

Nils Plath

Stadt als Ansichtssache und Sendung.

Von und mit On Kawara, Michel Butor und anderen

Aber spricht eine Stadt überhaupt? werden Sie fragen. Ich sagte vorhin, daß die Stadt uns *widersprüchliche* Befehle gibt, die um so autoritärer sind, als sie schweigend erteilt werden. Gewiß. Aber dieses Schweigen ist das Moment einer Sprache, es ist ein beredtes Schweigen und zwingt dazu, es zu übersetzen. Es bedarf der Dolmetscher, vieler ›Dolmetscher‹, wie Kafka zu Beginn des *Stadtappells* sagte, selbst wenn es mitunter zu viele sind.¹

Das konsequenteste Stück Reiseliteratur fand am 17. September 1979 sein vorzeitiges Ende. Über Form und Inhalt sind vom Autor nicht mehr als die folgenden Angaben zu erhalten: »Täglich schicke ich zwei Freunden eine Postkarte von wo ich bin [.] 1968, Mexiko Stadt« /

»Täglich zeichne ich die von mir zwischen Mitternacht und Mitternacht zurückgelegte Wegstrecke auf einem Stadtplan nach [.] 1968, Mexiko Stadt«.²

¹ Jacques Derrida. »Generationen einer Stadt. Erinnerung, Prophetie, Verantwortlichkeiten. Liminarien«. Aus dem Französischen von Andreas Knop. *Lettre International* 56 (Herbst 1992): S. 57. Die Stadt wird von Jacques Derrida in diesem Aufsatz als ein Ort bezeichnet, der zur Herausforderung für die Selbstbestimmung desjenigen wird, der sich an ihm aufhält und ihn zugleich beschreibend zu erfassen versucht. Derrida verweist zitierend auf Paul Valéry, wenn er davon spricht, daß es die Stadt ist, die »eher uns denkt, als daß wir sie denken, noch bevor es uns überhaupt in den Sinn kommt, sie zu denken.« (Ebenda. S. 55; vgl. »PARIS denken? ... Je mehr man darüber nachsinnt, desto mehr fühlt man sich, ganz im Gegenteil, von PARIS gedacht.« [Paul Valéry. »Présence de Paris«. *Oeuvres, Band II*. Paris: Gallimard, 1960. S. 1015]).

² »Each day I send two friends a picture postcard from where I am [.] 1968, Mexico City« / »Each day I trace on a map my day's passage from midnight to midnight [.] 1968, Mexico City«. Zit. n. *On Kawara. Horizontally/Vertically*. Hg. Ulrich Wilmes. Köln: Buchhandlung Walther König 2000. S. 52 und 53.

Ihren Anfang nehmen On Kawaras Postkarten- und seine Stadtplan-Serie beide im Jahre 1968. Ihr Autor hatte sein Land, seinen Sprachraum Japan, den Ort seiner ersten künstlerischen Äußerungen ein knappes Jahrzehnt zuvor verlassen, war als ein permanent Reisender in die Fremde gegangen, im selbstgewählten Wohnort New York City als Fremder zum Privilegierten geworden, zum Nomaden und Besucher anderer Länder und Städte, zu jemandem, von dem sich nicht sagen lässt, ob er denn von da an auf den fortgesetzten Reisen als ein Tourist zu gelten hat oder aber gar als ein Ethnograph, der auf verschiedenen Wegen und vermittels verschiedener Kommunikationstechniken Bilder von der Welt zum Kursieren bringt, wenn er Mitte 1968 unter anderem damit beginnt, seine täglichen Wegstrecken auf zweidimensionalen kartographischen Darstellungen des von ihm durchschrittenen dreidimensionalen Raums zu dokumentieren und parallel dazu auf dem Postweg regelmäßige Mitteilungen von seinen jeweiligen Aufenthaltsorten aus an Adressaten in aller Welt zu versenden:

Im Mai 1968 reiste [On Kawara] nach Mexiko City und begann dort die beiden Werkfolgen I GOT UP and I WENT, die seinen Tagesanfang und seine täglichen Wege aufzeichnen. I GOT UP besteht aus der Versendung von täglich zwei Postkarten, die K. von seinem Aufenthaltsort an Freunde und Bekannte schickt. Auf diesen sind Absender- und Empfängeradressen ebenso mit Handstempeln aufgedruckt wie ihre einzige Mitteilung: das Datum sowie die Angabe des genauen Zeitpunkts, an dem der Künstler an diesem Tag aufgestanden ist. Er verwendet hierfür handelsübliche Ansichtskarten wie sie täglich millionenfach verkauft und versandt werden. Ihre formalen Kriterien sind einheitlich: Es handelt sich ausnahmslos um farbige Fotografien im Querformat. Sie zeigen zum überwiegenden Teil Ortsansichten sowie Abbildungen Sehenswürdigkeiten, Kunst- und Baudenkmäler. [...] I WENT dokumentiert die von On Kawara an einem Tag an einem Ort zurückgelegten Wege. Mit rotem Kugelschreiber werden sie in einen schwarz-weiß fotokopierten, mit dem aufgestempelten Datum versehenen Stadtplan oder Landkarte eingezeichnet. Durch das Fotokopieren wird die individuell unterschiedliche Gestaltung der Pläne vereinheitlicht, wobei K. den Maßstab nicht berücksichtigt. Wenn er sich an einen anderen Ort begibt, wird die Anfahrt ebenfalls vermerkt, soweit die Strecke auf dem Kartenausschnitt enthalten ist. Bei Ortswechseln über große Entfernungen und Zeitzonen hinweg werden die Wege

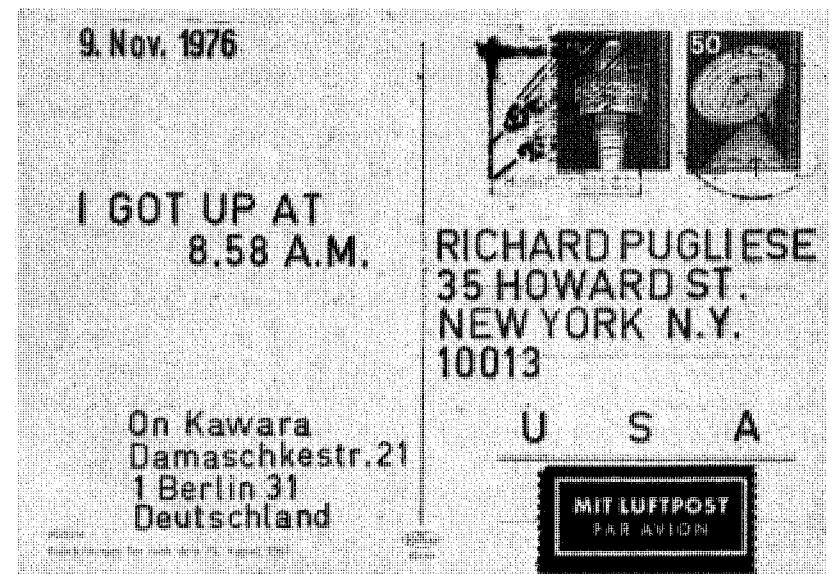


Abb.1: On Kawara; aus der Serie »I Got Up«, 9. November 1976.

zum Flughafen bzw. zur Wohnung eingetragen. [...] Auf diese Weise entstand ein Kompendium, das 23 Ordner umfaßt.³

An On Kawaras Postkarten-Serie erscheinen hier, im Zusammenhang mit Reiseliteratur (Form) und Stadtdarstellung (Inhalt), drei Aspekte interessant. Erstens die Serialität: Keine der Karten, von denen eine jede ein Original darstellt und doch eine Reproduktion ist, kommt für sich allein. Zweitens die Adressierung: Jede Karte erreicht einen Ort, an den sie nicht geschickt wurde, wenn sie in Serie mit den übrigen Karten von jemandem betrachtet wird, der auf ihr nicht als ihr Empfänger verzeichnet ist; dadurch wird jene in aller Korrespondenz vorausgesetzte Trennung von Privatem und Öffentlichem – in Form der offen lesbaren Postkarte im Gegensatz zum verschlossenen Brief bereits in Frage stellt, wie man weiß – als unsicher markiert. Drittens die Reproduktion, und zwar in mindestens zweifacher Hinsicht: Bei den Postkartenbildern handelt es sich zumeist um standardisierte fotografische Reproduktionen von als repräsentativ ausgewählten Stadtansichten oder von Bildausschnitten von Gebäudeensembles in urbanen Räumen, die nach bildgestalterischen Konventionen Wirklichkeit abzubilden vorgeben und dabei die jeweilige Stadt exemplarisch repräsentieren. Ihrerseits reproduziert, nunmehr als Kunstwerke deklariert, tauchen sie in Ausstellungskatalogen auf, die vorausgegangene Ausstellungen in musealen Rahmen dokumentieren und dadurch wiederum zu ihrer Vervielfältigung und Zirkulation und Archivierung beitragen. Diese Postkarten sind Mitteilungen eines Reisenden: Sie dokumentieren etwas in Abbildung. Die schwarz-weiß fotokopierten Stadtpläne mit den jeweils an einem Tag zurückgelegten Routen lassen sich leicht als Belege anführen, daß die Person On Kawara den größten Teil dieses Zeitraums in seinem Leben als Reisender in Städten verbracht hat. On Kawaras Wege durch die jeweiligen Aufenthaltsorte ließen sich so tatsächlich, über weite Strecken nahezu lückenlos, rekonstruieren:

