
Artikel

Christof Forderer*

Ein-Bildungen. Zur Bildhaftigkeit städtischer Räume

Abstract: Der Aufsatz beschreibt Situationen, in denen Phänomene, die keine Bilder sind, gleichwohl als bildhaft rezipiert werden. Solche paradoxen Verschränkungen von Realitätssphäre und Bildsphäre werden in zwei unterschiedlichen Konstellationen vorgestellt: zum einen in subjektiven literarischen Wahrnehmungsweisen („Medusenblicken“), die eine piktorale Textur in im großstädtischen Raum beobachtete Szenen hineinprojizieren, zum anderen an der Gestaltung gewisser Gebäude und Räume, die darauf abzielen, die immaterielle Sichtbarkeit, die ein Bildobjekt charakterisiert, in den real gegenwärtigen Großstadtraum zu integrieren.

Keywords: Bild, Poetik des Raums, ikonische Architektur, rekonstruierte Gebäude, künstliche Beleuchtung, Großstadt

*Dr. Christof Forderer, Institut Catholique de Paris, Faculté des Lettres, 74 Rue de Vaugirard, F-75006 Paris, email: c.forderer@icp.fr.

Obgleich Städte immer auch „unsichtbare Städte“ sind – Orte von Geräuschen, Gerüchen, Atmosphären, taktilen Erlebnissen – und obgleich sie im alltäglichen Stadtbewohnen mehr gelebt als beachtet und also nur beiläufig wahrgenommen werden, sind sie doch unbestreitbar Hauptschauplätze der *visuellen Kultur*. Der Traum von einer Architektur, die sich dem ‚Okularzentrismus‘ widersetzt und in erster Linie das „eye of skin“¹ anspricht, ist noch in kaum einer urbanistischen Planung dominant gewesen.

Insbesondere die zeitgenössischen Städte sind Räume, die in sehr hohem Maße die visuelle Wahrnehmung privilegieren. Manche Kritiker der postmodernen Stadt suggerieren sogar, dass die Unterwerfung unter die Sichtbarkeit gegenwärtig zu Stadtlandschaften führe, in denen die materielle Stadt in die ontologische Ambiguität von Bildern abzudriften drohe. Die traditionelle Metapher von der Stadt als Buch, schreibt beispielsweise der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen, sei heutzutage obsolet; die postmoderne Stadt lade nicht mehr zur Lektüre ein, sondern orientiere sich an der Medialität des Bildes.²

Die Beziehung zwischen Stadt und Bild ist aber zweifellos älter als der Urbanismus des Zeitalters der Dominanz der Bildmedien. Schon in den Jahrzehnten, in denen der Vergleich zwischen Stadt und Buch gerade erst dabei war, ein gängiges literarisches Muster zu werden, hatte Ludwig

Börne bei seinen Paris-Spaziergängen den Eindruck, das Stadtbuch bestehe nicht nur aus Text:

Ein aufgeschlagenes Buch ist Paris zu nennen, durch seine Straßen wandeln heißt lesen. In diesem lehrreichen und ergötzlichen Werk, *mit naturgetreuen Abbildungen so reichlich ausgestattet*, blättere ich täglich einige Stunden lang.³

In den folgenden Ausführungen geht es um Wahrnehmungen, in denen, wie in dem Börne-Zitat, Stadträume als bildhaft erlebt werden. Solche Anwendungen des Bildbegriffs auf die Sichtbarkeit, in der sich Stadträume darstellen, erscheinen (wie übrigens auch die Buchmetapher) auf den ersten Blick wenig sinnvoll. Städtische Räume sind keine zweidimensionalen Objekte, die in einen Rahmen eingefasst sind und an die Wand gehängt werden können. Die ontologische Differenz von Stadtrealität und Bildsphäre ist beispielsweise das Thema einer Serie von Fotografien der Amerikanerin Perri Hofmann, von der die *New York Times* vom 02.08.2017 berichtet. Die Aufnahmen halten Zufallskonstellationen fest, in denen die „material city“ und in dieser ausgestellte Fotografien, die eine ähnliche Realität wiedergeben, aufeinandertreffen (es werden beispielsweise Wolken am New Yorker Himmel abgebildet, die über einem Werbeplakat vorbeiziehen, das ebensolche Wolken zeigt).⁴ Der Collageeffekt, der

¹ Pallasmaa 2006.

² Vgl. Huyssen 1997, S. 58.

³ Ludwig Börne 1964, S. 34 (Hervorhebung von C. Forderer).

⁴ Siehe Leland 2017.

aus dieser Zusammenstellung entsteht, erinnert daran, dass die Wahrnehmungsprozesse, die bei der Betrachtung eines Bildes und bei der Betrachtung eines realen Raumes stattfinden, anders verlaufen. Wesentlich für die Betrachtung eines Bildes – jedenfalls eines traditionellen Bildes – ist eine (meist unbewusst bleibende) Gleitbewegung: Der Bewusstseinsprozess entfernt sich von der Vergegenwärtigung eines materiellen Objekts (des „Bildträgers“) zur Vision eines „Bildobjekts“, das selbst „stofflich nicht anwesend ist“,⁵ aber dank Pigmenten, Pixel oder sonstiger Hilfsmittel als imaginäre Realität Sichtbarkeit gewonnen hat. Auf die Frage, was denn das Bildobjekt jener „Abbildungen“ sei, die er bei seinen Paris-Spaziergängen zu erblicken vorgibt, müsste Börne die paradoxe Antwort geben, dass das Bildobjekt der Bildträger selbst sei (dass also, wie in einigen Werken der avantgardistischen Kunst, das *Painting* mit dem *Picture* koinzidiere).⁶

Die folgenden Ausführungen beschreiben einige Kontexte, in denen trotz der Schwierigkeit, den Bildbegriff anzuwenden, sich Wahrnehmungen ergeben, in denen Stadtrealität und Bildsphäre ineinander zu verschwimmen scheinen. Sie konzentrieren sich dabei auf zwei sehr unterschiedliche Konstellationen: *in einem ersten Teil* auf eine Induktion von Bildhaftigkeit in das Reale, die nur projektiv in den Schauplatzbeschreibungen literarischer Texte stattfindet, *in einem zweiten Teil* auf architektonische und urbanistische Gestaltungen, die eine Ambiguität hin zur Bildhaftigkeit in die materielle Stadt selbst einbringen. Die thematische Zusammengehörigkeit der beiden Formen von ‚Ein-Bildungen‘ mag zweifelhaft erscheinen. Es ist allerdings gerade diese Heterogenität, die es erlaubt, vermittels der Bildthematik zwei wichtige Aspekte der Kulturgeschichte der Stadt zusammenzubringen: zum einen die individuelle Aneignung des Stadtraums als eines Beobachtungsraums, in dem das moderne Leben semantisch deutbar und ästhetisch erlebbar wird, zum anderen die von staatlichen und privaten Agenten

betriebene Zurüstung des Stadtraums zu einem Dispositiv, das mit visuellen Mitteln Bedeutungen oder Stimmungen kommuniziert. Die Illustration der beiden sehr anders gearteten Bilderfahrungen der Stadt, einmal mit Beispielen aus dem 19. Jahrhundert, zum andern mit Beispielen aus dem 20. und 21. Jahrhundert, unterstellt keine Epochenzuschreibung, deutet aber gleichwohl gewisse Prävalenzen in den jeweiligen Stadtkulturen an.

Medusenblicke

Technische Neuerungen wie Panoramen, Dioramen, Daguerreotypien oder die Fotografie, emblematische Figuren wie der Flaneur und literarische Zeugnisse wie Balzacs Äußerungen über das Auge der Pariser – es sei „le plus avide et le plus blasé“, das der Zivilisationsmensch seit dem römischen Reich entwickelt habe⁷ – verweisen darauf, dass das Verhältnis zum Sichtbaren sich im 19. Jahrhundert gewandelt hat. Eine neue ‚Schaulust‘, die nicht zuletzt in feuilletonistischen Texten ihren Niederschlag fand, unterlief eingespielte Hierarchisierungen, die bislang eine Ordnung des Sehwürdigen festgelegt hatten. Insbesondere die Großstädte erschlossen sich als ein weites Revier, in dem einem entgrenzten Sehtrieb ein vielfältiger Stoff zur Verfügung stand.

Das wahrnehmende Auge (zumindest insoweit seine Tätigkeit in den literarischen und feuilletonistischen Texten dokumentiert ist) beschränkte sich dabei nicht auf die einfache Oberflächenregistrierung, sondern kaprizierte sich auf die Erfassung und die Ausdeutung des visuellen Materials. Die wahrgenommenen Objekte luden sich bei dieser Seharbeit semantisch und ästhetisch auf. Mitunter ergab sich dabei die folgende Konstellation: Die mentalen Bilder, in denen die wahrgenommenen Objekte sich im Bewusstsein des Betrachters darstellten, wurden unversehens zu solchen, die sich nicht auf ein Realphänomen, sondern auf ein Gemälde (oder sonst ein grafisches Werk) zu beziehen schienen. Obgleich es sich um Wahrnehmungen handelte, die reale Objekte vergegenwärtigten, schienen die vergegenwärtigten (also anders als Bildobjekte ‚leibhaft‘ anwesenden) Stadt-Objekte aufgrund eines Zusammenhangs, dem die folgenden Ausführungen nachgehen werden, den Aspekt von Bildern zu haben.

⁵ „Bilder sind die Gegenstände, auf denen etwas gesehen werden kann, das an der Stelle, wo sich das Bild als Gegenstand befindet, nicht vorhanden ist. Das Wesen des Bildes ist gleichermaßen eine Anwesenheit von etwas Abwesendem wie eine Abwesenheit von etwas Anwesendem“ (Wiesing, 2008, S. 160).

⁶ Zur Unterscheidung zwischen *Painting* und *Picture* siehe Führ 2007, S. 53f.

⁷ Balzac 1977, S. 847.

Diese Metamorphose des Realen ins Bildhafte, wie sie gelegentlich die Stadtwahrnehmung des 19. Jahrhunderts charakterisieren kann, ist auf prägnante Weise in einer von Paul Gavarni angefertigten Grafik festgehalten. Diese Grafik fungiert als Frontispiz zu *Le Diable à Paris* (1845/1846), einer zweibändigen Sammlung von feuilletonistischen Texten, die – in der Haltung der oben erwähnten ‚Schaulust‘ – Szenen aus dem Alltagsleben der französischen Metropole festhalten. Gavarnis Illustration zeigt einen mit spindeldürren Beinen aus der Pariser Stadtlandschaft aufragenden riesenhaften Beobachter, halb Teufel, halb Flaneur, der aus der Turmhöhe seiner Kopfposition durch ein Monokel auf das Panorama der unter ihm sich erstreckenden Stadt schaut. Das Besondere an der Grafik ist, dass Gavarni das unter den Füßen des Beobachters sich erstreckende Paris nicht als Stadtraum, sondern als einen im Maßstab 1 zu 1 die Stadt überdeckenden Stadtplan gezeichnet hat.

Gavarnis ‚surreale‘ Ersetzung der realen Stadt durch deren kartografische Repräsentation beabsichtigt wahrscheinlich, die Leser des Bands auf die analytische Eindringlichkeit der versammelten Stadttex te einzustimmen (das Buch, so die Suggestion, leiste in Bezug auf die komplexe Pariser Gesellschaft und deren labyrinthischen Stadtraum Ähnliches wie z.B. die *tableaux*, die ein Forschungsreisender nach seiner Reise in bislang noch nicht erfasste Weltgegenden veröffentlicht). Gleichzeitig ist aber Gavarnis Grafik so etwas wie das Emblem jenes Typus von Stadtdarstellungen, um den es in unserem Kontext geht: Stadtraumdarstellungen, die Räume oder Gebäude beschreiben, die als Elemente der materialen Stadt selbst alles andere als ein Bild sind, die aber durch die Weise, in der sie wiedergegeben werden, den Eindruck erwecken, nicht nur auf eine ‚malende‘ Weise evoziert zu werden, sondern selbst schon eine piktorale Textur zu besitzen.

