

Stephan Günzel

RAUMTHEORIE

in: *Jahrbuch. Beiträge zur Kulturtheorie.*  
*Reclam, 2016.*

Raumtheorie

## »er fand Coppelas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!« Dialektiken des Raums

Von Stephan Günzel

### I Raumanalyse

Die heutige Raumtheorie geht letztlich aus einer Veränderung im Diskurs der Kulturwissenschaften am Ende des 20. Jahrhunderts hervor. Die Impulse hierzu kamen maßgeblich aus den kritischen Sozialwissenschaften und sind heute insbesondere bis in die Literaturwissenschaften hinein bemerkbar.

In der Rückschau wird für diese Veränderung gerne die Bezeichnung »Spatial Turn« verwendet. Geprägt wurde sie 1989 von dem US-amerikanischen Sozialgeographen Edward W. Soja (1940–2015) in seinem Buch *Postmodern Geographies*, das im Untertitel die »Wiederbehauptung des Raums in der kritischen Sozialtheorie« verkündet. Ein Unterkapitel darin ist mit »Uncovering Western Marxism's Spatial Turn« (Soja 1989, 39) überschrieben und behandelt die nach Soja »rechten« Marxisten, nämlich jene, die nicht wie Jean-Paul Sartre (1905–1980) zum philosophischen Existentialismus übergewechselt seien, sondern nach wie vor eine Wirklichkeit von Gesellschaftsprozessen anerkennen. Zu diesen gehört neben anderen Henri Lefebvre (1901–1991).

Der bis zu Sojas Untersuchung nahezu in Vergessenheit geratene französische Soziologe Lefebvre gehörte zu den produktivsten Wissenschaftsautoren des 20. Jahrhunderts: er veröffentlichte im Schnitt jedes Jahr eine Monographie. Eine von ihnen war *La production de l'espace* von 1974, die bei ihrem Erscheinen jedoch wenig Beachtung fand. Das hatte – neben Lefebvres hohem Output an Texten – verschiedene Gründe: Einer war, dass der Begriff »espace« vom Publikum noch primär mit dem »Weltraum« assoziiert wurde und eine Produktion desselben in den 1970er Jahren als ein recht merkwürdiges Thema erscheinen musste. Ein anderer Grund war das auch in Frankreich gültige, von Max Horkheimer (1895–1973) und Theodor W. Adorno (1903–1969) verkündete Verdikt, entsprechend dem Raum (im Sinne von »Natur«) die »absolute Entfremdung« des Menschlichen sei (Horkheimer/Adorno 1969, 189). Lefebvre hatte mit »espace« jedoch den urbanen Raum vor Augen, der ihm zufolge gesellschaftlich hervorgebracht wird und – da er kein »Naturraum« ist – keineswegs starr, sondern durch die Geschichte hindurch in Veränderung begriffen ist.

Die bislang nur in Form des Vorworts auf Deutsch vorliegende Publikation

wurde 1991 im Todesjahr Lefebvres ins Englische übersetzt – und erst in dieser Form als *The Production of Space* avancierte es zur »Bibel« der neuen Raumtheorie. Maßgeblich hatte daran wiederum Soja Anteil, da er fünf Jahre später 1996 in seinem neuen Buch *Thirdspace* eine detaillierte Deutung von Lefebvres Raumtheorie vorlegte. Mittlerweile war seine Formulierung »Spatial Turn« in aller Munde, und sein neues Buch wurde entsprechend stark rezipiert.

Gleichwohl ist seine Deutung Lefebvres nicht unumstritten, die auf die teils problematische englische Übersetzung, welche Soja seinen Überlegungen zugrunde legte, aber auch auf Unachtsamkeiten seinerseits zurückgeführt werden kann: So charakterisiert Soja (2005) Lefebvres Theorie als »Trialektik«, indem er unterstellt, dass »Dialektik« sich auf zwei Momente (wie in der Antinomie) allein bezieht, nicht aber wörtlich »Durchgang« – durch das Denken, die Sprache oder den Geist – bedeutet. Diese Verwechslung fußt noch auf der Konzeption von Dialektik (griech. *dialektike*) »Unterredungskunst« bei Platon, die immer im Durchgang durch ein Gespräch zwischen zwei Personen (Sokrates und ein Gegenüber) vorgeführt wird.