Die Ansichtsseite zeigt den Ort, an dem der Künstler sich befand, scheinbar beliebig ausgewählt, aber mit einer starken Betonung der Horizontalität. Diese [...] Serien zeichnen durch den Gebrauch von Zeitungen, Eigennamen, Stadtplänen und Post die konkrete Realität des Künstlers in der abstrakten Zeit des Geschehenen nach.⁴

³ Ulrich Wilmes. »Das Leben des Künstlers«. *On Kawara. Horizontally/Vertically* (wie Anm. 2). S. 8f.

⁴ *On Kawara. June 9, 1991. Aus der »Today« Series (1966-...)*. Hg. Henning Weidemann. Ostfildern: Hatje Cantz, 1994. S. 53.

Doch auch wenn man denn beabsichtigt, sie als autobiographische Mitteilungen zu lesen, so verraten die Postkarten nicht, wie die auf ihnen abgebildeten Reproduktionen einer im Zitat unterstellten »konkreten Realität« vom Absender interpretiert werden; und die lesbaren Markierungen auf den Stadtplänen können keine schlüssige Auskunft darüber geben, wohin diese nachgezeichneten Wege tatsächlich geführt und welche Eindrücke von der jeweiligen Stadt sich demjenigen vermittelten hätten, der sie nachträglich aufzeichnete und versendete. Welche Aussagen versprechen auch eine solche Rekonstruktionsarbeit über einen Autor, der der Öffentlichkeit jede Art von Angaben zur Person vorenthält – außer der Nennung seines Alters, angegeben in Tagen bis zum jeweiligen Eröffnungstag der jeweiligen Ausstellung –, der keine Werk-erläuterungen oder Erklärungen zur Aussageabsicht, zu Vorbildern oder seinen Referenzen liefert und sich auch nicht in Interviews befragen läßt? Diese Postkartensendungen sind wie auch die sie begleitenden Wegskizzen nicht so einfach als Ausdruck eines identifizierbaren, klassifizierbaren und kategorisierbaren Stadt- oder Reisebewußtseins anzusehen. Sie sind mehr als illustrative Erlebnisbilder. Und darin vorbildlich für alle Reiseliteratur. Unterstellt man ihnen einen solchen Repräsentationsanspruch, muß man sie doch als Sendungen lesen, die einem das Lesen nicht so einfach machen. Jede dieser Mitteilungen überläßt den Empfänger mit der an ihn adressierten Aufforderung, sie auf seine Weise zu betrachten: um aus ihnen die jeweiligen Möglichkeitsbedingungen für ihre Archivierung, ihre Musealisierung und ihr Zirkulieren im (Kunst)Diskurs herauszulesen. Versehen mit der Aufforderung, die jeweils eigene Wahrnehmung in ein Verhältnis zu setzen zu den Umständen, denen man sich als ihr Betrachter, Leser, Adressat durch die Sendungen ausgesetzt sieht. Denn wo immer die Sendung ankommt, muß man sich unweigerlich konfrontiert sehen mit jenen Konventionen, die für die Reproduktion und Vervielfältigung, den Transport und die Verbreitung dieser in Serie gebrachten Aufzeichnungssysteme wie auch ihrer Lesarten und Interpretationen gesorgt haben, wenn sie einen – an einem bestimmten Ort – erreichen. Konventionen, die das Lesen steuern, die Sicht auf die Dinge – und ihre behaupteten Wiedergaben – bestimmen, wo sortiert und vorgestellt wird.

Hochgradig formalisiert wie On Kawaras »Date Paintings« der »Today«-Serie, einer weiterhin fortgesetzten Folge von Gemälden, die immer im Verlaufe des einen Tages entstehen, dessen Datum sie in der jeweils ortsüblichen Schreibweise dokumentieren, sind die Werkreihen

»I Went« und »I Got Up« (wie auch die Serie »I Met«, eine fortgesetzte Auflistung der Namen aller Personen, die On Kawara an ausgewählten Tagen getroffen hat, und »I am still alive«, eine Folge von mit Regelmäßigkeit an Freunde verschickter Telegramme, die mit nicht mehr als diesen Worten eine im Moment der Übermittlung und bei Ankunft bereits nicht mehr aktuelle Mitteilung von dem noch nicht eingetretenen Tod des Absenders machen) Dokumente, die als Reiseberichte für etwas Ereignishaftes Zeugnis ablegen, ohne dies selbst weiter zu thematisieren⁵, und das Unwiederholbare im Seriellen wie im fortgesetzten Ausstellen des Unersetzbaren – der vergangenen Zeit – das Im-Verschwinden-Begriffensein des Präsenten sichtbar machen. Ihr Thema ist und bleibt (darin liegt ihr Versprechen auf Dauerhaftigkeit und Wiederholung) die Darstellbarkeit von Zeit und Ort – und deren stets als grundsätzlich ungesichert anzunehmende Vermittlung zwischen verschiedenen Orten und Zeiten, für die immer Kommunikationsmedien zum Einsatz kommen, die man niemals übersehen darf, wo man Zeichen als Schrift und Text zu entziffern sucht:

So erkennbar On Kawaras »Date Paintings« die Zeit zu ihrem Thema machen, so sehr ist für sie auch der Raum von nicht weniger entscheidender Bedeutung, denn nach den Gesetzen der Physik existiert die Zeit nicht ohne den Raum. Neben seinen Gemälden hat Kawara des weiteren »räumliche Arbeiten« geschaffen, die in aufwendigen und detaillierten Dokumentation seiner täglichen Routen bestehen, die dann in einem Buch mit dem Titel »I Went« gesammelt werden. Auf diese Weise fertigt er nicht nur Aufzeichnungen der von ihm verlebten Zeit an, sondern auch des Raumes, in dem er sich bewegt. Für die Art der Aufzeichnung seiner Routen gelten die selben Gesetze wie für die Aufzeichnungen der Zeit, seine Methode ist objektiv, unpersönlich,

⁵ »Es gibt keinen Diskurs über das Werk, der verrät, was das Werk beschäftigt, der die Produktion verschleiert, der einer Rechtfertigung hinterherrennt. Es gibt keinen Lauf der Ereignisse, das Kommen der Gegenwart befragend. Es gibt das gemalte, das den Blick von Gemälde zu Gemälde [der »Today-Serie] beschuldigt, den Blick dem Geschauten aussetzt, diesen Blick ent-setzt und ihn in den zählbaren Horizont einer wiederholten Frage bindet, der Frage nach einer Gegenwart in der Welt, welche die Malerei, insofern sie als ein Werk der Gegenwart erscheint, jedes Mal von neuem stellt.« (René Denizot, »Malerei, nichts weiter«, *On Kawara*. Aus dem Französischen von Caroline Gutherlet. Frankfurt/M.: Museum für Moderne Kunst, 1991. S. 16).

verweist auf ihn selbst nur als ein Individuum, das sich in arbiträren Beziehungen zu all den anderen Individuen befindet, die auf den selben Straßen oder ähnlichen entlang gegangen sind. In einem weiteren Buch, »I Met«, verzeichnet On Kawara die Namen aller Leute, die ihm täglich begegnen, ohne weitere Hinweise darauf hinzuzufügen, um wen es sich handelt oder warum er sie jeweils getroffen hat. Die vorgenommene Kategorisierung ist sehr exakt, beinhaltet oder vermittelt aber wie die meisten seiner Arbeiten nichts außer dem, was der Betrachter an eigenen Gedanken anstellen muß. Diese Bücher sind demnach zuvorderst Katalysatoren für einen bestimmten Zusammenhang, den zu entdecken dem Betrachter selbst zugetraut wird.⁶



Abb.2: On Kawara; aus der Serie »Date Paintings«, 9. August 1968.

