

Ankommen

Nils Plath

1.

AT HOME HE'S a tourist. (Gang of Four 1979)

2.

Irrtümer und Sackgassen bedeuten diesem Künstler oft mehr als jedes gelöste Problem. Fragen nach der Form scheinen ebenso hoffnungslos verfehlt wie Fragen nach dem Inhalt. Probleme sind unnötig, denn Probleme repräsentieren Werte, die die Illusion eines Zwecks hervorrufen. Das Problem von „Form versus Inhalt“ beispielsweise führt zu einer illusionistischen Dialektik, aus der bestenfalls eine formalistische Reaktion gegen den Inhalt entsteht. Die Reaktion folgt der Aktion, bis der Künstler schließlich „müde“ wird und sich zu monumentaler Inaktivität entschließt.

(Smithson 2000a [1966]: 29)

3.

Es darauf ankommen zu lassen, wie man ankommt, ist die eine unausgesprochene Herausforderung, auf die man Texte – wie eine jede in den Resonanzraum der Diskurse gestellte Rede und die unbezifferbar vielen, mittels von Medien und Technik sichtbar gemachten, vervielfältigten und dadurch Öffentlichkeit produzierenden Zeichenfolgen – antworten sehen kann.

4.

Was heißt es, irgendwo anzukommen? Was bedeutet es, einen Text daraufhin anzulegen, ihn bei jemandem ankommen zu lassen? Die Frage nach der Absicht, jener Intention, die Weg und Wirkung bestimmen soll und doch nur retroaktiv konstruierbar erscheinen kann, lässt sich dabei nur über die Betrachtung der Form beantworten, die der Text beschreibt und zu der er wird. Anzukommen heißt zunächst, sich an einer Stelle bereits von einem Punkt an einen anderen Punkt begeben zu haben. Auf den Punkt zu kommen, kann dabei keine Verpflichtung darstellen. Nicht auf Linie gebracht zu werden, sondern einen Ausgangspunkt für weitere Bewegungen abzugeben, ist das, was die Lektüre verlangt, die immer eine Übersetzungsleistung darstellt von: *Kontext* zu: *Kontext*. Anzukommen muss entsprechend heißen, das Schreiben von Fortsetzungsgeschichten zuzulassen.

5.

Was kommt an? Was bleibt davon, und wo? Es geht darum, zunächst einen Umweg zu beschreiben, um zu diesen Fragen zu kommen, die die Aufmerksamkeit auf das Wiedersehen und Zurückkommen lenken. Dazu zunächst einige Passagen aus einem Science-Fiction-Roman. Als Einstieg. Wenn es darum geht, im Weiteren eine kurze Reiseerzählung wiederzulesen. Eine Erzählung, die eine Ortsbesichtigung beschreibt. Eine Ortsbesichtigung, die vorführt, wie die Rahmenbedingungen eines Textes, die sich als Wirklichkeitsschilderung ausgebende Narration und die den Text markierende Autorschaft, die dieser vorgeblich beglaubigen hilft, als ein gemeinsamer Inszenierungszusammenhang begriffen werden müssen: Robert Smithsons *Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey*, im Original erschienen 1967 im Artforum (*A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*).

Dazu muss hier der Ich-Erzähler jenes Romans zu Wort kommen, der in Smithsons Reisebericht zitiert wird. An der Stelle in der Geschichte, die in einem düsteren Zukunftsszenario spielt, bekommt dieser Erzähler den Raum für die Reflexion seiner Tätigkeit, als Berichterstatter seines Schicksals: „At the time I write“ – heißt es in der Erzählung,

my now, though who knows who, where or when you may be – I am Noland still, lean of cheek, stiff as a board in the mornings, but reasonably clear of mind, with a loving woman, without kin, proud, diffident – but those I was on the Trieste Star, but now there's reasons for me, and I know the reasons. Much I know, and may it help me through this history. (Sometimes the old books have this sort of editorial aside.) (Aldiss 1972 [1965]: 7f.)

Jener jemand, der sich den Lesern mit diesen Worten in Brian Aldiss' Roman *Earthworks* (im Deutschen: *Tod im Staub*) als der Erzähler in der von ihm erzählten Geschichte vorstellt, bedient sich einer weithin tradierten rhetorischen Figur, wenn er den- oder diejenige, der oder die das Geschriebene liest, direkt anzusprechen vorgibt, ohne dabei selbst sagen zu können, wann und wo seine Worte ankommen werden. Die verwendete Redefigur, von der Bühne ins Buch gewandert, macht einen im Text angesprochenen fiktionalen wie die voraus gedachte empirische Leserin zum Adressaten seiner Erzählung. Worte, mit denen sich hier jemand vorstellt, werden zu einer – in der Literaturgeschichte nicht eben selten auftauchenden und einschlägig behandelten – Inszenierung der Beziehung zwischen Leserin beziehungsweise Leser und erzählendem Ich. Die in den Text eingebaute, selbstreflexive Bemerkung wird sogar ausdrücklich – in einer Klammer, dem so genannten *eigentlichen* Text als eine

Aparte zur Seite gestellt – als Darstellungsweise jener Kulturtechnik der Überlieferung zugeschrieben, die nach Aussage des Erzählers *im* Text zum gegebenen Zeitpunkt des Erzählens nunmehr nur noch die Erinnerung an eine Vergangenheit symbolisieren kann. Es sind die angesprochenen *old books*, die „alten Bücher“ – jene überkommenen Speichermedien nicht nur von Geschichten und Geschichte, sondern auch nach und nach zerfallene Denkmäler vergangener Kommunikationsweisen und ihrer einst gültigen Normen. Ein erster Eindruck lässt sie als Garanten einer sich über die Zeit spannenden Kommunikation erscheinen und als Medien betrachten, die die Vergangenheit in eine Gegenwart übersetzen, die nur als einer Zukunft vorausgehend gedacht ist. So gesehen hätte man mit Büchern, gerade mit den *alten*, monumentale Garantieerklärungen für eine die Zeiten überdauernde menschliche Gemeinschaft in der Hand und vor Augen. Ein Unbehagen bereitender Zweifel allerdings bleibt. Von eben diesem spricht der Ich-Erzähler in Aldiss' Roman. Es ist der Zweifel, ob diese Aufzeichnungsmedien nicht mehr als nur Versuche ihrer Autoren darstellen, mit sich selbst zu kommunizieren:

Even the old books I found: had their authors gone to their great trouble in order to communicate with other people or to commune with themselves? Thus I arrived at a picture of my world, where all were so assailed by others that in defence they turned in towards their own selves. Once I believed that this was the only piece of knowledge I possessed not by March Jordill. Now I do not even know if it is knowledge.
(ebd.: 89f.)

