung der Farben ist leicht erklärbar. Laut Rothko: »Kalte Farben treten zurück, und warme Farben treten hervor« (AR 59). So verwendeten die alten Ägypter in ihrer vorperspektivischen Malerei die Farbe anstelle der Atmosphäre, um ihre Figuren hervortreten und zurücktreten zu lassen. Selbstverständlich implizieren solche Bewegungen räumliche Attribute. Sogar in den angeblich naiven Bildnissen der alten Ägypter, in denen alle Figuren auf einer einzigen Horizontalen dargestellt sind, werden also Theorien des Raums implizit eingesetzt, und zwar hier durch Verwendung der Farbe.

Der Raum im Kunstwerk, ob im taktilen Modus, der den Raum der gewöhnlichen menschlichen Erfahrung darzustellen beabsichtigt, oder im illusorischen Modus, der uns eine alternative Wirklichkeit suggerieren will, stellt den wesentlichsten Gesichtspunkt für die bildenden Künste dar. Rothko, wie bereits gezeigt, bezeichnet den Raum als »die wesentlichste plastische Darstellung vom Realitätsbegriff des Künstlers« (ebd.). Wie wir auf ein Gemälde reagieren, es deuten und beurteilen, ist somit eng damit verbunden, wie wir »die besondere Auffassung vom Raum« identifizieren, »der es gewidmet ist«. Wie mit allen solchen Festlegungen, muss man Art und Grad der erreichten Einheitlichkeit des Raums in Betracht ziehen, die wiederum »ein Glaubensbekenntnis, eine Einheit a priori« ist, »der alle plastischen Elemente sich unterordnen müssen« (ebd.).

Diese Erörterungen Rothkos in Bezug auf die Raumdarstellung in den plastischen Künsten lassen sich problemlos auf die Literatur übertragen. Auch in der Literatur nimmt sich nämlich die Art der Raumgestaltung in dem spezifischen Kontext seiner Erscheinungsweise im Kunstwerk als »Glaubensbekenntnis« sowie »Einheit a priori« aus. Somit scheint die jeweils angestrebte Raumordnung des literarischen Kunstwerks eng mit der ihr zugrunde liegenden dichterischen Gesinnung verbunden, d.h. mit der Frage, worauf das Kunstwerk in moralischer, philoso-

2 Die Literatur, insbesondere die postmoderne, hat den Unterschied zwischen der Raumfassung des Realismus und der des Illusionismus zu einem ihrer Hauptanliegen gemacht. Dieser Aspekt der postmodernen Literatur geht aus von Werken wie Italo Calvino's *Wenn ein Reisender in einer Winternacht ...* (1979), einem radikalen Versuch, die Spannung Realismus und Illusionismus in den erzählerischen Entwurf zu absorbieren.

phischer und ästhetischer Hinsicht letztlich ausgerichtet ist und welche Botschaft es durchscheinen lassen möchte. Im Falle der im vorliegenden Band besprochenen Literatur der Moderne wäre auch noch zu fragen, ob es nicht gerade die Tendenz modernistischer und (post-)moderner Literatur ist, das, was der Text aussagen möchte, zunehmend unter der Art seiner Raumgestaltung zu subsumieren oder im Extremfall gänzlich hinter ihr verschwinden zu lassen.

In dem Kontext der Auffassungen, denen sich Maler durch ihre Handhabung des Raums verpflichten, ist es relevant, dass Johann Joachim Winckelmann in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst* (1755), einem Werk, dem oft das Verdienst zugesprochen wird, die Kunstkritik als Disziplin eingeführt zu haben, auf die Interpretation des Raums im Kunstwerk aufmerksam macht. Winckelmanns Abhandlung betonte nachhaltig die Bedeutung des Raums für die bildenden Künste. Die synthetische Einheit des Raums, die in vier bekannten Werken des griechischen Altertums erreicht worden war, diene, so Winckelmann, einem höheren philosophischen Zweck. Sie stelle den atmosphärischen Raum des Kunstwerks dar, der es erst ermöglichte, dass seine »metaphysischen« Ausrichtungen erkennbar werden. Für die griechische Kunst bezeichnete er diese bekanntlich als »edle Einfalt und stille Größe«, Eigenschaften, die Laokoon, Hauptfigur eines der vier von Winckelmann analysierten Plastiken, angesichts tiefen und schmerzlichen Leidens zur Darstellung bringt.