⁶ Fríða Björk Ingvarsdóttir, »The Art and the I«, *On Kawara. Consciousness. Meditation. Watcher on the Hills*. Hg. Frank Gautherot. Dijon, Birmingham: Les Presses du Réel, 2002. S. 300.

Mehr noch als On Kawaras gemalte »Date Paintings«, deren spezifische Materialität ihnen als ihr ›Eigensinn‹ zugeschrieben werden kann und die bei aller von den Bildern ausgehender Irritation die Flucht in ein ästhetisches Empfinden und die kontemplative Versenkung erlaubt⁷, produzieren die beiden Serien, noch oder gerade mit dem Abstand der Jahre⁸, auf Seiten des Adressaten ein unübersehbares Unbehagen. Die Serien reproduzieren mehr als nur ein Unbehagen gegenüber jener modernistischen Werkästhetik, die sich nicht lange mit der Frage aufzuhalten beliebt, auf welche Weise und unter welchen Umständen Gegenstände in Kunstobjekte – auch Texte in Literatur – verwandelt werden, um anschließend als solche dargestellt und in einen Überlieferungszusammenhang eingeordnet zu werden. Denn so ohne weiteres (und d.h. ohne bestimmte Vorgaben) sind diese Serienprodukte nicht mehr mit einem gewissermaßen frühromantischen Blick als »Gegenwartsmomente ihrer Produktion« anzusehen⁹, wenn man in ihnen die Kontinuität eines

⁷ »Der Raum in unserem Museum mit den [Datums-Bildern] von 1966-1991 bewirkt immer wieder Kopfschütteln. Es dürften im Wesentlichen zwei Faktoren gewesen sein. Der erste besteht in der totalen Entäußerung während einer fünfjährigen Schaffenszeit. Der andere in einer fast zehnjährigen Schaffenspause, in der On Kawara so gut wie die ganze Welt bereist (mit längeren Aufenthalten beispielsweise in Paris und Mexiko). [...] Als On Kawara am 4. Januar 1966 in New York sein erstes Datums-Bild malt, ist er sich noch keineswegs sicher, ob es ihm gelingen würde, die *Verzeitlichung der Gegensätze* in der Form eines Datums zu harmonisieren. In den ersten Jahren malte er fast täglich ein Bild (das Datum entspricht dem Tag, an dem er das Bild malt). Und parallel hierzu sammelte er täglich Informationen aus der Tagespresse. Er hängte die Bilder an die Wände seines New Yorkers Ateliers, und eines Tages hielt er es nicht mehr aus, weil sich die Bilder in ihrer stets manifesten Präsenz als äußerst geschwätzige Wesen in seinen Träumen manifestieren. So baute er für jedes der Bilder eine Pappschachtel und fügte die Titelseite der Tageszeitung bei (die Tageszeitung des Ortes, an dem er das Bild malt).« (Jean-Christoph Ammann. »On Kawara in Japan«. *On Kawara 1952-1956 Tokyo*. Hg. Susanne Lange. Frankfurt/M.: Museum für Moderne Kunst, 1994. S. 12f.)

⁸ Die Serien »I Went« und »I Got Up« – wie auch die Sammlungen »I Met« und »I Read« – enden am 17. September 1979, dem Tag, an dem On Kawara in Stockholm sein Koffer mit seinem Stempel und seinen Tagebuch-Aufzeichnungen gestohlen wurde.

⁹ Sie als solche zu sehen, liegt anderen Blicken offenbar nahe, wie Renate Puvogel zitierend zeigt: vgl. Renate Puvogel. »On Kawara«. *Lehrgeld. Zwanzig Künstler-Porträts*. Köln: Oktagon, 1995. S. 97.

Zeitflusses von Davor und Danach nicht einfach abgebildet, sondern gerade zerrissen sieht:

Die Angewohnheit, Postkarten zu verschicken, versorgte [On Kawara] im wesentlichen mit der Methode, die ›Zeitlosigkeit‹ der Kunst in Frage zu stellen und erlaubte ihm stattdessen, ihre Potential als ein Vehikel für Kommunikation und Repräsentation über ihren (Markt)wert als ein fortdauernd kostbares Objekt zu betonen.¹⁰

Entscheidender aber ist, wie On Kawaras zwei Serien ein anhaltendes Unbehagen gegenüber jeder vorschnell vollzogenen Selbstvergewissereung zu erzeugen verstehen, die konventionsgerecht und verabredungsgemäß durch den Erhalt einer Sendung oder die orientierende Ansicht eines Stadtplans garantiert werden sollte: denn eigentlich wird als konstitutiv für die Selbstbestimmung des Einzelnen verstanden, sich als Empfänger oder Adressat betrachten zu können. Diese Sendungen aber, und das macht sie so exemplarisch für Reiseliteratur, setzen einem einer Ungewißheit aus, die die Kategorie des Subjekts in Frage zu stellen vermag, dem in Reise-Narrationen ansonsten eine so entscheidende Funktion als Autorität zugesprochen wird. Sie erzeugen dieses Unbehagen, indem hier der Absender unsichtbar bleibt – durch nichts als einem Eigennamen präsent ist, hinter dem sich denkbar auch zahlreiche Absender verbergen könnten. Indem das Vertrauen in die Konventionen der Übermittlung – und die den Transport verifizierenden Kennzeichen des postalischen Verkehrs – empfindlich gestört wird durch die vielfachen Umwege, die diese Sendungen nehmen, um schließlich und nie endgültig an Orten – öffentlichen und privaten, in Museen, Sammlungen, Büchern, auf Einladungskarten und Plakaten, auch Texten wie diesem – anzukommen, an die sie ursprünglich nicht geschickt wurden. Und eben auch nie rückadressierbar sind, wenn davon ausgegangen werden muß, daß der Versender im Moment des Erhalts der Karte den Ort des Schreibens bereits wieder verlassen hat, er verreist ist, die angegebene Adresse einen nunmehr bereits leeren, von Abwesenheit des Absenders gekennzeichneten Ort bezeichnet, auch wenn eine Absenderadresse nicht fehlt. Das auf die eigene Selbstverständlichkeit übergreifende Unbehagen stellt sich ein, da die Serie eines von Abweichungen gekennzeichneten Wiederholten, da die Folge von

¹⁰ Anne Rorimer. »Die Date Paintings von On Kawara«. *On Kawara. Date Paintings in 89 Cities*. Hg. On Kawara/Karel Schampers. Aus dem Englischen. Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen, 1991. S. 237.

Wegstreckenmarkierungen auf den Stadtplankopien in ihrer Ähnlichkeit zunächst so nichts sagend erscheinen, um dann die Normen, die die Verständigung und Orientierung über Raum und Zeit und die Wahrnehmung von Stadt und ihrer Architektur wie selbstverständlich bestimmen, um so sichtbarer werden zu lassen.¹¹ Beim Wiederhinssehen, in der reproduzierten Fassung, eben nur wiederholt, auf den zweiten Blick, dem ein nächster Blick folgen muß. Mit der Folge, daß jeder Versuch, sich angesichts der Bilder auf Postkarten und Stadtplänen ein Bild davon zu machen, wie man sich selbst – an die Stelle eines anderen, namentlich benannten Adressaten getreten – gegenüber diesen versendeten Bildern positioniert, einem selbst vorführt, wie sehr die eigene Perspektive von Konventionen und Versendungsmodalitäten bestimmt ist, die man beschreiben kann, ohne ihnen aber letztendlich jemals mit Beschreibungen und Begriffen beizukommen, da sie die Bezugsverhältnisse immer wieder zu versetzen verstehen: Mit der Folge, daß man zu sehen muß, wie man selbst damit umgeht, daß jedes eigene Selbstbild, daß man in der Lektüre der Texte der anderen erzeugt (sieht), seinerseits als eine Sendung zu betrachten ist. Und dann auch nicht mehr sicher sagen zu können, was man hier auf den Postkarten und Kopien eines On Kawara eigentlich zu sehen und lesen bekommt: Stadtbilder oder Reiseberichte oder Mitteilungen darüber, was es heißt, von Städten und Reisen Bilder an andere Orte zu versenden. Darauf nicht eine Antwort erhalten zu können, die Unterscheidung zwischen Inhalt und Form mit den Postkarten vielmehr als eine immer motivierte Setzung vorgeführt zu bekommen, erweist sich präzise als die herausfordernde

¹¹ Nicht zuletzt bestimmt die Lektürehaltung die Darstellung, wie man sich historisch belegen lassen kann: »Da Japaner ihre Landkarten und Stadtpläne auf den Boden legten und sie dann im Sitzen oder Stehen betrachteten, gab es, anders als bei abendländischen Karten, keine einheitliche Ausrichtung. Die Beschriftung konnte von verschiedenen Seiten aus gelesen werden, und nicht immer war eindeutig erkennbar, wo oben und unten war, wo Norden, Süden, Osten oder Westen lagen. Allerdings setzte sich mit der Zeit die Ausrichtung nach Norden durch – ob durch europäischen Einfluß oder als eigenständige Entwicklung, vermag man heute allerdings nicht mehr zu sagen.« (John Goss. *KartenKunst. Die Geschichte der Kartographie*. Aus dem Englischen von Enrico Heinemann und Reinhard Tiffert. Braunschweig: Westermann, 1994. S. 279f.) Zu Lesarten von Karten und ihre Folgeerscheinungen vgl. auch J. Brian Harley. »Deconstructing the Map. Reading Human Geography. The Poetics and Politics of Inquiry.« Hg. Trevor Barnes/Derek Gregory. London/New York/Sydney/Auckland: Arnold, 1997. S. 155-168.