Balzac (der selbst einer der Beiträge zu *Le Diable à Paris* ist), gibt in seiner Erzählung *La maison du chat qui pelote* ein Beispiel für solche Ortsbeschreibungen, die einem Stadtraum eine Bildqualität unterstellen. Entsprechend den Gepflogenheiten einer sich der visuellen Dimension öffnenden und „Satz-Bilder“⁸ einflechten-

den realistischen Erzähltechnik setzt die Novelle mit einer topografischen Textpassage ein, die zunächst einmal nicht mehr ist als ein Beispiel für jene nun üblichen Hypotyposen, die das Lesen immer mehr zum Erleben mentaler Bilder haben werden lassen: Der Text beschreibt das skurrile Pariser Gebäude aus dem 16. Jahrhundert, in dem Augustine (die Hauptfigur der Novelle) mit ihrer Familie wohnt. Für die Thematik der Stadtraumerfahrung als Bilderfahrung ist diese Textpassage interessant, da Balzac sich nicht mit einer Beschreibung begnügt, die auf die Bildung eines mentalen Bildes zielt (also mit den spezifischen Mitteln des Textes mit den bildenden Künsten zu konkurrieren versucht). Er suggeriert zudem, dass die vom Text geleistete ‚malende‘ Vergegenwärtigung eines Stücks Realität nicht eine von ihm gewählte Schreibstrategie zur Erzielung von Anschaulichkeit ist (eine Anwendung des Prinzips *ut pictura poesis*),⁹ sondern die Anpassung an eine Gemäldehaftigkeit, die dem beschriebenen Objekt selbst inhärent ist. Das beschriebene Gebäude, so Balzacs Suggestion, evoziere nicht nur ein Bild, es besitze vielmehr in seiner eigenen Substanz selbst schon eine Bildqualität. Die Hypotypose vermischt sich mit einer Ekphrasis: Sie wird zur transmedialen Transposition, die ein in der Stadtlandschaft real existierendes und dank des ästhetischen Spürsinn des Flaneur-Erzählers aufgefundenes Bild in den Text übersetzt.

Balzacs Textpassage vollzieht diese eigenartige Suggestion in zwei Schritten. In einem ersten Schritt erfolgt die Einlagerung des Bildaspekts in das Stadtobjekt selbst nur indirekt: Der Eindruck einer Bildhaftigkeit des geschilderten Gebäudes, so scheint es zunächst, ist der Niederschlag einer Schreibweise, die eher der Beschreibung eines Gemäldes als der eines gewöhnlichen Objekts angemessen ist. So wird das Gebäude, als enthalte es wie ein gemaltes Gebäude die Perspektive, aus der es sich erschließt, unwandelbar in sich, ausschließlich aus dem Blickwinkel eines frontal gegenüberstehenden Beobachters

⁸ Zum Begriff „Satz-Bild“ siehe Rancière: „La nouvelle poesie [...] est faite de phrases et d’images, de phrases-images“ (Rancière 2010, S. 28).

⁹ Indem die Erzählliteratur sich im 19. Jahrhundert zu einem Medium entwickelt hat, das dem Sichtbaren einen wichtigen Platz einräumt, war die Lehre von Lessings *Laokoon*-Aufsatz, die die Entwicklung der bildenden Kunst antizipiert hat (die in der Malerei erfolgte Befreiung von der Verpflichtung, eine Geschichte zu erzählen), im Bereich der Literatur schnell obsolet geworden. Siehe dazu Schneller 2007, S. 135.

beschrieben.¹⁰ Sämtliche Informationen, die der Leser über das Gebäude erfährt (auch über die Innenräume, die nur insoweit wiedergegeben werden, als der Blick von außen durch die Fenster eindringen kann), überschreiten nicht den Rahmen dessen, was sich auf einer zweidimensionalen Fläche darstellen ließe.¹¹ In einem zweiten Schritt vollzieht Balzacs Vergegenwärtigung dann ausdrücklich eine Annäherung des Gebäudes an ein Gemälde: Wenn der Erzähler einige Seiten weiter erneut das Gebäude thematisiert (er beschreibt diesmal eine Teilzone des Gebäudes: den von der Straße aus durch das Fenster beobachteten Geschäftsraum mit den dort sich aufhaltenden Menschen), lässt er die reale Wirklichkeit mit der Sichtbarkeit eines gemalten Bilds verschwimmen: Die Szene, schreibt er, habe den „l'aspect d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde“.¹²

Wahrnehmungen, die die Vergegenwärtigung eines realen Objekts sind, dieses reale Objekt aber als Objekt erleben, das irgendwie selbst einen Bildcharakter zu haben scheint, sind nicht so ungewöhnlich, wie es auf den ersten Blick erscheint. Die Sensibilität für Natur als Landschaft, wie sie sich seit der Renaissance herausgebildet hat, ist nicht zuletzt das Ergebnis einer Wahrnehmung, die gelernt hat, ihre Umgebung so anzuschauen, wie sie in der Form eines Bildes sich erschließen würde. Bei Landschaftserfahrungen ist es unverkennbar, dass „auch objektive Wahrnehmungen mit Bildern besetzt

und durchsetzt“ sind.¹³ Sie sind ein evidentes Beispiel dafür, dass sich, so wie die kulturwissenschaftliche Medienforschung es beschrieben hat, „sinngenerierende [...] Leistungen wesentlich in semiologischen Prozeduren der inter- und intra-medialen Bezugnahme organisieren“.¹⁴ Balzacs Beschreibung eines realen Objekts als eines Bildes kann vor diesem Hintergrund als die etwas skurrile Bestätigung des Umstands angesehen werden, dass es keine „medienfreie Kognition“, keine „prämediale Welt möglicher Bezugnahme“¹⁵ gibt: In einem realen Objekt einen Bildcharakter aufspürend unterminiert Balzac die ‚Metaphysik der Präsenz‘ (den Glauben an eine direkte Referenz auf eine zeichentranszendente Welt) und akzentuiert, dass erkenntnistheoretisch gesehen stets „[a]lles [...] mit einer Reproduktion an[fängt]“.¹⁶ Wie weiter unten ausgeführt werden wird, erfolgt aber die so offenkundige Anwendung des für die kulturelle Semiosis konstitutiven „Verfahrens transkriptiver Bezugnahme“¹⁷ in Balzacs Vermischung von Objektbeschreibung und Bildbeschreibung paradoxerweise ausgerechnet im Kontext einer Schreibstrategie, die eben diese mediale Bedingtheit des Textes verbergen will. Die Textpassage reduziert sich auch nicht auf den von der Phänomenologie beschriebenen Umstand, dass gemalte Bilder und mentale Bilder gemeinsame „ästhetische Strukturen“ haben:¹⁸ Auch wenn die Textpassage nicht so eindeutig wie Galvanis Grafik oder Börnes Bemerkung ist, so wird auch hier der Eindruck erweckt, es könne zwischen der Ontologie eines medial fixierten Bildes und der eines realen Raums fließende Übergänge geben.

Balzacs Behandlung eines Stadtraums als eines *ready made* (als ein reales Objekt, das in sich schon ein Bild ist), kann natürlich als einfache Metonymie interpretiert werden: als Resultat einer Gleitbewegung, bei der das eigentlich zutreffende Wort ‚Motiv‘ (Gemäldemotiv) mit dem Wort ‚Gemälde‘ kurzgeschlossen wird. Nahelegend ist es auch, Balzacs Wahrnehmung einer Stadtrealität als Gemälde mit dem ‚tableau‘-Be-

10 Die an die Besonderheit eines gemalten Bildes erinnernde Reduktion auf eine einzige Perspektive, die hier als Effekt einer von Balzac bevorzugten Präsentationsperspektive interpretiert wird, kann allerdings auch als Folge der stadträumlichen Situation interpretiert werden. Da der Straßengrundriss die Bewegungsmöglichkeiten limitiert, kann der Stadtraum dem Blick dieselbe Eingefangenheit geben, die er zwangsläufig in einem ein für alle Mal sein Objekt festhaltendes Gemälde hat. Auch noch in anderen Hinsichten bewirkt der Straßenraum unter Umständen einen Gemäldeeffekt: Die Blicköffnungen am Ende einer Straßenschlucht zum Beispiel stellen die hinter ihnen sichtbaren Räume in Rahmungen. Siehe Cauquelin 1989, S. 133.

11 Vgl. Balzac 1976, S. 39. Ein weiterer Faktor, der das Gebäude einem Bild annähert, ist der Wortschatz: Architekturelementen werden grafische Aktivität zugesprochen: so „zeichnen“ („traçaient“) die Holzbalken, andere Gebäudeelemente „malen“ („bariolés“) (Ebd.).

12 Ebd., S. 52.

13 Fellmann 1991, S. 133.

14 Jäger 2009, S. 305.

15 Ebd., S. 309.

16 Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M., 1976, S. 323 (zit. nach Jäger 2009, S. 308).

17 Jäger 2009, S. 301.

18 Wiesing 2008, S. 154.

griff, den Diderot in seiner Dramentheorie entwickelt hat, in Zusammenhang zu bringen. Diderot nennt „tableaux“ Szenen, die das klassische Sprechtheater durchbrechen und in denen die in gestischen und mimetischen Figuren verharrenden Schauspieler zusammen mit den Dekorelementen auf ausschließlich visuelle Weise bei den Zuschauern starke Gefühlsreaktionen auslösen sollen.¹⁹ Die Parallele zwischen Diderots Anwendung des ‚tableau‘-Begriffs auf eine Theaterszene und Balzacs Anwendung auf eine Straßenszene ist umso offenkundiger, als beiden Autoren eine ähnliche Form von Malerei als Modell vorschwebt (die Genremalerei von Geuze bei Diderot, die niederländische Genremalerei bei Balzac).²⁰

Trotz solcher Einflüsse, die zur Verwendung des Bildbegriffs beigetragen haben mögen, haftet Raumbeschreibungen, die die Realwirklichkeit als gemäldehaft charakterisieren, ein phantasmagorischer Aspekt an: Unerachtet offenkundiger Unvereinbarkeit assoziieren sie eine „substantiell anwesende“²¹ Realität mit der ontologisch anders fundierten Qualität eines imaginären Bildobjekts. Sie spielen mit der Möglichkeit, dass eine reale Szene, wie vom Blick eines Medusenheads ergriffen,²² in eine andere Seinsart übergegangen ist und ihr eigentliches Wesen nicht in ihren materiellen und funktionalen Bezügen zur Welt hat, sondern in einer davon abgelösten Sichtbarkeit, die eine spezifisch ästhetische Bedeutsamkeit und Strukturiertheit entfaltet. Wie in dem Zitat von Balzac wird diese Projektion der Bildqualität (anders als

es in der phantastischen Literatur der Fall wäre) meist nur beiläufig vollzogen. Der Realitätscharakter des beschriebenen Stadtraums bleibt fraglos: Das piktorale Schillern, in das er versetzt ist, bedeutet nicht, dass er sein *fundamentum in re* verloren hat.