Lessings Erwiderung auf Winckelmanns Behandlung des Werks im *Laokoon*-Essay ist von großer Bedeutung für Praxis und Kritik der Literatur. Lessing hat die These aufgestellt, dass die Dichtung auf Grund ihrer eigenen Produktionsbedingungen eher befähigt ist, das Leiden darzustellen, eben weil sie Dichtung ist, also Wörter, artikulierte Laute als Medium der Darstellung besitzt. Diese Überlegenheit rührt daher, dass die bildenden Künste für ihre Aussagen auf das Nebeneinander durch Form und Farbe gekennzeichnete Gegenstände, also natürliche Zeichen im Raum während eines einzigen Augenblicks in der Zeit beschränkt sind, wohingegen gerade die Abfolge der willkürlichen Zeichen, d.h. der Wörter, artikulierter Laute, in der Zeit das Medium der Dichtung konstituiert. Von dieser Unterscheidung ausgehend konnte sich Lessing dann zu der Feststellung durchringen, dass die Dichtung das wirksamere Medium für die Darstellung menschlicher Emotionen sei, da diese ihrer Komplexität wegen verlangen, in ihrer Entfaltung über eine bestimmte Zeitspanne hinweg, also sukzessiv, dargestellt zu werden. Die bildenden Künste seien für ihr Teil dazu angehalten, alle Phasen einer solchen Entfaltung simultan darzustellen. Letztlich könne dies nur bedeuten, dass wir mehr vom Leiden des sterbenden Priesters Laokoon aus der *Äneis* des Virgil erfahren, wo die gleiche Episode erzählt wird, als aus der Arbeit der Bildhauer von Rhodos im ersten vorchristlichen Jahrhundert. Es bedeutete auch – so Lessings Überzeugung jedenfalls – dass Laokoons unfreiwilliger Schrei in dem seiner Eigengesetzlichkeit unterworfenen Medium der Skulptur unterdrückt erscheint, in der *Äneis* aber voll zum Ausdruck kommt. Von

diesem Gesichtspunkt her konnte Lessing auch Winckelmanns Postulate über die philosophischen Richtlinien der antiken Kunst, ihre angebliche Hingabe an die deutlich vorchristlichen Werte der »edlen Einfalt und stillen Größe« in Frage stellen. Die Kritik an Winckelmann hat Lessing also als ästhetische Theorie über den Raum und die Zeit in der Kunst zu verkleiden gewusst. Allein dieser Umstand deutet an, dass man sich in Deutschland bis zum späteren 18. Jahrhundert der bedeutenden Rolle und Funktion des Raumes in den Künsten sehr wohl bewusst war und gerade im Kontext von raumphilosophischen Fragen auf einer Abgrenzung der Literatur von den plastischen Künsten insistieren wollte.

Das bedeutete aber auch, dass sich die Dichter mit der Annahme der Glaubwürdigkeit von Lessings Thesen über die jeweiligen Funktionen von Raum und Zeit in der Dichtung lange Zeit nicht genötigt sahen, den Raum als Gestaltungselement oder als Gattungsproblem per se anzuerkennen. Genauso wenig hielten sie sich für verpflichtet, den Raum in den verschiedenen Modalitäten ihrer Kunst eingehender zu untersuchen. Lessings weitgehende Ausschaltung des Raums aus dem Bereich der Literatur kann aus heutigem Blickwinkel die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen Fragen daher nur stark verzögert haben. Im Rahmen der deutschen Literatur sollte die Beschäftigung mit dem Raum erst im Zuge des steigenden Interesses an Raumfragen in den Nachbardisziplinen der Philosophie, später auch der Naturwissenschaft erfolgen.

III.

