

Nils Plath

Ein *Stadtbild* zur Wiedervorlage

Zeitbezogene Betrachtungen zu Stadtansichten Berlins

von Harun Farocki und Jean Giraudoux

Wenn die Menschen gestorben sind, werden sie zu Geschichte. Wenn die Statuen gestorben sind, werden sie zu Kunst. Diese Botanik des Todes nennen wir Kultur. Denn das Volk der Statuen ist sterblich. Eines Tages werden unsere steinernen Gesichter ihrerseits zerfallen. Zivilisationen lassen diese verstümmelten Spuren hinter sich wie die Kieselsteine des kleinen Däumlings. Doch die Geschichte hat alles geschluckt.¹

Die Kartothek bringt die Eroberung der dreidimensionalen Schrift, also einen überraschenden Kontrapunkt zur Dreidimensionalität der Schrift in ihrem Ursprung als Rune oder Knotenschrift. (Und heute schon ist das Buch, wie die aktuelle wissenschaftliche Produktionsweise lehrt, eine veraltete Vermittlung zwischen zwei Kartotheksystemen. Denn alles Wesentliche findet sich im Zettelkasten des Forschers, der's verfasste, und der Gelehrte, der darin studiert, assimiliert es seiner eigenen Kartothek.)²

Sich mit Stadtbildern konfrontiert zu sehen, mit der Stadt auf dem Papier, unserem Lektüregegenstand, in der Gegenwart an Ort und Stelle, wo es darum geht, etwas *für die Zukunft* zu zeigen, darzustellen, vorzuführen, liefert einen Anlass, nach jener Haltung zu fragen, die Perspektiven in das einschreibt, was man sieht und sichtbar werden lässt: Was wird uns bleiben? (*Wir uns?*) Historisches Bewusstsein? Archivbestands-sicherung? Immer wieder *kritische Rekonstruktionen*? Zu welchen und wessen Bedingungen? Was gerät in den Blick in den Metropolenbildern, wird aufgenommen, vorgezeigt, dargelegt – und was zeigt sich im Repräsentierten und Gespeicherten? Wo es rückblickend um Stadtgeschichte, um Bildgeschichte, um Zeitgeschichte geht – das heißt: um

¹ *Les Statues meurent aussi*. Regie: Alain Resnais, Chris Marker. Frankreich 1950-53. 29 min., 35mm, s/w.

² Walter Benjamin. »Einbahnstraße« (1928). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972. Bd. IV. S. 103.

Lektüren und ihre medialen Bedingungen, um Reflexionen zu Aufzeichnungen und ihren Speicherungen, um Verwertungsinteressen von Zukunft und Vergangenheit und ihre materiellen Effekte in der Gegenwart –, da werden ausdrücklich Positionen und Interessen sichtbar zu machen sein. Wie es Walter Benjamin in einer 1930 erschienenen Rezension von Werner Hegemanns Buch *Das steinerne Berlin* – von ihm als »Standardwerk« gepriesen, kritisch gewürdigt – fordert. Denn, so schreibt er,

der Zeitlauf selbst ist ein moralischer Vollzug, nicht im Vorücken des Heute zum Morgen aber dem Umschlag des Heute ins Gestern. Chronos hält in der Hand ein Leporello-Bilderbuch, in dem die Tage einer aus dem andern ins Gewesene zurückfallen und dabei ihre verborgene Rückseite, das unbewußte Gelebte enthüllen. Mit ihr hat es der Historiker zu tun.³

³ Walter Benjamin. »Ein Jakobiner von heute« (1930). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hg. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. Bd. III. S. 264. In der am 14.9.1930 im Literaturblatt der Frankfurter Zeitung erschienenen Rezension wird in diesem »Monumentalwerk« der Stadtgeschichtsschreibung eine Position ausgemacht und zum Gegenstand der Widerrede, wenn Benjamin schreibt: »[Hegemanns Werk] ist ein politisches im Sinne der Aufklärung, will sagen ein kritisches durch und durch. Aber in keinem Sinn ein entlarvendes. Was immer Hegemann entdeckt, – und sein Werk ist voller Entdeckungen – es sind Zufälligkeiten. Ärgerliche, anstößige, empörende Abweichungen von der Norm des Graden, Vernünftigen, niemals jedoch Auswirkungen der besonderen, konkreten, verborgenen Konstellationen des geschichtlichen Augenblicks. Seine Darstellung ist eine einzige imposante, in ihren Grundzügen gewiß unwiderlegliche Korrektur an der pragmatischen Geschichtsschreibung, niemals aber deren Umwälzung wie der historische Materialismus sie erstrebt, wenn er in den Produktionsverhältnissen der Epoche die konkreten, wechselnden Kräfte aufspürt, die das Verhalten der Machthaber so gut wie der Massen ohne deren Wissen bestimmen. [...] Dieser Aufklärer mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen besitzt für historische Physiognomie keinen Sinn.« (ebenda. S. 263/264) Hegemanns *Berlin-Architekturgeschichte Das steinerne Berlin* (Berlin: Gustav Kiepenheuer, 1930) ist auch eine zentrale Referenz in Benjamins nur als Typoskript überliefertem Rundfunkvortrag »Die Mietskaserne« (Walter Benjamin. »Die Mietskaserne« (1930). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Bd. VII. S. 117-124); darin heißt es, es sei diese Geschichte des »neuen Berlins«, »aus der ihr und ich das gelernt haben, was wir nun von der Mietkaserne uns merken werden« (ebenda. S. 124).

Die Frage ist: Wie wird Abwesenheit des gestern Gegenwärtigen mit der Zeit präsent zu machen sein; konkret: gemacht, und das wiederholt? Dazu gibt die Geschichte Bilder vor Augen, zum Umblättern in der Hand: kein Buch der Geschichte, das sich als gebundener Klassiker ins Regal stellen lässt, keines zur bindenden Kanonlektüre, sondern eines zum Ausklappen (oder auch: zum Abspulen), ein Werbemittel für Ausichten auf die Gegenwart. Angesichts derer lautet die Frage: Mit welchem Medienbewusstsein wird zwischen Stellen und Positionen vermittelt? Welche Ansichten überlassen einem die Leerstellen zwischen Steinen und Zetteln? Das heißt: zwischen den (sichtbaren und sichtbar gemachten) Überresten – namentlich: repräsentativen Figuren, zitierbaren Denkmälern – und den Informationsträgern? Denn wenn nicht als ausgemachte Sache gelten kann, dass man über den Topos einer komplexen und widersprüchlichen Simultanität von Kontinuität und Diskontinuität in der Reaktualisierung von Zeitbildern so leicht hinweggehen kann beim Rückschauhalten auf die Stadttex te, auf die Bildaufzeichnungen und auf die architektonischen Wegzeichen, die für jene Geschichtsverläufe bürgen sollen, deren Gerichtetheit ihre selbstgewisse Bestätigung bekanntermaßen lange schon nicht mehr fraglos zugesprochen bekommt, und welche dennoch transformiert zu Zeitachsen und Chronologien als Parameter für die Speicherung von Belegstellen für Vergangenheiten ihre bedeutungsvollen Auftritte in der Gegenwart besitzen, so bleiben: nichts als Leerstellen. Leerstellen, die als Aussagen zu interpretieren sind, wenn man sie entsprechend betrachtet. Wie einen Film: Harun Farockis *Stadtbild*, der sich für die Produktion von Stadtbildern interessiert, in dem, was er zeigt. Sichtbar werden lässt er dabei in seinen Bild-Kommentar-Montagen von Stadtbildinterpretationen die Leerstellen, in denen die Geschichte als Zeitverlauf der Perspektivwechsel, des Verschwindens und der Suchbewegungen hin zur Rückerinnerung erkennbar wird: als eine Geschichte der Rekonstruktionen von historischen Stadtansichten, wenn es um das Verstehen des gegenwärtig zur Ansicht Gegebenen geht. Als ein Lektüreprozess, der den Betrachter mit ins Bild nimmt. Als ein immer wieder neu ansetzendes, zeitkontextverpflichtetes Nachlesen. Als ein Blättern. Als ein Ausschneiden. Als ein Begrenzen. Als ein Sichtbarmachen der Perspektive an und auf Ansichten – im Raum und in Räumen, die zu repräsentativen Zwecken errichtet und eingerichtet wurden, sich auch zerstört und wiederaufgebaut finden. Farockis fürs Fernsehen gefertigtes Stadtporträt, das eine Reflexion von Nutzungsbedingungen und Eigentumsansprüchen wie der Verantwortung für die Geschichte ist, wenn darin Stadt- und Architekturhis-

toriker, Fotografen und viele Ansichten Berlins ein Stadtbild aus Bildern kommentieren, beginnt mit Worten zu Fotografien der kriegszerstörten Metropole. Sie beschreiben eine Situation:

1945 war jede Stadt Deutschlands, in der es eine größere Industrie gab, einen größeren Handel oder eine größere Verwaltung, zerstört. Zerstört von Bomben oder von den aussichtslosen Kämpfen gegen die anrückenden alliierten Armeen.

[ZWISCHENTITEL: Fotografien von Willi Saeger
Friedrich Seidenstücker]⁴

Im Sommer 45 gab es in der Industriestadt Berlin Bilder zu sehen wie auf dem Land.

Hier die Heuernte 45, im Hintergrund der Reichstag.

Die Zerstörung war so groß, dass die Zeit vor dem Krieg zu einer fernen Erinnerung wurde.

Das Reichspräsidentenpalais in der Friedrichstraße, fotografiert 1945. Zwei Kunstschülerinnen mit dem Zeichenblock sind da und schulen ihre Augen an den Ruinen. Wie auf einer Bildungsreise nach Griechenland.

Die Zeit vor dem Krieg liegt so weit zurück, sie ist eine Antike geworden.

Die Siegesallee sieht aus wie die Via Appia.

Die Zeit vor dem Krieg ist zu einer Antike geworden.⁵

⁴ Siehe Friedrich Seidenstücker. *Von Weimar bis zum Ende: Fotografien aus bewegter Zeit*. Dortmund: Harenberg, 1980.