Die folgende Paris-Beschreibung aus Zolas Roman *L'œuvre* gibt ein weiteres Beispiel für dieses piktorale Schillern, in das ein realer Raum geraten kann. Deutlicher noch als in dem Balzac-Zitat erschließt sich der vorgestellte Stadtraum in einer Strukturierung, die nicht die einer anwesenden Realität, sondern die einer piktoralen Repräsentation ist. Ich gebe die Textpassage in geraffter Form wieder und markiere die Elemente, die eigentlich der Ebene der bildlichen Wiedergabe angehören müssten, hier aber den Stadtraum selbst strukturieren und diesem so eine piktorale Textur geben (wie bei Balzac arbeitet der Erzähler zunächst eher indirekt und schließlich, wenn er von einem „tableau“ und von der „*précision des détails*“ spricht, auch ausdrücklich auf den Gemäldeindruck hin):

[...] *Au premier plan*, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend [...] Puis, *au milieu*, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le pont des Arts établissait *un second plan*, très haut sur ses charpentes de fer [...] En dessous, la Seine continuait, au loin on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf [...] Tout le *fond s'encadrait* là, dans les *perspectives* des deux rives: sur la rive droite, les maisons des quais, [...], sur la rive gauche, une aile de l'Institut, la façade plate de la Monnaie, des arbres encore, en enfilade. Mais ce qui tenait le centre de *l'immense tableau*, ce qui montait du fleuve, se haussait, occupait le ciel, c'était la Cité, cette proue de l'antique vaisseau, éternellement dorée par le couchant [...]. C'étaient des lumières vives, des ombres franches, une gaieté dans la *précision des détails*, une transparence de l'air vibrante d'allégresse.²³

Mehrere generelle Gründe scheinen es zu sein, die im 19. Jahrhundert zu solchen Konfusionen von Stadtraum und Bild angeregt haben.²⁴ Viel-

¹⁹ Vgl. Guégo-Rivalan 2014.

²⁰ Balzacs Sensibilität für im Stadtraum zu entdeckende „tableaux“ ist sicherlich auch von der Weiterentwicklung, die Diderots ‚tableau‘-Begriff in Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris* genommen hat, beeinflusst. In Merciers ‚tableau‘-Begriff (den er mit den zahlreichen im 19. Jahrhundert in seiner Nachfolge geschriebenen *Tableau-de-Paris*-Texten teilt) ist als zweite Bedeutungskomponente der ‚tableau‘-Begriff eingegangen, wie ihn Wissenschaftler des 18. Jahrhunderts für ihre klassifikatorisch panoramatischen Darstellungen benutzten (siehe dazu Bret 2011, S. 21).

²¹ Wiesing definiert Bildlichkeit als Isolierung der Sichtbarkeit von der „substantiellen Anwesenheit“ (Wiesing 2008, S. 161).

²² Zur Metapher ‚Medusenhead‘ siehe die berühmte Passage aus Georg Büchners *Lenz*, die (in einem anderen Kontext als dem unseren) gleichfalls über die Möglichkeit, Reales als bildhaft zu erleben, reflektiert: „man möchte manchmal ein Medusenhead sein, um so eine Gruppe [die Gruppe der wasserholenden Frauen] in Stein verwandeln zu können“ (Büchner 1965, S. 72).

²³ Zola 1983, S. 246f.

²⁴ Spezielle Veranlassungen können dazukommen: Wie in den zitierten Texten von Balzac und Zola kann der Protagonist beispielsweise ein Maler sein; der Erzähler hat so naheliegender Weise die Tendenz, die Wahrnehmungswelt dieses Protagonisten als ein mögliches Gemälde zu präsentieren. Zur Vergegenwärtigung des Stadtraums in Zolas

leicht haben die neuen Bildmedien, die seit 1800 aufgekommen sind, eine Rolle gespielt. In den Jahrzehnten vor der Niederschrift von Balzacs *La maison du chat qui pelote* hat der frappierende Illusionismus der in den Panoramen und Dioramas vorgeführten Städtebilder eventuell dazu beigetragen, nicht nur angesichts solcher Bilder die Eindringlichkeit des Realen zu empfinden, sondern in einer Komplementärreaktion auch angesichts des Realen für eine Bild-Aura sensibel zu sein. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts könnte die Fotografie eine noch wichtigere Rolle gespielt haben. Alexander von Humboldts Bemerkung, er erblicke auf den Daguerreotypen „Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen“, ²⁵ ist in dieser Hinsicht interessant. Seine Formulierung legt nahe, dass die von dem neuen Bildmedium eröffnete Möglichkeit, nunmehr ohne den Zwischenweg über das gestaltende Bewusstsein des Menschen ein Objekt in sein Bild zu verdoppeln, die Sensibilität für die ontologische Differenz zwischen Bild und Realität reduziert hat und als Einladung verstanden werden konnte, im Stadtraum selbst schon eine piktorale Textur wahrzunehmen.

Es sind insbesondere zwei charakteristische Eigenschaften der Literatur des 19. Jahrhunderts, mit denen die Phantasmagorie des Stadtraums als Bild in Zusammenhang gebracht werden kann. Die erste dieser Eigenschaften ist strategischer Natur. Das von der nachromantischen Literatur angestrebte Ziel der Realitätsillusion legte eine Schreibweise nahe, die den Anschein eines „leeren Mediums“ ²⁶ und damit einer Selbstrepräsentanz des Realen zu geben versuchte. Das realistische Erzählen strebt einen transparenten Text an, bei dem „der Leser gewissermaßen durch sie [die Sprache] hindurch [blickt], ohne an der Materialität ihrer Signifikanz die Kraft eines Widerstands [...] zu empfinden“. ²⁷ Nur wenn die das Reale kodierende Zwischenschicht des Mediums unspürbar bleibt, kann es dem Leser scheinen, er selbst erlebe direkt die erzählten Vorgänge. Zolas Beschreibung des Pariser Stadtraums als eines

möglichen Gemäldes ist ein Beispiel dafür, wie eine Konsequenz dieser Fiktion einer von keinem Medium aufbereiteten unmittelbaren Präsenz des Realen sein kann, dass Strukturierungen, die das Medium vornimmt, in den Gegenstand selbst induziert werden. Das Reale scheint nun selbst den kompositorischen Aufbau, der eigentlich nur der medialen Repräsentation angehört, in sich zu enthalten. Das Ziel, einen Text zu schreiben, der auf die Realität transparent ist, verkehrt sich in das Phantasma, einer Realität gegenüberzustehen, die transparent auf den Text (auf das Gemälde) ist. (Was oben in einer medientheoretischen Perspektive als Bestätigung der „transzendental-medialen“ ²⁸ Bedingtheit von Realitätsreferenz vorgestellt wurde, hat erzählstrategisch die Funktion, die Medialität des Textes zu verbergen.)

Die phantasmagorische Erfahrung eines Stadtraums als einer bildhaften Realität kann so eine Sonderform realistischer Erzählmittel sein: Im Dienste der Wirklichkeitsillusion wird der Eindruck zu erwecken versucht, die Vermittlungsleistung sei nicht erst vom Text, sondern schon in der Wirklichkeit selbst geleistet. Unter diesem Blickwinkel gesehen, ist die Suggestion, der Text beziehe sich bei seiner Beschreibungsleistung auf ein schon in sich einen Bildcharakter habendes Phänomen, vergleichbar mit der gleichfalls im 19. Jahrhundert verbreiteten Fiktion des gefundenen Manuskripts, das der Erzähler nur weiterleite.

Die Zugehörigkeit der Bildfiktion zum Arsenal realistischer Erzählmittel ist in Balzacs *La maison du chat qui pelote* einigermaßen deutlich: Der Vergleich des Gebäudes mit einem Gemälde ist Teil einer Textpassage, die ein typisches Manöver einsetzt, das realistische Autoren verwenden, die von der Künstlichkeit textueller Weltrepräsentation ablenken wollen: Die Vergegenwärtigung der Topographie der Handlung (in die der Vergleich eingefügt ist) versucht den Eindruck zu erwecken, sich nicht dem solitären Akt des vermittelnden Erzählers zu verdanken, sondern ein Resultat zu sein, das auch die Wahrnehmungen aufnimmt, die Théodor de Sommervieux (die zweite Hauptfigur der Novelle) macht. Der Erzähler reduziert so auf eine doppelte Weise die Spürbarkeit der Medialität der Schauplatzbeschreibung: Indem er die Beobachtungen seines Protagonisten in sein Beschreibungswerk zu integrieren vorgibt, lässt

L'œuvre als „paysage potentiel“ des fiktiven Malerprotagonisten siehe Sitzia 2011, S. 2, 4.

²⁵ Alexander v. Humboldt: Brief an Carl Gustav Carus vom 25.02.1839, zit. nach Plumpe 2001, S. 83.

²⁶ Plumpe 2001, S. 83.

²⁷ Ebd.

²⁸ Jäger 2009, S. 308.

er die Beschreibung zumindest teilweise von der Ebene des erzählenden Textes in die Ebene der erzählten Wirklichkeit gleiten; indem er zudem suggeriert, die den Schauplatz wiedergebenden „Satz-Bilder“ verweisen auf eine in sich schon bildhafte Realität, verortet er das Bild, das sein Text von dem Gebäude zeichnet, in der ‚Sache selbst‘.

Ergänzend sei bemerkt, dass die Wirklichkeitsillusion, die infolge dieser Suggestion, der Stadtraum enthalte fertige Bilder, aufkommt, sich in diesem Fall anders konstituiert als von Roland Barthes in seinem Aufsatz *L'effet de réel*²⁹ präsentiert: nicht durch beschreibende (oder benennende) Passagen, die bedeutungslos für das Sinngerüst des Textes sind und deshalb als eine Art Signatur erscheinen, in der das Reale selbst sich bemerkbar macht, sondern ganz im Gegenteil durch Elemente, die einen semantischen/ästhetischen Überschuss haben und so den Text als bloßen Reflex einer Bedeutung, die die Realität selbst schon in sich birgt, erscheinen lässt. Die von der Beschreibung angedeutete Gleichsetzung von Realität und Bild impliziert nicht eine Herabstufung der diese Bilder reproduzierenden literarischen Texte auf den Status von ‚Schatten von Schatten‘ (wie ein Platoniker interpretieren würde), sondern gibt ihnen im Gegenteil den Vollklang einer Stimme, die nicht einfach Satzbedeutungen vor sich hinmurmelt, sondern die Sprache der Welt selbst zum Ausdruck bringt.³⁰

Damit bin ich bei einem zweiten Gesichtspunkt angekommen, der für das Phantasma vom Bildcharakter eines Realraums wichtig sein konnte. Dieser zweite Punkt betrifft gleichfalls die Fiktion der Selbstrepräsentanz des Realen, aber es geht nun nicht um den gewünschten Effekt einer Wirk-

lichkeitsillusion, sondern um das neue Verhältnis zum Sichtbaren, das seit der Romantik die ästhetische Kultur dominiert und dessen Durchsetzung Jacques Rancière als den Umschwung von einem „régime représentatif“ in ein „régime esthétique“ beschrieben hat.