Zudem macht er Lefebvre zu einem Denker des von Soja im Buchtitel so bezeichneten Drittraums: »Thirdspace« ist aber eine Wortschöpfung des postkolonialen Theoretikers Homi K. Bhabha (\*1949), die dieser 1990 in einem Interview über seine Einschätzung der Bücherverbrennungen durch indische Muslime im englischen Bradford im Jahr zuvor verwendete. Zu dieser Bücherverbrennung war es infolge einer »Rechtsaukunft« in Verbindung mit einem Kopfgeld auf die Tötung des Autors gekommen, die der Ajatollah Ruhollah Chomeini (1902–1989) gegen Salman Rushdie (\*1947) verhängt hatte.

Rushdies Buch *The Satanic Verses* von 1989 stellt schon dem Titel nach eine Provokation dar, da er sich auf geteilte Passagen im Koran bezieht, nach denen der Prophet Mohammed die Anberung dreier Göttinnen gestattet (was weder mit der Geschlechtervorstellung noch dem Monotheismus des Islam vereinbar sei). Da die beiden Protagonisten von Rushdies Roman indische Muslime sind, die im heutigen England als »Goths« und Teufel agieren, wurden zunächst Proteste aus Indien laut (sowohl der Muslim Rushdie wie auch der Parse Bhabha sind in Indien aufgewachsen und studierten dann in Großbritannien), sie wurden sodann aber aufgrund der Veröffentlichung des Geschehens mit der realen Biographie Mohammeds befördert.

In dem Interview stellt Bhabha die »Hybridität« der kulturellen Situation heraus, aufgrund derer es nicht möglich sei,

»to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the *third space* which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and set up new structures of

authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom.» (Bhabha 1990, 211)

In den Protesten der Muslime in England würden sich so zwar unterschiedliche Positionen gegenüberstehen. Es sei jedoch verfehlt, den Konflikt auf den historischen Islam bzw. das Christentum zurückzuführen. Die postkoloniale Situation zeichnet sich vielmehr gerade dadurch aus, dass beide ›Welten/sozusagen bereits miteinander ›verweldlicht‹ sind, also das Aufeinanderprallen ›innerhalb einer globalisierten Welt geschieht. Diese Welt stellt eine ›Mischung‹ (lat. *hybrida*) dar, in der eine authentische Tradition nicht auszumachen und wenn, dann immer (Re-)Konstruktion ist. Die eigentliche Provokation Rushdies liegt so gesehen also auch nicht in den Anspielungen auf den Islam, sondern in der Hybridität der Erzählung selbst, die sich im postmodernen Gestus unterschiedlichster Referenzen bedient. Soja nun entlehnt das Wort des Drittraums von Bhabha, will dem Terminus aber mit Lefebvre eine spezifische Bedeutung für die Sozialanalyse geben: Im Sinne von dessen Raumtheorie kann Raum in drei Weisen, als drei Momente einer Dialektik auftreten: Soja spricht vom Erst-, Zweit- und Drittraum, bei Lefebvre heißen diese zunächst Raumpraxis (frz. *pratique spatiale*), sodann Raumrepräsentationen (frz. *représentations de l'espace*) und zuletzt ›Repräsentationsräume‹ (frz. *espaces de représentation*). Die Weisen ihres Auftretens charakterisiert Lefebvre als ›empfundenen Raum‹ (frz. *espace perçu*), als ›konzipierten Raum‹ (frz. *espace conçu*) bzw. als ›gelebten Raum‹ (frz. *espace vécu*).

Die beiden Triaden Lefebvres werden gemeinhin als eine semiotische und eine phänomenologische Einteilung bezeichnet, so dass die gleiche Konstellation einmal über die Referenz oder Repräsentation, ein anderes Mal über die Erscheinungs- oder Wahrnehmungweise thematisiert wird (vgl. Schmid 2005).

In beiden Einteilungen liegt ein Verwirrungspotential, das Lefebvre durchaus absichtlich so angelegt hat. So ist in der ersten Triade eine Verwechslung von Raumrepräsentation und Repräsentationsräumen sowie in der zweiten die Zuordnung der ›gelebten‹ Weise zur Letzteren und nicht zur Raumpraxis gegeben, die ›perzipiert‹ oder ›empfunden‹ werde.<sup>1</sup> Die Verwechslungen können positiv gewendet, jedoch auch als Motor der Dialektik angesehen werden, so dass Lefebvre hier zwar eine ›vergleichende‹ Analyse des Raums durch die betreffenden Kategorien vorstellt, aber damit anzeigen will, dass diese Kategorien nur in der dialektischen Synthese anzutreffen sind: Es gibt keinen der drei ›Räume‹ allein für sich.