⁵ Harun Farocki. *Stadtbild*. BRD 1981, 44 min. 16mm, Farbe; Buch, Regie: Harun Farocki; Kamera: Ingo Kratisch; Ronny Tanner; Schnitt: Johannes Beringer; Ton: Ralf Müller; Erstsending: WDR-Fernsehen 10. September 1981. Der Bedeutung der Gestaltungen des urbanen Raumes für die von Farocki inszenierten Bildansichten – eines Sichtverhältnisse stiftenden Ortes mit Geschichte, wie ihn am deutlichsten seine Filme *Kinostadt Paris* (BRD 1988) und *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (D 2001) thematisieren – wird in Interpretationen seiner Filme wenig bis kein Platz eingeräumt (siehe *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Hgg. Rolf Aurich/Ulrich Kriest. Konstanz: UVK, 1998; Tilmann Baumgärtel. *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin: B-Books, 1999; *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Hg. Thomas Elsaesser. Amsterdam: University Press, 2004; Volker Pantenburg. *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: Transcript, 2006).

Abbau, Aufbau, Zerstörung und Auslöschung nicht als Nullpunkt, sondern als veränderte Ansicht. Verschiebung von Gravitationsverhältnissen innerhalb der Stadtopographie, deren Epochenbrüche hier erkennbar einen Funktionswandel und eine Wahrnehmungsveränderung nicht nur des Stadtraumes selbst, sondern auch der von ihm bestimmten Bedeutungskategorien des Sichtbaren hervorrufen. Der Blick zurück auf eine neue Zeit. Davon sprechen diese eingesprochenen Bildkommentare Farockis, die in überraschenden Analogien argumentieren: Ruinen des zerstörten Berlins in fotografischen Bildern als Anregung, *anders* wahrzunehmen; erinnert zu werden daran, dass die Muster der Wahrnehmung auch anders als *musterhaft*, das heißt vorgabenentsprechend, funktionieren können. Dass Bilder einer von Bomben zerstörten Stadt nicht nur Illustrationen eines Augenblicks sind. Dass Bilder von zerbombten Innenstädten und von zur Ruinen gewordenen Denkmälern nicht nur dokumentieren, sondern etwas zeigen: als Abbildungen von Sichtweisen betrachtet werden müssen, die innerhalb benennbarer Kontexte etwas darstellen und repräsentieren, was in die Bilder hineinzulesen ist. Ruinen, die als Ergebnisse von Destruktion *auch* eine andere Perspektive auf das Gesehene erlauben – und in denen man Zeugnisse von *Verdrängung* sehen kann, wenn darauf die noch unmittelbare Vergangenheit als eine *Antike* bereits in die Ferne gerückt behauptet wird, jene Distanzierung an die Stelle von Zeitbewusstsein getreten ist, die dann nach einer behaupteten *Stunde Null* den Wiederaufbau als Neubeginn zu inszenieren erlaubte. Zwei Mädchen zeigt eine Fotografie. Sie begeben sich auf Zeitreise, in eine Antike. Indem sie Bildstudien betreiben, werden die zwei zwischen den Ruinen ihrer Gegenwart im Berlin des Jahres 1945 zeitentrückt: »Die Zeit vor dem Krieg ist zu einer Antike geworden.« Die Ruinen ihrer Gegenwart machen *uns* das ansichtig.⁶ Was der Film zeigte – 1981 – und – archiviert als Videoband – zeigt, ist die Gegenwart bereits vergangener Perspektiven auf Bildern, die etwas zeigen, was einst Ansichtssache war im realen Raum der Stadt: In Bildern der Ruinenlandschaft wird Erinnerungsarbeit betrieben. Mit

⁶ Hier repräsentiert die Ruine keinen natürlichen Zerfall mehr, der Georg Simmel die Ruine noch als »Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bilde angetan hat,« bezeichnen ließ (Georg Simmel. »Die Ruine« (1907). Ders. *Philosophische Kultur*. Berlin: Wagenbach, 1983, S. 118). Die hier gezeigten Ruinen markieren als Markierungen eines Zeitbruchs im Stadtraum auch eine endgültige Absage an jedwede teleologische Perspektive.

dem Bild von Ruinen zu Deutungen der Gegenwart und von Erinnerung zu kommen versucht.⁷ Archäologie der Bilder als Sichtungsaufgabe. Nicht dass dies unvorbereitet käme; auch wenn man sich allen Kontinuitätsvorannahmen gegenüber als abweisend beweisen will. In seiner 1930 erschienenen Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* bedient sich Sigmund Freud eines Vergleichs, um die Annahme zu illustrieren, »dass im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, dass alles irgendwie erhalten bleibt und unter geeigneten Umständen [...] wieder zum Vorschein gebracht werden kann« – für Freud stellt dies erklärtermaßen seinerseits die Revision der Annahme dar, das geläufige Vergessen bedeute eine Zerstörung der Gedächtnisspur. Er schreibt und nennt sein Beispiel: »Wir greifen etwa die Entwicklung der Ewigen Stadt als Beispiel auf« (ebenda). Repräsentanz ist beispielhaft, namegebunden, metonymisch. Das Beispiel braucht einen eingeführten, hier symbolischen Namen. Bezeichnend: Freud bringt den Besu-

⁷ Das kann man kommentieren, den westlichen Blick auf das Berlin-West seiner Zeit als zeitgemäßen Wunsch nach Idylle entlarven lassen wollen: »Ja, wir wollten Westberlin als Ruine der deutschen Geschichte bewohnen (und störten uns wenig am Ruinösen des DDR-Sozialismus, pflegten ihn sogar zu verteidigen). Denn wir wünschten aus der deutschen Geschichte ausgetreten zu sein: Kulturhistoriker des nächsten Jahrhunderts werden zu beschreiben haben, wie gewisse Kader der deutschen Nachkriegsgenerationen ihre idealisierbaren Heldengestalten in den Vertriebenen wie Paul Klee oder Sigmund Freud oder Walter Benjamin zu entdecken hatten, auf gar keinen Fall im Einheimischen. [...] Ich möchte am Exempel der Berliner Mauer gezeigt haben, wie das Leben in Ruinen – unterdessen nostalgisch verklärt – pastoral friedfertig erscheinen kann, während die Aufhebung des fragmentierten Zustandes, die Herstellung, womöglich Wiederherstellung eines Ganzen schwere Ängste freisetzt.« (Michael Rutschky. »Panzerhaut der DDR. Die Ruinierung der Berliner Mauer«, *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*. Hgg. Norbert Bolz/Willem van Reijen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996. S. 60/89) Wieder *wir*: die mit solchen restaurativen Worten erzählte Geschichte einer Selbstermächtigung, deren erklärtes Ziel – die Einheitsbildung – es war, den *eigenen* Angstabbau vor dem Fremdwerden gegenüber vorgeblich fremdbestimmter Geschichte voranzutreiben und sich endlich ankommen zu sehen bei einer eigenen Identität, sie ging noch weiter; und zwar soweit, dann dort in einer *eigenen Geschichte* klassische Freund-Feind-Schemata durchzubuchstabieren, mit psychosozialer Perspektive *uns* und *denen* kulturelle Phänomene zuzuordnen, um Deutungshoheiten zu verteidigen und sich endlich zu Hause als Einheimische sehen zu können (siehe Michael Rutschky. *Wie wir Amerikaner wurden. Eine deutsche Entwicklungsgeschichte*. Berlin: Ullstein, 2004).

cher der Stadt ins Spiel, als einen zugleich privilegierten und noch nicht, niemals (und auch künftig nicht), ausreichend informierten Leser des Untergrunds der Stadt, ihrer Schichten, ihrer Zeitstufen in Abwesenheit, weil verborgen, wenn er schreibt:

Wir wollen die Wandlungen der Stadt nicht weiter verfolgen und uns fragen, was ein Besucher, den wir mit den vollkommensten historischen und topographischen Kenntnissen ausgestattet denken, im heutigen Rom von diesen frühen Stadien noch vorfinden mag. [...] Wenn er genug weiß – mehr als die heutige Archäologie –, kann er vielleicht den ganzen Verlauf dieser Mauer [gemeint ist der Servianische Wall, Anm. NP] und den Umriß der *Roma Quadrata* ins Stadtbild einzeichnen. Von den Gebäuden, die einst diesen alten Rahmen ausgefüllt haben, findet er nichts oder geringe Reste, denn sie bestehen nicht mehr. Das Äußerste, was ihm die beste Kenntnis des Roms der Republik leisten kann, wäre, dass er die Stellen anzugeben weiß, wo die Tempel und öffentlichen Gebäude dieser Zeit gestanden hatten. Was jetzt diese Stellen einnimmt, sind Ruinen, aber nicht ihrer selbst, sondern ihrer Erneuerungen aus späteren Zeiten nach Bränden und Zerstörungen. Es bedarf kaum noch einer besonderen Erwähnung, daß alle diese Überreste des alten Roms als Einsprengungen in das Gewirre einer Großstadt aus den letzten Jahrhunderten seit der Renaissance erscheinen. Manches Alte ist gewiß noch im Boden der Stadt oder unter ihren modernen Bauwerken begraben. Dies ist die Art der Erhaltung des Vergangenen, die uns an historischen Stätten wie Rom entgegentritt.⁸

»Wenn wir das historische Nacheinander räumlich darstellen wollen«, schreibt Freud im Weiteren, nachdem er seine Analogie fortgeführt, die Vorstellung, dass nichts, »was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen« von der Stadt auf die menschliche Psyche übertragen hat, so »kann es nur durch ein Nebeneinander im Raum geschehen; derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung« (ebenda). Festzuhalten ist: der Blick gilt den Entwicklungsstadien und der dauerhaften Behauptung von Präsenz trotz eines Verschwindens dessen, was Stadt und ihre Zeit einst repräsentierte. Im Rahmen dessen treten Ruinen als Zeitzeichen, Monumente, Markierungen im Stadtraum ins Bewusstsein, als denkmalgeschützte Sehenswürdigkeiten des Besu-

⁸ Sigmund Freud. »Das Unbehagen in der Kultur« (1930). Ders. *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M.: Fischer, 1964. Bd. XIV. S. 201f.



»In England haben wir niemals eine Stadt gesehen, die ausgelöscht, vollständig abgeschrieben und aufgegeben wurde. Einen Ort – so leer wie Pompeji, der vom einen zum anderen Ende den bitteren Gestank eines Kehrrichthaufens hat«, so schreibt ein britischer Kriegsberichterstatter im Angesicht Dülmens.