Das Verdienst Immanuel Kants ist es, den Raum als nicht zu umgehende Grundfrage für die Philosophie eingeführt zu haben – eine Frage, mit der sich die Philosophie, abgesehen von einem Disput über die Frage des absoluten Raums, den die Philosophen Samuel Clarke und Gottfried Wilhelm Leibniz in einem privaten Briefwechsel 1715-16 miteinander austrugen, in grundsätzlicher Weise noch niemals zuvor hatte befassen müssen.

Es ist bemerkenswert, dass Kant erst gegen Ende seiner vorkritischen Zeit auf die wahre Bedeutung des Raums als Thema für die Philosophie gekommen ist. Tatsächlich kündigt sich in der Wahl des Raums als Gegenstand in einer kurzen, 1768 verfassten Abhandlung »Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum« der sich nähernde Schluss von Kants vorkritischer Periode an. In der Abhandlung wird festgehalten, dass die Orientierung im Raum, d.h. der den Gegenständen zu attestierende Grad ihrer »Drehung« im empirischen Raum, mit der Potenz eines Faktors zu tun hat, der auf die Körperwahrnehmung des Menschen zurückgeht. Zur Verdeutlichung seiner These spricht Kant in der Abhandlung die begrifflichen Aspekte der »Gerichtetheit« der linken und rechten Hand bzw. der

Links- und Rechtshändigkeit an. In raumtechnischer Hinsicht erweist es sich, dass die linke und rechte Hand – auf den ersten Blick kongruente figürliche Erscheinungen – im genauen Sinne einander nicht entsprechen, da der von der einen besetzte Raum nicht restlos in dem Raum der anderen aufgeht.³ Es lässt sich somit eine gewisse Inkongruenz der beiden Hände beobachten, die nicht mit ihrer Positionierung im Raum, wohl aber mit ihrer *Erscheinungsweise* im Raum bzw. mit der ihnen zgedachten Raumkonstitution zu tun hat. Im isometrischen Flächenraum etwa eines Leibniz, bei dem, wie Kant erläutert, nur die Lagen der Teile der Materie gegeneinander und das Verhältnis dieser Teile untereinander zu bestimmen wären, tritt dieses Kongruenzproblem noch nicht klar zu Tage.

Was heute als Kants ›kritische Philosophie‹ gepriesen wird, ging also zumindest teilweise aus seiner Feststellung der zentralen Bedeutung der anthropologischen Dimension des Raums für das gesamte Unternehmen der Philosophie hervor. Die Frage nach dem Raum wird in der ersten der drei großen kritischen Schriften einer ausführlichen Behandlung unterzogen, und zwar unter der Rubrik ›Die transzendente Ästhetik‹. In diesem Teil der *Kritik der reinen Vernunft* wird ausgeführt, dass die Möglichkeit, die Welt zu erkennen, von Kant als ›synthetische a priori Erkenntnis‹ bezeichnet, von einer jeglicher Erkenntnis bereits vorausgehenden Vorfunktionalität des Raums und der Zeit abhängt. Diese Funktionalität entspringe dem Gemüt des Erkennenden. Gerade der Wirksamkeit dieser der subjektiven Wahrnehmung unterliegenden Grundaspekte des Denkens sei es zuzuschreiben, dass die Arbeit des Bewusstseins überhaupt vonstatten gehen kann. Diese Bewusstseinsarbeit schaltet sich nach Kants Auffassung auf Grund einer inneren Disposition ein, die aus Raum und Zeit zusammengesetzt ist und – unter der Annahme eines zu Verstandeszwecken eingesetzten, kritischen ›Transzendentalismus‹ – dann erlaubt, dass die Dinge gewissermaßen nachträglich zu ihrer Gestalt und ihrem Inhalt kommen. Kant stellt sogar die These auf – dies war in den Augen vieler Zeitgenossen das Skandalon seiner neuen Philosophie –, dass die auf der Basis des Räumlichen und des Zeitlichen entstehenden Objekte eigentlich nur für die Erscheinung dieser Objekte gehalten werden können, nicht aber für die Wirklichkeit dieser Objekte selbst.

