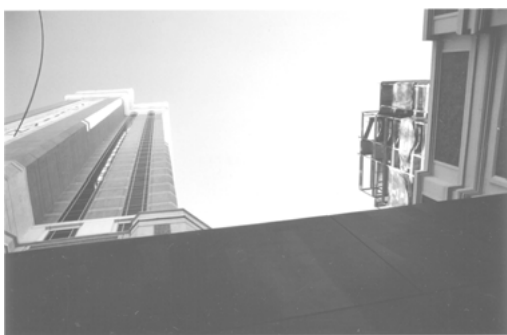


2. »LIVING IN TRANSLATED WORLDS« BILDER - RÄUME - ZEICHEN

In jeder Stadt gibt es [...] diesen grundlegenden Rhythmus von Bedeutung, der aus der Opposition, dem Alternieren und der Nebeneinanderstellung merkmalttragender und merkmallöser Elemente besteht. [...] Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach, indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen. (Abb. 9)

Roland Barthes

In *Learning from Las Vegas* beschreiben Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steve Izenour eingangs ein Szenario, das für sie leitmotivisch für die Architekturentwicklung ihrer Zeit ist: »The Miami Beach Modern motel on a bleak stretch



of highway in southern Delaware reminds the jaded drivers of the welcome luxury of a tropical resort, persuading them, perhaps, to forgo the gracious plantation across the Virginia border called Motel Monticello. The real hotel in Miami alludes to the international stylishness of a Brazilian resort, which, in turn, derives from the International Style of middle Corbu [Le Corbusier, the architect]. This evolution from the high source to the middle source to the low source took only 30 years.«¹ Die Autoren richten ihr Augenmerk hier vor allem auf die Geschwindigkeit, mit der kulturelle Formen und die von ihnen transportierten Bedeutungen

1 Venturi/Scott Brown/Izenour, *Learning from Las Vegas*, S. 8.

sich aus dem Bereich der Hochkultur (im wahrsten Sinne des Wortes) auf die Straße bewegt haben – eine Bewegung, die sich bis heute weiter ausdifferenziert und inzwischen ebenso in entgegen gesetzter Richtung verläuft. Darüber hinaus ist sie aber auch ein Paradebeispiel für die transformative und appropriative Dimension kultureller Produktion, der in einer globalisierten Welt für das Verständnis von Kultur eine immer wichtigere Rolle zukommt. Architektonische Stilelemente werden in dem beschriebenen Szenario als mobiles und modulierbares Material gefasst. Sie wandern nicht nur von ›oben‹ nach ›unten‹, sondern auch geographisch und transnational und von ›Schöpfer‹ zu ›Schöpfer‹. Dieses komplexe Szenario einer fortwährenden Bedeutungsverschiebung und Rekontextualisierung kultureller Materialien basiert im Grunde auf der Figur eines zirkulären Verhältnisses, in dem Vorlage und Adaption Durchlaufpunkte einer fortwährenden kulturellen Produktion markieren, deren temporäre Ergebnisse sich jeweils in spezifischen Kontexten realisieren und maßgeblich von diesen geformt werden.

Auch die Bildpolitik, mit der wir es angesichts der Gestaltung der hier betrachteten Räume zu tun haben, funktioniert nach diesem Muster. Sie besteht im Wesentlichen aus zwei Komponenten: (1) dem Transfer von kulturellem Material und (2) dessen Transformation gemäß den Anforderungen und Bedürfnissen des neuen Kontextes, in dem dieses Material wirksam werden soll; zwei Aspekte, die sich in ihrer Produktivität nicht voneinander trennen lassen, sondern unauflöslich ineinander greifen und sich gegenseitig hervorbringen. Als Zielkontext machen der Strip von Las Vegas, das Washingtoner Regierungsviertel und die White City der Columbia Exposition nicht nur ›vor Ort‹ die transformativen Vorgaben, nach denen hier angekommenes Material gestaltet und adaptiert wird, sondern sie bestimmen bereits die Auswahl dieses Materials, so dass es zur effektiven Gestaltung ihrer Bild-Räumlichkeit passt. Die Transformation des ausgewählten Materials lässt sich dabei nicht erst im Moment von dessen Integration in den neuen Kontext lokalisieren, sondern sie beginnt schon in der Auswahl eines Transfermediums Gestalt anzunehmen. In der hier beschriebenen Art der Bildproduktion modifizieren also Transfer und Transformation gemeinsam den Ort, an dem sie wirksam werden. Und wenn man diesen Vorgang nicht als einmaligen, in sich abgeschlossenen Moment begreift, sondern als einen in die Zukunft hinein geöffneten Prozess der Modulation von Material, dann nimmt diese Gestaltungsbewegung auch unmittelbar Einfluss auf die kommende Auswahl und Konstitution von Integrationsbausteinen.