Abb. 1: »Wie aber werden Namen in der Stadt erst mächtig, wenn sie im Hallenlabyrinth der Metro auftauchen. Troglodytische Reichslande – so tun sich Solférino, Italie und Rome, Concorde und Nation auf. Man will nicht glauben, daß dies alles oben ineinander sich verläuft, sich unterm hellen Himmel zusammenzieht. Antike«⁹

⁹ Walter Benjamin. »Passagenwerk«. Ders. *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. Bd. II. S. 647.

chers, wie sie ihm zu Bildmotiven werden, auf Zetteln archiviert¹⁰, wie Akten geeignet zum Transport von Ansprüchen¹¹, in Kästen, mit denen sich kommunizieren lässt.¹²

Was Freud übersehen muss, sind die Bildmedien als Speicher, die den Interpretationen über die Zeit an anderen Orten zur Wiedervorlage kommen. Ohne eine Bildarchäologie, die die Abwesenheit als mögliche Anwesenheit an anderer Stelle denkt, ist kein Auskommen, wo Erinnerung rekonstruiert wird. Bilder sind ihre Schauplätze, interpretierbar als Ausdrucksmittel mit eigener Grammatik, deren Ausdrucksform es zu dechiffrieren gilt. »Die Sprache hat es unmißverständlich bedeutet,« hätte man ein Jahr später lesen können, wäre das Geschriebene, zweifelsohne nicht ohne Kenntnis der Freudschen Ausführungen geschrieben, zu diesem Zeitpunkt geschrieben, publiziert worden:

daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Das bestimmt den Ton, die Haltung echter Erinnerung.¹³

¹⁰ Markus Krajewski. *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geist der Bibliothek*. Berlin: Kadmos, 2002.

¹¹ Cornelia Vismann. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt/M.: Fischer, 2000.

¹² »Daß Zettelkästen als Kommunikationspartner empfohlen werden können, hat zunächst einen einfachen Grund in technisch-ökonomischen Problemen wissenschaftlichen Arbeitens. Ohne zu schreiben, kann man nicht denken; jedenfalls nicht in anspruchsvoller, anschlussfähiger Weise. Irgendwie muß man Differenzen markieren, Distinktionen entweder explizit oder in Begriffen implizit festhalten; nur die so gesicherte Konstanz des Schemas, das Informationen erzeugt, garantiert den Zusammenhalt der anschließenden Informationsverarbeitungsprozesse. Wenn man aber sowieso schreiben muß, ist es zweckmäßig, diese Aktivität zugleich auszunutzen, um sich im System der Notizen einen kompetenten Kommunikationspartner zu schaffen.« (Niklas Luhmann. »Kommunikation mit Zettelkästen: Ein Erfahrungsbericht«. Ders. *Universität als Milieu*. Hg. André Kieserling. Bielefeld: Haux, 1992, S. 53).

¹³ Fortsetzung des Zitierten, um dem Diktum »Einmal ist keinmal« (Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV (Anm. 2). S. 433 (1932); siehe auch: Samuel Weber. »Einmal ist keinmal. Das Wiederholbare und das Singuläre«.

Farockis *Stadtbild* legt sie vor: Sammlungsbestandteile zur Ansicht hervorgeholt, in Büchern und in den Straßenfassaden gefundene Fundstücke, die Vergangenheiten in wechselnden Besitzverhältnissen zum Gegenstand archäologischer Forschungsarbeit machen, Material für fortgesetzte Kommentierungen, zu einer Sendung zusammengeschnitten, einander kommentierend, Rückerinnerungspraxis, die auch Leerstellen erzeugt.¹⁴

Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hg. Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995. S. 434-448) auch beim Lesen in Schichten zu folgen: »Sie dürfen sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen; ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen wie man Erdreich umwühlt. Denn Sachverhalte sind nur Lagerungen, Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, was die wahren Werte, die im Erdinnern stecken, ausmacht: die Bilder, die aus allen früheren Zusammenhängen losgebrochen als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Trümmer oder Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. Und gewiß bedarf es, Grabungen mit Erfolg zu unternehmen, eines Plans. [...] Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche und daher muß die Erinnern nicht erzählend, noch viel weniger berichtend vorgehen sondern im strengsten Sinne episch und rhapsodisch an immer andern Stellen ihren Spatenstich versuchen, in immer tieferen Schichten an den alten forschend.« (Walter Benjamin. »Berliner Chronik« (1932). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, Bd. VI. S. 486/487. Vgl. auch Benjamins »Ausgraben und Erinnern«; wie Anm. 2, S. 400 (ohne Datierung). Zu Benjamin, Archäologie und Zeitbestimmungsproblematikern siehe: Knut Ebeling. »Pompeji revisited, 1924. Besichtigungen von Walter Benjamins Archäologie der Moderne«. *Die Aktualität des Archäologischen – in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Hgg. Stefan Altekamp/Knut Ebeling. Frankfurt/M.: Fischer, 2004. S. 159-184.

¹⁴ Erinnerung ist als ein jeweils aktueller »Vorgang des Einprägens und Rückrufens spezifischer Inhalte« zu begreifen, deren spezifische Äußerungsformen dabei als Zeitwahrnehmungsindikatoren gedeutet werden können, da sie Resultate erforderter, wiederholter und motivierter Reaktualisierungen sind. Besonders deutlich wird dies in Farockis Film in den Antwortgesten des Stadthistorikers Janos Frecot und der Fotografin Elisabeth Niggemeyer, die im Gespräch zur Kommentierung eigener zurückliegender Rekonstruktionsweisen von Stadtbildern durch Bildproduktion und -Deutung aufgefordert werden. Beide versuchen das über die Vergangenheit Gesprochene aus einer Jetztzeit zu formulieren, die beide als Gegenwart verschiedener Inter-

Im Katalogvorwort eines der Bildbände, dem die im Film gezeigten Fotografien entnommen sind, schreibt der von Farocki als Kommentator seiner Rekonstruktionsarbeit ins Bild gebrachte Janos Frecot, einer von mehreren Stadthistorikern, Fotografen, Architekturgeschichtlern, die zu Wort kommen:

[F]ür einen großen Teil dieser Photographien darf behauptet werden, daß es sich bei ihnen um die einzigen überlieferten Ansichten der betreffenden Gebäude handelt. Sie gehören einer Zeit und einer Stadt an, deren Spuren noch täglich aus unserem Gedächtnis gelöscht werden. Sie wirken um so unwirklicher, als die Stadt, die in ihnen sichtbar wird, erst vor einhundert Jahren gebaut worden war. Innerhalb dieser einhundert Jahre allerdings vollzog sich ein Prozeß der Zerstörung, ja der Selbstverstümmelung von Geschichte, in dem nicht nur die Menschen, die in diesen Häusern lebten, aus der Erinnerung verschwanden, sondern mit ihnen und ihren Häusern zugleich der Garten und die Straße, die Stadt und das Land. Anhand der Photographie ließe sich eine Stadt als archäologische Fata Morgana rekonstruieren. Da aber Photographien nur unzulänglich räumliche Vorstellung transportieren, bleibt die Rekonstruktion flächig. Sie erinnert an jene Bilderbücher, aus denen, schlägt man den Deckel auf, dreidimensionale Gebilde aufsteigen – aber es sind nur papierene Kulissen mit leeren Innenwänden.¹⁵

Trotz ihres repräsentativen Charakters, der hier stellvertretend Fotografien von repräsentativen, aus der Gründerzeit stammenden und nunmehr aus dem Berliner Stadtbild wieder verschwundenen Häusern zugeschrieben wird, die ganz wie literarische Fundstellen behandelt werden, welche zur flachen Illustration eines historischen Vorstellung herhalten müssen, müssen Bilder, so lässt sich die hier geäußerte Klage über den Wandel der Stadtansicht und das unwiderrufliche Verschwinden von Ansichten verstehen, in den Augen des Stadthistorikers mehr sein als Abbildungen auf Papier. Denn Flächigkeit lasse keine Vorstellung zu, wie die Stadt gewesen ist. Der Vorwurf lautet: Es fehlt jene Di-

pretationswidersprüche und als Ort des Ausdrücklichwerdens von eigenen Vorannahmen und ihres Vergessens erkennen und bezeichnen. (Zum Begriff Erinnerung vgl. auch Aleida Assmann. »Zur Metaphorik der Erinnerung.« *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hgg. Aleida Assmann/Dietrich Harth. Frankfurt/M.: Fischer, 1991. S. 13-35).

¹⁵ Janos Frecot. »Einleitung«. *Berlin und Potsdam. Architekturphotographien 1872-1875*. Hg. Janos Frecot. München: Schirmer-Mosel, 1980. S. 8.

mension, die sie wahrnehmungsgerecht erscheinen lassen. Farockis *Stadtbild* hingegen zeigt in seinem Insistieren auf die Erklärungsnotwendigkeit, die aus jedem Bild spricht, dass man es auch anders sehen kann. Mit dem Film wird vor unseren Augen ein Fotoalbum aufgeklappt. Die Dreidimensionalität des Raumes, in zweidimensionalem Format belichtet, wird in einer Reihe von Einzelbildern auf unseren Schirm gebracht. Ihnen wird Zeit gegeben, ihr Vergangenheitssein zu verdeutlichen. *Stadtbild* zeigt Film über Stadt nicht als Illusion einer Räumlichkeit, nicht als ein technisch fortgeschrittener Bühnenkasten; der Fernsehbeitrag dokumentiert seinen Gestus des Desillusionierenden über die Abbildungen hinaus, über die Ränder gehend, nämlich durch das wiederholte Ansprechen von Formatvorgaben und Rahmenbedingungen in dem auf den Bildern Dargestellten (der Architektur), wie auf den Bildern selbst. Wiederholt lässt sich Farocki von seinen Gesprächspartnern Bildaufbau und die Wahl von Perspektive und Ausschnitt erläutern, zeigt so Fotografien als Darstellungen von Entscheidungsprozessen und Zusammenhängen. Was man zu sehen bekommt, ist eine flache – und damit eben gerade nicht tiefendimensionslose – Darstellung von Zeitbrüchen, die, fotografiert und nun ins filmische Format übersetzt und im Fernsehen versendet, zu einer Reflexion über Vergehen und Konstruktion von Gegenwart werden, erkennbar als Rekonstruktionsarbeiten der Lektüren und in der Lektüre. In denen sich zusätzlich zeigt, wie man sich als in einer Kommentarstimme präsent gemachter Autor, als zur Erläuterung ins Bild gestellter Historiker, als zur Bildaussage befragte Fotografin, als Bildfindungsprozesse erläuternder Fotograf, als Stadthausfronten beschreibender Architekturhistoriker – mal retrospektiv, mal gegenwärtig – zu den eigenen Interpretationsprozessen verhält, die immer Erinnerungsarbeiten sind und sich anderen erörterungsbedürftig mitteilen. Die Bilderklärungen hinterlassen Fragen als Leerstellen: Worauf können sich Rekonstruktionen verlassen? Auf zusammenhangsstiftende Konstellationen, hergestellt aus Bild und Textmontagen; auf etwas, das die Aufmerksamkeit für mehr als eine Spur – Bild oder Ton – verlangt, in den Film- und Fernsehbildern archäologische Praxis sichtbar macht und erfordert. So entspricht es dem Gegenstand der Betrachtung: Raumwahrnehmungen unter filmischen Bedingungen, die Mitarbeiten fordert vom Betrachter.