1 An dieser Stelle wird dezidiert nicht die übliche Übersetzung von *espace perçu* im Deutschen als ›wahrgenommener Raum‹ verwendet, da ›Wahrnehmung‹ im Deutschen ein umfassenderer Begriff ist, der eben auch die kognitive Imagination von Raum – in Form von Raumrepräsentationen – und anderes umfassen kann.

Die drei ›Definitionen‹ Lefebvres lauten:

»a) *Die räumliche Praxis*: Sie umfasst die Produktion und Reproduktion, spezielle Orte und Gesamträume, die jeder sozialen Formation eigen sind, und sichert die Kontinuität in einem relativen Zusammenhalt. Dieser Zusammenhalt impliziert in Bezug auf den sozialen Raum und den Bezug jedes Mitglieds dieser Gesellschaft zu seinem Raum sowohl eine gewisse *Kompetenz* [d. h. Fähigkeit] als auch eine bestimmte *Performanz* [d. h. Ausführlung].

b) *Die Raumrepräsentationen*: Sie sind mit den Produktionsverhältnissen verbunden, mit der ›Ordnung‹, die sie durchsetzen, und folglich auch mit Kennnissen, Zeichen, Codes und ›frontalen‹ [d. h. direkten] Beziehungen.

c) *Die Repräsentationsräume*: Sie weisen (ob codiert oder nicht) komplexe Symbolisierungen auf, sind mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens, aber auch mit der Kunst verbunden, die man möglicherweise nicht als Raumcode, sondern als Code der Repräsentationsräume auffassen kann.« (Lefebvre 2006, 333)

Zum besseren Verständnis der drei Raumasperte lassen sich diese auch durch andere Begriffe erläutern: So ist der Erstraum eine subjektive, der Zweitraum eine objektive und der dritte eine kollektive Sichtweise des Raums. Alle drei Perspektiven bestehen zugleich: So erfolgt in der alltäglichen Praxis ein individuelles Erleben von Raum, während in wissenschaftlichen Untersuchungen von Raum dieser konzipiert wird und als kultureller Raum gesellschaftlich gelebt.

Man kann dies beispielhaft auf die 1937 fertiggestellte Brücke über das ›Golden Gate‹ bei San Francisco anwenden: Diese wird tagtäglich von Pendlern benutzt, um zur Arbeit und zurück zum Wohnort zu gelangen. Sie besitzen die ›Kompetenz‹, ein Auto zu steuern, und tun dies in einer bestimmten Weise ihrer konkreten ›Performanz‹. Dabei erscheint der Raum aus einer individuellen (Handlungs-) Perspektive. Diese zeichnet sich zumeist dadurch aus, dass Raum für einen Naturraum, also für den ›harten‹ Raum der Wirklichkeit, der tatsächlich aus massiven Objekten (wie der Brücke) bestehen kann, genommen wird.

In der Perspektive des Zweitraums aber ist die Brücke ein planetarisches Konstrukt des Architekten Joseph B. Strauss (1870–1938) und ›existierte‹ bereits als Imagination, bevor sie als Erstraum benutzt werden konnte. Die zugehörigen Raumrepräsentationen sind dabei nicht nur die Planungsskizzen mit fachspezifischen ›Zeichen‹, die im Vorfeld angefertigt wurden, sondern auch die Berechnungen der Stark oder das weitere Raumwissen, das von dem Konstrukteur Irving F. Morrow (1884–1952) einbezogen werden musste, um die Geologie und Geographie des Planungsgebietes genauer einzuschätzen zu können oder die notwendigen

›Kennisisse‹ für den sicheren Aufenthalt unter Wasser zu erhalten, um die Fundamente des südlichen Brückenpfeilers im Meer errichten zu können.