So gesehen geht es in diesem Aneignungsvorgang nicht um den mechanischen Transport eines Materials von A nach B, sondern um einen vielschichtigen und komplexen Übertragungsprozess, in dem unter-

schiedlichste und zum Teil nur schwer greifbare Bedeutungsebenen zusammenwirken. Bisher habe ich für die Beschreibung dieser Prozesse zwei Begriffsarten benutzt: relativ enge Begriffe wie ›Adaption‹, ›Import‹, ›Aneignung‹; und sehr allgemeine Begriffe wie ›Transformation‹ oder ›Transfer‹. Ich möchte an dieser Stelle nun vorschlagen, die hier zu beschreibende appropriative Verschiebung kultureller Materialien mit dem Begriff der Übersetzung zu fassen. Er soll dabei als ein allgemeines transformatives Prinzip verstanden werden, mit dem sich Bewegungen von Materialien und von ihnen ausgelöste Modifikationen kultureller Formationen ausgehend von relationalen Bezugsmomenten beschreiben lassen; als inhärent strategisches und gestalterisches Prinzip, das sich über seinen jeweiligen und spezifischen Gebrauch definiert und dabei nicht von seiner Einbindung in funktionale Wirkungszusammenhänge loszudenken ist.² Am Beispiel der Verwendung klassizistischer Architekturvorbilder in Washingtons Regierungsbauten wird die relationale Grundstruktur dieser Transformationsbewegung besonders anschaulich, die den Angelpunkt für den Übersetzungsbezug markiert. Im Fall des Capitols ist ihr Bezugspunkt weniger genau fixierbar als im Fall des Jefferson Memorials, das dem römische Pantheon nachgebaut wurde; und doch lassen sich in beiden Fällen Bewegungen ausmachen, in denen kulturelles Material (d.h. im ersten Fall ein klar umrissener Katalog von Formen und Proportionen und im zweiten Fall das Ebenbild eines konkreten Gebäudes) nach bestimmbar Regeln verschoben und moduliert worden ist; und in denen über das ausgestellte Verhältnis zum Bezugspunkt Antike bestimmte Bedeutungen und Werte evoziert werden.

Das formale Grundmuster dieses Gestaltungsprinzips liegt im konstitutiven Moment seiner Referenzialität, das sich durch die transformative

- 2 In dem hier vorgeschlagenen Verständnis soll Übersetzung nicht scharf von benachbarten Begriffen wie ›Import‹, ›Adaption‹, ›Transfer‹, ›Umsetzung‹, ›Interpretation‹ und anderen kulturkritischen Konzepten wie ›Hybridisierung‹ und ›Creolisierung‹ abgegrenzt, sondern in einem integrativen Sinne verstanden werden, den Peter Burke in Anlehnung an Edward Said als ›kulturellen Austausch‹ gedacht hat. »The history of all cultures is the history of cultural borrowing«, schreibt Said (zitiert nach Peter Burke, *Kultureller Austausch*, S. 9), und ausgehend von diesem Leitgedanken hat Burke unterschiedliche Begriffe zur Konzeptionalisierung von ›Tauschbewegungen‹ durchgespielt (neben den bereits erwähnten Begriffe auch die Rezeption, Nachahmung, Plünderung, Anpassung, Synkretisierung). Dabei ist er zu dem Schluss gekommen, dass diese Bewegungen besonders gut mit den Begriff der Übersetzung zu fassen sind, weil dessen aktive und gestalterische Komponenten ihn gegenüber von Begriffen wie Hybridisierung methodisch überlegen machen. Burke, *Kultureller Austausch*, S. 23.