Das Zerreißen des sensomotorischen Bandes [das als kennzeichnend für das Kino der Moderne beschrieben wird, Anm. N.P.] affiziert nicht nur den Sprechakt, der sich auf sich selbst zurück-

zieht und aushöhlt, während die Stimme nur noch auf sich selbst und auf andere Stimmen verweist. Ebenfalls affiziert er das visuelle Bild, das nun beliebige Räume freigibt, nämlich die für das moderne Kino charakteristischen leeren oder abgetrennten Räume. Während sich die Rede aus dem Bild zurückgezogen hat, um zum Gründungsakt zu werden, hat es den Anschein, als ob das Bild seinerseits die Fundamente des Raumes legte, die ›Grundlagen‹ [assiges], jene stummen Mächte vor und hinter der Rede, vor und hinter den Menschen. Das visuelle Bild wird *archäologisch, stratigraphisch und tektonisch*. Nicht daß wir auf eine Prähistorie zurückverwiesen wären (es gibt eine Archäologie der Gegenwart), sondern auf verlassene Schichten unserer Zeit, unter denen unsere eigenen Phantome verschüttet sind, auf lückenhafte Schichten, die sich in verschiedenen Richtungen und Konnexionen aneinanderreihen. Das sind die Wüsten in den deutschen Städten.¹⁶

Zu sehen sind, nicht nur im Kino, Wüsten aus Leerstellen, symbolisch markiert von Brandmauern in der neuen deutschen Hauptstadt. Den stehen gebliebenen Häusern, im Umbau begriffen. Denen, die den neuen Raum als renovierte Altbauten markieren, und in der Gegenwart des Films umkämpfte Spekulationsobjekte waren. Zeitzeichen. Wie jene, die als neue Häuser eine ausradierte Geschichte darstellen sollen, an die Stellen des Alten gesetzt, ein Geschichtsmodell und eine Sicht auf eine Metropole, die als behauptet historische wiedererrichtet werden soll, auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt.¹⁷ Phantome, Wiedergänger nehmen die Leerstellen ein.

¹⁶ Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2* (1985). Aus dem Französischen von Klaus Englert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991. S. 312.

¹⁷ So lassen es die, nunmehr bereits selbst wieder historischen, Quellentexte lesen, die mit Blick auf Berlin als auszubauender Hauptstadt eines neuen Deutschland im Verweisen auf zeithistorische und raumpolitische Dimensionen ein weiterhin aktuelles identitätsherrschaftliches Denkdispositiv ausdrücken und dabei vom Anspruch zeugen, sich als Mittelpunkt – und damit alle Perspektiven – neu zu definieren, Berlin als Zentrum Europas (wenn nicht der Welt) sehen zu wollen: »Diese über mehr als 800 Quadratkilometer ausgedehnte Stadtlandschaft mit ihrem weitläufigen historischen Stadtkern, diese polyzentrische Stadt mit einer ausgedehnten Peripherie, die übergreifend konzipiert und auf ihre polyzentrische Innenstadt bezogen ist, sie hat seit kurzem ihre Einheit zurückgewonnen: *Groß-Berlin*, die offene Weltstadt, die schon einmal in den Zwanziger Jahren vorgezeichnet und angestrebt worden war, wird erneut aktuell. [...] Den Potsdamer Platz als ›Herz‹ der Stadt, als

[ZWISCHENTITEL: Janos Frecot (Herausgeber)
 Berlin und Potsdam
 Architekturfotografien 1872-1875
 ©Verlag Schirmer/Mosel
 1980]

In diesem Buch *Berlin und Potsdam* sind Bilder einer Sammlung, die 1978 auf dem Antiquitätenmarkt auftauchte.

Die Fotografien zeigen jeweils ein Gebäude im Zentrum des Bildes, fotografische Porträts von Häusern. Dass die Bilder alle aus einer Sicht sind, das gibt dieser Sammlung etwas geheimnisvoll geschlossenes. Vor dem Gebäude ist jeweils ein freier Raum. Der freie Raum hebt es ab, isoliert es von der Umgebung, wie eine Umrahmung. Wie bei einem Frauenporträt. Bei dem ein freier Hals und ein Dekolleté den Kopf akzentuieren, ihm einen Rahmen geben. Oder wie bei der Abbildung von Schlössern. Zu Schlossbildern gehört ein freier Raum davor.

Das ist eine Meierei, gebaut und fotografiert wie ein Schloss.

Das ist ein Dampfmaschinenhaus, gebaut und fotografiert wie ein Schloss.

Und das ist das Haus eines Bürgers. Das sind Häuserporträts, Porträts, das sind Bilder für Eigentümer.¹⁸

Auch Farockis Fernsehbeitrag selbst, ein Porträt aus eigenen Ansichten und fremden Worten, spricht aus der Perspektive eines Eigentümers: es kommentiert hier jemand, der Bilder betrachtet, sich ihrer Aussage für sich versichern will – auch mit Hilfe der Kommentare anderer –, um

Verbindungs- und Brennpunkt zwischen Ost- und Westberlin (»kritisch«) zu rekonstruieren, geht deutlich über eine politische, funktionale und wirtschaftliche Bedeutung hinaus. Es geht aber auch über Berlin und die kulturelle Verantwortung Berlins hinaus und bedeutet eine große Aufgabe für Architektur und Städtebau unserer Zeit in Europa, nicht nur für eine demokratische Gesellschaft, die hier die Chance ergreifen muß, ihrer eigenen Identität Gestalt zu verleihen. [...] Auch der Wiederaufbau der historischen Mitte, und das heißt die Planung des zukünftigen Zentrums der *Weltstadt Berlin*, mit der Neudefinition der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Funktionen ist ein in der Welt wohl einzigartiges Thema, und dies sowohl hinsichtlich der Tragweite seiner Inhalte als auch hinsichtlich seiner Dimension.« (Annegret Burg/Maria Antonietta Crippa. *Stadtbild Berlin. Identität und Wandel (mit einem Vorwort von Josef Paul Kleihues)*. Aus dem Italienischen von Stefanie Vogler. Tübingen: Wasmuth, 1991. S. 193).

¹⁸ Farocki. *Stadtbild* (Anm. 5).

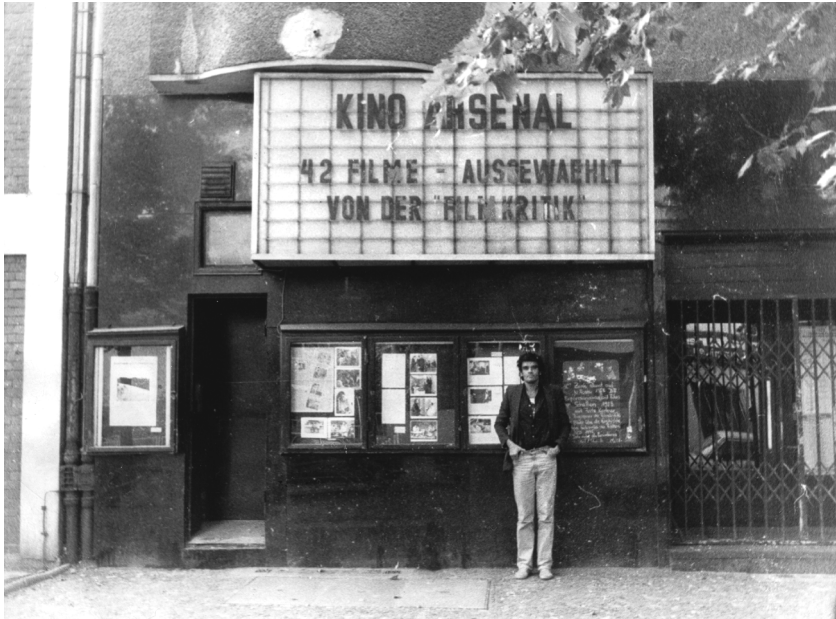


Abb. 2 »Damit müsst ihr nicht denken, dass der Herstellungsprozeß bei Borsig damit anfängt. Nun, schon die einzelnen Stücke, aus denen diese Kessel zusammengeschmiedet werden, werden im eigenen Betrieb hergestellt. [...] Die Eisenerze freilich, aus denen dieses Roheisen gewonnen wird, besitzt Borsig nicht selbst. Die kauft er in Deutschland oder aus Skandinavien. Von da aber bleibt nun alles bis zur fertigen Lokomotive im eigenen Betrieb. Dabei wird die Gewinnung des Roheisens aus den Erzen nicht hier, sondern in den Werken betrieben, die Borsig in Oberschlesien an der polnischen Grenze hat. Eine solche Anlage, wo alles vom Rohprodukt bis zur fertigen Ware von einer einzigen Firma hergestellt wird, nennt man vertikale Konzentration; auf deutsch eigentlich: senkrechte Zusammenfassung.«¹⁹

¹⁹ Walter Benjamin. »Borsig« (1930). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Bd. VII. S.114.

sich für sich und andere ein Bild zu machen von dem, was er sieht und was ihn umgibt, ein Bild jenes Zeichenraums, das seinen visuellen Wahrnehmungsraum darstellt und den Namen »Berlin« trägt. Um sich darin einzutragen.

Farockis Bildinterpretationen zeigen – wie seine anderen Filme, die sich der Stadt als einem Bildgenerierungsraum widmen – dabei eine ausgesprochene Skepsis, was die Existenz eines universellen, zeitüberdauernden und raumübergreifenden Bildarchivs betrifft; und zwar in der gegebenen notwendigen Ambivalenz: um Skepsis zu zeigen, bedarf es gerade der Bilder und daher eines Archivs.²⁰ »Es wird mit Bildern argumentiert – wie argumentieren die Bilder?« Das ist für Farocki die immer wieder sich stellende Frage. Sich davon im Einzelnen und am einzelnen ein Bild zu machen, darin besteht das Interesse, und die Frage bestimmt die Haltung zum Anschauungsmaterial:

Wenn hier von Fotografie die Rede ist, dieser Film ist auf 16mm-Material aufgenommen. Das Negativ ist etwa so groß wie ein Fingernagel. Unter diesen Aufnahmebedingungen kommt es mir darauf an, zu zeigen, dass ich ein Bild nicht wiedergeben kann. Ich kann nur eine Anschauung geben, etwas von der Idee des Bildes vermitteln. Darum halte ich Distanz zu den Bildern und zeige sie mit ihren Rändern.