Das Sichtbare, so Rancière, werde im 19. Jahrhundert nicht mehr einfach als Wahrnehmungssstoff erlebt, der den Sehenden zur Verfügung stehe und den die Künstler zur Bebilderung einer Ideenwelt verwenden, sondern als eine Phänomenwelt, die schon in sich etwas Sagbares enthalte. Im Kontext einer Neukonfiguration des Verhältnisses zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren werde das Sichtbare nun als etwas auf eine vage Weise immer schon Sprechendes empfunden. In der Materialität der Welt selbst scheint eine „stumme Rede“ anwesend, die von den Wesen und Kräften spricht, deren Inkarnation diese Wirklichkeit ist. Diese expressive Qualität des Sichtbaren kann nach Art der Romantiker erfahren werden und äußert sich dann in einer Auffassung, die die Natur zum Beispiel als Ansammlung von Hieroglyphen oder als Medium eines ‚in ihr schlafenden Liedes‘ empfindet. Sie kann aber auch, so wie bei Balzac und den auf ihn folgenden realistischen Schriftstellern, zur Entdeckung der gesellschaftlich geschaffenen Welt als visueller Kultur führen: Die Objekte der sozialen Welt erschließen sich dann als hermeneutisch ausdeutbare Spuren (‚stumme Zeugen‘), die vom Leben der vergangenen und gegenwärtigen Gesellschaft sprechen.³¹ Dieser Wechsel, so Rancière, manifestiere sich in einer neuen Bildauffassung (die sowohl das im Medium der Malerei als auch das im Medium des Textes realisierte Bild betrifft). Als Weise, wie die Dinge selbst sprechen, ist das Bild nun immer schon im Sichtbaren vorhanden; es „logiert im Herzen der Dinge“.³² Das Bild der Künste (das gemalte oder geschriebene) expliziere nur diese den Dingen selbst inhärente Ausdrucksqualität.³³

²⁹ Vgl. Barthes 1968.

³⁰ Die Interpretation der Unterstellung eines Bildcharakters der Realität als eines Versuches, den medialen Charakter des Erzählens zu verleugnen, unterscheidet sich von der Interpretation des Verhältnisses von Literatur und Malerei im Realismus, die Roland Barthes in seinem Buch *S/Z* skizziert. Für Barthes arrangiert die realistische Literatur vorgängig eine Transformierung des realen Objekts in ein gemaltes Objekt und schafft so eine Situation, in der realistisches Schreiben das Kopieren einer Kopie ist. Wie unter dem Einfluss einer Berührungsangst werde das Reale in eine Ferne versetzt; Literatur sei so nicht die Beziehung zwischen der Sprache und einem Referenten, sondern die transkriptive Beziehung „d'un code à un autre code“ (Barthes 1970, S. 61).

³¹ Vgl. Rancière 2010, S. 41.

³² „L'image n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent et se taisent. Elle vient, en quelque sorte, se loger au cœur des choses comme leur parole muette“ (Rancière 2003, S. 21).

³³ Das Bild, so wie es für Rancière seit dem 19. Jahrhundert aufgefasst wird, kann medientheoretisch als das Ergebnis eines transkriptiven Verfahrens, das auf einen semiologischen

Rancières Auffassung, wonach das Bild mit dem Anbruch des „régime esthétique“ eine Qualität der sichtbaren Wirklichkeit geworden sei, kann natürlich nicht meinen, dass das Reale nun, wie es einer phänomenologisch exakten Bildauffassung entspricht, das Medium einer von ihm sich ablösenden rein imaginären Sichtbarkeit ist. Aber die Rolle der sichtbaren Welt bei der Bildproduktion hat sich verändert. Es ist nicht mehr der Maler (oder der eine Hypotypose schreibende Schriftsteller), der einem sichtbaren Objekt etwas Sagbares zuordnet und es unter Anwendung seiner Darstellungskodes zur Bebilderung dieses Sagbaren (einer Geschichte, einer Idee) zurechtarrangiert. Es ist das Sichtbare selbst, das einen Appell an den Künstler richtet und ihn zum ‚Stehenbleiben‘ zwingt (das den Anschein eines Gemäldes habende Haus, so Balzac in seiner Erzählung, hätte „arrêté tous les peintres du monde“).

Diese neue Auffassung des Bildes als Explizierung einer Phänomenwelt, die in sich schon die ‚bestimmte Unbestimmtheit‘ (Rancière sagt: „la parole muette“) eines piktoralen Kunstwerks hat, kann ein wichtiger Faktor bei der Wahrnehmung von Großstadträumen als Bildern sein. Das Sichtbare und das Sagbare, die bislang erst in medialen Bildern und nur auf eine kodierte Weise zusammengebracht waren, scheinen nun schon in den Dingen und Räumen ineinander gemischt. Eine Egalisierung hinsichtlich der Bildqualität des gesamten Feldes des Sichtbaren hat sich ereignet. Das Reale ist nun in seiner Totalität sehwürdig, weil das Sichtbare grundsätzlich die Textur eines Bildes hat. Die Bilder, die die Maler und Schriftsteller (und nicht zuletzt die Karikaturisten malen), sind nun, wie die Fotografen es bald treffend ausdrücken, eigentlich nur noch ‚Aufnahmen‘ (sie ‚nehmen auf‘, was im Stadtraum bereitliegt).

Die literarische Vergegenwärtigung von Stadträumen in „Satz-Bildern“, die nicht einfach nur malerisch sind, sondern unterstellen, dass diese in sich schon piktoral sind, kann in der Literatur des 19. Jahrhunderts verschiedene Formen annehmen. Eine *erste* Form hat Victor Hugo in seinem historischen Roman *Notre-Dame de Paris*

vorgeben;³⁴ Balzac und zahlreiche Schriftsteller nach ihm haben diese Form von Stadterfahrung dann in den Gesellschafts- und Zeitroman übertragen: Stadträume oder Stadtgebäude werden bei diesem Typ als Bilder angesehen, weil sie, in einem allgemeinen Sinn des Wortes, als ‚Monumente‘ (als Orte, in denen eine Erinnerung festgehalten ist)³⁵ erkannt werden. Der mit historischem und soziologischem Wissen versehene Beobachter erschaut sie als Bilder, die eine vergangene oder gegenwärtige Geschichte bezeugen (und eventuell den Kern der dann in einer Novelle, einem Roman entfalteten Narration enthalten). Die „Satz-Bilder“ des Erzählers ‚nehmen auf‘, was seinem kundigen Blick im Stadtraum als Bild, das zumindest keimhaft eine bedeutsame Geschichte enthält, aufgefallen war. Folgende Passage aus Jules Vallès' *Le Tableau de Paris* (einem Buch aus den Achtzigerjahren des 19. Jahrhunderts, das in der Tradition der Paris-Literatur von Sébastien Mercier steht) gibt ein sehr prägnantes Beispiel dafür, wie ein Erzähler sich für die Entfaltung seiner Thematik einen Stadtraum, der als ein eine ganze Geschichte verdichtendes Bild (ein „affiche“) erscheint, zunutze macht:

Une maison, qui porte le numéro 25, mérite qu'on s'arrête devant elle. N'est-ce pas celle qui, en décembre 1851, fut trouée par le canon, fouillée par les soldats, et dont le mur est resté, pendant le règne de Napoléon III, comme une grande affiche sur laquelle les balles avaient écrit ineffaçablement l'histoire de l'assassinat!³⁶

Eine *zweite* Form der Erfahrung des Stadtraums als Bild hat in Baudelaires *Le cygne* in den Versen „palais neufs, échafaudages, blocs / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie“³⁷ seinen expliziten Ausdruck gefunden. Anders als bei den ihrer ‚Schaulust‘ nachgehenden und in die Rolle eines Archäologen oder Detektiven geschlüpfen Erzählern der Texte Balzacs oder Vallès ist die Voraussetzung der Erfahrung der Stadt als Bild hier nicht die stadtkundige Aufmerksamkeit eines

schon konstituierten Sinn zurückgreift, aufgefasst werden; jene Intermedialität und Transkriptivität, die für die kulturwissenschaftliche Medientheorie ein Grundprinzip der kulturellen Semiosis ist, reduziert Rancière auf ein Kennzeichen des von ihm so genannten „ästhetischen Regimes“.

³⁴ In Viktor Hugos *Notre-Dame de Paris* ist die Kathedrale viel mehr als ein Schauplatz; die erzählten Abenteuer sind, wie Rancière schreibt, eine Verkörperung dessen, was die Kathedrale selbst ausdrückt (vgl. Rancière 2010, S. 19).

³⁵ Zur Architektur als „Monumentum“ vgl. Klasen 2017, S. 36.

³⁶ Vallès 1974, S. 40 (Hervorhebung von C. Forderer).

³⁷ Baudelaire 1961, S. 96 (Hervorhebung von C. Forderer).

neugierigen Beobachters, sondern die Einsamkeit und Verstörtheit eines sich fremd fühlenden Individuums. Nicht im konzentriert registrierenden Verweilen, sondern im Augenblick der Schockerfahrung erschließt sich der Stadtraum als Bild. Das Bild, zu dem laut Baudelaire ein Stadtraum „werden“ kann, hat nicht die Zeitlosigkeit eines Gemäldes, sondern die Jähheit einer Vision.

Der Plötzlichkeitscharakter, den die Bilderfahrung in dem Gedicht *Le cygne* hat, hat zur Folge, dass die Stadt hier nicht wie bei Balzac ein Bild in der Form eines „tableau“ ist, sondern ein Bild in der Form einer „allegorie“. Mit seiner Aneignung der Sichtbarkeit des Stadtraums in einer Allegorie scheint Baudelaires lyrisches Ich eher ein Wahrnehmungsmuster aus der Epoche vor dem Anbruch des régime esthétique anzuwenden: Allegorien werten nicht ein Sichtbares aus, das von sich aus von einer „stumme Rede“ belebt ist, sondern bereiten es auf, um mit dessen Material eine diesem selbst fremde Idee zu illustrieren. Baudelaires Erfahrung von Stadtelementen als Allegorien gehört gleichwohl einer Stadtwahrnehmung an, die für eine dem Stadtraum selbst innewohnende Bildhaftigkeit sensibel ist. Es findet keine artifizielle Kodierung des Sichtbaren zu Illustrationszwecken statt; es ist vielmehr der den Phänomenen selbst innewohnende Verstörungselan, wie er in einer entfremdeten „cité pleine de rêves“ (*Les sept vieillards*)³⁸ jederzeit wirksam sein kann, der die Stadtszenarien jäh ins Bildhafte kippen lässt.

Bei einer dritten Form von Stadtraumerfahrung als Bilderfahrung vollzieht sich die Bildwerdung erneut ähnlich wie bei Balzac aus der Haltung einer kontemplativen ‚Schaulust‘ und nicht im Modus aufblitzender Visionen. Anders als beim ersten Typus ist aber der Bildcharakter, der dem Stadtraum unterstellt wird, nicht an dessen Semantisierung gebunden. Das oben wiedergegebene Zola-Zitat hat ein Beispiel für diese Form von Stadterfahrung als Bildwahrnehmung vorgestellt: Den Stadtraum belebt hier nicht so sehr eine „stumme Rede“, sondern eine ästhetische Strukturierung. Der Stadtraum wird als ein Bild erfahren, da die Wahrnehmung sich von einem visuellen Überschuss, der nicht mit der funktionellen Stadt verrechnet werden kann, zur Anwendung von Mustern, die bei der Bildwahrnehmung

ihre Gültigkeit haben, verleiten lässt. Folgendes Zitat des Architekten Paul Schulze-Naumburg vom Beginn des 20. Jahrhunderts gibt ein Beispiel für ein auch alltagsweltlich verbreitetes Muster dieser ästhetisch motivierten Wahrnehmung des Stadtraums als Bild:

Der wundervolle Rhythmus, der durch ein solches Bild [den Anblick einer als schön empfunden Stadt] geht, liegt im Aufbau seiner Massen zueinander, den Stimmungswerten, die den einzelnen Teilen anhaften und der geheimnisvollen Ahnung, die uns der Gesamtanblick einer Stadt von dem innersten Herzschlag ihres Lebens übermittelt.³⁹

Die Erfahrung der Stadt als ‚Monument‘ ihrer Geschichte ist bei dieser Bildwahrnehmung nicht abwesend (der Anblick der Stadt, schreibt Schulze-Naumburg, übermittle „Ahnungen“ vom sozialen Leben der Stadt), steht aber nicht im Vordergrund. Wichtiger ist die Verführung zu einer Rezeptionshaltung, die den Stadtraum als Quelle eines ästhetischen Wohlgefallens realisiert.