Verschiebung kulturellen Materials von A nach B herstellt und das jeglicher Frage nach originärer Herkunft übergeordnet wird. Wie auch immer diese Bewegung zwischen ihren Bezugspunkten verläuft, d.h. wie stark oder wie wenig sich das zu transportierende Material dabei verändern mag, wie flüchtig oder beständig das Ergebnis, wie offensichtlich oder versteckt das Referenzverhältnis – die übersetzerische Bewegung vermisst den Rahmen dieser kulturellen Produktivität. Sie macht rezeptions-ästhetische Vorgaben (z.B. soll der Referenzpunkt von dem Betrachter erkannt werden oder versteckt bleiben? soll er gewürdigt oder übertroffen werden?) und sorgt dabei in dem impliziten Bekenntnis zu ihrer eigenen Referenzialität für die konstitutive Instabilität und Verhandelbarkeit der jeweiligen Bedeutungsrelation, die sie mit ihren Bezugspunkten vermisst. In der expliziten Fokussierung solcher Relationen und ihrem progressiven Verständnis als zentralem Schauplatz kulturellen Schaffens ist der hier verfolgte Ansatz eindeutig Kind eines poststrukturalistischen Denkens. Auch der Begriff der Übersetzung, mit dem diese Referenzverhältnisse hier methodisch gefasst werden sollen, ist unter diesen Vorzeichen »neugedacht« worden. Im Zuge dieses so genannten »cultural turn« kam es zu einer gesteigerten Sensibilität gegenüber der aktiven Rolle der Übersetzung im Rahmen der sprachlichen Erzeugung von Wirklichkeit (anstelle eines bloßen sprachlichen Reflektierens von Wirklichkeit) sowie ihrer Teilhabe an den auf diese Weise implementierten gesellschaftlichen Machtverhältnissen und zu einer Kritik der Originalitätsideologie, die mit einer entsprechenden Aufwertung von vorher als reproduktiv und unschöpferisch stigmatisierten Kulturpraktiken einherging (zu nennen wären hier beispielsweise Zitat, Paraphrase, Serialisierung, Collage, Sampling, Remake).³ All dies waren Neuverortungen,

3 »Cultural studies [...]«, schreibt Sherry Simon zu dieser Entwicklung, »allows us to situate linguistic transfer within the multiple ›post‹ realities of today: poststructuralism, postcolonialism and postmodernism. To present these influences very schematically, it could be said that the first emphasizes the power of language to construct rather than simply reflect reality; the second highlights the power relations which inform contemporary cultural exchanges; and the third emphasizes that in a universe where total novelty is a rare phenomenon, a great deal of cultural activity involves the recycling of already existing material. All three of these perspectives give heightened prominence to translation as an activity of cultural creation and exchange. All three ›post‹ terms have shifted and refocused the boundaries of difference in language.« Sherry Simon, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, S. 136. Eine konzise Diskussion der aktuellen Schnittstelle zwischen Kultur- und Übersetzungswissenschaft findet sich ebd., S. 134-167.

die den Begriff der Übersetzung für die Kulturwissenschaft interessant machen.

»It was only a question of time«, schreibt Sherry Simon, »until cultural studies ›discovered‹ translation. After all, the globalization of culture means that we all live in ›translated‹ worlds, that the spaces of knowledge we inhabit assemble ideas and styles of multiple origins, that transnational communications and frequent migrations make every cultural site a crossroads and meeting place. These have become accepted truths of our contemporaneity.«⁴ Für Simon ist es ein integraler und wesentlicher Teil unseres heutigen Kulturverständnisses, dass wir in Welten leben, deren Konstitution sich aus Stilen und Bedeutungen unterschiedlichster Herkunft immer wieder neu zusammensetzt.⁵ Vor dem

-
- 4 Simon, *Gender in Translation*, S. 135. Aus dem hier aufscheinenden Anwendungsspektrum spricht eine enge Anbindung des Begriffs an Identitätsfragen, paradigmatisch formuliert in Salman Rushdies Satz »I am a translated man«. (Rushdie, *Imaginary Homelands*, S. 13) Er spielt auf seine hybride Identität aus indischen, britischen und amerikanischen, muslimischen, hinduistischen und christlichen Einflüssen und die Wurzellosigkeit, Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit dieser Identität an. Übersetzung fungiert in diesem Sinne in der Kulturwissenschaft häufig als assoziatives und metaphorisches Erklärungsmodell für die Produktion und Verhandlung von Differenzen und verweist dabei auf Wertzuschreibungen und Machtmechanismen, die dieser Differenzproduktion zugrunde liegen; die gestalterische Dimension des Begriffs wird dabei in aller Regel zugunsten der Betonung seines Widerstandspotentials eingeklammert. Mit dem Begriff der ›translational culture‹ definierte Homi Bhabha indes einen instabilen ›Zwischenraum‹ kultureller Produktion und Artikulation, für ihn ein Ort, der nicht länger von kulturellen Eliten kontrolliert werden kann, sondern genuiner Repräsentant einer globalen Kultur der Vermischung und Verhandlung ist. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, S. 212-214. Über diese identitätspolitische Anbindung soll hier jedoch hinausgegangen werden, denn indem eine Untersuchung der appropriativen Bildpolitik heterotopischer Orte die gestalterischen Eigenschaften der Übersetzung in den Mittelpunkt ihres methodischen Interesses rückt, werden diese zum Schauplatz einer Auseinandersetzung über ästhetische Konventionen und Wirkungsstrategien, die sämtliche Bereiche kultureller Produktion berührt und insofern auch, aber nicht ausschließlich, von identitätspolitischen Aspekten geprägt ist.
- 5 Implizit macht Simon hier ein deutliches Zugeständnis an die gestalterische Dimension von Übersetzungsprozessen; eine Dimension, die in der kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung durch die enge Fokussierung identitätspolitischer Fragen allerdings bisher als explizite Fragestellung schlicht vernachlässigt worden ist.