Auch hat die Fotografie andere Formate als ein Fernsehschirm, und ich will nicht mit dem Fernsehschirm einen anderen Ausschnitt wählen, als der Fotograf ihn bestimmt hat.²¹

Distanziert sich gebend und das ausdrücklich – in Bildausschnittfolgen und begleitender Kommentierung –, zeigt Farocki Bilder und lässt sich Bilder zeigen, deren Datierung teilweise bereits Herausforderung, ihre

²⁰ Archive, das sind immer auch Ansprüche auf Eigentum und Nutzungsrechte, auf Zukunft: »Vor allem muß [die grenzenlose Umwälzung der Archivtechnik] uns daran erinnern, dass die sogenannte Archivtechnik nicht mehr nur allein den Moment der bewahrenden Aufzeichnung, sondern schon die Institution des archivierbaren Ereignisses bestimmt, und daß sie dies jeher getan hat. [...] Diese Archivtechnik hat kontrolliert, was schon in der Vergangenheit was es auch war als Vorwegnahme der Zukunft instituierte und konstituierte.« (Jacques Derrida. *Dem Archiv verschrieben* (1995). Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek/Hans Naumann. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997. S. 38)

²¹ Farocki. *Stadtbild* (Anm. 5).

Kommentierung ein angesprochener Prozess ist, in dem dem Faktor Zeit eine entscheidende Bedeutung zukommt. Bildern, die er philologisch korrekt zu zitieren sucht, werden ihre Entnahmeorte, Bücher, entgegen gehalten, und immer wieder andere Bilder. So kommentiert sich im ausschnittshaften Vorzeigen eines Bildfundus' Historie durch das Herstellen von Konstellationen. Bildgeschichte wird zugleich mit gelebter Geschichtserfahrung, eigener Perspektive zusammengeführt.²² So ergibt sich – sicher zeitgemäß für den Entstehungszeitraums des Filmes – eine Vorführung von Kontextualisierungen der Einzelbilder – teilweise wiederholt ins Bild gebracht, die nur in Reihung ihre semantische Bedeutung erhalten – indem sie Auslassungen, Akzentuierungen, Genealogien und Rahmen kenntlich machen, das Abwesende durch ihre Anwesenheit, die sich im Verhältnis zu den gezeigten Bildern ergibt, und ihre Effekte auf die Wahrnehmung dessen, was sie fixieren und dadurch als veränderlich dokumentieren. Als einander kommentierende statarische und cursorische Lektüren. Was nochmals eine Standpunktreflexion er-

²² »Aber in den großen Anhäufungen des bereits Gesagten den Text herauszusuchen, der ›im vorhinein‹ einem späteren Text ähnelt, herumzustöbern, um in der Geschichte das Spiel der Vorwegnahmen oder der Echos wiederzufinden, bis auf die ersten Keime zurückzugehen oder bis zu den letzten Spuren hinabzusteigen, um bei einem Werk nacheinander die Traditionsverbundenheit oder seinen Teil irreduzibler Einzigartigkeit hervorzukehren, seine Quote an Ursprünglichkeit steigen oder fallen zu lassen [...], das alles sind liebenswerte, aber verspätete Spielchen von Historikern in kurzen Hosen.« (Michel Foucault. *Archäologie des Wissens* (1969). Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. S. 205) Wenn man auch Harun Farocki zwischen Männern mit kurzen Hosen an einem Ort mit Geschichtsbewusstsein zu sehen bekommen kann, auf dem Fußballplatz, wie im Fernsehporträt *Vom Sammeln, Sichten und Sezieren* (Frank Rother, D 2003), wo er im Werner-Seelenbinder-Sportpark in Berlin-Neukölln, Heimstadion des legendären Fußballklubs Tasmania Berlin, Frage und Antwort steht, und wiewohl Farockis archäologische Beschreibungen an Regelmäßigkeiten und Abweichungen in Alltagspraxen und Darstellungsformaten interessiert sind, eignen sie sich nicht diskursanalytischen Modellschulen zum Vorbild; und suchen dennoch – in Bildern – die Frage nach Gesetzmäßigkeiten zu begründen. Gemäß eines bei Foucault formulierten Motivs: »Qualitative Beschreibungen, biographische Erzählungen, Auffinden, Interpretation und Zerlegen der Zeichen, Analogieschlüsse, Deduktion, statistische Schätzungen, experimentelle Überprüfungen [...]. Man müsste das Gesetz all dieser verschiedenen Äußerungen und den Ort, von dem sie kommen, finden« (ebenda. S. 75).

fordert, ohne uns so einfach zu wiederholen:

Als dieser ›Standpunkt‹ [einer idealen, wenngleich auch nicht *real* vollzogenen mehrfachen Lektüre], die Einheit der Unterscheidung von wiederholter und einmaliger Lektüre, rückt den Kanon in die literarische Kommunikation ein. Die Lektüre wird dann *von der Kommunikation* diszipliniert; auf kommunikable Resultate richte sie sich aus durch die Anwendung einer auf Kommunikantin ›zulaufenden‹ Lektüretechnik. Wiederholung ist demzufolge nicht als – im übrigen ja auch aus systematischen Gründen unmöglicher – wiederholter Ablauf identischer Vollzüge verfaßt. Wiederholte Lektüre erfolgt vielmehr in verschiedenen Lektüretempi: zum einen und zuerst als ein schnelles, flugs des Textes sich bemächtigendes *kursorisches*, zum anderen sodann als bedächtig-retardierendes *statarisches* Lesen.²³

Entsprechend entsteht in einer Serie wechselnden Stillstellens und Bewegens das, was der Titel in Singularität verheißt und tatsächlich aber nur als Zusammensetzung als Zeitbildserie existiert und interpretierbar ist: ein *Stadtbild*, das sich zur Wiedervorlage anbietet und Ergänzung fordert, Revisionen mit der Zeit, um mit der Zeit nicht spurlos zu vergehen; Leerstellen hinterlassend, auf ein Neues. *Stadtbild* besteht offensichtlich aus Beständen eines Zettelkastens. Schon der Filmtitel wird auf einer Karteikarte geschrieben gezeigt; wie auch die Zwischentitel im weiteren Verlauf der Sendung. Entsprechend das Montageprinzip: lose verbunden mittels der Kommentarstimme und Musik, eines wiederkehrenden Bach-Motivs, gereiht in Kapiteln, ohne auf eine Synthese hinaus-

²³ Zusammengekommen, so Stanitzek weiter, »stellen diese Lektürewesen ein Informationsverarbeitungsverfahren dar, das aufs kommunikative Weiterprozessieren abgestellt ist. Denn den mit ihnen gegebenen zeitlichen Aspekten korrelieren sachlich die hermeneutischen aufs Ganze und seine Teile. Die kursorische Lektion organisiert die entscheidenden lohnenden Hinsichten auf einen Text (Schleiermacher wird vom ›Centralgegenstand‹ oder ›Hauptpunkt‹ einer Schrift sprechen); die statarische widmet sich den von der kursorischen Lektion als besonders relevant erkannten Passagen, sie verlegt sich aufs Einzelne, um so die aus der ersten Lektion herrührende These zu kontrollieren und zu präzisieren und insbesondere die dem Text eigentümlichen sprachlichen Verfahren zu würdigen. Die wechselseitige Supplementierung beider Lektüren resultiert dann in einer Interpretation, welche die gesammelten Beobachtungen in eine Charakteristik des Gegenstandes überführt.« (Georg Stanitzek. »O/I, ›einmal/zweimal‹ der Kanon in der Kommunikation.« *Technopathologien*. Hg. Bernhard Dotzler. München: Fink, 1992. S. 124f.).

zulaufen. Still gestellte Bilder – historische Fotografien aus verschiedenen Bauphasen Berlins aus der Gründerzeit, aus der Nachkriegszeit, aus der unmittelbaren Gegenwart des Films, den Siebziger Jahren – werden als Ansichtssache Gegenstand, um daran *exemplarisch* Beschreibungsweisen und Interpretationsmuster des städtischen Raumes vorzustellen: als aktuelle Blicke und dabei Revisionen vergangener (eigener) Anschauungsweisen und ihres Moments.

1930 schrieb der Architekturkritiker Hegemann, andere Städte hätten Feuerkatastrophen und Erdbeben. »Aber was, aber was, könnte das steinerne Berlin in Bewegung bringen.«

Das Neue und das Alte.

Als ich ein Kind war – ich bin etwa so alt wie Franz Beckenbauer – in den fünfziger Jahren also, da war für mich und nicht nur für mich das Alte hässlich und das Neue schön.

Die alten Häuser, das war für mich vor allem die Unterdrückung, der Moralismus und die lächerliche Selbstüberhöhung im Ornament.

1964 ein Buch hat das geändert.

Die gemordete Stadt von der Fotografin Elisabeth Niggemeyer und mit Text von Wolf Jobst Siedler. Wir legen hier ein Bibliotheksexemplar, die Erstausgabe, zugrunde, weil in der Neuauflage die aufklappbaren Seiten nicht mehr enthalten sind.

Das Buch hat mit Bildern und einer Bildlichkeit argumentiert.

Es hat das Alte gegen das Neue gesetzt und meine Bewertung – und nicht nur meine – geändert. Auf einmal erschien das Alte lebenswert, phantasievoll, poetisch. Und das Neue, das war die bildliche Trostlosigkeit.