Bis Ende des 18. Jahrhunderts also hatte die Philosophie nicht nur die Wahrnehmung des Raums als Attribut des menschlichen Bewusstseins entdeckt, sondern sie hat auch erkannt, dass sie nicht weiter vorgehen konnte ohne eine adäquate Darlegung der Art, wie der Raum als operatives Element des Verstandes Teil von dessen Konstruktion der Wirklichkeit dargestellt wird. Dieses Argument, das unmittelbar nach dem Erscheinen der ersten der großen philosophischen Schriften Immanuel Kants den Widerspruch vieler Philosophen hervorrief (unter ihnen des Religionsphilosophen Friedrich Jacobi, der Kant des Nihilismus bezichtigte), gehört

3 Wie man auch leicht am Beispiel des Handschuhs ersehen kann: Die linke Hand passt nicht in den rechten Handschuh und umgekehrt, vgl. Nerlich 1973, 337-351.

inzwischen zum Alltagsgut in der europäischen Philosophie. Wie bereits angedeutet wird dieser Gedanke in strukturalistischen, poststrukturalistischen und marxistischen Behandlungen dieser Fragen weiterentwickelt, angefangen bei Bachelard, Blanchot, Lefebvre und Bachtin.

IV.

Der Raum ist somit ureigenstes Element des (literarischen) Kunstwerks. Ob als punktuelle Relationalität, von der aus – wie Leibniz vermutete – das ganze Universum perspektivisch zu verorten ist, oder, wie Kant dachte, als Ursprünglichkeit, in der die ersten Momente des Bewusstseins verankert sind, der Raum weist in philosophischer Hinsicht grundlegenden Modalitätscharakter auf – er ist der Stoff sowie das Mittel, kraft deren die imaginierten Welten der Literatur entstehen. Als Möglichkeitspotenz, der das literarische Werk seine virtuelle Erscheinung verdankt, ist er auch gleichzeitig in der Lage, die Bedingungen der Macht zu konstituieren. So schreibt zum Beispiel Edward Soja: »Spatiality is not only a product but also a producer and reproducer of the relations of production and domination, an instrument of both allocative and authoritative power. Class struggle, as well as other social struggles are thus increasingly contained and defined in their spatiality and trapped in its grid« (Soja 1985, 110). Wenn alle Kämpfe in der Gesellschaft (nicht nur die Klassenkämpfe) in den Relationen zu finden sind, die der Raum und die Räumlichkeit vorstrukturieren, dann ist der Raum auch als das tragende politische Element schlechthin anzusehen. In ihm lassen sich die Zustände des Patriarchats genauso verorten wie die der Logozentrität, von der das Patriarchat – wenigstens in einem Großteil der abendländischen Literatur – nicht zu trennen ist.

Da Relationen auf einer anderen Ebene der Betrachtung auch Kontexte sind, in denen Differenz und Differenzstrukturen zum Tragen kommen, ist der der Räumlichkeit innewohnende politische Aspekt zugleich das Element, aus dem Kultur und kulturelle Differenz zusammengesetzt sind. In einer postkolonialen Moderne mag es zudem auch sein, wie Bhabha argumentiert, dass diese Differenzen nicht (mehr) die Form einer Binarität annehmen, aus der sich gleichsam hegelianisch die Konsistenz ihrer wie auch immer gearteten Verallgemeinerungsform ergeben würde. An die Stelle der in der abendländischen Denktradition bislang als notwendig erachteten Binaritätslogik, die auf die Vermutung genauso für notwendig gehaltener sozialer Grundambivalenzen zurückgeht, träte – so Bhabhas provokanter Ansatz – ein offenes Kontingenzfeld, wo politische und kulturelle Differenzen nicht auf bleibende Weise aufhebbar, sondern höchstens vorübergehend verhandelbar erscheinen.

Demnach ließen sich die in Kunstwerken provisorisch eingesetzten Differenzszenarien, um mit Bhabha zu reden, als eine Form von »contingent conditionality« (Mitchell 1995, 82) verstehen,

»or as an »interstitial« articulation that both holds together and »comes between« – not only in the sense of being a space or mode of passage but in the colloquial sense of »coming between«, that is, meddling, interfering, interrupting, and interpolating: making possible and making trouble, both at once. There may be a way of thinking generality not in that binary and mimetic way but through the iterative [...], through repetition and displacement.« (Ebd.)