Eine Beschreibung des Leipziger Platzes, die Wilhelm Bölsche in seinem naturalistischen Berlinroman *Die Mittagsgöttin* gibt, führt vor, wie diese Art von ästhetischer Stadtwahrnehmung die Stadt in eine Sichtbarkeit stellen kann, die auch im phänomenologischen Sinn derjenigen eines Bildes angenähert ist: Die Materialität der gesehenen Stadtdinge spielt in Bölsches Beschreibung zumindest ansatzweise nur noch die Rolle des *Painting* einer Farbkomposition. Bölsches Erzähler registriert zwar die konkreten Elemente des Stadtraums; sein Text ist insofern vergegenwärtigend. Zum Teil geht es aber bei dieser Vergegenwärtigung gar nicht um die wahrgenommenen Objekte selbst: Sie erfolgt, um die vor das Auge des Lesers gebrachten Elemente eine Aufgabe übernehmen zu lassen, die vergleichbar ist mit der von Pigmenten einer Malerei (oder mit den Versatzstücken einer Collage)⁴⁰. Der Stadtraum tendiert dazu, zum bloßen Bildträger zu werden, indem Bölsche sich impressionistisch nur auf das Akzidentielle (die Farben) konzentriert

³⁸ Baudelaire 1961, S. 97.

³⁹ Schulze-Naumburg 1906, S. 27.

⁴⁰ Zum Vergleich mit einer Collage siehe Löw 2010, S. 147: „In der Collage werden Gegenstände so verarbeitet, als zähle ihre Materialität nicht und als erfolge ihre Anordnung nur zum Zwecke der visuell erfassbaren Figuration. Das gleiche trifft auf das Stadtbild als gebauten Raum zu.“

und so die vergegenwärtigten Gegenstände im selben Moment, in dem er sie herbeizitiert, auch wieder in den Hintergrund relegiert. Bölsches Erfahrung des Leipziger Platzes trennt den Stadtraum in einen Bildträger einerseits und ein von diesem ‚getragenes‘ *Picture* andererseits, wobei Letzteres die zwei Jahrzehnte später entwickelte gegenstandslose Malerei ansatzweise antizipiert:

Und diese Fülle der Farben. Der kolossale Platz gerade vor mir braun-schwarz, naß, hier und da, wenn die Wolken sich auf Momente zerteilen, mit lichtblauem Reflex. Die Linien der Pferdebahngleise scharf, dunkel, gleich Einschnitten im Grund. Gegenüber, wie ein Loch ins Unendliche des Raums graublau verdämmernd, die Riesenperspektive der Leipziger Straße. Die Säulentempelchen rechts und links blendend weiß, mit bläulichen Metalldächern, hinter denen die hohen grünen Baummassen sich starr, wie versteinert, gegen den Trubel der vorüberrasenden Dinge abhoben. Zwischen den kleinen, durchsichtig verschwimmenden Gaslaternen hier und dort der eckige, weißgraue Klotz einer elektrischen Lampe wie losgelöst vom dunklen Schaft und frei emporschwebend bis in die Balkenhöhe der fernen rotgelben Häuserwand. Genau in der Mitte des Ganzen die funkelnden Pickelhauben dreier Schutzleute, ein silbernes Dreigestirn, da sich vom Strome unerschüttert umkreisen ließ. Links ganz in der Nähe als leuchtendster, sonnigster Farbfleck – Rosa, Zitronengelb, mattes Frühlingsblau, einmal kreuzend ein schräger Streifen Blutrot auf weißem Untergrund – die Plakatsäule, und fest dagegen gelehnt in dunklerem Blauviolett und schreiend grellem Buttergelb der Veilchen- und Narzissenkorb eines Blumenverkäufers. Wie ein jäher Blitz das blanke Metall eines Dreirades, die rote Mütze eines Dienstmannes, perspektivisch verschwimmend mit dem hellen Karmin von Droschenrädern.⁴¹

Die Reduktion auf eine reine Sichtbarkeit, wie sie in Bölsches Stadtraumwahrnehmung sich als Folge der Konzentration auf die ästhetischen Effekte andeutet, erlebt der kunstkundige Malte Laurids Brigge in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* explizit. Bei einem seiner Gänge durch Paris erblickt er einen Stadtraum, in dem die Stadt Dinge in ihrer visuellen Erscheinungsform sich von ihrer Materialität abgelöst zu haben scheinen: Sie kommen ihm wie „weggenommen und nur gezeigt“ vor, wie „gemalt“ auf die hinter ihnen sich erstreckende Weite, die nur noch eine piktorale Präsenz (als „helle plans“) zu haben scheint:

Das Nächste schon hat Töne der Ferne, ist weggenommen und nur gezeigt, nicht hergereicht; und was Beziehung zur Weite hat: der Fluß, die Brücken, die langen Straßen und Plätze, die sich verschwenden, das hat diese Weite eingenommen hinter sich, ist auf ihr gemalt wie auf Seide. [...] Alles ist vereinfacht, auf einige richtige, helle plans gebracht wie das Gesicht in einem Manetschen Bildnis.⁴²

Iconic cities

Nicht nur in literarischen Texten kommt es vor, dass der Blick auf städtische Räume sich in Bildwahrnehmungen verfängt. Es gibt auch alltägliche Praktiken der Stadterfahrung, in denen sich für den Wahrnehmenden das Gesehene zu einem Bild überformt. Bei der touristischen Besichtigung von Stadträumen kann sich dergleichen ereignen. Die Bildhaftigkeit stellt sich hier allerdings auf eine andere Weise als beim Flaneur her (der den Stadtraum zwar, wie die Beispiele des ersten Teils es vorgeführt haben, unter Umständen als bildhaft realisiert, gleichzeitig aber als Spazierender „Fußgänger-Sprechakte“ vollführt⁴³ und vermittels der „generativen Grammatik der Beine“⁴⁴ die Stadt immer auch als Text liest). Während die Schaulust des Flaneurs häufig die Kompensation einer Außenseiterexistenz ist, folgt sie beim typischen Touristen dem Konformismus des „tourist gaze“.⁴⁵ Die Wahrnehmungsbilder der Gebäude und Räume, an denen der Tourist in der Haltung eines „spezifischen *Unverweilens* beim Nächsten“ (Heidegger)⁴⁶ vorübergleitet, durchdringen sich mit den Vorstellungsbildern, die die medial verbreiteten Fotografien schon vor seiner Anreise in ihn ‚eingebildet‘ hatten. Die visuelle Vergegenwärtigung vollzieht sich als Wiedererkennung. Im Jargon Heideggers: Die Unverborgenheit, in die die touristische Wahrnehmung die Dinge stellt, ist jene Anwesenheit, die sie unabhängig von jeder individuellen Wahrnehmung in den von den Medien ubiquitär verbreiteten Fotos haben. Das Foto, das der Tourist von den Sehenswürdigkeiten aufnimmt, ist insofern auch dann, wenn es ein Original ist, immer schon eine Reproduktion.

Der Städtetourist mit seinen ausbleibenden ‚wahren Empfindungen‘ ist hier als Beispiel für

⁴¹ Bölsche 1902, II S. 126f.

⁴² Rilke 1966, S. 122f.

⁴³ De Certeau 1990, S. 148.

⁴⁴ Bailly 2013, S. 38.

⁴⁵ Urry 2002, Hauser 2010, S. 28.

⁴⁶ Heidegger 1977, S. 172.

eine Verschränkung von Realitätserfahrung und Bilderfahrung vorgestellt, wie sie im Zeitalter einer von Bildern vermittelten Welterfahrung nicht selten ist. Die Bildeinmischung hat bei dieser Form von Stadtraumerfahrung in aller Regel allerdings einen anderen Effekt als bei den im ersten Teil beschriebenen Konstellationen: Auch hier scheint zwar das vergegenwärtigte Objekt sich selbst schon in den visuellen Qualitäten darzubieten, die es eigentlich erst in seiner (fotografischen) Repräsentation annimmt. Die Erfahrung, dass alles ‚genauso wie auf dem Foto‘ zu sein scheint, gewinnt aber eine narzisstische Dimension: Die Bildhaftigkeit, die aus der Objektwelt zu leuchten scheint, wird nicht nur als Objektqualität, sondern auch als Aura, die die eigene Anwesenheit verklärt, erlebt (der Betrachtende weiß sich an einem Ort, der in der Bildsphäre ‚zählt‘).

Die nun im Folgenden aufgeführten Beispiele präsentieren eine Überlagerung von Realitätserfahrung und Bilderfahrung, die auf einer anderen Ebene stattfindet: Sie ereignet sich nicht auf der Wahrnehmungsebene aufgrund einer komplexen Bewusstseinsleistung des Wahrnehmenden, sondern wird von einer Besonderheit des Stadtraums selbst suggeriert.⁴⁷ Es geht nun um Stadträume, in die sich Bildhaftigkeit hineinmischt, da sie in ihrer architektonischen oder urbanistischen Gestaltung sich einer visuellen Hypertrophie überlassen und dabei in Kauf nehmen, dass hinter der sichtbaren Form eines Ortes der Ort selbst verschwindet.

Ich beschränke mich im Folgenden auf drei Typen einer solchen von städtischen Realitäten selbst induzierten Vermischung der Objektwelt mit der Bildsphäre: *erstens* Stadträume, in denen die Bildhaftigkeit Effekt einer ihnen wesentlichen Beziehung zu ihrem eigenen Bild ist, *zweitens* Stadträume, bei denen die Bildhaftigkeit mit Charakteristika dieser Stadträume, die als zeichenhaft interpretiert werden können, zusammenhängt, und *drittens* Stadträume, bei denen der Einsatz von Kunstlicht ein Ineinander von Welt als Realität und Welt als Vorstellung herbeiführt. Es entspricht der Komplexität von Realitäten, die ins Bildhafte changieren, dass diese drei vorgestell-

ten Formen eine Bildhaftigkeit bewirken, die alles andere als unmittelbar evident ist (die Interpretation der vorgestellten Stadträume als bildhaft wird eventuell selbst als ein Fall von ‚Ein-Bildung‘ erscheinen).

Der *erste* Typus von Räumen mit inhärenter Bildhaftigkeit ist am deutlichsten von jenen seit einigen Jahrzehnten in vielen Großstädten errichteten Bauwerken repräsentiert, deren Bezeichnung fast so etwas wie ein Oxymoron ist und sie jedenfalls für unser Thema auffällig macht: den sogenannten *ikonischen Architekturen*. Eine ihrer Besonderheiten ist, dass ihr (oft eindrucksvolles) Erscheinungsbild sich nicht in der visuellen Präsenz ihrer materialen Dinghaftigkeit erschöpft, sondern zudem auf seine eigenen (grafischen, fotografischen) Repräsentationen verweist. Die Verschränkung zwischen Realsphäre und Bildsphäre stellt sich bei diesen Bauwerken durch eine doppelte Transversalität zwischen der Architektur und der Bildsphäre her: Bilder sind erstens ihr Ausgangspunkt und Bilder sind zweitens ihr Zielpunkt.