Problematik der Lektüre, wo sie auf *Reise* und auf *Stadt* als Gegenständen von Texten trifft und in ihnen mit der Behauptung antritt, bestimmt sagen zu können, als was und wie der Inhalt und die Form von »Reiseliteratur« und »Metropolendarstellungen« jeweils – und auch zukünftig – zu bestimmen sind. Ein gängiger Ausweg aus der Aussichtslosigkeit, wie in diesem Fall bei der Lektüre eine Entscheidung zu treffen ist, was man da zu sehen geboten bekommt, ohne dabei die eigenen Wahrnehmungsmuster selbst hinterfragt sehen zu müssen, heißt wie so häufig: die kombinierte Rückrechnung auf die Persönlichkeit eines Künstlers, Autors, Reisenden und zugleich der Verweis auf eine Ästhetik, in der das von Stadt- und Reise-Erfahrung Zeugnis gebende Werk selbstsicher in der eigenen Unterscheidungssicherheit und als biographische Notiz einer künstlerischen Existenz genommen wird.¹² Stadt und Reise als Themen werden dann zu nichts mehr als Zeugnissen einer Existenz, selbst von dieser im eigentlichen Sinn nie die Rede gewesen sein mag:

Bei On Kawaras Arbeit ist das Autobiografische höchst bedeutsam, auch wenn es sich gewissermaßen als Hohlform (gleich einem versenkten Relief) präsentiert. Zwar geht es für ihn durchaus darum, sich in Szene zu setzen, sich dabei aber gerade nicht in den Vordergrund zu spielen. So etwa ist in seinen Katalogen das Kapitel Biographie meist einfach auf die Angabe der Zahl der Tage reduziert, die er bis zur Vernissage gelebt hat. [...] Es geht darum, auf eine bestimmte signifikante Art und Weise zu leben, ohne aber dabei die Aufmerksamkeit auf sich selbst zu lenken [...].¹³

¹² Und auf diese Weise wird auch für die Positionierung von Werken, Arbeiten, Texten in dem tradierten Überlieferungskanon einer bedeutenden Kunst- oder Literaturgeschichte Sorge getragen, die immer Eigennamen anführt, um sich selbst wichtig zu machen als Ordnungsinstanz: »Bevor On Kawara 1958 Japan definitiv verließ, erhielt er bezeichnenderweise zwei Briefe von Max Ernst und André Breton, die ihn zu einer Gruppenausstellung einladen wollten.« (Mario Kramer. »Ungesehene Bilder – Das Frühwerk On Kawara. On Kawara 1952-1956 Tokyo [wie Anm. 7]. S. 29).

¹³ Diese Beschreibung liefert Michel Butor, ohne seinerseits darauf verzichten zu können, zu Beginn seines Essays eine persönliche Begegnung mit On Kawara zu schildern. Der Legitimation und Authentifizierung der eigenen Worte, der eigenen Sicherheit wegen. (Michel Butor. »Die Lampe und das Parfum. Über On Kawara. On Kawara. Horizontally/Vertically [wie Anm. 2]. S. 28) So auffällig die häufige Erwähnung einer persönlichen Bekanntschaft oder Freundschaft mit dem Künstler in den Texten über ein Werk, in dem

»Wenn ich zum erstenmal«, lautet der erste Satz in einem Essay, das »Stadt als Text« zu beschreiben sucht, »in eine fremde Stadt komme, nach Tokio zu Beispiel, werde ich begleitet, empfangen, verfolgt von Text.«¹⁴ Voraus geht dieser Begegnung mit der Stadt als Text stets die Begegnung mit der Stadt in Texten, die die Stadt schon an anderen, zuvor besuchten Orten präsent gemacht haben – Erwähnung finden Reiseführer, Handbücher, historische Werke –, und dennoch wird unter dem Text der Stadt doch »zunächst die Unmenge an Aufschriften,« verstanden,

mit denen sie überzogen ist. Gehe ich durch die Straßen einer modernen Großstadt, erwarten und bestürmen mich überall Wörter: nicht nur, daß die Leute, denen ich begegne, miteinander sprechen, sondern vor allem die Schilder an den Gebäuden, an den Stationen der Untergrundbahnen, der Bushaltestellen, durch die ich, falls ich in der Lage bin, sie zu lesen, feststellen kann, wo ich mich befindet, wie ich zu einer anderen Station gelange.¹⁵

man ausdrücklich dessen Abwesenheit zelebriert sieht, so entspricht auch auf umgekehrte Weise jede besondere Betonung eines Nicht-Kontakts dieser Logik, in der die Abwesenheit (in der Kunst) durch die Anwesenheit (der Person) belegt wird: »Ich habe On Kawara nie getroffen. Und obgleich in großen Teilen seines Werkes die erste Person auftaucht – *I Read, I Met, I am still alive* –, verbindet sich sein Name nicht mit dem Bild einer Person. Doch täglich, wenn der digitale Wecker die verstrichende Zeit des Tages anzeigt, die Zeitung mir verkündet, daß es sich um einen neuen Tag handelt, der öffentliche Rundfunk mir die Nachrichten des Tages wiederholt, begegne ich On wieder, nicht als Person, aber als einem Ort, den man zu besetzen hat, als eine zu folgende Bewegung, als eine Problemstellung, mit der man sich auseinanderzusetzen hat: *kann man die Zeit festhalten?*« (Homi K. Bhabha. »24/7«. *On Kawara*. Hg. Jonathan Watkins. London/New York: Phaidon, 2002. S. 16.) Mit anderen Worten: Ein Name ohne Persönlichkeitsbild wird zum Stellvertreter, in seiner Funktion als Zeitnehmer zu einem Sinngeber in der Kontinuität der Zeit, dessen Wesen der Einzelne allein nicht zu erfassen weiß, während ihn die technischen Apparaturen dessen Existenz und seine Abhängigkeit von ihnen ständig und dauerhaft vor Augen führen. Die Existenz dieses Stellvertreters, dessen Sendungen ständig ankommen, bleibt unhinterfragt die Garantie für die eigene Existenz in der Zeit, die man nicht zu begreifen bekommt.

¹⁴ Michel Butor. *Die Stadt als Text*. Aus dem Französischen von Helmut Schefel. Graz/Wien: Droschl, 1997. S. 7.

¹⁵ Ebenda. S. 8.