Damit stehen wir auch hier wieder auf dem Boden eines Räumlichkeitsdenkens, das es seinerseits weiter zu erforschen gilt.

V.

Die im Kontext ihres jeweiligen Gegenstandes chronologisch geordneten Beiträge dieses Bandes behandeln literarisch-ästhetische, naturwissenschaftliche sowie sozial- und kulturgeschichtliche Perspektiven zum *spatial turn* in der Moderne. Dabei werden in facettenreicher Weise die geschichtlichen Dimensionen von Räumlichkeitsvorstellungen ausgeleuchtet, die über die Festlegungen des in den Auswahltexten als jeweils tradiert präsentierten Raumverständnisses deutlich hinausgehen. Somit liefern die vorgestellten Lesearten und exemplarischen Einzeltextanalysen eine Vielzahl fruchtbarer Anknüpfungspunkte für die Beschäftigung mit Raumkonstellationen aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln.

Martin Endres' literaturphilosophisch ausgerichtete Studie zur poetischen Gestalt des Raumes, die von der relationalen Raumlehre G. W. Leibniz' ausgeht, leitet die erste Gruppierung der Raumanalysen ein. Mit Blick auf die »molekulare« Topologie und Eigenräumlichkeit des Literarischen stellt er in programmatischer Weise heraus, dass die Dichtung nicht nur Perspektiven auf »etwas ihr Äußerliches« bietet. Auch müsse die Poesie, zumindest in ihren semiotischen Bezügen, als ein Raum aufgefasst werden, der »nicht lokal situierbar ist, auch nicht in der Sprache, sondern der *durch* die Sprache und *als* ein ausgezeichnetes Sprechen schon immer Raum *ist*«.

Unter besonderer Berücksichtigung der bühnen- und regietheoretischen Erörterungen von Denis Diderot, Lessing, Johann Christoph Gottsched, Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller setzt sich *Franz-Josef Deiters* in einer theaterwissenschaftlich fokussierten Raumstudie für eine Neubewertung physikalischer Raumrelationen im europäischen Schauspielhaus des 18. Jahrhunderts ein. Grundlegend für das Raumregime des Theaters »der klassischen Episteme« ist nach Deiters' Ansicht

eine strikte Unterscheidung von Zuschauer- und Bühnenraum, »so dass die auf die Position des Fürsten ausgerichtete Perspektivbühne des barocken Hoftheaters im Laufe des 18. Jahrhunderts durch einen Bühnenraum ersetzt wird, dem der Status eines ›entweltlichten‹ Zeichenraumes zukommt«. Als »wichtiger Indikator für eine konsequente Verschließung des Zeichenraums Bühne« dürfe bereits die Wahl mythologischer Stoffe wie *Iphigenie auf Tauris* (1787) oder *Die Jungfrau von Orleans* (1802) sowie historischer Gestalten wie *Egmont* (1788) oder *Maria Stuart* (1801) gewertet werden, »welche eine Distanzierung des Bühnengeschehens gegenüber der Lebenswelt der Zuschauer« signalisieren.

In einem der Analyse literaturphilosophischer Gesichtspunkte gewidmeten Beitrag stellt *Philipp Webers* Behandlung der Schriften Friedrichs von Hardenberg (Novalis) Bezüge zwischen der Subjektkonstitution der (früh-)romantischen Selbstbewusstseinsphilosophie und der damals »aufstrebenden Astronomie« her. Mit Blick auf das ›innere‹ Weltall bei Novalis, dessen ›Anschau‹ des Universums als Projektionsfläche diverser romantischer Ideen fungierte, versteht Weber die »kosmologische Sehnsucht« der Romantiker als »besonderes räumliches Begehren«.

Am Beispiel von Jeans Pauls *Des Luftschiffers Giannozzo* (1800/01) nimmt *Victoria Niehle* eine Analyse des ›Panoramablicks‹ vor, und zwar vor der Folie des durch die Ballonflüge der Gebrüder Montgolfier neu aufgelebten Interesses am ›panoramatischen‹ Sehen am Ende des 18. bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts. Niehle geht es in erster Linie darum, darauf hinzuweisen, wie sehr sich Jean Paul in den Aufzeichnungen des Satirikers Giannozzos mit den »Möglichkeiten einer modernen gegenüber einer vornehmen Poesie« auseinandersetzt.