Das ist jetzt siebzehn Jahre her.²⁴

Wenn mit Blick auf Stadtbild und Stadtlektüre als entscheidend die Frage im Raum steht, stehen muss, und stehen bleiben wird, wie sich Verzeitlichung ablesbar machen lässt, wenn also demgemäß *provisorisch* – nämlich im Sinne der wörtlich übertragenen Bedeutung des Wortes *be-helfsmäßig* wie *vorausschauend* – argumentiert werden darf, gilt es, Bilder nicht zu Belegstellen werden zu lassen, sondern in ihnen – wie in Zitaten – Konstellationen abzulesen, die über die Gegenwart der Darstellung Aussagen treffen. Stadtbilder wahrzunehmen, heißt Zeitbilder zu betrachten, in ihrem Vergehen, sich den Bedingungen ihrer Zeitlich-

²⁴ Farocki. *Stadtbild* (Anm. 5).

keit und Medialisierung bewusst zu werden. Sie zu beschreiben, heißt in ihnen ausdrücklich zu machen – und in der Gegenwart der eigenen Vermittlungsweisen ansichtig zu werden. So gesehen kann ein Bild – und das heißt: eines in einer Folge von Bildern, abwesenden und anwesenden, auf die es verweist wie auf die Kontexte, in denen es sichtbar wird, denen es entnommen wird, um an anderem Ort und zu anderer Zeit vor Augen gestellt zu werden – nie einfach Illustration sein, so wenig wie ein Zitat *einfach* als eine Belegstelle gelesen werden kann. Das lässt Stadtbilder einer Geschichtlichkeit verpflichtet erscheinen, die Linearität in den nur mehrperspektivisch beschreibbaren urbanen Erfahrungsraum einschreibt, auch wenn man nichts mehr von der Zentralmetapher der *Stadt als Text*, die jene vom *Buch der Natur* ablöste, die an die Stelle einer noch älteren trat, lesen mag. Und doch wird Stadt so zu lesen sein, als ein Text, als eine Nacherzählung mittels und in Medien bestimmten Sichtverhältnissen. Als Serie. Als Folge, in der die Zwischenräume, die Brachen, die Leerstellen zu Aufenthaltsorten von Bedeutung werden, temporär. Die Metropole – die sich eben nicht einfach historisch aus der europäischen Stadt des Mittelalters heraus entwickelt hat – wird zu einen Aufenthaltsraum in der Zeit, in dem jeder und jede nur temporär einen Platz findet, Einwohner und Reisender nicht zu trennen sind, und in dem einem – wir schreiben abermals das Jahr 1930 – Aufforderung zum angemessenen Verhalten zu lesen gegeben werden, wie in einem prominenten *Lesebuch für Städtebewohner*: »Noch einmal: Verwisch die Spuren!«²⁵

Nimmt man die prominente Aufforderung beim Wort, versteht sie nicht als einfach ironisch und Widerspruch einkalkulierend, dann erscheint nur in der Auslöschung der Zeichen jeglicher Anwesenheit eines direkt angesprochenen Du – dessen Existenz als Adressierungsgegenüber überhaupt erst den Sprecher als Ausgangspunkt für Kommunikation sichtbar werden lässt: und die Relationen eines Kommunikationsverhältnisses entstehen lässt – die Beteuerung von Anwesenheit möglich. Anwesenheit wird nur in der Abwesenheit, einer Abwesenheit als Zeichen von Handlungsmacht, sichtbar. Gegenwärtigkeit und Selbstvergegenwärtigung sind nach diesen Worten paradoxerweise allein in der (hier in einer doppelten ironischen Geste des Imperativs geforderten) Selbstauflösung zu erreichen, die freimacht von jeglicher Funktionalisie-

²⁵ Bertolt Brecht. »Verwisch die Spuren« (1930). Ders. *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. Bd. 8. S. 267f.; zuerst veröffentlicht in »Aus einem Lesebuch für Städtebewohner«, in Heft 2 der »Versuche«, 1930.

rung, denen die Organisation des Urbanen die in der Stadt Anwesenden ansonsten unterwirft: ihnen ihre Rollen aufzwingt, sie in Funktionszusammenhänge stellt. Der Akt einer verordneten Selbstermächtigung ist deutlich zeitbewusst: Er weiß vom Vergehen, von Endlichkeit. Fordert dagegen zum Handeln auf. Wenn gilt, dass ohnehin keine Spur bleiben wird²⁶, so sind Ausstreichen, Ausradieren, Verschwindenlassen lesbar als produzierte performative, immer zeitbegrenzte Selbstbestimmungen angesichts einer ansonsten allumfassenden Indienstnahme des sich nur durch seine Widerständigkeit als solches erweisenden Individuums: in der Sprache, in der Artikulation eines Zeitbewusstseins für die Gegenwart, das der eigenen Geschichte und der eigenen Geschichtlichkeit gewahr sein muss. Und Artikulationen eines Widerstands dagegen, zu einem Teil zu werden einer seit der Renaissance – analog zum Staatswesen – als körperlicher Organismus dargestellten Stadt, die in der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts als Metropole ihre Darstellungsbestimmung als dystopischer, von Instabilität, einem permanenten Werden und von Zusammenhangslosigkeit gekennzeichneter Ort, längst zugeteilt bekommen hat, und als solcher die Selbstzentrierung des ehemals bürgerlichen Individuums bedrohe. Verwischte Spuren: Leerstellen. Stellen, an die etwas platziert werden kann. Bewusstsein für Abhängigkeitsverhältnisse.

Die Stadt im Europa des 20. Jahrhunderts, will man sie nun als Großstadt, als Metropole definieren, indem man ihre vielfältigen und vielfach beschriebenen Funktionen bestimmt, ihren Stellenwert benennen, indem man sie mit anderen an anderen Orten und zu anderen Orten vergleicht, sie bleibt ein ihre eigener Zeitraum. Anders als die Landschaft. Perspektivisch anders. Das hat eine – an anderem Ort – nachlesbare Geschichte. Mit Folgen für die Wahrnehmung und Aufzeichnung von dem, worauf der Blick gerichtet zu sein wird: dem Dazwischen. Als Zeitmoment und Ort, an dem Anwesenheit und Abwesenheit eine Nahtstelle bilden. Leerstellen als Aufforderung zum Spurenlesen:

Die Verräumlichung (mit anderen Worten die Artikulation) des
Raumes und der Zeit, das Raum-Werden der Zeit und das Zeit-

²⁶ Vgl. »Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie/ Hindurchging, der Wind!/ Fröhlich machte das Haus der Esser; er leert es,/ Wir wissen, dass wir Vorläufige sind/ Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.« (Bertolt Brecht. »Vom armen B.B.« (1926). Ders. *Gesammelte Werke* (Anm. 25). Bd. 8. S. 262.

Werden des Raumes, ist immer das Nicht-Wahrgenommene, das Nicht-Gegenwärtige und das Nicht-Bewußte: *Als solches*, sofern man sich noch dieses Ausdrucks in nicht-phänomenologischer Weise bedienen darf, denn hier überschreiten wir die Grenzen der Phänomenologie. Die Urschrift als Verräumlichung kann sich in der phänomenologischen Erfahrung einer *Präsenz* nicht *als solche* geben. Sie bestimmt die *tote Zeit* in der Präsenz des lebendigen Präsens, in der allgemeinen Form jeder Präsenz. Die tote Zeit ist am Werk; daher kann auch der Gedanke der Spur, trotz aller diskursiven Hilfsmittel, die er ihr entleihen muß, nie mit einer Phänomenologie der Schrift eins werden. Eine Phänomenologie der Schrift ist ebenso unmöglich wie eine Phänomenologie des Zeichens im allgemeinen. Keine Intuition kann sie dort vollenden, wo tatsächlich ›die Zwischenräume‹ zum Wichtigsten werden (Préface zu *Coup de dés*).²⁷

Diachrone wie synchrone Perspektiven auf Stadträume hingegen behaupten – so eine wiederholte Ansicht, die sich angesichts vieler Stadtgeschichten ausbilden kann –, deren Wandel und Entwicklung als unabsehbar, und meinen doch rückblickend aus einer vermeintlichen sicheren Sicht auf das in vorgezeigten Bildern Sichtbare das bereits wieder vergangene Zukünftige zu erblicken, wenn sie diese als historisch gewordene beschreiben. Umgekehrt lassen sie, paradoxerweise, behauptete Geschichtslosigkeit zukunftsmodellfähig aussehen. Wie im Jahre 1930. So lange, und vorher schon²⁸, scheint es aussichtslos, vom *hier*, von Berlin, als einem historischen Ort zu sprechen. In seinem Reisebericht *Rues et visages*²⁹ schreibt Jean Giraudoux:

Keine Vergangenheit: Berlin ist flach. Vergeblich hat man versucht, Geschichte auf diese Ebene zu häufen. Die Siegessäulen, die Denkmäler für die Generäle – sie wirken wie Briefbeschwerer auf einem Blatt, das längst fortgeflogen ist. Kein Höhenunterschied [...].³⁰

²⁷ Jacques Derrida. *Grammatologie* (1967). Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. S. 118f.

²⁸ Vgl. meinen Beitrag »Vorbilder nachher: Berlin als Chicago, New York, nicht Paris«. *Die Blicke der Anderen. Paris – Berlin – Moskau*. Hgg. Wolfgang Asholt/Claude Leroy. Bielefeld: Aisthesis, 2006. S. 195-205.

²⁹ Jean Giraudoux. *Berlin 1930 – Straßen und Gesichter*. Aus dem Französischen von Friederike Hassauer/Peter Roos. Nördlingen: Greno, 1987. Das französische Original, *Rues et visages de Berlin*, wurde 1930 publiziert.

³⁰ Ebenda. S. 8.

Ohne Höhe keine Perspektive auf Geschichtliches. Das bietet eine Perspektive: Geschichtslosigkeit macht es möglich, Berlin auf den Schreibtisch zu legen. Selbst zu beschreiben: als leeres Blatt zu sehen, mit unbestimmter Zukunft, noch unbeschrieben. Als Ort der planerischen Vorsehung. Und damit: Berlin als Vorbild zu betrachten, darzustellen, am anderen Ort – Paris – vorzustellen. Das hält diese Stelle bei Giraudoux fest. Die hier dem Berlin der späten Zwanziger Jahre attestierte Geschichtslosigkeit ist ein wiederkehrendes Kennzeichen, das man der neuen deutschen Hauptstadt in französischen Berlin-Beschreibungen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, wie auch schon zuvor, zugeschrieben findet; was Berlin in den Debatten über die Stadtentwicklung von Paris seit der Jahrhundertwende und bis in die Dreißiger Jahre hinein immer wieder als beispielhaft auftauchen lässt.³¹ Schon in Giraudoux' 1922 erschienenen Roman *Siegfried* trifft eine der Romanfiguren in einem Berlin der Zwischenkriegszeit ein, das wie folgt – nämlich als geschichtslos, der archäologischen Grabungsbemühungen nicht wert – geschildert wird:

[Berlin] ist eine verwunschene Stadt: kein göttlicher Gedanke hat bei ihrer Gründung den Vorsitz geführt. Auf den ersten Blick scheint es wegen seiner ebenen Landschaft, seiner Banalität, seines neuen Gipses von den Teufelsbeschwörungen verschont zu sein, die auf London und auf New York lasten. Kein Fluß [...] Überall dieser lehmige Boden, der keinen Keller duldet, der jeden Toten in seiner wasserdichten Kabine isoliert und dem Regenwasser keine anderen Fluchtwege lässt, als sie Wein und Bier haben: Sommer und Durst. Überall die Architektur von Weltausstellungen, von Messen, zu deren Stärke nicht der Geist gehört. Eine Stadt, die brandig und fast so verwüstet wie ein Frontstadt wirkt, lediglich weil man die Beete der Alleen vernachlässigt hat. Der Grabgewölbe und Flüsse beraubt, der Erd- und Wassertiefen, der Ruinen und Kathedralen, müssen Hexerei und Zauber in modernen Verstecken wie Telefon, Sprechanlagen, Obussen Zuflucht suchen, wie sie den Instrumenten, die in allen anderen Ländern dazu dienen, Ravioli zu bestellen oder dem Freund aus

³¹ Vgl. *Paris-Berlin: ein neuer Blick auf die europäischen Metropolen*. Hgg. Gilles Duhem/Boris Grésillon/Dorothee Kohler/Stefan Krätke/Holger Kuhle. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 2001.