Der Prozeß des Entzifferns von Schriften, das Lesen des Stadttexts, das in einem Verstehen münden soll, gilt hier als die Voraussetzung für jede zielgerichtete Bewegung in einer Stadt, die doch durch die vorausgegangenen Lektüren so fremd gar nicht mehr sein dürfte:

Während ich mich in der Stadt aufhalte, helfen die Texte, mit denen ich mich versehen habe, mir mehr oder weniger. Manche ergänzen einfach nur, was ich sehe, wie ein Hintergrund oder eine besondere Seite, ohne mir jedoch im alltäglichen Leben von Nutzen zu sein; am wichtigsten für mich sind solche, die mit dem eigenen Text der Stadt verbunden sind, die mit helfen, ihn und sie zu lesen.¹⁶

Und die notwendige Bedingung für jede Art von Orientierung, die einer Selbstverortung gleicht:

Wo ich auch halt mache, bin ich umgeben, eingekreist von Text, und beim Zurechtfinden innerhalb dieser Masse können bestimmte Bücher mir helfen, solche, die mir eine Analyse der äußeren Beschaffendheit dieses Ensembles geben, oft mit Hilfe von Karten, Plänen, Übersichten, und es mir ermöglichen, am Verkehr teilzunehmen, mich von einem Anhaltspunkt zum anderen zu bewegen: ich weiß dann, welche Viertel ein bestimmter Name meint, welcher Art es ist, welche Möglichkeit es bietet, welche besonderen Merkmale und welche auffälligen Punkte.¹⁷

Teilhabe und Teilnahme sind die erklärten Ziele, Orientierung und die sichere Bewegung zwischen festen Markierungen – jenen Markern, die seit Dean MacCannells Tourismus-Studie als signifikanteste Bestimmungshilfen bei der Lesbarkeit der Städte als Städte mit bestimmten Eigenschaften zu gelten haben¹⁸ –, wenn hier die zumindest potentielle Lesbarkeit des Stadtraums als eines dreidimensionalen Schriftensembles behauptet wird.¹⁹ Lesbarkeit aber kann nur ein Versprechen sein,

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda. S. 9.

¹⁸ Dean MacCannell. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California University Press, 1999 (Original 1976), insbesondere Kapitel 6 (»A Semiotic of Attraction«). S. 109-133, hierzu siehe als Einstieg in Tourismuslektüren: Jonathan Culler. »The Semiotics of Tourism«. *Framing the Sign*. Oxford/Norman: University of Oklahoma Press, 1988. S. 153-167.

¹⁹ Diese Situation, in der die Schrift in der Stadt eine Herausforderung für die Lektüre darstellt, beschreibt bereits Walter Benjamin in der *Einbahnstraße*

was man einlösen muß – gebunden an die Vermittlung, nur mittels reproduzierter Medien zu realisieren wie den angesprochenen Büchern, denen dann möglicherweise nach jeder Stadtlettüre ein weiteres hinzugefügt wird:

Bücher, die ich vor meiner Ankunft gelesen habe, die ich während meines Aufenthaltes lese, solche, die nach meiner Rückkehr zu lesen ich mir vornehme, die ich manchmal wirklich später lese, mich erinnernd, andere Reise vorbereitend. Mitunter wird das vom Schreiben begleitet: Briefe, die ich habe schreiben müssen, um meinen Aufenthalt vorzubereiten, Notizen, die ich von Tag und Tag mache (was ich manchmal tue), ein geplantes Buch.²⁰

So ist die Stadt – als Buch (aus dem Bücher werden) – nie allein nur als dasjenige anzusehen, was sich in architektonischer Form als Zeichenvielfalt jeweils aktuell zeigt, stumm und doch nicht wortlos, und auf vielfältige Arten darstellbar und re-interpretierbar ist.²¹ Stadt ist, nie als nur

(1928), einer Art selbstadressierter Rücksendung, in der die Stadt dem Text auch ihre Form diktiert: »Die Schrift, die im gedruckten Buche sein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein führte, wird unerbittlich von Reklamen auf die Straße hinausgezerrt und den brutalen Heteronomien des wirtschaftlichen Chaos unterstellt. Das ist der strenge Schulgang ihrer neuen Form. Wenn vor Jahrhunderten sie allmählich sich niederzulegen begann, von der aufrechten Inschrift zur schräg auf Pulten ruhenden Handschrift ward, um endlich sich im Buchdruck zu betten, beginnt sie nun ebenso langsam sich wieder vom Boden zu heben. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontale gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind. Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, werden dichter mit jedem folgenden Jahre werden.« (Walter Benjamin. »Einbahnstraße«. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972. S. 103).

²⁰ Butor. *Stadt als Text* (wie Anm. 14). S. 7.

²¹ Beispielahaft in klassischen Stadtlettüren wie Walter Benjamins *Einbahnstraße*, Kevin Lynchs *The Image of the City* (Cambridge 1960), Edward Ruschas »Every Building on the Sunset Strip« (1966), Dan Grahams »Homes for America« (*Arts Magazine*, Dec. 1966-Jan. 1967), *Learning From Las Vegas*

die Stadt, immer eine Nachbildung vorgängiger, eine Skizze zukünftiger Texte und ein Abbild von Lektüren von Texten über sie. In ihrer Präsenz ist die Stadt eben nicht einfach jener synchron zu beschreibende Ort, als den Roland Barthes sie zu sehen versuchte, wenn er seine programmatische Richtlinie formulierte, nach der die Struktur der Stadt als Sprache gedeutet werden soll:

Die Stadt ist eine Mitteilung, und diese Mitteilung ist echt Sprache: die Sprache spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden; wir sprechen sie, ganz einfach, indem wir sie bewohnen, in ihr herumlaufen, sie betrachten. Dabei besteht das Problem allerdings darin, einen Ausdruck wie ›Sprache der Stadt‹ über das rein metaphorische Stadium hinauszuheben. [...] In diesem Bemühen um einen semantischen Zugriff auf die Stadt müssen wir versuchen, das Spiel der Zeichen zu begreifen und zu begreifen, daß jede Stadt eine Struktur darstellt, daß man aber nie versuchen darf, diese Struktur füllen zu wollen.²²

Aber noch bevor man aber dazu kommen kann, sich – wie in der gerade zitierten Leseanweisung aus semiotischer Position heraus vorgeführt – einen sicheren Standpunkt zu formulieren, von dem aus die Frage zu stellen wäre, was die Stadt – die eigene oder auch die fremde Stadt, deren Text der Besucher als ihr privilegierter Leser zu entziffern versucht und dann daheim von etwas Fremden in der Ferne zu berichten – für sich und andere repräsentiert, der man zugleich einen Verlust an ›Erzählbarkeit‹ attestiert, erweist es sich als notwendig, einen unabdingbaren Perspektivwechsel in der Sicht auf die Stadt als Text zu reflektieren: Stadt nämlich nicht länger einfach als einen zu lesenden (oder auch auf ihrer gesteigerten Komplexität unlesbaren) Text zu betrachten, dessen ästhetische oder semiotische Eigenschaften oder Charakteristika zum Gegenstand der Interpretationsbemühungen werden, die immer wieder darin enden, mit unterschiedlichen Worten zu konstatieren, daß, wie es Barthes es in seinen Beschreibung Japans formulierte,

(Hg. Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour. Cambridge 1977), Rem Koolhaas' *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York 1978) und Michael Ashers »Installation Münster (Caravan)« (Münster 1977, 1987, 1997).

²² Roland Barthes. »Semiotik und Urbanismus«. Aus dem Französischen von Bernhard Schneider. *Konzept 3. Die Stadt als Text*. Hg. Alessandro Carlini/ Bernhard Schneider. Tübingen: Wasmuth, 1976. S. 37, 42 (Original 1967).

eine gewisse Zerrüttung der Person eintritt, eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere ausgeschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt jemals aufhörte, bedeutsam und begehrenswert zu sein.²³

Stadt als einen Text zu lesen, muß statt dessen heißen – und das ist die hier in den Raum gestellte Lesevorgabe –, den performativen Charakter der Repräsentation darzustellen suchen, die jede Stadt zur Darstellung bringt (und die der *Text der Stadt* erst zum Entstehen bringt: als ein polyperspektivisches Bild und Zitat, aus dem immer neue Texte entstehen). Für sich und als Stellvertreterin.

Die Stadt zu denken, so kann man sich vorsagen lassen, sei eben darum nicht leicht, weil keine Stadt jemals allein für sich steht, wenn ihr der Anspruch zukommt, Metropole zu sein:

Es ist schwierig, weil es in Wahrheit immer unmöglich gewesen ist, das *allgemeine* Wesen der Stadt zu denken, das, was sich in ihr auf irgend etwas gegenwärtiges oder aktuell Re-präsentierbares ihrer Existenz reduzieren müßte (doch eine Stadt ist eine Gedächtnis und ein Versuchen, die nie mit der Totalität dessen, was *gegenwärtig* sichtbar, präsentierbar, erbaut oder bewohnbar ist, zusammenfallen), und das gilt erst recht für das *besondere* Wesen jeder einzelnen Stadt, das sich im Allgemeinen nie resümieren, darunter subsumieren läßt. Schwierig auch deshalb, weil es immer gefährlich gewesen, das Wesen jeder Art von Stadt zu denken, die man eine Hauptstadt nennt, und, was sich nie darin resümieren, darunter subsumieren läßt, das besondere Wesen jeder einzelnen Hauptstadt.²⁴

Fragen nach Repräsentationsverhältnissen – nach dem Verhältnis zwischen dem, was das an der bestimmten Stadt als exemplarisch vor- und herausgestellt wird, und dem, was eine Stadt zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten ganz allgemein für alle bedeuten soll, gerade für die Selbstpositionierung desjenigen, der über sie spricht – bleiben hingegen auch dort weiter ausgespart, wo die Stadt nur als ein oder gar als *der* Topos beschrieben wird, dessen strukturbildender Impuls für das Großstadtbewußtsein darin liege, daß die Stadt in der Großstadtliteratur

²³ Roland Barthes. *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bischof. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981 (Original 1970). S. 16.