Den auf die Umbruchzeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts fokussierenden ersten Teil des Bandes rundet ein Beitrag von *Giulia Ferro Milone* zum Themenkomplex Raumbeziehungen in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/ 21) ab. Die Verfasserin bemüht sich zum einen um eine Bestandsaufnahme der konkret-topografischen Raumkonfigurationen, insbesondere der Schauplätze, Naturerscheinungen und Gegenstände, die in Hoffmanns Roman vorkommen. Zum anderen nimmt sie die räumlichen Parameter des Geschlechterdiskurses bei Hoffmann in den Blick, und zwar mit Hauptakzent auf die nuancierten ›Geschlechterkodierungen‹ des Raumes und die jeweiligen Brüche dieser Kodierungen. Daraus geht hervor, dass der Roman wörtlich und figürlich ›Zwischenräume‹ zum Vorschein kommen lässt, in denen die binäre Dialektik maskulin-feminin hinterfragt werden kann.

Die auf Raumgestaltungspraxen in der Zeit zwischen Realismus und Fin de siècle eingehende zweite Abteilung der Sammlung hebt mit *Michael Whites* literarhistorischer Erkundung der Raumordnung in Theodor Storms Novelle *Die Söhne des Senators* (1880) an. White erkennt im novellistischen ›Dingsymbol‹ der Gartenmauer eine Chiffre sowohl für die psychologisch-emotionale Trennlinie zwischen den entfremdeten Brüdern der Novelle als auch für das Problemfeld der

mündlichen und schriftlichen Kommunikation, das den gesamten Erzählverlauf durchzieht.

Einen breiten Bogen spannen die sozial- und kulturhistorisch angelegten Ausführungen *Stefan Rehms* zur Themenkonstellation Raum und Urbanisierung im späten 19. Jahrhundert. Der Beitrag wirft Schlaglichter auf die Verknüpfung von Stadt und Land und das Zuschreibungsfeld von Natur und Kultur sowie Gemeinschaft und Gesellschaft unter dem Vorzeichen von Krankheit und Gesundheit. Rehm argumentiert mit Rücksicht auf die medizinischen, rassenhygienischen, sozialdarwinistischen und kulturkritischen Diskurse der Zeit, dass die im 19. Jahrhundert entstehenden Großstädte zunehmend zu ambivalenten Räumen werden, in denen zivilisatorischer und technologischer Fortschritt mit Fehlentwicklungen, Entartungstheorien und Pathologien jeder Art Hand in Hand geht.

Den sich an Rehms Überlegungen anschließenden Einblicken *Susanne Ledanffs* in die ›hegemoniale‹, doch zugleich ›subversiv‹ erscheinende Ikonografie von Fontanes metropolischen Erzählräumen liegt ein Bezugsrahmen zugrunde, der sich auf die Raumtheorie Michel de Certeaus stützt. Unter Zuhilfenahme dieser Theorie lässt sich der Ansicht Ledanffs zufolge die Bedeutung von Fontanes Raumbildern in ihren »zukunftssträchtigen motivischen und erzähltechnischen Möglichkeiten« deutlich erkennen. »Im Angesicht von Uniformität, Abstraktion und Entfremdung des konzeptionalisierten Raums verweist Certeau« auf Praktiken, die mit Fontanes »narrativen Idiosynkrasien der Raumwahrnehmung durch seine Protagonisten« konform laufen.

Die sechs Beiträge des dritten Teils der Sammlung widmen sich literarischen Raumdiskursivierungen von 1900 bis Ende der 1960er Jahre. Den Auftakt dazu bildet *Mira Shahs* Würdigung des wenig bekannten afrikanischen Reiseberichts *Caput Nili* (1904), der aus der Feder des deutschen Arztes Richard Kandt stammt. Herausgearbeitet werden Zusammenhänge zwischen Raum und einer »übergreifenden Identitätskonstruktion«, ausgehend u.a. von kolonial- und rassenpolitischen Gesichtspunkten. Ein dezidiert imperialer Raumeroberungsdrang findet, so die Ansicht Shahs, in Kandts Wunsch Ausdruck, sich »in einen historisch gewichtig besetzten Raum des Wissens: die Nilquellenforschung« einzuschreiben, d.h. sich an die Ideologie eines räumlich und genetisch bestimmten nationalistischen Projektes zu binden.