Als Drittraum oder ›komplexe Symbolisierungen‹ schließlich ist die Brücke repräsentativ für die Raumauffassung der USA, deren Grenzvorstellung im Unterschied zu der auf das Festschreiben eines Territoriums gerichteten *border* in der alten Welt eine der *frontier* ist (vgl. Turner 1948). Während die erste als ›Kante übersezt werden kann, bezeichnet die zweite die ›Front‹ als einen Streifen bzw. den variablen Grenzverlauf im Krieg. Die europaischen Siedler verschoben solchertart die Grenze von Osten her kommend bis in den Westen – also bis an die Stelle der Golden Gate Bridge, wo diese nun zum Wahrzeichen der ›Überschreitung‹ oder des ›Weiter‹ dient. Übertragend kann letztlich noch das Raumfahrtprogramm der USA als eine Verschiebung dieser Front verstanden werden (hinein in den *outer space*) – zwar nicht mehr in der Horizontalen, da sich weiter westlich der alte Ozean befindet, wohl aber in der Vertikalen.

All dies kann die Brücke also symbolisieren oder ›repräsentieren‹. Dabei handelt es sich gleichwohl um eine besondere Art der Repräsentation, die nicht wie diejenige der Raumrepräsentation asymmetrisch, sondern symmetrisch ist: Während eine Karte für einen bestimmten Erdausschnitt steht, dieser aber keine Repräsentation der zugehörigen Karte ist, ist die Brücke selbst Teil der Menge von Frontierformen, die sie darstellt – sie ist Beispiel und ›exemplifiziert‹ eine Raumstruktur, die kulturell gelebt wird, sich in ihr aber in besonderem Maße verdichtet.

Alle drei Momente des Raums greifen ineinander und ›produzieren‹ den Raum, so Lefebvre. Dabei ist in den meisten Fällen die Produktion eher eine Reproduktion: So verändert die Frontiersymbolik der Brücke eigentlich gar nichts an der US-amerikanischen Raumauffassung, sondern inkorporiert und perpetuiert sie.

Anders sähe es mit einem der vielen Selbstmörder aus, die sich vor dem tödlichen Sprung in die Tiefe ihrer ›Final Frontier‹ auf der Brücke annähern: Durch ihre – den Pendlern entgegengerichtete – Raumpraxis produzieren sie eine neue Bedeutung des Grenzraums. Lefebvre selbst spricht deshalb von den Repräsentationsräumen auch als ›klandestinen‹ (lat. *clandestinus* ›heimlich‹) Räumen, wo sich Widerstand gegen etablierte Strukturen ausbilden kann. So kann die im Zuge der Finanzkrise aufkommende Besetzungs-Bewegung *Occupy* – am bekanntesten wurde deren Einnahme eines Parks im New Yorker Finanzdistrikt im September 2011 – als die Produktion von (Gegen-)Repräsentationsräumen mitten unter den repräsentativen Türmen der Finanzmacht angesehen werden. Und in der Tat bestand die Bewegung, die sich noch keine klare politische Ausrichtung gegeben hatte, zunächst in der Einrichtung von machtfreien Räumen als Beispiel für eine andere Struktur.

Für Lefebvre selbst wird durch den Aufweis von Repräsentationsräumen die revolutionäre Kraft von Literatur oder anderen ›Poetiken‹ erst richtig begriffbar: Es sind deren beschriebene Räume, die beispielhaft für Alternativen zu einem bestehenden Gesellschaftsgefüge stehen können. Zu denken wäre in diesem Zusammenhang zunächst an die aus England stammende Literaturgattung der Utopie (griech. *ou-* ›nicht‹, *tópos* ›Ort‹). Diese Form der Literatur erzählt von kommenden, noch nicht existierenden Orten, als deren erstes Beispiel die gleichnamige *Utopia* von Thomas Morus (1478–1535) aus dem Jahr 1516 zu zählen ist: Wie für viele nachfolgende Utopien tyrisch, ist der (Nicht-)Ort, von dem erzählt wird, eine entlegene Insel. Dort gibt es im Gegensatz zum Europa der damaligen Zeit demokratische Bedingungen, und die Utopier kennen kein Privateigentum.