Dass Bilder der Ausgangspunkt von Bauwerken sind, ist zunächst einmal keine Besonderheit von ikonischer Architektur. Bauen ist in aller Regel ein hylemorphischer Prozess: Gebäude sind Materialisierungen von Planbildern, deren mediale Besonderheiten immer auch Auswirkungen auf den Baustil haben können. Im Fall der ikonischen Architektur, deren Entwürfe mittels des *Computer Aided Design* und eines blitzschnellen *Renderings* erstellt worden sind, ist der Einfluss des verwendeten Bildmediums allerdings besonders auffällig.⁴⁸ Die spektakulären Formen der *signature architecture* können nur deshalb so relativ einfach konzipiert und kalkuliert werden, weil die digitalen Techniken der Bildentwicklung es erleichtern, z.B. die komplexe Wölbung einer *blob architecture*⁴⁹ zu simulieren oder mittels *folding, layering, twisting, stretching* mit ungewöhnlichen Gestalten zu experimentieren. Diese Geburt der ikonischen Architektur aus dem dekonstruktivistischen Geiste der digitalen Bildproduktion führt dazu, dass diese Gebäude mit ihren unwahrscheinlichen Formen mitunter eher den Anschein einer real existierenden Architek-

⁴⁷ Zu dem Thema der Bildhaftigkeit von Stadträumen siehe das Kapitel „Stadtbilder“ in Löw 2010, S. 140ff. (die Autorin interpretiert zum Beispiel die Loggia des umgebauten Darmstädter Stadttheaters als Signal, „dass hier ein Bild zu betrachten ist“ (Ebd., S. 161).

⁴⁸ Siehe zum Beispiel Hillnhütter 2015.

⁴⁹ Vgl. Jormakka 2007, S. 167.

tursimulation haben als von Räumen, in denen die Stadt lebt.

Der noch in dem ausgeführten Gebäude nachschimmernde Bildschirmglanz seines vermittels von Simulationsprogrammen entstandenen ‚Urbildes‘ wird durch eine zweite Bild-Aura ergänzt: Das Ziel der Errichtung einer ikonischen Architektur ist nicht nur das Gebäude selbst, sondern auch das Foto, als das es in den Medien ubiquitär zirkulieren wird (und das u.a. die Aufgabe hat, den Beliebtheitswert seines Stadtstandorts oder den Ruhm seines Architekten zu erhöhen). Bei der ikonischen Architektur ist das Bild nicht etwas, was dazukommen kann oder nicht. Ein Teil der Existenz eines ikonischen Gebäudes kondensiert sich nicht in ihm, sondern erst in seinem medialen Doppelgänger. Ikonische Gebäude enthalten ein implizites Bild, das die Kamera aus der Gebäudemasse zu befreien und in die Zirkulation der Medien zu integrieren hat. Der Photograph rücküberführt das Gebäude, das aus der Sphäre eines digital dargestellten Bildes (des Bildes der Planerstellung) in die Materialität von Beton, Glas, Holz abgestiegen war,⁵⁰ erneut in die Bildsphäre und vollendet es so.⁵¹

Direkter am betroffenen Objekt aufzuweisen ist eine *zweite* Form des Ineinandergehens von Realobjekt und Bildobjekt. Die Bildhaftigkeit besteht hier nicht im Nach- bzw. Vorscheinen des eigenen Bildes, das sich mit dem Gebäude verbindet, sondern in einem Verleugnen der eigenen Realität. Es handelt sich um Gebäude, denen eine Sichtbarkeit ‚aufgepfropft‘ ist, die nicht die ihrer Wirklichkeit ist, und die sie zu Bildern von etwas anderem, als sie selbst sind, entfremdet. Die Praktik der Restaurierung, die im Kontext des *City Branding* häufig eine Überrestaurierung ist, kann diese Form von Ambiguität zwischen Realität und Bild hervorrufen. In die Fassaden des restaurierten Gebäudes ist eine Sichtbarkeit hineingearbeitet worden, die nicht mehr die der

Zeitlichkeit seiner Mauern ist – die Spuren des Austauschs mit der Umgebung sind gelöscht –, sondern die des Bildobjekts, als das das Gebäude zum Beispiel in Veduten betrachtet werden kann. In seiner scheinbaren Zeitlosigkeit (in seiner vorgeblichen Nichtzugehörigkeit zur „matière flux“)⁵² imitiert das restaurierte Gebäude die Ontologie eines Bildobjekts, das als solches keiner Naturgesetzlichkeit unterworfen ist.⁵³

Diese Form von Infiltrierung einer Bildqualität in ein Stadtobjekt wird deutlicher bei einer Baumaßnahme, die als eine Extremform von Restaurierung angesehen werden kann: bei der Rekonstruktion eines verschwundenen historischen Gebäudes. Schon das restaurierte Gebäude erinnert nicht nur deswegen an ein Bild, weil es die der Zeit enthobene Sichtbarkeit eines imaginären Bildobjekts evoziert, sondern auch aus einem zweiten Grund: Es ist auch bildhaft, weil es sich semiotisch ähnlich verhält wie eine Vielzahl von Bildern. Die Ausbesserungen und Tilgungen der Restaurateure haben seine grau und schadhaft gewordene Materialität so lange aufbereitet, bis diese zum Bildträger geworden ist, der etwas anderes in die Vorstellung ruft als die Realität des in die Jahre gekommenen Gebäudes: das einstige Gebäude, das es in der Epoche seiner Entstehung war. Ein aktuelles Beispiel der Verwandlung eines historischen Gebäudes in das Bild seines (vermeintlichen) ursprünglichen Zustands ist die „Nagelneugotik“, in die sich dank einer aufwendigen Restauration gegenwärtig die *Kathedrale von Chartres* verwandelt (für den Kunsthistoriker Willibald Sauerländer stellt sich die Frage, ob die Grenze „von der Restauration zur Simulation“ überschritten sei.)⁵⁴. Bei der rekonstruierenden Architektur, die im weitesten Sinn zur *mimetischen Architektur* gehört (wie zum Beispiel die *Karlskirche* in Wien oder das *duck-building* auf Long Island), ist diese Ambivalenz zwischen Selbstbezug und Verweisung auf etwas eigentlich Abwesendes unverkennbar. Das wiedererrichtete *Braunschweiger Schloss* beispielsweise stellt (mit drei seiner Fassaden) ein seit Jahrzehnten verschwundenes Gebäude dar (die einstige Residenz der braunschweigischen Herzöge). Als ein Gebäude, das etwas Abwesendes evoziert, ist

50 Der Moment der Passage aus dem Aggregatzustand Planbild in den Aggregatzustand Gebäude wird dabei häufig von einem Riesenbild des künftigen Gebäudes, das die Baustelle abschirmt, wie von einem die Wiederaufrechterstellung in die Bildsphäre versprechenden Schutz-Engel-Bild sekundiert. Zu temporären Fassaden vor Baustellen siehe Bürkle 2013, S. 227ff.

51 Für viele Architekten vollendet sich ihr Werk erst in der Kooperation mit einem Fotografen (vgl. Böhme 2014, S. 116).

52 Vgl. Deleuze et Guattari 1980, S. 512.

53 Vgl. Wiesing 2008, XI.

54 Sauerländer 2016.

es (trotz massiver Beton- und Sandsteinmassen) ähnlich wie eine an die Wand gehängte Leinwand, die den Blick auf eine imaginäre Landschaft öffnet, ein ‚Loch im Raum‘. Dieses Loch ist gleichwohl paradoxerweise die Schließung eines Loches: Rekonstruierte Gebäude haben meist unter anderem auch die Funktion, eine (räumliche oder ästhetische) Leere im Stadtgefüge aufzufüllen.⁵⁵ Mit der Terminologie, die Nelson Goodman und Catherine Elgin verwenden, um das semiotische Verfahren von Architektur und bildender Kunst zu unterscheiden,⁵⁶ kann die Zweideutigkeit des wiederaufgebauten Schlosses folgendermaßen charakterisiert werden: Es verhält sich einerseits wie Architektur, indem es ein Schloss „exemplifiziert“, andererseits wie ein Bild, indem diese Exemplifizierung eines Schlosses die nicht mehr existierende Residenz der braunschweigischen Herzöge „denotiert“.

Die sogenannte *Fassadierung* von Gebäuden (eine Abrisspraktik, bei der aufgrund denkmal-schützerischer oder ästhetischer Erwägungen die historische Fassade verschont bleibt) teilt mit Rekonstruktionen die Eigenschaft, Räume entstehen zu lassen, die in ihrer visuellen Kommunikation auf eine andere Realität, als sie selbst sind, verweisen, und die so mit mimetischen Bildern vergleichbar sind. Die stehen gelassene und

nun dem Neubau eine dünne Scheibe Historizität vorblendende Wand hat ihre Funktion verdoppelt: Sie ist nun die Außenwand eines zeitgenössischen Gebäudes und gleichzeitig das Bild des nicht mehr existierenden einstigen Gebäudes. Die Anwendung des Bildbegriffs wird nicht nur durch die Gemeinsamkeit nahegelegt, dass die stehen gebliebene Fassade so wie Abbildungen auf etwas Abwesendes verweist, sondern auch durch eine formale Parallele: Eine Architektur, die vermittelt einer Fassade ein ganzes Gebäude evoziert, beschränkt sich wie die piktorale Kunst mit ihren Darstellungsmitteln auf die Zweidimensionalität. Das Bild, das die Fassadisierung entstehen lässt, ist in gewisser Hinsicht ein *indizielles Bild*: Wie ein Foto bringt es die „abgelöste Haut“ eines Objekts⁵⁷ vor das Auge des Betrachters.⁵⁸

Eine *dritte* Form der Vermischung von Real-sphäre und Bildsphäre eröffnet das künstliche Licht. Spätestens seitdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Lichter ihre bislang hauptsächlich horizontale Ausbreitung ergänzt haben und nun in großer Zahl auch die Fassaden erklettern, sind sie zu einem wichtigen gestalterischen Element geworden. Ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als die Funktionalisten die Architektur von allem Dekor befreien wollten, kam so eine neue

55 Diese Ambivalenz zwischen dem ‚Loch‘-Charakter und der Funktion, einen Raum zu schließen, zeigt die Grenzen der Anwendung des Bildbegriffs auf ein rekonstruiertes Gebäude: Es verweist zwar wie ein Bild auf eine Realität, die es nicht selbst ist; gleichzeitig gibt es aber vor, diese Realität zu sein, ist also eine Kopie. Den Bildcharakter des wiederaufgebauten Schlosses könnte man auch mit dem Argument bestreiten, dass kein „Gegenstand [...] ein Bild seiner selbst sein“ kann (Wiesing 2008, S. 160). Wie Wiesing schreibt, kann kein Ei das Bild eines anderen Eis sein, da es selbst ein Ei ist. Die Besonderheit des wiederaufgebauten Schlosses ist allerdings, dass selbst wenn es dem originalen Schloss so ähnlich wie ein Ei dem anderen wäre, es doch niemals selbst dieses Schloss ist: Das Braunschweiger Residenzschloss war ein Unikum, das mit seiner Zerstörung verschwunden ist (Zur Frage, inwiefern Architekturkunstwerke unabhängig vom materiellen Gebäude sind und insofern wiederaufgebaut werden können, siehe Ingarden 2013). Man kann dem wiederaufgebauten Schloss vorwerfen, was die Ikonoklasten unter Verwendung des *Homoousia*-Begriffs dem Bild vorgeworfen haben: Es usurpiere das Wesen dessen, das darzustellen es bestimmt ist, und schmücke sich mit etwas, was es nicht sein kann (zum *Homoousia*-Begriff vgl. Cauquelin 1989, S. 59).

56 Vgl. Goodman/Elgin 1994, S. 34f.

57 Rancière beschreibt das indizielle Foto, so wie Roland Barthes es in *La chambre claire* auffasst, als „une peau détachée de sa surface“ (Rancière, 2003, S. 17).