Nimmt man den mit diesen Worten geäußerten Einspruch ernst und liest die Passage entsprechend, materialisiert sich dem Anschein nach in Büchern doch nie mehr

als der Ausdruck eines Versuchs zur Mitteilung. Sie bleiben Ausdruck selbstbezoglicher Monologe – und sind doch zugleich auch Aufforderungen nach außen, an die denkbaren Leser oder erdachten Leserinnen, diese Monologe auf sich zu beziehen und ihnen zu antworten. Dass sich in den Selbstreflexionen des Erzählers ein ganz grundsätzlicher Zweifel an einer alles beherrschenden Intentionalität von Mitteilungen äußert und von einem Misstrauen bezüglich des eigenen Wissens gesprochen wird, stellt zudem die Wiederholung jener Geste dar, die das erzählende Ich der Geschichte bei anderen beobachtet: Kommunikation ist selbstbezüglich, findet als Selbstbehauptung ihrer selbst statt, so seine Unterstellung. Und wird doch adressiert an den einen fiktionalen wie an die unendlich vielen Leserinnen und Leser, die sich – als vermeintlich empirische Figuren außerhalb der Geschichte – durch dieses Angesprochen-Werden zu einem konstitutiven Teil der Erzählung gemacht sehen. Nämlich indem sie lesen und sich zum Geschriebenen in ein Verhältnis bringen. In Szene gesetzt wird ein Verhältnis von narrativem Ich-Erzähler und einer Figur des Lesers, die sich des eigenen Status außerhalb des Textes allerdings nicht zu sicher sein darf. Kommt die Mitteilung nämlich an und erreicht sie ihn als Leser oder Leserin, so muss dieser oder diese den eigenen Status – seine und ihre Position außerhalb des Textes – unweigerlich als gefährdet verstehen, wenn er oder sie sich denn überhaupt darauf einlässt, das Gelesene bei sich ankommen zu lassen. Lässt er oder sie sich ansprechen von dem, was sie oder ihn erreichen soll, wird die Trennung zwischen Text und Textaußerhalb zumindest als Effekt des Textes selbst erkennbar gemacht, wenn nicht gleich in grundsätzlichen Zweifel gezogen. Anzukommen heißt demnach für den, der erzählt – und zwar sowohl für denjenigen, der in der Geschichte erzählt, als auch für jene

Autoren und Autorinnen des Buches, die die wirkungsmächtigen Lektürekonventionen außerhalb des Textes verorten –, sich seine Adressaten und Adressatinnen selbst zu konstruieren. Indem man sie anspricht. Innerhalb des Textes, der notwendigerweise auch immer auf ein Außen verweist. Mit eigenen Worten, die Leser und Leserin mitteilen, dass auch deren Vorwissen um den eigenen Status nur ein Vorurteil darstellt, das sich benennbarer Konstellationen und Perspektiven verdankt. Erzählerisch inszeniert sehen kann man in Brian Aldiss' *Earthworks* somit ein fiktives Spiel mit der Fiktionalität und der Kontrolle, die immer dort eine Rolle spielt, wo gelesen wird: Wo Aufzeichnungen, Bücher, Briefe zu Gegenständen von Deutungsversuchen, Interpretationsanstrengungen und der Suche nach Sinn gemacht werden, deren Erfolg und schon ihr Ankommen nichts vorab versprechen kann. Nicht einmal solche tradierten Konventionen von Erzählverfahren, welche die Romanhelden ehemals noch als selbstbestimmt oder zumindest zur Selbstreflexion über den in der Moderne erlittenen Orientierungsverlust fähig durch ihre Geschichten sich bewegen sahen. Zum Zeitpunkt, da sich der Erzähler in der Geschichte ihm vorstellt, weiß der Leser jenen Knowle Noland – dessen Name sich leicht als Kompositum aus *Knowledge* und *No-Land* entziffern lässt – nur auf einer Reise mit ungewissem Ziel. Diese Hauptfigur wird dem Leser den Eindruck vermittelt haben, entgegen der oben zitierten Behauptung sei er keineswegs mit jenem Wissen ausgestattet, das ihm helfen kann, sich in seiner eigenen Geschichte zurechtzufinden. Auch im weiteren Verlauf der episodenhaft geschilderten Reise wird sich daran nichts ändern. Im Gegenteil. Nolands behauptetes Wissen und seine Versuche der Weltdeutung, alle von ihm unternommenen Anstrengungen, sich in ein Verhältnis gegenüber den auftauchenden, sein Schicksal bestimmenden

anderen Figuren des Romans zu setzen, führen ihn bis zu einem Schlusspunkt weitgehend orientierungslos durch seine Geschichte. Gleiches gilt für seine Bemühungen, die Zeichen und Geschehnisse an den wechselnden Handlungsorten, an die es ihn verschlägt, in eine verstehbare Ordnung zu bringen – mit anderen Worten: Als Interpret der Welt aufzutreten, um sich als handlungs- und entscheidungsmächtiges Subjekt zu beweisen. Als wie glaubwürdig aber sind dann die Schilderungen einer solchen Figur zu lesen? Als eine eigentlich funktionslose Gegenfigur zu der mechanisierten und automatisierten Organisation der Welt, in der sich Noland als Kapitän eines mit einem Autopiloten ausgestatteten, atombetriebenen und dennoch bereits als Auslaufmodell geltenden Frachtschiffs bewegt, das nichts weiter als Sand geladen hat, den Grundstoff zur Herstellung des zum kostbaren Gut gewordenen Erdbodens auf einer überbevölkerten Erde, auf der Hunger herrscht und auf der die anhaltende Auseinandersetzung über die letzten Bodenvorkommen zu einem Machtkampf zwischen Euroamerika und Afrika geführt hat, der zum Stillstand der Kräfte und in eine unabwendbare Statik führt: Es droht die Entropie – eine Bewegung, die auf einen Zustand des unveränderlichen Stillstands hinausläuft. Weltbildreproduktion in einem Begriff seiner Zeit, der nicht nur in Robert Smithsons Texten Spuren hinterlassen hat:

Der Philosoph Henry Adams suchte nach einer Theorie, die die Funktion einer Spur durch die „dichten Wälder der Geschichte“ oder, besser, im Dickicht der modernen Industriestädte übernehmen könnte. Städte sind Orte, die vollgepfert sind mit dem Geröll und dem Tod des Jahrhunderts der totalen Kriege, das Bedürfnis nach einem Weg, einem Wegweiser durch all den Schutt hindurch ist ein sehr verständliches.

Eine Geschichtstheorie, ein Gesetz der Thermodynamik, all das sind Spuren, Spuren, deren Hauptbedeutung weniger in ihrer praktischen Anwendbarkeit liegt als im Bedürfnis, sie überhaupt formuliert zu haben. Spuren, die, wie Zaubersprüche, diese Welt in eine bewohnbarere verwandeln können, die sich aber im Vakuum verlieren. Der Begriff der Entropie ist für diese Art Weltbild – vielleicht könnte man es ein dekadent-mechanistisches nennen – unerlässlich. Entropie lässt sich als die nicht umkehrbare Tendenz eines jeden Systems definieren, zunehmend an Ordnung zu verlieren, um schließlich den Status der allerletzten, unveränderbaren Trägheit zu erlangen. (Jelinek 1976: 536)¹

6.

Am Samstag, dem 30. September 1967, ging ich zum Port-Authority-Busbahnhof Ecke 41st Street und 8th Avenue. Ich kaufte mir die New York Times und ein Signet-Taschenbuch mit dem Titel Earthworks von Brian W. Aldiss. Dann ging ich zum Fahrkartenschalter 21 und löste eine einfache Fahrkarte nach Passaic. Danach stieg ich zur oberen Plattform, Bussteig 173, und bestieg den Bus Nummer 30 der Inter-City-Transportation Co. Ich setzte mich und schlug die Times auf. (Smithson 2000b [1967]: 97)

¹ Elfriede Jelinek bezieht sich hier auf die Romane von Thomas Pynchon. Korrespondenzen zwischen Pynchons Roman *Gravity's Rainbow* (im Deutschen: *Die Enden der Parabel*) und Smithsons Arbeiten finden sich ausführlich und unter Einbeziehung einer Vielzahl von Textverweisen auf Literaturtheorie und Anthropologie dargestellt in: Gilbert-Rolfe, J. / Johnston, J. (1976/77): *Gravity's Rainbow and the Spiral Jetty*. In drei Teilen abgedruckt in: October. The MIT Press Journals. Vol. 1-3.

Diese Anfangssätze von Robert Smithsons Fahrtbeschreibung verraten auf den ersten Blick noch nichts von einer komplexen Auseinandersetzung mit Raum, Zeit und Erzählweisen, mit der man sich im Folgenden konfrontiert sehen wird. Sie geben sich als konventioneller Einstieg in eine Reiseerzählung, wenn sie recht präzise und unter genauer Angabe von Ort und Zeit den Beginn eines Ausflugs schildern, der in Manhattan seinen Ausgangspunkt nimmt, um von der Metropole in die Vorstadt zu führen. Ein Ausflug auch in die Gegend der eigenen Kindheit, ohne dass der Leser des Textes dies aber erfahren würde. Denn unerwähnt bleibt, dass es sich bei Passaic um die Gegend handelt, in der Smithson geboren wurde und aufwuchs. Die Auslassungen einer solchen Information, die im Text als eine nachträglich besetzbare Leerstelle fungiert, macht kenntlich, dass sich der Text selbst als eine Inszenierung versteht, die auch zukünftig – zumindest potentiell – immer neue Effekte zu erzielen weiß oder diese zumindest verspricht. Füllt man nämlich die Leerstelle mit der ausgelassenen Information, entsteht ein neuer Text. Kurzum: Smithsons Text lässt sich mehr als einmal lesen. Weil er sich, wie er weiß, bewusst einem sich verändernden Blick aussetzt, diesen provoziert – und das im Format eines Zeitschriftenartikels, als dessen eigentliche Bestimmung die so einmalige wie flüchtige Wahrnehmung gilt. Auch die zwei dem Zeitschriftenbeitrag vorangestellten Zitate aus literarischen Texten – ein kurzer Abschnitt aus Henry Kuttners *Jesting Pilot* und ein Halbsatz aus Vladimir Nabokovs *Einladung zur Enthauptung* – mögen im Moment des Einstiegs noch als reine Ornamente erscheinen, nicht als Ankündigungen einer Reflexion zur Ortswahrnehmung und Subjektkonstitution, wie sie der Text auf seinen wenigen Seiten liefert. Veröffentlicht im Dezember 1967, war dies nicht Smithsons erster Beitrag in der amerikanischen Kunstzeitschrift, der, wie auch andere Texte von ihm, „eine definitive Trennung zwischen

dem Kunstobjekt als materiellem Phänomen und dem Text als Reflexion ästhetischer Darstellungsformen nicht mehr zulässt.“ (Owens 1992: 127)