²⁴ Derrida. »Generationen« (wie Anm. 1). S. 55.

seit Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr einfach zum Gegenstand oder Problem gemacht werde, sondern in Folge einer Verschiebung von Wahrnehmungsweisen in der Stadt eine destabilisierte »Bewußtseinsstruktur« Raum gegriffen habe, wie es heißt.²⁵ Wo für das 19. Jahrhundert noch der etablierte Begriff der »erzählten Stadt« seinen Platz hatte, in den literarischen Darstellungsformen sich die Stadt zum bevorzugten Sujet einer bestimmten Erzählform erhoben fand, in der diese von *außen* wahrgenommen wird, zugleich in ihr in weithin traditioneller Weise (und wie in der Stadtsoziologie bis weit ins 20. Jahrhundert) ein negativ konnotiertes Bedeutungszentrum erkannt und sie auf diese Weise negativ mystifiziert wird, wurde schließlich mit dem Entstehen einer modernen Metropolendarstellung auch der Zweifel an einer Darstellbarkeit der Stadt überhaupt und einer umfassenden Deutung ihrer bedeutungsträchtigen Symbolisierungen – jenes Lesen im »Text der Stadt« – angemeldet: eben weil die Stadt seit Anbeginn der Moderne als unbeschreiblich und also unlesbar gilt.²⁶ So daß nicht nur die weiterhin von einer Architektursemiotik angeleiteten Deutung der Stadt als einem Sprachsystem oder die unter der Behauptung eines *topological turns* an den Tag gelegte Kennzeichnungslust, die den jeweils gegenwärtigen Metropolen ihre zahlreichen auswechselbaren Namen verleiht, um in ihnen schließlich doch nur ganz klassisch Flaneure zu verorten²⁷, sondern auch jede retrospektiv angefertigten Klassifizierungsversuche, die Stadtbeschreibungen auf Gemeinsamkeiten hin zu sortieren oder gar – in bestimmten Epochen, für bestimmte Stadtypen – auf ein Muster zu bringen versuchen, sich dem Vorwurf aussetzt sehen muß, in erster Linie an der Fortschreibung von Stadtgeschichte nach klassischem Muster in-

²⁵ Vgl. Philip Fisher. »City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur«. In: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Hg. Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt, 1988. S. 107.

²⁶ Vgl. Klaus R. Scherpe. »Nonstop nach Nowhere City?«. In: *Unwirklichkeit der Städte* (wie Anm. 25). S. 130.

²⁷ Vgl. beispielhaft Edward Soja. *Third Space, Journey to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge/Mass./Oxford: Blackwell, 1996. Vorbildlich dafür, daß der Flaneur (in unerwähnter Nachfolge von Franz Hessel) wieder durch die Stadt geschickt wird, bleibt: Michel de Certeau. »Umgang mit Raum. Die Stadt als Metapher«. Aus dem Französischen von Kyra Stromberg. *Panik-Stadt*. Hg. Centre de Création Industrielle. Braunschweig: Vieweg, 1979. S. 4-19 (Original 1977).

teressiert zu sein. Wenn sich weiterhin der Metapher vom Buch der Stadt bedient wird, noch jeder Versuch, eine Simultanität der Beschreibung herbeizuführen, die Linearität der Lektüre auf ein Neues als Negativfolie aufspannt. Diese Perspektive einer distanzbehauptenden Beobachtung, die die Understellbarkeit dessen beteuert, was sich als Stadt der Moderne in den unterschiedlichen Gestaltungen vorgeblich beispielhaft in den europäischen Metropolen zeige, kann demnach als ein Versuch betrachtet werden, sich selbst – dem Betrachter und Leser der Stadt als Text – einen Fixpunkt zu schaffen, um so weiter Wahrnehmungsmusterkollektionen zu entwerfen, die dann den Namen ausgewählter Städte tragen und diese zu Allegorien werden lassen. Die so oft konstatierte Unfaßbarkeit und Unbeschreibbarkeit der Stadt, die als Charakteristikum der Identitätskrise der Moderne benannt wird, wird augenscheinlich nicht als eine Situation verstanden, in der aus der Absehung an eingeführte Interpretationsweisen eine Neubestimmung dessen zu erarbeiten wäre, was Lektüre angesichts der Stadt und ihrer Beschreibungen in Wort, Bild und Ton darstellt und darstellen kann. Im Gegenteil.²⁸ Es entspricht der eingespielten Logik einer auf Totalitäten zusteuernenden Phänomenerfassung, daß Interpretationen voraussetzen

²⁸ Das ›Ganze der Erfahrbarkeit‹, von der Hans Blumenberg in *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993; vgl. S. 9-16) spricht, wird so von Karlheinz Stierle als unbefragte voraussetzt, wenn dieser mit dem Blick auf Paris festhält: »Auch die große Stadt ist ein ›Ganzes der Erfahrbarkeit‹ und als solches Welt und Buch zugleich. Mit der ›Lesbarkeit der Stadt‹ wird ein neues Kapitel in der Geschichte der Lesbarkeit der Welt aufgeschlagen. Wird das Buch zur Welt zum Buch der Stadt so treten neue Strukturen der Lesbarkeit in den Blick. Die Stadt, so ausgedehnt sie sein mag, ist nur ein begrenzter Ort, dessen gesellschaftliche Realität in der Signatur seiner Straßen, Plätze und Bauwerke zur Erscheinung kommt. Sie ist zugleich par excellence ein Ort gesellschaftlicher Praxis und ihrer symbolischen Formen. Die große Stadt ist jener semiotische Raum, wo keine Materialität unsemiotisiert bleibt. Paris ist aber der Ort, wo die umfassendste Semiotisierung dem intensivsten Bewußtsein von sich selbst entspricht. Paris ist Welt und Buch zugleich.« (Karlheinz Stierle. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser, 1993. S. 14) Die Stadt (spätestens) des 20. Jahrhunderts aber, Welt und Buch zugleich, weil immer Realraum und dabei zeichenhafte Abbildung aller Texte über sie, markiert auch das Ende der hier noch angenommenen Geschlossenheit des Buches, in dem sie sich nicht mehr fassen läßt.

wollen, was sie durch den Verweis auf die Dinge zu belegen haben: Die konstatierte Unlesbarkeit der Stadt, wie sie Interpretationen in der Literatur zu finden behaupten, wird wiederholt zum Nachweis, daß sich das Lesen und das Schreiben über die Texte der Stadt wie bisher fortsetzen lassen und es keiner anderen Sprache bedarf, um »der Stadt« in welcher Form auch immer gerecht zu werden.²⁹