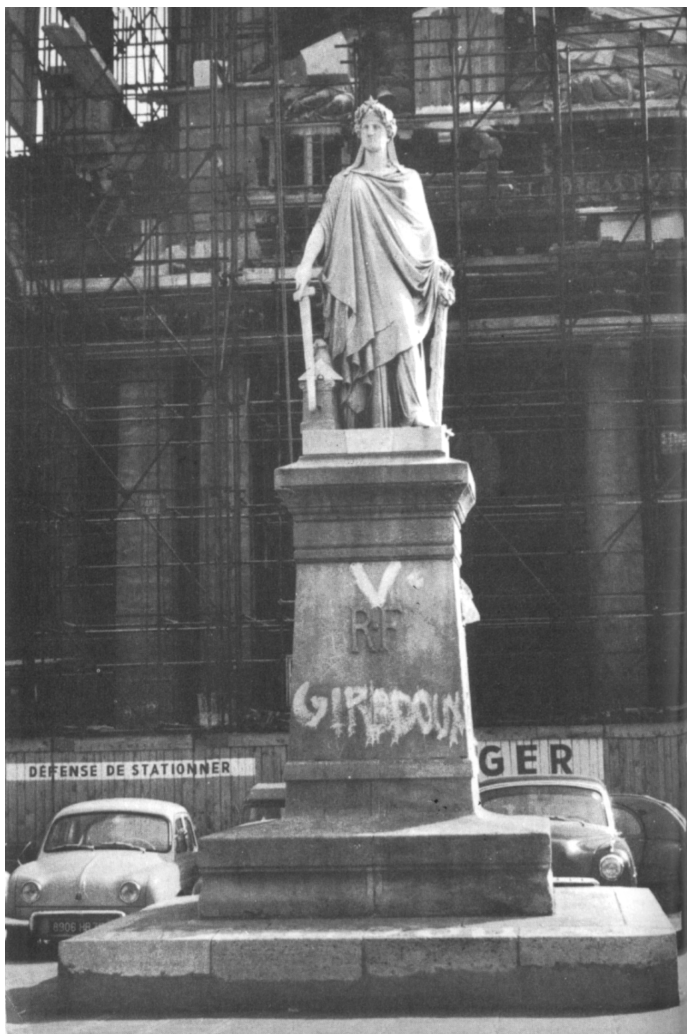


Abb.3: »Geschichte schreiben heißt,
Jahreszahlen ihre Physiognomie geben[.]«³²

³² Walter Benjamin. »Zentralpark« (ca. 1939-40). Ders. *Gesammelte Schriften*. Walter Benjamin. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974. Bd. I, S. 661.

dem anderen Stadtteil kundzutun, dass im eigenen schönes Wetter herrscht, eine verbrecherische Eigenschaft verleihen.³³

Aller Tiefendimension und Abgründe ledig – abermals organisiert sich die Wahrnehmung über den Gegensatz zwischen Tiefe und Flächigkeit –, aus der beschriebenen Sicht kein grabungswürdiges Terrain, kein Ort für kollektive Erinnerung, nicht versehen mit natürlichen topographischen Gegebenheiten oder Bauwerken, die sich als kulturell sakrale Orte betrachten lassen: Kennzeichen des auf diese Weise geschilderten Berlins ist eine Geschichtslosigkeit in gleich mehrfacher Hinsicht, in deren Wahrnehmung sich das ausdrückliche Unbehagen einschreibt, neuen Technologien und Übermittlungsmedien ausgeliefert zu sein.

Dieses Berlin ist kein Ort für die Anwesenheit einer geteilten, einer historischen Vergangenheit, sondern für die Ortlosigkeit des behaupteten Anwesenden, der seine Abwesenheit mittels der Medien verschleiert: unheimlich. In Giraudoux' *Rues et Visages* ist der Tonfall der Beschreibung hingegen ein anderer, die beschriebene Geschichtslosigkeit erst macht dieses Berlin *vor 1945*, als eine prototypische Gartenstadt, zu einer modellhaften und zukunftssträchtigen Stadt, gerade weil sie keine heiligen Stätten aufweist:

Eine Kohorte talentierter Architekten. Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Max Taut, fanden im Herzen Berlins, was unsere Architekten erst in Marokko, im Sand und im Busch fanden: Raum, Haltung, Freiheit. Weite Straßen, auf denen man nie von einem Stau aufgehalten wird, in Richtung Wannsee zusätzlich noch eine Autobahn, legen dem Besucher eine offene, luftige Stadt zu Füßen, deren gewaltige öffentliche Monumente, und seien sie auch unvollkommen, doch stets von einer Architektur, die Modell für die Zukunft ist, und nicht von einer Architektur der Vergangenheit inspiriert scheinen.³⁴

³³ Jean Giraudoux. *Siegfried oder Die zwei Leben des Jacques Forestier*. Aus dem Französischen von Otto F. Best. Berlin u.a.: Propyläen, 1962. S. 149f. Das französische Original erschien mit dem Titel *Siegfried et le Limousin* 1922 im Verlag Bernard Grasset in Paris.

³⁴ Giraudoux. *Berlin 1930* (Anm. 29). S. 19. Zu Giraudoux' Bedeutung für Stadtplanungsdiskurse in Frankreich, siehe: Cécile Chombard Gaudin. *Jean Giraudoux et le débat sur la ville, 1928-1944*. Paris: Grasset, 1993. Andere Ansichten auf Giraudoux' Berlin-Beschreibungen entwickeln Friederike Hassauer. »Stadtersatz Berlin 1930. Jean Giraudoux: Rues et visages de Berlin«. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*.

Diese Ansicht auf die deutsche Metropole, dernach sie einer Leerstelle für die Zukunft gleicht, beweist ihre Faszination auch mehr als sieben Jahrzehnte, zahlreiche Zeitbrüche später, in Beschreibungen eines französischen Architekten, der sie gern als weißes Blatt sähe, während Geschichte nunmehr zur einer Leerstelle der Vergangenheit erklärt wird, die in der Gegenwart nicht mehr an Ort und Stelle zu sein hat, solange der Wert stimmt und man ihr Wert abgewinnen kann:

Diese Hauptstadt ist eigentlich ein einziger großer Vorort. In meinen Augen ist das eine besondere Qualität, über die es nachzudenken lohnt. Denn es sind nicht nur die Mauern, die eins vom anderen trennen. Die Art und Weise, wie man die Stadt denkt, ist auch eine Form zu trennen, zu kategorisieren. Ich sehe hier einen Reichtum, der sich aus der Geschichte herleitet, aus einer schmerzlichen Geschichte vielleicht, aber er ist da, und von ihm ausgehend erschafft sich die Stadt nun neu. Aus diesen Trennungen – oder besser, aus diesen nicht vorhandenen Trennungen zwischen städtischen und weniger städtischen Gebieten – erwachsen Ideen, oder doch wenigstens Leitlinien, die ich gern von Europa geschützt sähe? Warum? Weil schließlich das, was das Wesen der Architektur ausmacht, leider noch immer in ihrer Präsenz besteht, und das seit einigen Tausend Jahren. Aber Berlin zeigt gerade jetzt, durch die Arbeit von Christo, dass Abwesenheit mehr sein kann als Präsenz. Ich glaube, dass sich für uns Architekten, vor allem für die Architekten, die in der Stadt bauen, neue Horizonte eröffnen. Mein Leitbild ist die Landschaft, im allerweitesten Sinn des Wortes. Unter einem solchen Leitbild schmilzt die Architektur oder wird der architektonische Ehrgeiz zumindest an seinen Platz verwiesen.³⁵

In dieser Deklaration einer Schutzbedürftigkeit, die sich mit nunmehr ausdrücklich europäischer Perspektive ausstattet (beziehungsweise als eine Forderung an das »politische Europa« formuliert), finden sich auch jene ausweislich restaurativen Überzeugungen, die zu jener so genannten *kritischen Rekonstruktion* von Berlin führten, die nichts anderes dar-

Hgg. Albrecht Buschmann/Dieter Ingenschay. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998, S. 72-88; Margarete Zimmermann. »Zwischen Caligari und Giraudoux: René Trintzius' Roman *Deutschland* (1929).« *Die Blicke der Anderen*. (Anm. 28). S. 259-283.