Dies gilt schon für Smithsons ersten Zeitschriften-Beitrag, und auch für seine erste Auseinandersetzung mit der Bestimmung von Orten und der Interpretation von Landschaftstopographie. In seinem Aufsatz *Das Kristall-Land*, den Harper's Bazaar im Mai 1966 im Original (*The Crystal Land*) veröffentlichte, schreibt Smithson:

Die Gegend ist flach und mit Neubaugebieten der „mittleren Einkommensschicht“ übersät, die Namen tragen wie Royal Garden Estates, Roling Knolls Farm, Valley View Acres, Split-level Manor, Babbling Brook Ranch-Estates, Colonial Vista Homes – eine endlose Reihe winziger Kästchenmuster. Die meisten Häuser sind weiß gestrichen, doch viele sind auch blütenrosa, minzgrün, butterblumengelb, karamellfarben, rötlich-beige, antik-grün, Cape-Cod-braun, lila und so weiter. Die Autobahnen kreuz und quer durch die Städte bilden ein menschengemachtes geologisches Netz aus Beton. Tatsächlich hat die ganze Landschaft eine mineralische Präsenz. Von den chromglänzenden Diners zu den gläsernen Fenstern der Einkaufszentren herrscht der Eindruck des Kristallinen. (Smithson 2000c [1966]: 25)

Ein Vorbild für diese Schilderung eines mit Freunden unternommenen Ausflugs zu einem Steinbruch in Upper Montclair, New Jersey, lieferte ganz offenkundig, aber unausgesprochen Dan Grahams *Homes in America*. Jener berühmt gewordene Zeitschriftenartikel war 1965 im *Arts Magazine* erschienen und stellte nach Brian Wallis den Versuch dar, einen entscheidenden Aspekt amerikanischer Kultur zu beleuchten:

Jene alles umfassende systematische Logik, die den Massenkonsum beherrscht, wozu Graham durch die Aufmerksamkeit auf die untrennbare Verbindung von Form, Inhalt und Kontext auf die Verbindung von Repräsentationsformen von Privatheit und Öffentlichkeit hinzuweisen versucht. Graham ging es mit seinem Artikel um die Darstellung einer sich in der architektonischen Eintönigkeit und Vorgegebenheit der Vorstadt-Einfamilienhäuser spiegelnden Uniformität von Kultur, die er als den äußeren Ausdruck für die in vorgefertigten Versatzstücken transportierte Ideologie einer verordneten Freiheit zur Wahl von passgerechter Individualität betrachtet und als Fassade zu enttarnen sucht (vgl. Graham 1993).

Smithson interessiert sich ebenfalls für Schnittmuster und die Sicht auf die ihn umgebenden Dinge. In seinen Texten jedoch rücken stärker die Perzeptionsweisen in den Fokus, die Voreinstellungen, mit der Blicke Landschaft und Phänomene kategorisieren helfen und die sich als von massenvervielfältigten Vorgaben bestimmt erweisen. Smithsons Texte stellen den Zusammenhang dar, der zwischen den die Wahrnehmung prägenden Mustern und einer eingeschränkten Bewegungsfreiheit in der Umwelt gesehen wird, deren Wahrnehmung sich, nach Smithsons, gemeinhin von nicht weiter haltbaren Unterscheidungen bestimmt zeigt: Stadt versus Land, Kultur versus Natur, Subjekt versus Objekt, Form versus Inhalt. Insbesondere reflektiert Smithson die Feststellung, dass die zu dieser Darstellung gewählte Form nur dann einschränkenden Vorgabemustern entkommen kann, wenn man nicht darauf verzichtet, Form und Kontext zum Teil einer kritischen Strategie zu machen. Denn jede auf die Wiedergabe von Überzeugungen setzende, die Vermittlung von Überzeugungen in den Mittelpunkt stellende Ideologiekritik hat sich, wie Smithson weiß, noch in

Affirmation überführen lassen. So ist nicht die Form allein ein verschiedene Ausdrucksweisen amalgamierendes Stück Narration; auch der Publikationsort von Smithsons Reiseerzählung ist Teil dieses vom Text bewusst in Szene gesetzten Reflexionszusammenhangs.

Der Zeitschriftenbeitrag besetzt einen Kontext – die Zeitschrift *Artforum* als wichtiger Ort im damals aktuellen Kunstdiskurs, in dem der Name „Smithson“ für eine Kritik an der ästhetischen Grundhaltung der *Minimal Art* stand – auch, um das eigene Klassifiziertwerden nach sich anbietenden Begriffsrastern zu verstören.

Sein Kurzprosastück *Fahrt zu den Monumenten* kann man als Erzählung auch als einen Reisebericht lesen, der sich parodistisch auf die in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts zahlreichen Schilderungen jener *Grand Tour* nach Italien bezieht – auf jene damals so populären Äußerungen einer bestimmten identitätsstiftenden Selbstwahrnehmung der in die kulturelle Fremde und zivilisatorische Vergangenheit reisenden Vertreter der britischen Oberschicht (vgl. Chard 1999 und Redford 1996). Es ist zugleich ebenso gut als ein Stück Science-Fiction-Literatur zu lesen.

Oder als eine „Art Sonntagsethnologie“ (Lévi-Strauss 1970: 63). Smithsons Reisebericht spricht durch die Form von seiner eigenen Unbestimmbarkeit. Er erlaubt nicht einmal zu sagen, ob es sich um einen Text handelt, der seinen dokumentarischen Aussagewert ausdrücklich machen will – oder aber als Fiktion ankommen will. Mit dieser Unbestimmtheit wird der Leser wie die Leserin angesprochen. Darüber nachdenkend, wie die Erzählung bei einem selbst ankommt, kann es einem in den Sinn kommen, die (und nicht nur diese)

narrative Darstellung als eine fortgesetzte Serie von Sinnabbruchunternehmungen zu verstehen. Eine Wiederkehr des Zustands einer bestimmbar bestimmten Ordnung ist – soviel ist sicher – an dieser Stelle jedenfalls nicht in Sicht, hat man sich erst einmal auf den Weg gemacht. Das hat sich der Held in Aldiss' Science-Fiction Roman ebenso einzugestehen wie uns der Reisende in Smithsons Bericht. Bezeichnend auch, dass Smithsons Text nicht von einer Rückkehr an den Ausgangspunkt des Ausflugs spricht. Es gibt eben kein Zurück. Ebenso wenig, wie es, in Smithsons Augen, eine Reversibilität des einmal Geschehenen gibt, das die Ordnung in einen Zustand der Entropie überführt. Um dies zu bebildern, fügt Smithson gegen Ende seiner Reiseschilderung eine parabelhafte Erzählung ein:

Stellen Sie sich vor ihrem geistigen Auge vor, dass dieser Sandkasten jeweils zur Hälfte auf der einen Seite mit weißem Sand und auf der anderen Seite mit schwarzem Sand gefüllt wäre. Nun nehmen wir ein Kind und lassen es einige hundert mal im Uhrzeigersinn durch den Sandkasten laufen, bis der Sand sich vermischt und grau wird; danach lassen wir es gegen den Uhrzeigersinn laufen, was aber nicht zur Wiederherstellung der ursprünglichen Teilung führen wird, sondern zur Vermehrung des Graus und zur Zunahme der Entropie. (Smithson 2000b [1967]: 102)

Natürlich erlauben die gegebenen Möglichkeiten der technischen Reproduzierbarkeit einen Widerspruch gegen das Ausgeführte, wie Smithson nicht vergisst anzufügen: Ließe sich doch das von ihm geschilderte Experiment auf Film aufnehmen und die Reversibilität der Ewigkeit beweisen, indem man den Film anschließend rückwärts laufen lässt. Auch der Film selbst würde allerdings, so lautet Smithsons

kalkuliertes Gegenargument gegen diesen möglichen, von ihm selbst angeführten Einspruch, früher oder später zerfallen oder verloren gehen, um schließlich dann auch in einen Zustand der Irreversibilität überzugehen: Dies, so schließt Smithson,

lässt in gewisser Weise erkennen, dass das Kino es gestattet, dem physischen Zerfall illusorisch oder vorübergehend zu entkommen. Die unctione Sterblichkeit des Films gibt dem Zuschauer die Illusion, über die Ewigkeit verfügen zu können – doch die „Superstars“ verblassen. (ebd.)

7.

Erleichterung der Orientierung ist die ursprüngliche Funktion des Umweltbildes und wahrscheinlich die Grundlage, auf der sich weitere Gefühlsassoziationen bildeten. Aber das Image hat nicht nur seinen unmittelbaren Wert als Landkarte zur Ermittlung der Bewegungsrichtung; im weiteren Sinn kann es als Bezugssystem dienen, innerhalb dessen das Individuum agiert und an dem sich sein Wissen orientiert. In dieser Weise wirkt es wie ein Lehrgebäude sozialer Anschauungen: als ein System, in das Tatsachen und Möglichkeiten eingeordnet werden können. Die differenzierte Landschaft mag die Anwesenheit anderer Gruppen oder symbolischer Orte anzeigen. [...] Die Landschaft hat auch eine soziale Funktion. Die mit Namen bezeichnete und allen vertraute Umwelt bietet den Stoff für gemeinsame Erinnerungen und Symbole, die die Gruppe verbinden und die Verständigung ermöglichen. Die Landschaft wirkt wie eine gewaltige Gedächtnisstätte für die Erhaltung von Tradition und Gruppenideal. (Lynch 1968: 145f.)

In seiner 1960 erschienenen, heute in der Stadtplanungsdiskussion als klassisch geltenden Studie über Aussehen und Struktur dreier exemplarisch ausgewählter amerikanischer Stadtlandschaften, machte Kevin Lynch neben Boston und Los Angeles das unweit von Passaic in New Jersey gelegene Jersey City zum Gegenstand seiner Analyse. Kennzeichen dieser Stadt ohne Eigenschaften zwischen Newark und New York City ist es seiner Darstellung nach, Grenzgebiet zwischen beiden und dabei von einer Gleichförmigkeit geprägt zu sein, in der sich keine benennbaren singulären Merkzeichen ausmachen lassen: In dieser relativ ununterscheidbaren Umgebung, so Lynchs Eindruck, richte sich der Bewohner nicht nur nach bestimmten Orten,

sondern auch nach angezeigten Zwecken oder nach dem Zustand von Bauwerken. Straßenschilder, die Werbeplakate des Journal Square und die Fabriken stellen Markierungen dar. [...] Die offensichtlich schwache Einprägsamkeit dieser Umgebung kam zum Ausdruck in dem Bild, das sich selbst langjährige Einwohner machten, und manifestierte sich in Missfallen, mangelnder Orientierung und der Unfähigkeit, die einzelnen Teile zu beschreiben oder auseinanderzubalten. (ebd.: 44)

Vielleicht aber wollen die von Lynch zitierten Einwohner und Einwohnerinnen sich auch eigentlich gar nicht als Einwohner und Einwohnerinnen sehen, sondern als Touristen und Touristinnen und – wie Smithson – nur temporär vor Ort sein? Vielleicht wollen sie ihr Stadtbild mit dem touristischen Blick wahrnehmen, der sie die Abwesenheit von Schönheit und Exklusivität der Ansichten vor Ort beklagen lässt? Ist es ihr enttäuschter Wunsch nach Identifikation mit ihrer Umgebung oder der Wunsch nach einer Distanzierung vom Allzubekann-