²⁹ Anders etwa zeigen sich On Kawaras Sendungen, die Fremdsprachen sprechen oder sich im Fall der Postkarten-Mitteilungen des Englischen als der Lingua Franca des Kunstdiskurses bedienen, nicht etwa die *eigene* Sprache des Absenders, um etwas zu sagen: »Die ›Date Paintings‹ werden in der Sprache des Landes gemalt, in dem sich On Kawara jeweils aufhält. [...] Doch wie sieht es mit den in Japan gemalten Bildern aus? Hier verwendet er die Landessprache (Japanisch) nicht. [...] Im Unterschied zu den Dadaisten, die den Code der Sprache zerstört haben, war es die Methode dieses Malers im Exil, durch die freiwillige Berührung mit einem neuen Code die Bedeutung aus dem alten und die gelebte Zeit aus ihren Bindungen zu lösen. Eine fremde Sprache mit ihrer Äußerlichkeit, Gegebenheit und Zufälligkeit eignet sich dafür in der Tat wahrscheinlich besser. Hätte On Kawara [für seine ›Date Paintings‹] seine Muttersprache Japanisch gewählt, eine agglutinierende Sprache, die immer gleich japanische Verhältnisse formt und auferstehen läßt und darüber hinaus durch die Nabelschnur mit dem ›Ich‹ verbunden ist, gäbe es keine ›Date Paintings‹. Aus dieser Sicht müßte man verstehen, daß durch den Ausschluß einzig der Muttersprache, des Japanischen, die Kunstwerke On Kawaras die Verhältnisse der Sprache unseres Jahrhunderts vollständig übernommen haben. Es ist eine Sprache, die – ihrer Eigenschaft, Muttersprache zu sein, endgültig beraubt – in die Welt hinaus geweht und der Öffentlichkeit preisgegeben wurde; eine Sprache, der es gelungen ist, zu einem anerkennungswürdigen Objekt zu werden; eine Sprache, die die Identitätskrise des Ichs der erzählenden Person nach und nach enthüllt. Es ist eine Sprache, die, ohne in einem fort die ihm selbst immanenten spezifischen Sentiments zum Ausdruck zu bringen, als eine Verbrannte durch den konsequent außerhalb liegenden Raum schwebt; eine Sprache, die sich in einer ständig in Bewegung befindlichen Gestalt formt; eine Sprache, die, während sie das ›Ich‹ verschwinden läßt, den Kern des den Dingen innewohnenden Dunklen als Samen in das Weltall hinausschleudert. Ich sage aber nicht, dass diese Werke Sprache sind.« (Takashi Hiraide. »Die Revolution des Augenblicks. On Kawara als Sprache«. Aus dem Japanischen von Heike Schöche. *On Kawara. Erscheinen – Verschwinden*. Hg. Udo Kittelmann. Köln: Maly, 1997. S. 44f.).



Abb.3: On Kawara; aus der Serie »I Went«, 9. November 1976.

Wo an dieser Stelle nicht weiter die Rede vom ›Textmuster Tempo‹³⁰, von der ›gebauten Metapher‹³¹ oder aktueller von den ›city's citational projects‹³² sein kann, jenen Topoi also, mit denen sich der Name Berlin verbindet, so sei doch vom Privileg des Blicks von außen gesprochen, des Blicks dessen, der von außen kommt. Der gilt als bevorzugt; als privilegiert wird er direkt angesprochen:

Privilegierter, da Sie nicht von Berlin sind, Privilegierter, da Sie nach Berlin kommen, in die Stadt, in der jeder, selbst der am meisten aller Mittel Beraubte, auf irgendeine Weise privilegiert ist, da es absolut niemand gibt, der nicht das Recht hätte, sich an einen Ort zu begeben, der für andere verboten ist [...] und Sie werden gezwungen sein, eines Tages nach Berlin zu kommen oder dorthin zurückzukehren, Sie selbst oder durch Vermittlung anderer Personen [...], denn es ist nicht mehr nur eine ganze Stadt unter anderen, mit ihren Stadien, ihren Theatern, ihren Gerichten, ihren Museen, ihren Schaufenstern, ihren Laboratorien und ihren lärmenden Manövergeländen, Schauspielern, Sängern, Stars, Sportlern, Spezialisten, Strategen, sondern ein Horchposten, eine Versuchsbank für alle anderen Städte, sie selbst voll und ganz Manövergelände, Stadion, Ring, Arena, voll und ganz Theater, Zirkus, Oper, mit Kulissen und Orchesterraum, Schwelle, Schaufenster, Laboratorium, wohin man von fernher kommt, um auszustellen, darzulegen, Klänge zu probieren, Bilder, Wörter, Objekte und Ideen.³³

Lesen kann man diese emphatische Beschreibung der Stadt Berlin aus dem Jahr 1964 als eine Belegstelle: Jede Vermittelung eines Bildes von der Stadt macht die, die es erreicht, zu Adressaten, macht diejenigen, die an Lektüren und Schreibakten beteiligt sind, in besonderer Weise zu Korrespondenten, von Butor hier ausdrücklich als die Nicht-Berliner

³⁰ Erhard Schütz. »Zwischen Alexanderplatz und Kurfürstendamm. Verändern, Verschwinden, Vergessen – Berlin-Topoi der Weimarer Republik«. *Deutschunterricht* 4 (1992): S. 53-72.

³¹ Gert Mattenkrott. »Berlin – Reisen«. *Studi Germanici* 30/31 (1992/93): S. 225-247.

³² Rolf J. Goebel. »Berlin's Architectural Citations: Reconstructions, Simulations, and the Problem of Historical Authenticity«. *PMLA* 118, Nr. 5 (Oktober 2003): S. 1269.

³³ Michel Butor. »Zweifacher Blick«. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. *Die ganze Stadt Berlin. Politische Fotos*. Bernard Larsson. Hamburg: Nannen 1964. S. 7-17. Hier S. 16f.

angesprochen. Keinen anderen Eindruck vermittelt auch die Jahrzehnte später vollzogene Revision dieses Blicks auf Berlin, der die zweigeteilte Stadt damals ein Symbol werden ließ und sie metonymisierte – die historische Situation hat sich geändert, Butor schreibt 1993 einen Rückblick auf seine Zeit im Berlin des Jahres 1964; einen Eindruck, den jede Interpretation mitzubedenken hat, die in Stadtbeschreibungen Stereotypen markiert, nach Klischees fandet und auszumachen versucht, wo und wie sich die Verwandlung eines Stadtnamens in einen repräsentablen Eigennamen vollzieht, der für eine bestimmte Vergangenheit oder Gegenwart oder Zukunft stehen soll: Butors Relektüre der eigenen Stadtschilderung von einst zeigt, daß jeder Stadt, wo immer sie zum Gegenstand von Beschreibungen wird, immer eine besondere Stellung eingeräumt wird, wenn in diesem Rückblick auf die einstige eigene, heute historische Darstellung von Stadt das gegenwärtige Berlin als ein erster Rang oder Balkon in Richtung Osten wie nach Westen, als eine Aussichtsplattform in die Zukunft wie die Vergangenheit bezeichnet wird, die es – dem privilegierten Blick des anderen – möglich mache, der aktuellen Versuchungen, der Bedrohungen und des Wandels in der Welt ansichtig zu werden.³⁴ So kann man in jedem Stadtbild, das der jeweils beschriebenen Stadt ihre genuinen Eigenschaften zuschreibt, eine Art Revision von Vorbildern entdecken und lesen, die man in der Vergangenheit verortet, in der Gegenwart findet oder in der Zukunft sucht. Und indem man den eigenen Blick als den Blick des Anderen inszeniert, schreibt man sich als Leser und Schreiber der Stadt – wie Butor – einen privilegierten Blick auf Zukunft und Vergangenheit zu. Folgerichtig ist dieser im Laufe der Zeit einer Revision zu unterziehen, will man das sich zugesprochene und in der Mitteilung behauptete Privileg, die Stadt so zu sehen, wie man sie sieht, als dauerhaft behaupten.

Stadtbilder angesichts jener Personalisierung der Stadt, angesichts ihrer archetypische Fixierung als eines Ortes der Entscheidung, angesichts ihrer unter immer neuen Vorzeichen vollzogene Symbolisierung als einer als unabschließbar und in ihrer Progression auf die Unendlichkeit verweisenden Serie von miteinander in verschiedenen Medien korrespondierenden Sprechakten zu lesen, heißt entsprechend die Aufgabe, wo man Stadtansichten als Sendungen liest. Topographische Beschreibungen in literarischen Texten stellen, so eine Ansicht, die das Lesen und Schreiben der Stadt bestimmt, eine Verbindung zwischen dem

³⁴ Michel Butor. »Berlin 64«. *Berlin, anthologie littéraire*. Hg. Ingrid Ernst. Paris: Quai Voltaire, 1993. S. 11f.