Bei *Julia Kerschers* Überlegungen zu disziplinübergreifenden Synergien zwischen Carl Einsteins in den Jahren 1906/09 verfasstem Text *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* und seiner Programmschrift zur bildenden Kunst *Negerplastik* (1915) dient die Frage nach »Vermittlungswege[n] von theoretischer Konzeption und literarischer Repräsentation« als Ausgangspunkt für eine Erörterung der »Art der Erkenntnisleistung, die der Kategorie Raum in der Moderne um 1900« zugesprochen werden kann. In diesem Zusammenhang macht Kerschler auf Raumrelationen jenseits ihrer rein »realweltliche[n] Referenz« und über deren »Verortung in der ästhetischen Tradition« hinaus

aufmerksam. Kerscher reflektiert ein vielschichtiges Geflecht von innertextlichen Raumkonstruktionen, die mit Helmut von Helmholtz' Spiegelexperimenten, Foucaults Heterotopiekonzept sowie mit epistemologischen »Theoremen aus dem Bereich der frühen Relativitätstheorie« korrelieren.

Weitere Indizien für historische Wasserscheiden und Paradigmenwechsel in der Erfassung und Repräsentation von modern(istisch)er Großstadtkonografie liefert *Moritz Wagner* in Bezug auf Walter Benjamins für die literatur- und kulturwissenschaftliche Erforschung des *spatial turn* bedeutsame Schrift *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932/38). Von der These ausgehend, dass die Jahrhundertwende eine folgenschwere »Wende zum Räumlichen und zu grundlegenden Debatten über die Vierdimensionalität des Raums und die Zeit als vierter Dimension« konstituierte, macht sich Wagner – unter Verweis auf den von Bachtin eingeführten Terminus »Chronotopos« – Benjamins Beobachtung zunutze, dass sich anstelle eines rein zeitlichen Kontinuums »im modernen Schauplatz Berlin ein synchrones ›Kontinuum des Raumes‹ und eine (optische) ›Projektion des zeitlichen Verlaufes in den Raum‹« etablieren.

Die Raumparameter und -koordinaten der modernen Metropole sind ebenfalls Gegenstand von *Susanne Gramatzkis* Beschäftigung im Kontext von André Bretons avantgardistischen Romanen *Nadja* (1928) und *L'amour fou* (1937) mit der narrativierten Darstellung der Pariser Passagen, Boulevards und Plätze als eines »genuin surrealistischen Raum[es]«. Ihre Studie erhellt insbesondere das in der bisherigen Breton-Forschung wenig beachtete »Zusammenspiel von Schrift und Bild, verbalen und ikonischen Elementen« auf der Folie surrealistischer Theorie und Kunstpraxis.

Ein raumbezogenes Experimentierfeld anderer Art wird drei Jahrzehnte später in Form von Max Benses konkreter Poesie betreten, mit der sich *Ulrich Kinzel* in seinen Überlegungen zu den Funktionszusammenhänge[n] zwischen Zeichen, Raum, Textfläche und Metropolis eingehend befasst. Im Kontext der städtischen Zeichenkultur, so Kinzel, misst Bense dem Plakat eine besondere Bedeutung bei. Mit vergleichendem Seitenblick auf Benjamins Plakat-Reflexionen im *Passagen-Werk* (1932/1938) macht Kinzel zudem deutlich, dass das Plakat kein bloßes »Produkt kommerzieller Trivialität« sei, sondern eher »eine grundsätzliche Erscheinung der modernen urbanen Zivilisation, ein Stil, in dessen Schnittpunkt sich Werbung und Literatur überkreuzen«.