³⁵ Dominique Perrault. »o.T.« Aus dem Französischen von Martina Düttmann. *Babylon, Berlin etc.: das Vokabular der europäischen Stadt*. Hg. Hans Stimmann. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1995. S. 212f.

stellt als eine Ausradieren von Geschichtlichkeit durch Gesten einer behaupteten Re-Historisierung. Leerstellenbesetzung als Auslöschung durch restaurativen Wiederaufbau. In dem, was Perrault formuliert, während er im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zur *kritischen Rekonstruktion* des neuen Berlin den klassischen Gegensatz von Anwesenheit-Abwesenheit noch vergleichsweise progressiv ausbuchstabiert, auf Leerstellen baut³⁶, klingt angesichts der Darstellung dieses »Berlins« als der »Zukunft« deutlich jene Zukunfts-Emphase durch, wie sie sich bei Giraudoux' schon 1930 findet. Anders als bei Perrault, dem es um den Entwurf eines Geschichtsbilds, um *die* Geschichte geht, die er wie so viele so sichtbar in Berlin repräsentiert sieht³⁷, gilt bei Giraudoux der Blick auf Berlin eigentlich der Bestimmung einer Umschreibung von Paris, nämlich eines Zukunftsentwurfs der eigenen Stadt als einer umbaufähig-

³⁶ Perrault ist der Architekt der Schwimm- und Sprunghalle Landsberger Allee und des Velodroms, eines der Stadt-Sanierungsprojekte, die anlässlich der Bewerbung für die Ausrichtung der Olympischen Spiele 2000 in Berlin verwirklicht wurden. An deren Stelle befand sich »ein riesiger, 1991 stillgelegter Schlachthof, der jahrzehntelang wegen der hygienischen Anforderungen als abgeschlossenes ›verbotenes‹ Terrain die Stadtbezirke [Lichtenberg und Prenzlauer Berg] voneinander trennte. In einer umgebauten Halle des Fleisch-Großmarktes lag die legendäre ›Werner-Seelenbinder-Halle‹, benannt nach einem von den Nazis ermordeten, antifaschistischen Arbeitersportler und Ringer-Europameister.« (*Schwimm- und Sprunghalle Landsberger Allee*. [o. Hg.]. Berlin: Stadtwandel, 2000. S. 10). Auch hier rückt die perspektivisch erzeugte Leerstelle – ein angelegter, mit Apfelbäumen karg bestandener Park, durch den der Wind hindurchgeht und in den die Sport- und Freizeitanlagen eingesenkt wurden – an die Stelle einer Geschichte, die auch die eines des anderen Deutschlands ist. Davon bei Perrault kein Wort. Leerstelle: als unsichtbare Spur auch einer Verdrängungsgeschichte, die – so das Projekt »kritischer Rekonstruktion« – ihre historischen Anknüpfungspunkte in den zwanziger Jahren sucht, selbstbewusst und selbstverblendet *vor 1945*.

³⁷ Stellvertretend für Kennzeichnungen einer untoten Stadt, in denen man die Vergangenheit lebendig sieht: »Berlin bildet einen instabilen Idealzustand. Eine künstlich am Leben gehaltene Metropole, umgeben von der schönen, leeren Fontane-Landschaft, durch Hochgeschwindigkeitszüge und Billigflieger mit der Welt verbunden, still, geräumig, komfortabel, roh, unsicher, grün, melancholisch, immer noch geteilt, träge ... und einer der wenigen Orte, an dem die Vergangenheit spürbar im Alltag lebt.« (Kees Christiaanse. Ein grüner Archipel. Ein Berliner Stadtkonzept ›revisted‹.» *DISP* 159 (2004) Nr. 1. S. 29).

gen, wenn er an einer Stelle von deutschen und französischen Landschaftsbildern spricht:

In Frankreich entehrt die Anwesenheit des üblichen Franzosen – von einem französischen Architekten oder Unternehmer will ich gar nicht sprechen – eine Landschaft, die von Natur aus schön, und wie bewiesen, bereit ist, alle künstlichen Schönheiten in sich aufzunehmen. In Deutschland dagegen verschönt die Anwesenheit eines Menschen und seines Hauses eine hässliche Landschaft. Es gibt keine moderne Erfindung, deren Name – Bahnhof, Tramway, Garage, Elektrizitätswerk – in Frankreich nicht die Vorstellung von besudelten, auf immer prostituierten Stadtvierteln wachriefe; die Worte Gas, Dampf, Elektrizität verbinden sich dagegen in Deutschland mit Worten, die man bei uns nur für die Parks und Gärten verwendet.³⁸

Das kann man so aber, sieben Jahrzehnte und Zeitbrüche später, eben nicht wiederholen. Denn dass es ein ausdrücklicher Ausdruck des jeweiligen geschichtliche Bewusstseins ist, was *wir* mit der Zeit zu sehen und ins Bild zu setzen suchen, wie *wir* ins Bild geraten, wenn darauf die Rede kommt, illustriert ein Bild, das ein anderer Franzose in Berlin gefunden hat.

Die Einsamkeit der Geschichte und die Einsamkeit der Geschichtlichen, Leute, die in Montagen sehen, auch wenn sie nicht am Schneidetisch sitzen. Der Berlin mit den Augen aufnehmende Godard ›findet‹ zwei ungeheuerliche Bilder zum Schluß seines Films [*Allemagne Neuf-Zéro*]. Auf dem einen sind drei Berliner Häuser; zwei alte Wohnhäuser, 4-5-stöckig, nicht verfallen, aber mit angeknabberten Fassaden, und zwischen beiden ein Haus mit nagelneuem Anstrich. Auf seiner fensterlosen, für Werbezwecke freigelassenen Wand, eine riesige Reklame der Firma AGA: ›Ideen und Gase‹, darunter eine Ansammlung von Propangasflaschen in verschiedenen Farben; seitlich auf dem Haus die Inschrift: ›Unsere Zukunft aus der Luft. AGA, Gas GmbH, heißt die Firma. Diese Bildmontage von der deutschen (Ideen)Geschichte war schon *da...* aber Godard muß durch Berlin fahren, sie bemerken, sie aufnehmen, im Studio den Satz dazu montieren, dass die Form, die der Geist in Deutschland angenommen, die Geldform sei und dass das Geld sich Auschwitz einfallen lassen wie Hiroshima, damit über dies Bild von Deutschland 90 hinaus ein

³⁸ Giraudoux. *Berlin 1930* (Anm. 29). S. 16.



Abb. 4: »Diese bei Musikern, Schriftstellern und Kritikern herrschende Unklarheit über ihre Situation hat ungeheure Folgen, die viel zu wenig beachtet werden. Denn in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel, für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde.« Mit diesen Worten liquidiert Brecht die Illusion, es gründe sich das Theater heute auf Dichtung.«³⁹

³⁹ Walter Benjamin. »Was ist das Epische Theater? Eine Studie zu Brecht« (1931). Ders. *Gesammelte Schriften*. Hgg. Rolf Tiedemann/Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. Bd. II. S. 519.

Bild von Deutschland im 20. Jahrhundert entsteht: ›Ideen und Gase‹ von der Firma AGA, die man im ersten Moment als AGFA liest.⁴⁰

So – beispielsweise, und gar nicht exemplarisch – lässt sich die untülbare Abwesenheit von Menschen und ihrer Häuser in alle Versuche, Gegenwart und Zukunft in den Metropolenbildern präsent zu machen, einschreiben. Wenn man nur sieht, was zu sehen ist. Leerstellenbewusstsein als dauerhafte Aktualität.⁴¹

Abbildungen

Abb. 1 aus: Helmut Müller. Fünf vor Null: die Besetzung des Münsterlandes 1945. Münster: Aschendorff, 1973. S. 49.

Abb. 2: Harun Farocki vor dem Kino Arsenal, Berlin-Schöneberg, 1981 (Sammlung Harun Farocki; Dank an Harun Farocki und Antje Ehmann für die freundliche Genehmigung zum Abdruck.).

Abb. 3 aus: Chris Marker. *Jean Giraudoux*. Paris: Seuil, 1952. S. 4.

⁴⁰ Klaus Theweleit. *One + One. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche, 17.9.95*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1995. S. 50-52. Für einige Bemerkungen zur metaphorischen Übersetzungspraxis von Architekturbilder in der Sprache, auch mit einem Blick auf Godards Film, siehe meinen Beitrag »Überbrücken, Leben, Schreiben/Bridging, Living, Writing«, *Percutio* (Paris) 1/2006: S. 64-71.

⁴¹ Andere Ansichten angesichts der alten anzubieten, das ist die Praxis der Stadtlektüren, wie sie in *Stadtbild* in mehreren Kapiteln gezeigt werden, versehen mit einem Schlusskommentar, der das Imaginäre der Stadtbildgeschichte ausdrucksvoll unterstreicht: Vor den Fassaden von Bruno Tauts Gartenstadtbauprojekt Onkel-Toms-Hütte im Südwesten Berlins, das 1925-27 erbaut und neben der Briezer Hufeisensiedlung in den damaligen Architekturdebatten wie auf der Bauausstellung 1931 umgehend zu einem beispielhaften Demonstrationsobjekt für modernen Städtebau wurde, sieht man jemanden entlanggehen, der ein Kapitel (»Die Städte und die Erinnerung«) aus Italo Calvins *Die unsichtbaren Städte* (München: Hanser, 1997. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt) vorliest. Die Schlussworte von Szene und Film: »Doch vergebens habe ich mich auf die Reise begeben, die Stadt zu besichtigen: Gezwungen, unverrückbar und sich selbst gleich zu bleiben, damit man sich besser erinnern könne, siechte Zora dahin, zerfiel und verging. Die Welt hat es vergessen.« (ebenda. S. 21).

Abb. 4 aus: Klaus Theweleit. *One + One. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis, Frankfurt, Paulskirche*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1995, S. 51. Standbild aus: *Allemagne Année 90 Neuf-Zéro*. Regie: Jean-Luc Godard. Frankreich 1991, 62 min., 35mm, Farbe.

Sonderdruck aus:

Walter Fähnders / Wolfgang Klein / Nils Plath (Hgg.)

Europa. Stadt. Reisende.

Blicke auf Reisetexte 1918-1945

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2006

Inhalt

Zur Reihe	7
Vorbemerkung	9
Erhard Schütz	
Wo liegt Europa in Berlin?	
Berlin-Darstellungen als Paradigma	
für eine europäische Moderne	11
Nils Plath	
Ein <i>Stadtbild</i> zur Wiedervorlage	
Zeitbezogene Betrachtungen zu Stadtansichten Berlins	
von Harun Farocki und Jean Giraudoux	41
Wolfgang Asholt	
EuropaReisen	73
Walter Fähnders	
<i>Es geschah in Moskau</i> von Arthur Holitscher	85
Hendrik Weber	
Der fremde Ort Paris – Erzwungene Reisen,	
konstruierte Distanzen	
Franz Hessels reisende Flaneur-Figur in Paris	
vor und nach 1933	107
Oliver Lubrich	
»...wie fremdartige Geschöpfe aus einem Aquarium.«	
Berlin-Wahrnehmung nach 1933	
durch ausländische Reisende	121
Rüdiger Reinecke	
Reisen in die Soziale Revolution –	
Reisen in den Spanischen Krieg (1931-1939)	151

Inka Zahn	
Französische Moskau-Reiseberichte	
als transgressive Instrumente der Zivilisationskritik	173
Wolfgang Stephan Kissel	
Figuren der Exklusion	
in Viktor Šklovskijs <i>Zoo, oder Briefe nicht über die Liebe</i>	
Zum russischen Berlin-Text der frühen Zwanziger Jahre	193
Wolfgang Klein	
Die Figur des Intellektuellen	215
Walter Fähnders/Wolfgang Klein/Nils Plath	
Fremde? Heimat? Wanderung?	
Blicke von heute auf Städte und Reisende	231
Zu den Autoren	261