58 Restaurierung, Rekonstruktion, Fassadisierung sind Beispiele dafür, wie Bildhaftes dem Stadtraum ‚aufgepfropft‘ werden kann. Diese Praktiken sind häufig Teil eines Stadtumbaus, der im Kontext von Gentrifizierung oder touristischer Vermarktung Stadträume gemäß Bildern (sowohl in einem weiten Sinn des Wortes als auch in dem Sinn einer piktoralen Repräsentation) umgestaltet. Die mit diesen Eingriffen verbundenen Veränderungen können als Ersetzung des „espace des représentations“ durch die „représentation des espaces“ beschrieben werden. Mit dem Begriff „espace des représentations“ hat Henri-Lefebvre Stadträume charakterisiert, die von den Stadtbewohnern als emblematisch für ihre Identität wahrgenommen und imaginär und praktisch angeeignet werden. Diese „espaces des représentations“ geraten zunehmend in das Visier von Akteuren, die in Planzeichnungen eine „représentation de l’espace“ entwerfen, welche sich an den Erwartungen gewünschter zukünftiger Nutzer (Touristen oder im Zuge der Gentrifizierung sich neu Ansiedelnder) orientieren. Die ‚urbanistische Neubewertung‘ besteht dann darin, dass der bestehende Platz diesem entworfenen Bild angepasst wird. Das Resultat ist ein Platz, der nicht mehr der Platz seiner einstigen Benutzer, sondern ein ‚Platz für die anderen‘ ist (vgl. Garnier 2008, S. 77).

Form von Ornamentik auf: die von Glühbirnen und bald auch von Neonröhren auf die Gebäudewände gemalten Werbebilder. Diese Ausstreue leuchtender elektrischer Bilder auf die Wände des Stadtraums hat allerdings allenfalls indirekt etwas mit dem Thema der Erfahrung des Stadtraums als bildhaft zu tun: Die neuen Lichtbilder sind zunächst einmal nur eine radikal veränderte Variante des altbekannten Phänomens der Fassadenbemalung. Das Spazieren in der Stadt nach Sonnenuntergang wird dank ihrer zum Bildersehen, aber das bedeutet noch nicht, dass der Stadtraum selbst von Bildhaftigkeit affiziert ist (erst bei der Weiterentwicklung der Fassadenlichtbilder zur *Lichtarchitektur* wird das, was bislang nur eine neue Freskenkunst war, unmittelbar zu einer Raumkunst).

Eine die Raumerfahrung direkt betreffende Konsequenz des Kunstlichts ergibt sich aber durch den Umstand, dass das Kunstlicht nicht nur quantitativ zu einer erhöhten Bildpräsenz in den Stadtzentren beigetragen hat, sondern auch einem qualitativ neuen Phänomen in den Städten Ausbreitung gegeben hat: der „immateriellen Sichtbarkeit“.⁵⁹ Einer der ersten, der diese im Stadtraum sich ausbreitende Mutation im Feld des Visuellen beschrieben hat, ist der Bauhauskünstler Moholy-Nagy. Das „vielfältige Spiel der Lichtreklamen“⁶⁰ war für ihn die Vorankündigung einer neuen Art von Bildern, die „an stelle von farbstoff mit direktem licht, mit fließendem, oszillierendem, farbigem licht ‚malen‘“⁶¹ und so „die letzte vereinfachung des bildes“⁶² bringen.⁶³

⁵⁹ Wiesing 2008, S. 177.

⁶⁰ Moholy-Nagy 1968, S. 166.

⁶¹ Ebd., S. 91.

⁶² Ebd., S. 90.

⁶³ Die neue dematerialisierte Bildkunst bedarf nicht einmal der Gebäudefassaden als Projektionsfläche: Schon der Futurist Marinetti konnte sich vorstellen, dass Scheinwerfer Bilder auch direkt in den Nachthimmel malen: „Nous nous passerons de toiles et de pinceaux, nous offrirons au monde – au lieu de tableaux – de géants peintures éphémères, formées par des falots brillant, des réflecteurs électriques et des gaz polychromes, qui [...] rempliront d'enthousiasme l'âme complexe des foules futures“ (Marinetti, Filippo Tommaso: La peinture futuriste. Excelsior, 15.02.1912; zit. nach Lista (2003)). Ein aktuelles Beispiel dafür ist die zum Gedenken an den Anschlag vom 11. September alljährlich veranstaltete Lichtinstallation *Tribute in Light*, bei der zwei in den Nachthimmel aufsteigende Lichtsäulen ein im Umkreis von 20 Meilen sichtbares Er-

Die Immaterialität, die den Gestaltungen des Kunstlichts eignet, kann auf eine doppelte Weise die Raumerfahrung zu einer Bilderfahrung werden lassen: auf eine ‚wilde‘ und auf eine ‚sanfte‘ Weise. Die ‚wilde‘ Form ist in einer Beschreibung des nächtlichen Lichterspektakels, die der russische Filmregisseur Sergei Eisenstein gibt, festgehalten. Das immaterielle Lichtergeflimmer führt in dieser Textpassage aufgrund seiner desorganisierenden Kraft zu einem Zusammenfließen der Raumlinien in die Flächenhaftigkeit eines Bilds.⁶⁴ In Eisensteins Beschreibung ordnet sich der Stadtraum wie in dem oben wiedergegebenen Zola-Zitat in den Feldern eines Bildes („foreground“, „background“) an. Anders aber als bei Zola (und deutlicher als bei Bölsche) ist es die chaotische Reizintensität des von zahllosen Lichtquellen erhellen Stadtraums selbst (und nicht die ästhetische Sensibilität des Wahrnehmenden), die die Bildwahrnehmung erzwingt. Der Bildcharakter ist unverkennbar in dem Wahrnehmungsobjekt selbst, das den „sense of perspective and of realistic depth“ außer Kraft setzt und nur den „single plan“ eines bunten Lichterbilds übriglässt, begründet:

All sense of perspective and of realistic depth is washed away by a nocturnal sea of electric advertising. Far and near, small (in the foreground) and large (in the background), soaring aloft and dying away, racing and circling, bursting and vanishing – these lights tend to abolish all sense of real space, finally melting into a single plane of colored light points and neon lines moving over a surface of black velvet sky.⁶⁵

Die ‚sanfte‘ Weise, in der die Lichter einen Bildcharakter in die Stadtwelt infiltrieren können, ergibt sich nicht aus einer Desorganisation der Wahrnehmungsbilder, sondern ganz im Gegenteil aus einer szenografischen Raumerschließung, bei der die Lichter nicht mehr liberalistisch-unkontrolliert auf sich selbst aufmerksam machen, sondern harmonisch aufeinander abgestimmt ein allgemeines Wohlfühlambiente zu erwecken suchen. Das Dispositiv dafür ist die *ästhetische Beleuchtung*, wie sie sich seit einigen Jahrzehnten als Gegenreaktion auf die funktionale *Lichtbeduschung* der

innerungsbild an die verschwundenen Zwillingstürme aus *Lower Manhattan* aufsteigen lassen.

⁶⁴ Vgl. Forderer 2017, S. 194ff.

⁶⁵ Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, übers. von Jay Leyda, London 1963, S. 83, zit. nach McQuire 2004.

Straßen und Plätze der Nachkriegsjahrzehnte durchgesetzt hat. Die ästhetische Beleuchtung zielt auf mehr als auf simple Beleuchtung. Sie versucht, sich die besonderen Sehbedingungen, die das nächtliche Dunkel mit sich mitbringt, zunutze zu machen und eine zwischen einer Sicht auf die Realwelt und der Vision einer imaginären Welt oszillierende Sichtbarkeit zu erzeugen. Das Lichtbad, in das die ästhetische Beleuchtung den Stadtraum taucht, bringt nicht einfach den realen Raum, der sich hinter dem Dunkel verbirgt, in den Blick. Für den Lichtplaner, der die Beleuchtung koordiniert, ist der Stadtraum gleichzeitig das Objekt, das der visuellen Erschließung zugeführt werden soll, und ein Medium, das sein mit Licht gemaltes Werk aufnimmt. Die Leuchtquellen fungieren einerseits als Lampen, dank derer die Nacht transparent wird, andererseits als Pinsel, mit denen in den realen Raum (der so zum Bildträger wird) ein Bild gemalt wird: das Bild des von dem Lichtplaner entworfenen Raums.⁶⁶ Ein realer/irrealer Nachtraum entsteht, in dem die Stadtbewohner pragmatisch zirkulieren, verweilen oder aus dem sie sich zurückziehen können, der aber gleichwohl eine Sichtbarkeit besitzt, die nicht unbedingt die der realen Stadt ist. Den realen Raum überblendet ein imaginärer Raum. Der Lichtplaner Roger Narboni beispielsweise beschreibt es als eine mögliche Aufgabe eines Lichtplans, die „räumlichen Brüche“ in der Stadtlandschaft zu „vernähen“.⁶⁷

Die verbreitete Praxis der Illumination von Sehenswürdigkeiten (als Teilphänomen der ästhetischen Beleuchtung oder auch als isoliertes Phänomen) bewirkt gleichfalls diese Überlagerung von Realitätserfahrung und Bilderfahrung. Das angestrahlte Objekt (von dem oft nur die Fassade aus dem Nachtdunkel herausgeholt wird und das so in die Zweidimensionalität eines Bildes gekippt ist) wird von einer Lichtregie erschlossen, die häufig den ästhetischen Kode, nach dem das Gebäude gelesen werden soll, akzentuiert. Auf das Realobjekt selbst ist so die ästhetische Explizitheit, die Architektur häufig in der bildlichen Architekturdarstellung gewinnt, aufgezeichnet.

⁶⁶ Vgl. zu diesen Tendenzen der aktuellen Stadtbeleuchtung beispielsweise die Selbstdarstellung eines der bekanntesten *concepteurs lumière*: Narboni 2012; zur ästhetischen Beleuchtung vgl. Forderer 2017, S. 204f.

⁶⁷ Narboni, *La ville met ses nuits en lumière*, 1994, S. 68f.

Das Gebäude antizipiert in seiner Nachtgestalt die Charakteristika seiner Abbildung. Es ist schon vor dem Akt des Fotografierens sein eigenes Foto.

In den Stadtnächten mit ihren illuminierten Sehenswürdigkeiten und mehr noch in ihrer ästhetischen Beleuchtung, die die Nacht aufhellt und gleichzeitig verschleiert, ist die visuelle Kultur der Großstädte am innigsten von einer scheinbaren Transsubstantiation des Realen ins Bildhafte affiziert. Die Stadt scheint gleichzeitig real und eine Vorstellung zu sein.⁶⁸ Die Induktion von Bildhaftigkeit in das Reale, wie sie der im ersten Teil dieses Aufsatzes vorgestellte projektive literarische Blick vornehmen kann, hat hier deutlich das Reale selbst ergriffen und eine ambigue Wirklichkeit geschaffen.

Zusammenblick

Vorliegender Aufsatz hat Grenzüberschreitungen zwischen Realitätserfahrung und Bilderfahrung in zwei sehr unterschiedlichen Kontexten beschrieben: einerseits als die Transformierung eines Realphänomens ins Bildhafte, wie sie in einigen Stadtraumbeschreibungen anzutreffen ist, andererseits als die mediale Zwitterigkeit zwischen Raum und Bild, die einige zeitgenössische Raumgestaltungen kennzeichnet. Einen Zusammenblick der beiden Phänomene gibt ein Vergleich, der die oben als emblematisch vorgestellte Frontispiz-Grafik Paul Gavarnis mit einem Text Michel de Certeaus, der den Panorama-Blick von der 110. Etage des *World Trade Centers* auf Manhattan beschreibt, zusammenbringt.