Die dritte Abteilung der Sammlung wird mit dem Beitrag *Ingo Irsiglers* abgeschlossen, der die Korrelation von Raum- und Identitätsstrukturen in der Erzählprosa des ›Neuen Realismus‹ der frühen 1960er Jahre untersucht. Besprochen werden Erzähltexte von Dieter Wellershoff, Günter Herburger und Rolf Dieter Brinkmann unter Heranziehung der von Pierre Bourdieu diskutierten Beschreibungsmuster des *espace sociale*. In diesen Texten lässt sich eine »subjektive Wahrnehmungsperspektive« identifizieren, »aus der sich der soziale Raum überhaupt erst konstituiert und in dem sich die Figuren in Relation zur Umwelt ihre jeweilige Position zuschreiben«.

Eine Zusammenschau verschiedener in der Literatur der Moderne eingesetzter Raumpraktiken bietet zum Schluss *Ruth Neubauer-Petzoldts* Panoramadiskussion. Am Beispiel der Prosatexte E.T.A. Hoffmanns, Edgar A. Poes, Hans G. Adlers und Kurt Vonneguts wird in ihrer Untersuchung der Frage nach dem Stellenwert des Panoramas als »diskursive[r] Leitmetapher« innerhalb der »Tradition der zeitgenössischen Wissensräume« sowie nach der Bedeutung des »Rundum-Blicks« in den aufkommenden Massenmedien nachgegangen. So kann dem Panorama unter dem Vorzeichen einer sich zunehmend auf ihren technologischen Fortschritt berufenden Moderne wie auch als Vorstellungsfigur, die die Erschließung neuer »Denkfelder« nahezu erzwingen möchte, gerade im Kontext einer Literatur des *spatial turn* Signalwert zugesprochen werden.

Der vorliegenden Sammlung von Aufsätzen ist ein weltweiter *call for papers* vorausgegangen, auf den Interessenten aus allen Fachrichtungen in der vor allem germanistisch orientierten Literatur- und Kulturwissenschaft geantwortet haben. Nur ein kleiner Bruchteil der eingesandten Themenvorschläge und Beiträge konnte berücksichtigt werden. Bei der Auswahl der eingegangenen Manuskripte waren ehrenamtliche Fachgutachter aus Deutschland, Australien, Großbritannien, Neuseeland, Österreich und den USA beteiligt. Für ihr Feedback und ihren Rat möchten wir uns bei diesen Kolleginnen und Kollegen recht herzlich bedanken. Redaktionelle und kritische Mithilfe haben darüber hinaus August Obermayer (Otago) und Michael Metzger (Buffalo) geleistet – auch ihnen gilt unser aufrichtiger Dank. Weiterer Dank gebührt der University of Otago, die dieses Projekt mit einem großzügigen Druckkostenzuschuss unterstützt hat. Gedankt sei nicht zuletzt dem hilfsbereiten und tatkräftigen Editorenteam des transcript-Verlags und den Autorinnen und Autoren der in diesem Band präsentierten Beiträge, die unserem Projekt von Anfang an ihr großes Wohlwollen haben angedeihen lassen.

Tim Mehigan (Dunedin) und Alan Corkhill (Brisbane), im September 2012

LITERATUR

Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris 1958.

Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt a.M. 1989 (russ. 1975).

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. New York/London 1994.

Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris 1955.

- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen*. [1923-29]. Bd. 3: *Phänomenologie der Erkenntnis*. Hamburg 2010.
- Ders.: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff: Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. [1910] Darmstadt 1969.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York 2009.
- Döring, Jörg, Thielmann, Tristan (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008.
- Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006.
- Hallet, Wolfgang, Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009.
- Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*. Paris 1974.
- Mitchell, W.J.T. »Interview with Cultural Theorist Homi Bhabha«. In: *Artforum* 33. Jg., 7 (1995), 80-84.
- Nerlich, Graham: »Knees, Hands and Absolute Space«. In: *Journal of Philosophy* 70. Jg., 12 (1973), 337-351.
- Rothko, Mark: *The Artist's Reality: Philosophies of Art*. Hg. Christopher Rothko. New Haven CT/London 2004.
- Soja, Edward: »The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Retheorization«. In: D. Gregory und J. Urry (Hg.): *Social Relations and Spatial Structures*. New York 1985, 90-127.