ten und Alltäglichen, der sie vom Mangel an unverwechselbaren Kennzeichen und Charakteristischem der Ansicht, die ihnen doch Alltag ist, sprechen lässt? Der Stadtraum, in dem sie ihre Schwierigkeiten haben sich zu verorten, erscheint in seiner Gesamtheit als ein mittelpunktloser Zusammenhang von Zeichen, die aus ihrer Arbitrarität heraus re-interpretierbar sein müssen, um nicht als bedeutungslose Zeichen der Vergangenheit sinnlos in einer auf ewig fixierten Gegenwart stehen zu bleiben, sondern als Identitätsgarantien für jenen zu fungieren, der sie in ihrer Funktion benennt. Denn nur so kann es Bewohnerinnen und Bewohner der Stadtlandschaft gelingen, sich eine Vergangenheit des Raumes zu schaffen, die ihnen in der Gegenwart zur Garantie wird. Doch wie er sich darstellt, erlaubt dieser Raum nur noch eine Abfolge von Eindrücken, nicht mehr den einen perspektivisch erfassenden und ordnenden Blick: Insoweit perpektivlos geworden, garantiert er seinen Bewohnern und Bewohnerinnen keine Orientierung an festen und vorgegebenen Markierungen mehr, zu denen sich in Bezug zu setzen wäre. Smithsons Reiseskizze kann man als eine Antwort auf das lesen, was bei Lynch als kennzeichnend für die Stadtlandschaft konstatiert wird, als eine Antwort in Form des erzählenden Berichts, ohne allerdings Lynch zu erwähnen. Seine Beobachtung, dass diejenigen, die sich in dieser postindustriellen und in ständiger Umformung befindlichen Landschaft bewegen, sich kein unverwechselbares Bild von ihrer Umwelt machen können und sich zugleich an selbst gewählten, wahllosen Markierungen orientieren, um ihrer Wege zu gehen, führt bei Smithson zu einer bildreichen Narration, die Einzeleindrücke und Reflexionen in einer Art assoziativer Montage präsentiert. Smithsons Schilderung seiner Eindrücke während des Ausflugs auf das Land macht die Unsichtbarkeit der von ihm besuchten Stadtlandschaft sichtbar. Macht seine Beschreibung doch nachdrücklich deutlich, dass Orte und

Raum als nur durch die beschreibende Kennzeichnung und in einer Festlegung auf eine Funktion und einen Sinn existieren. Sowie die Funktion aller in der Landschaft vorgefundenen Objekte und damit der Sinn eines Zusammenhangs aber immer endlich sind. Indem er zeigt, dass die Wahrnehmung von Landschaft von der Möglichkeit zur Benennung abhängt, kritisiert er zugleich jene eindimensionalen, immer wiederkehrenden Bilder, die von der von ihm zurückgelassenen Metropole kursieren. Wie Smithson zu beschreiben weiß, erweist sich jene gemeinhin als gesichtslos und geschichtslos betrachtete Vorstadtlandschaft als nicht gesichts- und geschichtsloser als jeder andere Raum, der sich darauf angewiesen sieht, auf ein immer Neues durch Benennung mit Markierungen von Geschichte versehen zu werden. Dadurch gekennzeichnet, nicht mehr nur einen bestimmten Mittelpunkt zu kennen, der als unverrückbarer Punkt Orientierung garantiert, bestimmt die von Lynch und Smithson beschriebene Landschaft nicht eine Jetzt-Zeit.

Sie bedeutet die Infragestellung eines emphatischen Verständnisses von gegenwärtiger Vergangenheit, wie sie im urbanen Raum von Baudenkmälern und architektonischen Symbolen vergangener Epochen und kulturellen Überbleibseln noch repräsentiert wird. Als Spuren und Ruinen lassen sie von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen sprechen.

In der Landschaft, die sich in Smithsons Reisebericht beschrieben findet, kann sich kein Bewusstsein an diesen Zeugnissen von Größe und kollektiver Erinnerung aufrichten. Für das dialektische Verhältnis von Einheit und Disparität, Kontinuität und Diskontinuität – Leitvorstellungen für die Beschreibungen von Stadt und Landschaft in der Moderne –, ist hier kein richtiger Platz mehr. Die Infragestellung dieser

dialektischen Beziehungen macht nicht nur die Lesbarkeit der beschriebenen Landschaft zur Unmöglichkeit, wenn sie denn auf Orientierung durch das Rekonstruieren von Strukturen und Mustern aus ist. Es führt auch dazu, die Betrachtungsweise selbst nicht mehr der Perspektive des *einen* Blickes unterstellen zu können. Die Beschreibung wird folgerichtig zur Narration des eigenen Scheiterns an den Bedingungen, unter denen sie stattfindet. Sie kann nicht mehr über die Landschaft sprechen, wird als Reiseschilderung zur Beschreibung von Landschaftsdarstellung. Und so kommt sie dann an.

8.

„Hat Passaic Rom als die Ewige Stadt ersetzt?“ Diese von Smithson wie beiläufig in seinem Reisebericht gestellte Frage fragt nach Stellvertretung und nach den Bildern, die von Städtenamen transportiert werden, ohne dass jemals sicher wäre, ob es sich nicht eben nur um *images* handelt, die der Name durch die Zeit weiterreicht, die in der so genannten Wirklichkeit gar keine Entsprechung haben und nie wirklich hatten. Denn Rom, jener zum Symbol gewordene Ort und Zielpunkt der Reisesehnsucht nicht nur vieler deutschsprachiger Schriftsteller und einzelner Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, ist immer schon Ersatzstadt gewesen. Was gegenwärtig ist an den Spuren der Vergangenheit, das zeigt Rom (nach Freuds *Das Unbehagen der Kultur*, vgl. 1994: 202) nicht als die *ewige*, sondern als eine Stadt der Schichtungen der Vergangenheit. Die Stadt weist keine ununterbrochene Kontinuität auf, die tatsächlich bis in die Antike zurückführbar wäre, sondern repräsentiert nur eine Vorstellung von Historie, die als deren Belegstelle „Rom“ herbeizitierbar ist. Passaic ersetzt, wenn es denn in der Gegenwart stellvertretend für andere den Platz dieses „Roms“ eingenommen hat, wie Smithsons Darstellung ironisch zu suggerieren scheint,

als Ersatzstadt eine Ersatzstadt. Und beglaubigt dennoch Roms Stellung im Diskurs als ein einmaliger und symbolischer Ort, der damit dann doch tatsächlich – als Eigenname – nicht zu ersetzen ist.