Werk und einer jeweils spezifischen historischen Zeit und einem geographisch bestimmmbaren Ort her. Darauf baut eine weithin dominierende rekonstruierende Interpretation, die in der Gegenwart Bilder der Vergangenheit fixieren und in ihren Beschreibungen auf Dauer stellen will. Städte aber, will man sie nicht allein als topographische Orte betrachten, die ihren festen Platz auf Landkarten oder Geschichtsbüchern besitzen, vermögen sich in Texten (auch Landkarten und Geschichtsbüchern) – und wahrgenommen als Texte – zu atopischen Orten zu verwandeln.³⁵ Mit der Folge, daß sich jede rekonstruierende Lektüre von Stadttexten als vorläufig und unabgeschlossen zeigen muß, so wie sich die Stadt als Ort eines »unterbrochenen und diskontinuierlichen Bauens«, als ein Ort der »Unvollendetheit« zeigt, an die die Forderung ergeht, die in sie eingeschriebene Überlieferungen immer wieder neu zu reaktualisieren (und das heißt: umzuschreiben)³⁶, will sich nicht als naiv – oder demonstrativ strategisch – am angeblich Empirischen und den Realien orientiert präsentieren. Reise-Narrationen, in denen ausgewählte Städte nicht einfach nur namentlich und als Handlungskulisse auftauchen, wären dementsprechend nicht immer wieder nur als Dokumente oder Zeitzeugnisse zu verstehen, als die sie sozio-historischen oder biographisch orientierten Nacherzählungen als allzu geeignete Gegenstände erscheinen müssen, weil sie sich diesen so perfekt als Illustrationen für die in ihnen vorlegten Beschreibungen von Wahrnehmungsmustern anbieten

³⁵ Atopisch im Sinne von J. Hillis Miller, der als ›atopischen Ort‹ einen Ort versteht, der überall und nirgends ist, ein Ort, der von hier aus – d.h. empirisch, außerhalb von sprachlichen Beschreibungen – nie zugänglich ist, weil literarisch, textuell, fiktional. Über kurz oder lang, und in jeweils auf verschiedene Weise werde, so Miller, jeder Versuch, diesen Ort in Texten (Wort und Bild) wirklich festzulegen und zu markieren, von einer Begegnung mit dem Unbestimmbaren verhindert. Als ein je einmaliges performatives Ereignis, das gewissermaßen in Serie gehen (und zu einer Sendung werden) muß, um die Bestimmung des bestimmten Ortes zu beglaubigen und sich der Bestimmbarkeit des Ortes – als Metonymie – immer wieder neu zu verschaffen. (J. Hillis Miller. *Topographies*. Stanford: Stanford University Press, 1995. S. 7.)

³⁶ Entsprechend einer Forderung aus dem vorangestellt zitierten Essay: »Das historische Gedächtnis der Stadt darf weder das einer Kirche sein (eine starre Kultusstätte, in der man weder lebt noch sich bewegt, und die, noch vor den Museen, Kunstwerke beherbergen kann) noch das eines toten Archivs, einer Grabstätte oder Sammlung steinerner Dokumente.« (Derrida. »Générationen« [wie Anm. 1]. S. 57).

lassen und sich dabei zu einer bruchlos nacherzählbaren Geschichte der Stadt in Reihe bringen lassen. Vielmehr ist jede dieser stets bruchstückhaften und niemals zu *einem* Bild zusammenzufügenden Stadtgeschichten als ein Beleg dafür zu betrachten, wie die Stadt *als Text* zur Herausforderung für das Schreiben und damit auch für jede nachfolgende Lektüre wird; als eine letztlich und doch nie letztendlich unlesbare, die so viele Ansichten produziert, die die Unmöglichkeit *einer* bestimmten Lektüre fortsetzen helfen.

Ein freundlicher Dank geht an On Kawara für die erteilte Erlaubnis zum Abdruck seiner Arbeiten; und an Kasper König für den Kontakt – per Postkarte.

Reisen Texte Metropolen

herausgegeben von

Wolfgang Asholt / Walter Fähnders
Wolfgang Stephan Kissel / Wolfgang Klein

Band 1

Walter Fähnders / Nils Plath /
Hendrik Weber / Inka Zahn (Hgg.)

Berlin, Paris, Moskau
Reiseliteratur und die Metropolen

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2005

Abbildung auf dem Umschlag :

Jakov Černikov: Komposition Nr. 58: Axonometrische Vergrößerung einer neuen Industriestadt mit markierter Hauptstraße (1933).

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der VW-Stiftung.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2005

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, info@geisterwort.de

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, 87437 Kempten

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-487-4

www.aisthesis.de

Inhalt

Zur Reihe	7
Walter Fähnders/Nils Plath/Inka Zahn	
Einleitung	9
Wolfgang Asholt	
Stadtwahrnehmung und Fiktionalisierung	31
Nils Plath	
Stadt als Ansichtssache und Sendung.	
Von und mit On Kawara, Michel Butor und anderen	47
Gerhard R. Kaiser	
Altes Europa.	
USA-kritische Bezüge in der deutschsprachigen	
nichtfiktionalen Paris-Literatur zwischen 1918 und 1933	
(Holitscher, Sternheim, Roth, Tucholsky, Sieburg)	71
Walter Fähnders	
Paris, Berlin, Moskau und das <i>Glückliche Tal</i> .	
Annemarie Schwarzenbachs Städte- und Reiseprosa	91
Inka Zahn	
»Doppelreisende« in der Zwischenkriegszeit.	
Drei Franzosen in Moskau und Berlin	107
Hendrik Weber	
Reisen in die Heimat?	
Paris als Emigrationsziel in Texten deutschsprachiger Autoren	
nach 1933	125
Gregor Streim	
Erfahrung der anderen Moderne.	
Deutsche Reiseberichte in den 30er Jahren (Hanns Johst,	
Heinrich Hauser, Lothar-Günther Buchheim, Egon Vietta)	135

Charlotte Heymel	
Wandern durch Nekropolis.	
Auf den Spuren eines SA-Reiseführers durch Berlin	153
Matthias Heeke	
Reisen nach Moskau:	
Organisierte Trampelpfade der Fremdwahrnehmung?	169
Evgenij R. Ponomarev	
Die Geographie der Revolution.	
Die Europareise in der sowjetischen Literatur der 20er Jahre	191
Galina A. Time	
Fedor Stepun: »Die Heimat in der Fremde und die Fremde in der Heimat«.	
Reisebeschreibungen aus Deutschland und Rußland in den 20er und 30er Jahren	211
Wolfgang S. Kissel	
Die Metropolenreise als Hadesfahrt:	
Andrej Belyjs Berliner Skizzen <i>Im Reich der Schatten</i>	227
Michail Ryklin	
Hinter den Kulissen der Revolution.	
Walter Benjamins Roter Oktober	253
Hermann Herlinghaus	
Zur neuen Krise der kosmopolitischen Imagination.	
Kritische Anmerkungen zur Reisemetafora in der Moderne	271
Zu den Autorinnen und Autoren	285

Zur Reihe

Die Reihe »Reisen Texte Metropolen« bietet Platz für Publikationen, die literarische Texte über Reisen in die europäischen Metropolen der Moderne aus komparatistisch-kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Blick nehmen. Sie möchte Beiträgen zu einer Reiseliteraturforschung Raum geben, die es sich zur Aufgabe macht, in Texten von Reisenden das Entstehen, die Vermittlung und die Reflexion von historischen, auch weiterhin aktuellen kulturellen Leitbildern, Stereotypen und Kollektivbildern auszumachen und zu interpretieren. Dabei wird insbesondere die Metropole als zentraler Ort der Fremdperzeption und der Selbstreflexion sowie ihre Wahrnehmung und Darstellung in Reisetexten hinsichtlich der Bedeutung und des Bedeutungsverlustes fest verankerter, räumlich und sprachlich fixierter kultureller Identitäten in den Mittelpunkt des Interesses gerückt.

Ziel ist es, den Blick auf das ›Andere‹ und ›Fremde‹ sowie das Herausarbeiten jener Sichtweisen zu ermöglichen, in denen das Konfliktpotential europäischer Identitätsbildungen zu liegen scheint. Durch die umfassende Analyse der Verarbeitung von kultureller und sozialer Realität in einer komplexen literarischen Gattung, der Reiseliteratur, sollen die Dimensionen kulturell-politischer Entwicklung in Europa in ihren Differenzen, Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten genauer erkannt werden – als Teile des einen ›modernen‹, damit jedoch keineswegs uniformen Europa.

In doppelter Hinsicht können dafür Reiseberichte aufschlußreich sein. Im Reisen ist das Selbstverständnis des Agierenden in Frage gestellt, werden Grenzen überschritten und treten verschiedene Kulturen in Kontakt. In der Reiseliteratur, die davon berichtet, vermitteln sich zudem verschiedene Diskursebenen: Sie vermag Aufschluß zu geben über intellektuelle, mentale, kulturelle und politische Dispositionen bei der Wahrnehmung des und der jeweils Anderen – und ist auch ein besonders privilegierter Ort für die Selbstreflexion der eigenen Perzeptionsleistungen. Texte über Reisen und auf Reisen entstandene Texte – in Form von Romanen, Prosastücken, Reportagen, Tagebüchern oder Briefen – übermitteln Erfahrungen von Alterität, Transgression und Hybridität.

Die Publikationsreihe »Reisen Texte Metropolen« steht im Rahmen des an den Universitäten Osnabrück und Bremen angesiedelten, von der VW-Stiftung unterstützten Forschungsprojekts »Die Blicke der An-