Auf Gavarnis Grafik und in de Certeaus Text nimmt der überblickte Stadtraum einen Bildcharakter an. Während aber bei Gavarni der aus panoptischer Höhe erfasste Stadtraum beidseitig des Pariser Seine-Ufers durch dessen piktorale

⁶⁸ In den gegenwärtigen Großstädten kann die Vermischung von Real- und Bilderfahrung nicht nur als das Eindringen von Bildhaftigkeit in den Stadtraum, sondern auch an einem umgekehrten Vorgang beobachtet werden: an Praktiken, die eine (ihrer selbst teilweise überdrüssig gewordene?) imaginäre Bilderwelt in reale Szenerien einbinden. So in dem Spiel *Pokémon Go*: Statt einer Infiltration von Bildern oder Bildhaftem in den Stadtraum ereignet sich hier die Öffnung der Bilderwelt – die auf *Handheld*-Mobilgeräten durch die Stadt getragen wird – auf die reale Stadt hin, der die Aufgabe zukommt, das Imaginäre zu konkretisieren.

Repräsentation (einen die Stadt überdeckenden Stadtplan) wie durch einen Doppelgänger ersetzt ist, inkarniert bei de Certeau die aus Wolkenkratzerhöhe überblickte Stadtlandschaft zwischen Wall Street und Harlem ohne die Zwischenfügung eines Bildträgers direkt eine

[...] représentation, un artefact optique. C'est l'analogie du fac-similé que produisent [...] l'aménageur de l'espace, l'urbaniste ou le cartographe. Le ville-panorama est un simulacre, 'théorique' (c'est-à-dire visuel), en somme un tableau [...].⁶⁹

Das signifikative Unterscheidungsmerkmal ist erst in zweiter Linie die Unmittelbarkeit (das Fehlen eines dazwischengeschobenen Bildträgers), mit der der Bildcharakter sich bei de Certeau der Stadtlandschaft bemächtigt. Wichtiger ist die unterschiedliche Rolle des Betrachters. Die Bildwerdung des Stadtraums ist bei Galvani das Resultat der Aneignungsgewalt eines konzentrierten Blicks. Der riesenhafte Flaneur repräsentiert die okulare Potenz eines souveränen Beobachter-Auges, das – von Schaulust erregt (erigiert) – aus der Stadt aufragt und in die zum Objekt gewordene Stadtszenerie eindringt. Bei de Certeau verdankt sich die Metamorphose der Stadtlandschaft ins Bild nicht einem ‚ekstatischen‘ individuellen Blick. Die Stadt selbst ist es, die im Exzess ihrer gebauten vertikalen Massen sich aus sich selbst erhebt. In ihrer Wolkenkratzerarchitektur ist sie selbst schon der Riese, den Galvani erst erfinden muss. Sich abtrennend vom Treiben der Menschen – *„it's hard to be down when you're up“*⁷⁰, realisiert der von einer Höhe von fast 420 Metern auf Manhattan herabblickende de Certeau –, schafft sie eine Sichtbarkeit ihres Raumes, die diesen zum Bild erstarren lässt. Der Bildcharakter von Galvanis Paris ist vom wahrnehmenden Auge erzeugt; der Bildcharakter von de Certeaus Manhattan ist die Konsequenz einer stadträumlichen Realität.

Beide beschriebenen Konstellationen der Vermischung von Stadtrealität und Bilderfahrung haben in ihrer Heterogenität gleichwohl eines gemeinsam: Die Bilder, die aus dem Stadtraum aufsteigen, haben nur in den kurzen Momenten eines besonderen Wahrnehmungsmodus Bestand. Das alltägliche Erleben der Stadt ist

ikonoklastisch und bringt sie zum Verschwinden. Das gilt auch dann, wenn narzisstische Stadträume es darauf anlegen, als Bilder erfahren zu werden. Für Menschen, die eine Stadt bewohnen, verfestigt sich der Aggregatzustand Bild, in den der Stadtraum sich momenthaft verflüchtigen kann, sogleich wieder. Die Menschen, die über den Asphalt der Trottoirs laufen oder zwischen den Wänden ihrer Wohnung Ruhe finden, sind in ihrem Kontakt mit der Stadt fast immer „aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux“.⁷¹

Literaturverzeichnis

Quellen

- Balzac, Honoré de (1977): Gaudissart II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. (= La Comédie humaine VII).
- Balzac, Honoré de (1976): La maison du chat qui pelote. Paris: Bibliothèques de la Pléiade. (= La comédie humaine I).
- Baudelaire, Charles (1961): Les fleurs du mal. Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam. Paris: Garnier Frères.
- Bölsche, Wilhelm (1902): Die Mittagsgöttin. Ein Roman aus dem Geisteskampfe der Gegenwart. 2 Bde. (1889). Leipzig: Eugen Diederichs.
- Büchner, Georg (1965): Lenz. In Bergemann, Fritz (Hg.): Werke und Briefe. Dramen, Prosa, Briefe, Dokumente. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Mercier, Louis Sébastien (1990): Tableau de Paris. Le Nouveau Paris. Edition établie et présentée par Michel Delon. Paris: R. Laffont.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1968): Von Material zu Architektur. Faksimile der 1929 erschienenen Erstaufgabe. Mainz: Florian Kupferberg.
- Rilke, Rainer Maria (1966): Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. (= Werke in drei Bänden. Dritter Band). Frankfurt a.M.: Insel.
- Schulze-Naumburg, Paul (1906). Kulturarbeiten. Bd. 4: Städtebau. München: Kunstwart.
- Vallès, Jules (1974): Le tableau de Paris. Paris: éditions EFR.
- Zola, Emile (1983): L'oeuvre. Préface de Bruno Foucart. Edition établie et annotée par Henri Mitterand. Paris: Gallimard.

Forschungsliteratur

- Bailly, Jean-Christophe (2013): La phrase urbaine. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1968): L'effet de réel. Communications 1968/Nr.11, S. 84–89.

⁶⁹ Certeau 1990, S. 141.

⁷⁰ Ebd., S. 140 (Hervorhebung im Original).

⁷¹ Ebd., S. 141.

- Barthes, Roland (1970): *S/Z*. Paris: Editions du Seuil.
- Böhme, Gernot (2014): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Börne, Ludwig (1964), *Schilderungen aus Paris* (=Sämtliche Schriften, Band 2), Düsseldorf: Melzer.
- Bret, Thierry (2011): Une brève histoire de l'oeil, où le Tableau de Paris de Mercier à Vallès. In: *Revue de lectures et d'études vallésiennes*, 2011, S.19–36.
- Bürkle, Stefanie (2013): *Szenographie einer Großstadt. Berlin als städtebauliche Bühne*. Berlin: parthas.
- Cauquelin, Anne (1989): *L'invention du paysage*. Paris: Plon.
- Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris: Edition de minuit.
- Fellmann, Ferdinand (1991): *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Forderer, Christof (2017): *Stadtillumination und Raumerfahrung. Zur Wahrnehmung der beleuchteten Innenstädte seit dem 19. Jahrhundert*. In: *Weimarer Beiträge*, 2017/Nr. 63, S. 187–210.
- Führ, Eduard (2007): *Ikonik und Architektur*. In: Korrek, Norbert/Zimmermann, Gerd/Gleiter, Jörg H. (Hgg.): *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*. Weimar: Schriften der Bauhaus-Universität Weimar 10 (= Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar), S. 49–61.
- Garnier, Jean-Pierre (2008): *Scénographies pour un simulacre: L'espace public réenchanté*. In: *Espaces et sociétés*, 2008/Nr. 3, S. 67–81.
- Goodman, Nelson/Elgin, Catherine Z. (1994): *Reconceptions en philosophie*. Paris: Presse universitaire de France.
- Guégo-Rivalan, Inès (2014): *Energie du geste et représentation: Denis Diderot, précurseur d'une 'théâtralité' moderne?* In: *ATALA Cultures et sciences humaines*, 2014/Nr. 17, S. 337–349.
- Hauser, Susanne (2010): *Stadtproduktions – die Sichtbarkeit der Stadt*. In: *Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung (DASL) (Hg.): Bilder der Stadt. Almanach 2009/2010*. Berlin: Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung (DASL) 2010, S. 21–32.
- Heidegger, Martin (1977): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hillnhütter, Sara (Hg.) (2015): *Planbilder. Medien der Architekturgestaltung*. Berlin: De Gruyter.
- Huyssen, Andreas (1997): *The Voids of Berlin*. In: *Critical Inquiry*, 1997/Nr. 24, 1, S. 57–81.
- Ingarden, Roman (2013): *L'oeuvre architecturale. Introduction, traduction et notée par L. Limido-Heulot*. Paris: Vrin.
- Jäger, Ludwig (2009): *Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis*. In: *Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hgg.): Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton* (= Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache). Berlin/New York: De Gruyter S. 301–323.
- Jormakka, Kari (2007): *Paper, Rock, Scissors: analogue and digital pictures in architectural design*. In: Korrek, Norbert/Zimmermann, Gerd/Gleiter, Jörg H. (Hgg.): *Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild*. Weimar: Schriften der Bauhaus-Universität Weimar 10 (= Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar), S. 159–170.
- Klasen, Bernhard (2017): *L'efficacité des formes architecturales*. In: *Transversalités*, 2017/Nr. 142, S. 35–48.
- Lista, Marcella (2003): *Prométhée électrique ou le „tableau lancé dans l'espace“*. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2003/39: URL: <http://journals.openedition.org/1895/2992>; DOI: 10.4000/1895.2992 [letzter Zugriff: 29.06.2018].
- Leland, John (2017): *Man Against Nature. Photographs by Perri Hoffman*. In: *New York Times*, 02.08.2017.
- Löw, Martina (2010): *Soziologie der Städte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- McQuire, Scott (2004): *Dream cities. The uncanny powers of electric light*. Melbourne: <http://hdl.handle.net/11343/34740> [letzter Zugriff: 25.02.2017].
- Narboni, Roger (2012): *Les éclairages des villes. Vers un urbanisme nocturne*. Gollion: infolio.
- Narboni, Roger (1994): *La ville met ses nuits en lumière*. In: *Urbanisme*, 1994/Nr. 272, 3, S. 68–71.
- Pallasmaa, Juhani (2006): *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Preface by Steven Holl. Chichester: John Wiley and Sons.
- Plumpe, Gerhard (2001): *Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium*. In: Fohrmann, Jürgen/Schütte, Andra/Voßkamp, Wilhelm (Hgg.): *Medien der Präsenz: Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, Köln: Dumont, S. 70–86.
- Rancière, Jacques (2010): *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Fayard/Pluriel.
- Rancière, Jacques (2003): *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions.
- Sauerländer, Willibald (2016): *Nagelneugotik*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.01.2016.
- Schneller, Dóra (2007): *Écrire la peinture: la doctrine de l'Ut pictura poesis dans la littérature française de la première moitié du XXe siècle*. In: *Revue d'Etudes françaises*, 2007/Nr. 12, S. 133–144.
- Sitzia, Emilie (2011): *De Manet à Moreau: l'évolution artistique des tableaux de Claude Lantier dans L'Œuvre*. In: *Textimage 2011/Nr.4*: URL: http://www.revue-textimage.com/sommaire/sommaire_06image_recit.html [letzter Zugriff: 11.10.2017].
- Urry, John (2002): *The Tourist Gaze*. London: Sage.
- Wiesing, Lambert (2008): *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Campus.