In Smithsons Aufsatz *Entropie und Neue Monumente* finden sich die in Science-Fiction auftauchenden architektonischen Ideen mit einer „neuen Form von Monumentalität“ in Verbindung gebracht, um die Determiniertheit von Zeit zu hinterfragen. In künstlerischen Arbeiten wie denen Dan Flavins sieht Smithson die notwendige Destruktion des Zeitbegriffs im Werk am Werk. Anstatt uns an die Zukunft zu erinnern, schreibt Smithson,

scheint es, die neuen Monumente fordern uns auf, die Zukunft zu vergessen. ... Sie sind nicht für alle Zeiten gemacht, eigentlich sogar gegen sie. Sie befassen sich mehr mit der systematischen Reduktion von Zeit zu Bruchteilen von Sekunden als mit den langen Räumen der Jahrhunderte. Beides, Zukunft und Vergangenheit, sind in eine objektive Gegenwart gestellt. (Smithson 2000a [1966]: 28)

Findet Smithson diese *neuen Monumente* als künstlerische Arbeiten in den Galerien, die die *Minimal Art* ihrer Zeit als Kritik an dem auf Kontinuität setzenden Zeitbildern des amerikanischen Modernismus präsentieren,² so macht er in dem, was er auf seinem Weg durch Passaic zu sehen bekommt, etwas aus, das ihm ebenfalls eine Inversion der allgemein tradierten Sicht der Funktion von Monument und Ruine erlaubt.

² Siehe hierzu das Vorwort von Gregor Stemmrich (1995) in der von ihm herausgegebenen Anthologie mit Aufsätzen zur Minimal Art, hier: Ders. (1998): *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*. 2. erweiterte Auflage. Dresden / Basel, insbesondere S. 15ff.

Die Ruine ist hier nicht Symbol, – kein gewordener Ausdruck eines Zerfalls, der seinerseits die Linearität der Zeit beglaubigt. Smithson sieht in der Ruine etwas anderes im Raum stehen, bildet es ab und beschreibt dazu die Landschaft:

Dieses Null-Panorama war offenbar voller umgekehrter Ruinen – voller neuer Bauten, die hier einmal bingesetzt werden würden [Hervorhebungen im Original]. Umgekehrte Ruinen sind das Gegenteil der „romantischen Ruine“, denn diese Bauten zerfallen nicht in Trümmer, nachdem sie gebaut wurden, sondern erheben sich zu Trümmern, bevor sie gebaut werden [Hervorhebungen im Original]. Diese anti-romantische Inszenierung verweist auf die diskreditierte Idee der Zeit und viele andere „veraltete“ Dinge. Aber in den Vorstädten gibt es keine rationale Vergangenheit und keine „großen historischen Ereignisse“. Es gibt vielleicht ein paar Statuen, eine Inschrift oder einige Sebenswürdigkeiten, aber keine Vergangenheit – nur das, was als eine Zukunft gilt. [...] Passaic scheint voller Löcher zu sein, verglichen mit New York, das so dichtgedrängt und massiv wirkt, und diese Löcher sind gewissermaßen die Leerstellen, die unbeabsichtigt die Erinnerungsspuren einer verlassenen Zukunft nachzeichnen. Einer Zukunft, wie man sie in zweitklassigen Science-fiction-Filmen findet und wie sie dann in den Vorstädten imitiert wird. (Smithson 2000b: 100)

Ruinen sind für Smithson nicht Garanten für die Erinnerung an eine präsent zu haltende Vergangenheit. Vielmehr konstituieren sie, erst durch die Bezeichnung als Monument zu einem solchen gemacht (vgl. Culler 1988)³, eine Zukunft

³ Im hier angeführten Aufsatz von Jonathan Culler werden, mit einem Verweis auf Dean MacCannells erstmals 1976 erschienene Studie *The Tourist* (New York), touristische Ortsbesichtigungen als Akte der Markierung gedeutet, die Orten und Städten erst ihre symbolische Bedeutung zuschreiben.

– als Denkmäler für einen Zerfall, der immer schon und unaufhaltsam stattfindet. Davon macht sich Smithsons Bericht ein Bild. Mittels einer bildreichen Narration. Bilder, das gegenwärtigt jedes einzelne von ihnen, gilt es zu fixieren, zu entwickeln, um sie vorzuzeigen. Um also Präsenz in der Vergangenheit zu vermitteln – als Prinzip einer Gewissheit, die damit beginnt, sich selbst im Bild zu sehen. Der Reisebericht sucht den Weg aus der Sackgasse der Repräsentation als ein vorgebliches Wirklichkeitsabbild oder als individualistische Äußerung eines Subjekts, ohne es sich nehmen zu lassen, sich ein, zwei, viele Bilder zu machen: Ausdrücklich fiktionalisiert sich der Berichterstatter, wenn er die von ihm durchlaufene Landschaft als eine reine Abbildung beschreibt:

Der mittägliche Sonnenschein kinoisierte den Ort, verwandelte Brücke und Fluß in ein überbelichtetes Bild. Das mit meiner Instamatic 400 zu fotografieren war wie eine Fotografie zu fotografieren. Die Sonne wurde zu einer gigantischen Lampe, die eine Serie von einzelnen „Stills“ durch die Instamatic in mein Auge projizierte. Als ich über die Brücke ging, war es, als ginge ich auf einer riesigen Fotografie aus Holz und Stahl, und der Fluß unter mir war ein riesiger Kinofilm, in dem nichts zu sehen war, nur eine kontinuierliche Leere. (Smithson 2000b [1967]: 98)

Wiederholt spricht Smithsons Reiseerzählung bezeichnenderweise nicht nur von den sprachlichen und kulturell tradierten, sondern auch von den technischen Voraussetzungen, die die Wahrnehmung, Vermittlung und Speicherung dessen, was zu sehen ist, erst ermöglichen. Und nur mittels einer von Smithson ins Bild gesetzten Form der kombinierten Bild- und Textverarbeitung ist eine der vermeintlichen Aussageabsichten dieses Reiseberichts zu realisieren:

Zu zeigen, dass dort, wo das vermeintlich Eigene und Vertraute mit dem Anderen und dem Fremden kontrastiert wird, Wahrnehmungskonventionen und Vermittlungsweisen am Werk sind, die ihrerseits keine Dauerhaftigkeit beanspruchen können. Jede Perspektive ist veränderlich und endlich. Somit kommt auch den während des Ausflugs aufgenommen Schnappschüssen, von denen der Zeitschriftenartikel begleitet wird, kein Wert zur Selbstbeglaubigung der beschriebenen Beobachtungen mehr zu. Wie die Beschreibungen illustrieren die Fotos nicht Dauerhaftigkeit und Präsenz, sondern nur einen Versuch der Fixierung angesichts der Unaufhaltsamkeit von Verfallsprozessen und der Abhängigkeit jeder Repräsentation von technischen Apparaturen, formalen Mustern und Kontextverhältnissen, die sich ständig verändern. Wie die beschriebenen Bilder machen die Fotografien, als ein Bestandteil des Textes, Verfallszeit ansichtig, wenn sie Landschaft abbilden. Vielleicht aber erlauben Bilder dennoch einen entscheidenden Moment des Aufschubs von Vergänglichkeit, in dem sich zeigt, dass alle Bilder Zeitbilder sind:

Wie immer, wenn es um die Zeit und den Tod geht, erweist es sich, dass der Photoapparat ein Uhrwerk zum Sehen ist. Dieses Uhrwerk zum Sehen oder vielmehr zum Wiedersehen erzeugt Bilder, die ebenso Spiegel sind. Diese Träger, Interfaces und Oberflächen meine imago als spectra, Bilder, die strahlen, indem sie aufschieben, sind Spiegel zum Verzögern [Hervorhebungen im Original]. (Stiegler 1993: 199)

9.

I did an article once on Passaic, New Jersey, a sort of rotting industrial town, where they were building a highway along the river. It was somewhat devastated. In a way the article that I wrote on Passaic could be conceived as a kind

of appendix to William Carlos Williams' poem "Patterson". It comes out of that kind of New Jersey ambiance where everything is chewed up. New Jersey is a kind of destroyed California, a derelict California. (Smithson 1982: 96)

So kann jede Aussendung, wie dieser Text von Robert Smithson, den er (wie William Carlos Williams) dem eigenen Geburtsort widmet, gewissermaßen auch als Versuch eines Ankommens gelesen werden: Hier daheim, in einem verlassenen Zuhause, das aus fortgesetzten Textlieferungen, Schichtungen von Oberflächenphänomenbeschreibungen und Verweisen auf Kulturtechniken besteht, die die Bilder eines Anderswo als Kontrast unausgesprochen aktualisiert.

Referenzen

- Aldiss, B. (1972): *Earthworks*. NEL Edition. Originalausgabe 1965. London.
- Chard, C. (1999): *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester.
- Culler, J. (1988): *The Semiotics of Tourism*. In: Ders.: *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Norman / London, S. 153-167.
- Freud, S. (1994): *Das Unbehagen in der Kultur*. Studienausgabe. Band IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Frankfurt a. M.
- Graham, D. (1993): *Rock My Religion. Writings and Art Projects 1965-1990*. Cambridge.
- Jelinek, E. (1976): Nachwort. In: Pynchon, T.: *V. Reinbek bei Hamburg*. S. 530-549.
- Lévi-Strauss, C. (1970): *Traurige Tropen. Indianer in Brasilien*. Aus dem Französischen von Suzanne Heintz. Köln.
- Lynch, K. (1968): *Das Bild der Stadt*. Gütersloh. Aus dem Amerikanischen von Henni Korssakoff-Schröder und Richard Michael. Originalausgabe 1960: *The Image of the City*. Cambridge / London.
- Owens, C. (1992): *Earthworks*. In: Ders.: *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley / Los Angeles.
- Redford, B. (1996): *Vencie and the Grand Tour*, New Haven / London.
- Smithson, R. (2000a): *Entropie und Neue Monumente*. In: Schmidt, E. / Vöckler, K. (Hg.): *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Köln, S. 27-37. Originalausgabe 1966: *Entropy and the New Monuments*. In: *Artforum*. Vol. 5, Nr. 10.
- Smithson, R. (2000b): *Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey*. In: Schmidt, E. / Vöckler, K. (Hg.): *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Köln, S. 97-102. Originalausgabe 1967: *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. In: *Artforum*. Vol. 7, Nr. 4.
- Smithson, R. (2000c): *Das Kristall-Land*. In: Schmidt, E. / Vöckler, K. (Hg.): *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Köln, S. 25-26. Originalausgabe 1966: *The Crystal Land*. In: *Harper's Bazaar*. Nr. 3054.
- Smithson, R. (1982): *É1*. In: Robert Hobbs: *Robert Smithson. A Retrospective View*. 40. Biennale Venedig 1982. Ithaca.
- Stiegler, B. (1993): *Verkehrte Aufzeichnungen und photographische Wiedergabe*. In: Wetzell, M. / Rabaté, J.-M. (Hg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*. Übersetzt aus dem Französischen von Michael Wetzell. Berlin.

texturen

Nr. 5 — *Wegen*

UdK Verlag

texturen

Nr. 5 — *Wegen*

Herausgeber

Konstantin D. Haensch

Daniela Kuka

Elena Dellasega

Eva Düllo

Mitarbeit

Florian Hadler

Marie Kublik

Gestaltung und Satz

Wenzel Mehnert

Bastian Otto

Festschrift für Thomas Düllo – Band 1

Berlin Universität der Künste

2020

© Universität der Künste 2020

Alle Rechte vorbehalten

Font: Clifford Pro

Druck: AZ Druck, Allgäu

ISBN 978-3-89462-335-7

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek;

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten

sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.