Morus' Schilderungen konnten damit zum Vorläufer der kommunistischen Utopie werden. Andere Inselromane wie *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe (1660–1731) aus dem Jahr 1719 hingegen sind antitopistisch und erzählen die erneute Gründung der existierenden Gesellschaftsverhältnisse an einem anderen Ort. Die vielleicht bemerkenswerteste Utopie ist *Erewhon* von Samuel Butler (1835–1902), deren Titel sich aus der Umkehrung des Begriffes *nowhere* ergibt: Erewhon ist zwar keine Insel, aber ein Land hinter den Bergen, in dem die gesellschaftlichen Verhältnisse zwar ebenfalls umgekehrt werden, jedoch nicht erstrebenswert erscheinen; vielmehr kann der heimliche Raum ›Butlers als eine Kritik sich abzeichnender Entwicklungen verstanden werden: So werden in Erewhon Verbrecher zum Arztgeschickt, während Kranke bestraft werden. Butlers Raumbeschreibung rückt damit in die Nähe derjenigen in *Dystopien* (griech. *dys-* ›un-‹, *tópos* ›Ort‹) wie George Orwells (1903–1950) *Nineteen Eighty-Four*, das, 1949 erschienen, das Streben nach utopischen Gesellschaften angesichts der Weltkriege aufgegeben hat und vor dem Überwachungsstaat im Kalten Krieg warnt.

Literarische Repräsentationsräume müssen jedoch nicht im geographischen Sinne von Orten handeln, sondern können ebenso gut in der Schilderung von Zimmern bestehen, die nicht nur als Handlungsräume dienen, sondern auch Stimmungen vermitteln. Diese Stimmungen müssen dabei nicht explizit im Detail ausgeführt werden, vielmehr expliziert sie der Raum selbst.

Ein Beispiel aus der französischen Literatur bietet Jean-François de Bastides (1724–1798) Roman *La Petite Maison* von 1785, in dem detailliert ein Damenzimmer, das Boudoir, mit seinen Spiegeln, Kerzen und Verzierungen beschrieben wird. Solche Schilderungen ›heimlicher Zimmer‹ zielen zwar kaum auf eine Gesellschaftsveränderung, verschaffen aber den Lesern und Leserinnen Zutritt zu für sie ansonsten – sei es wegen ihres Geschlechts oder ihrer Herkunft – unzugänglichen Räumen.

Eine Besonderheit in der französischen ›Raumliteratur‹ stellt Madeleine de Scudéry (1607–1701) Roman *Clélie* von 1654 dar, in dem eine ›Karte von Tendre‹, dem Land der zärtlichen Freundschaft (frz. *païs de tendre*), beschrieben wird, auf der, ausgehend von der Stadt ›Neufreundschaft‹ (frz. *nouvelle amitié*), fünf Wege verlaufen, die ein Verehrer zum Herzen der Frau gehen oder auf denen er es auch verfehlen kann. Der ›Weg zum Herzen‹ ist damit zwar eine Metapher, jedoch wird der Raum damit nicht metaphorisch (vielmehr behält er seine Struktur), sondern eine Raumstruktur wird genutzt, um etwas zu beschreiben, was ansonsten gar nicht anders existiert, es sei denn in dieser Form. Die Form der Metapher (griech. *meta* (hin)über, *phoréo* (trage)) stellt entsprechend selbst eine räumliche Operation dar.

Nach Gaston Bachelards (1884–1962) seit ihrer Veröffentlichung 1957 sehr einflussreicher Raumtheorie in *La poétique de l'espace* inkorporieren letztlich alle literarischen Beschreibungen Raumformen; beginnend beim Haus und dessen Teilen, wie Keller und Dachboden oder Winkeln und Ecken über Möbel, wie Schubläden, Truben und Schränke, bis hin zu Naturformen wie dem Nest, der Muschel etc. Literatur ist solcherart Erzeugung oder Poietik (griech. *poiein* machen) von Raum.

Dies gilt nicht nur für die Literatur, in der Raumpoetik sich zumeist mit Vorsatz vollzieht, sondern auch für die Wissenschaften und die Philosophie: In der Geschichte der Physik sei gerade bei der Erklärung dessen, was Raum ist, immer wieder auf ›Bilder‹ zurückgegriffen worden. Bachelard selbst nennt unter anderem die Vorstellung vom Raum als ›Schwamm‹, der im 18. Jahrhundert die Erklärung liefern sollte, warum Luft fähig ist, Wasser aufzunehmen (vgl. Bachelard 1987, 127–139).

Für die (westliche) Philosophie konstatiert Bachelard eine besonders im Rationalismus anzutreffende Vorliebe für die (auf Euklid zurückgehende) Unterscheidung von ›drinnen‹ und ›draußen‹. Das bekannteste Beispiel ist sicher wiederum Descartes' Metaphysik des Subjekts, bei dem die Vernünftigkeit als Denksubstanz (lat. *res cogitans*) sich unausgedehnt im Menschen, während die materielle, vernunftfreie Welt als ausgedehnte Substanz (lat. *res extensa*) sich ›außen‹ befinden soll. Und auch noch Martin Heideggers (1889–1976) Rede vom Menschen als ›Dasein‹ trennt ein ›Da‹ von einem ›Dort‹ oder ›Hier‹ oder verortet den Raum in der Welt: Bachelard konstatiert lapidar: ›Viele Metaphysiker benötigen einen Kartographen‹ (Bachelard 1987, 212). Und als ein solcher Kartograph tritt nicht nur für die Philosophie, sondern in allen Bereichen und auch für die Literatur der Raumtheoretiker Lefebvre auf.

## II Anwendung

Für eine Anwendung der analytischen Beschreibung einer raumproduzierenden Dialektik im Sinne Lefebvres auf E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* von 1816 muss zunächst in Betracht gezogen werden, dass literarische Räume zwar in Bezug auf die Gesellschaft Repräsentationsräume sind (oder sein können), dies aber keineswegs die einzige Möglichkeit darstellt, das raumzeugende Potential von Literatur zu begreifen. Vielmehr ist die Dialektik bereits ›innerhalb der Texte‹ sowie auch in *Bezug auf das Medium* im Gange, so dass sich wiederum mindestens drei Skalierungen der Raumproduktion durch Literatur unterscheiden und auf Hoffmanns Novelle anwenden lassen.

Entsprechend wäre also sowohl 1. die Dialektik von Raumpraxis, Raumrepräsentation und Repräsentationsraum innerhalb der Erzählung zu berücksichtigen als auch 2. die Dialektik zwischen dem Schreiben, der Verbreitung und der Rezeption des Werkes (einschließlich transmedialer Anverwandlungen) in räumlicher Hinsicht sowie 3. ausgehend hiervon die Verbindung beider zu einem übergreifenden kulturhistorischen Repräsentationsraum, so dass wiederum die Erzählung als perzipierter Raum und das Medium als repräsentierender Raum mit ihren jeweiligen Binnendialektiken begriffen werden können. Angesichts dieser umfangreichen Aufgabe können die folgenden Ausführungen nur skizzenhaft bleiben und ein Desiderat für die Literaturforschung markieren.

1. Hinsichtlich der *Binnendialektik der Erzählung* wären so die einzelnen Handlungen der Protagonisten zu rekonstruieren. Dies kann vorgehend auf die höher skalierte Dialektik in Bezug auf die Identifizierbarkeit der Handlungsorte erfolgen, sollte zunächst aber die Zusammenhänge innerhalb des ›erzählten Raums‹ in den Blick nehmen – also jene Aspekte, welche etwa für eine Theater- oder Filmszenierung zur visuellen Umsetzung Verwendung finden können. Innerhalb der Literaturwissenschaft befasst sich vor allem die Narratologie mit entsprechenden Fragen.<sup>2</sup> In *Der Sandmann* sind dies zunächst die auf den ersten Blick verwirrenden Schauplatzwechsel; oder vielmehr die Abwesenheit aktueller Orte, da diese in den drei Briefen (Nathanael an Lothar, Clara an Nathanael und wieder Nathanael an Lothar) bereits als repräsentierter Raum und nicht als Raum einer gegenwärtigen Raumpraxis erscheinen.

<sup>2</sup> Siehe dazu in diesem Band den Beitrag von Tom Kindt – In der Tat wurde im Zuge des literaturwissenschaftlichen Spatial Turn durch Karin Dennerlein (2009) auch eine dezidierte *Narratologie des Raums* vorgelegt, die sich bei genauer Betrachtung allerdings als eine Rücknahme der ›Vende zum Raum‹ entpuppt, insofern darin die Möglichkeit alternativer Raumformen (zur euklidisch-newtonschen ›Behaltungs-‹Vorstellung) im Sinne von Bachelards Raumpraxis zurückgewiesen wird.