Hintergrund der hier verfolgten Fragestellung fallen neben der betonten Beweglichkeit und konstitutiven Vermischtheit von Bedeutungen und Bedeutungsträgern, die kulturellen Formationen innewohnt, zudem die vielen räumlichen Bezüge ins Auge (»spaces of knowledge«, »crossroads«, »meeting place«), die in Simons Szenario eines übersetzerischen Kulturverständnisses eine Rolle spielen; ein Aspekt, mit dem nicht nur die unbedingte Situationsgebundenheit kultureller Produktion angesprochen ist, sondern auch die Frage, wie diese Situationen konkret beschaffen (d.h. gestaltet) sind. Gemeinsam mit dem Aspekt eines programmatischen Neudenken von so genannten »sekundären Kulturpraktiken« ist dieser Gedanke für die Frage nach einer übersetzerischen Bildpolitik und ihrer kulturellen Funktion als Gestaltungsprinzip heterotopischer Raumsituationen von Bedeutung, weil sich hier traditionelle Auseinandersetzungen aus dem Bereich der Ästhetik mit alltagsweltlichen Fragen überschneiden und neu akzentuieren lassen.⁶

- 6 Die Fragen nach der spezifischen Bedeutungskonstitution einer durch Aneignung produzierten Bildlichkeit, die hier aufscheint, ist für das Verständnis von Funktion und Wirkung heterotopischer Orte entscheidend, weil sich über die Gestaltung dieser Orte als Bild-Räume ihre Funktionalität einerseits über das Moment einer ästhetischen Erfahrung herstellt, andererseits aber auch notwendig darüber hinausgeht: Denn gerade weil die hier zu untersuchenden Räume auf eine spezifische, d.h. heterotopische Weise bedeutsam sind, steht ihre ästhetische Zurichtung unauflöslich im Dienst ihrer nicht-ästhetischen Funktionalisierung. Diese Art der heterotopischen Funktionalisierung ästhetischer (Raum-)Erfahrung zeigt sich jedoch nicht nur angesichts der urbanen Raumsituationen dieser Studie, sondern sie ist in jedem Ausstellungsraum oder Kunstmuseum präsent. Denn indem hier Gegenstände als »rein ästhetische Objekte« versammelt und zur Schau gestellt werden, die jeglichem anderen Nutzen oder Gebrauchszusammenhang entbunden sind und in einem von der Alltagswelt geschützten Rahmen in einem vornehmlich ästhetischen Modus wahrgenommen werden sollen, behaupten und sanktionieren sie diesen Bereich des Ästhetischen im Rahmen des größeren kulturellen Kontextes, in dem sie wirksam sind. Das Kunstmuseum erweist sich somit als heterotopischer Ort, dessen Funktion u.a. in der gesellschaftlichen Regulierung des Ästhetischen besteht: eine Funktion, die zwar am Moment des Ästhetischen ansetzt und wieder bei ihm herauskommt, dabei für sich genommen jedoch nicht ästhetisch ist. Diese Interpretation einer heterotopischen Funktionalisierung des Ästhetischen durch das Kunstmuseum macht es indes problematisch, von diesem Ort als einem »handlungsentlasteten Freiraum« zu sprechen, in dem sich die »menschliche Sinnlichkeit überhaupt erst entwickeln kann«, wie z.B. Gernod Böhme es tut. Vgl. Böhme, *Atmosphäre*, S. 16.

Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung ist in dieser Auseinandersetzung an vielen Punkten bereits ein Stück weiter fortgeschritten und hatte ihren ideologiekritischen Zenit in der Hochzeit der Postmoderne erreicht. Einige ihrer Leitgedanken sind auch für das hier in Anschlag zu bringende Bild- und Ästhetikverständnis wegweisend und lassen sich zudem über Fragen nach der Konstitution heterotopischer Bild-Räumlichkeit weiter ausdifferenzieren. In der abendländischen Geschichte der Bildenden Kunst hatte sich seit der Zementierung (und ideologischen Naturalisierung) des Geniekults im Zuge der Romantik ein Kunstverständnis etabliert, dessen schier unhinterfragbare Hierarchie von originärem (in der Idealvorstellung referenzlosem) Schöpfungstum und kategorisch abgewerteter Bezugnahme jetzt sowohl aus den Reihen der Kunstproduktion als auch von Seiten der Kritik radikal angefochten und dekonstruiert wurde. Künstlerischer Widerstand formierte sich mit Bewegungen wie der Pop Art, die sich mit ihren seriellen Produktionsweisen ohne explizite künstlerische Handschrift (z.B. Siebdruck) und der performativen und darstellerischen Transformation von Alltagsgegenständen in Kunstobjekte in eine (häufig von einem Augenzwinkern begleitete) Verweigerungshaltung gegenüber dem in der Moderne zum Originalitätsmythos verdichteten Wertesystem begab.⁷ Parallel dazu setzte sich auch in der Kunstkritik verstärkt eine Haltung durch, die die Selbstbezüglichkeit des Kunstschaffens als ihren zentralen Antrieb thematisierte, in einer plakativen Formulierung von Leo Steinberg anlässlich der Ausstellung *Art about Art* im New Yorker Whitney Museum: »All art is infested by other art« (selbst in der Ironie dieser Formulierung kommt der traditionell abwertende Impetus gegenüber dem beschriebenen Phä-

7 Vgl. hierzu auch Rosalind Krauss, »The Originality of Avant-Garde«, in: *The Originality of Avant-Garde and Other Modern Myths*. Stefan Römer argumentiert zudem, dass auch Conceptual und Minimal Art, die in den 1960er Jahren im New Yorker Kunstbetrieb entstanden, sich maßgeblich an der Kritik und Neuverhandlung von Originalität der Pop Art beteiligte. »Konnten die Zeichen der Pop Art auf breite Lesbarkeit und die Zeichen der Minimal Art auf die enthierarchisierte körperliche Erfahrung hin deco diert werden, so besteht die besondere Originalität des Zeichens in der Conceptual Art in seiner Herausforderung einer kritischen Betrachterpartizipation am Erkenntnisprozess des Kunstwerkes, das auf diese Weise als Objekt durch eine zeichenkonstituierende Praxis ersetzt wird.« Stefan Römer, »Conceptual Art und Originalität«, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Eckhard Schumacher/Brigitte Weingart (Hg.), *Originalkopie: Praktiken des Sekundären*, S. 211.

nomen deutlich zum Ausdruck, mit dem sich eine Neuverhandlung der Kategorien von Originalität und Reproduktivität konfrontiert sieht).⁸

Diese Entwicklung mündete schließlich mit der Appropriation Art der 1980er Jahre und ihrer offensiven Verhandlung in führenden Organen der Kunstkritik in einem offenen Bruch mit dem ästhetischen Regime des Originals. Die Künstlerin Sherry Levine hatte beispielsweise Bilder aus Walker Evans Zyklus *Let us now praise famous men* re-fotografiert, der mit seinen Aufnahmen der verarmten Bevölkerung im ländlichen Süden zur Zeit der Weltwirtschaftskrise in der amerikanischen zeitgenössischen Kultur über eine praktisch ikonographische Bekanntheit verfügt. Diese motivisch identischen Bilder hatte sie dann unter dem Titel *Sherry Levine After Walker Evans* in der New Yorker Metro Pictures Galerie ausgestellt. Durch den hohen Bekanntheitsgrad der Vorbilder und den expliziten Verweis auf den ihr vorausgehenden Künstler bezog Levine mit dieser Arbeit eine künstlerische Position, die sich einerseits dem modernistischen Originalitätsdruck radikal verweigerte; andererseits erneuert sich durch das strategische Wiedereinspeisen dieser Bilder in den kulturellen Betrieb der Kunstbetrachtung sehr wohl das ästhetische Angebot, das diese Bilder ihrem Betrachter machen, so dass man hier durchaus von einem schöpferischen Akt sprechen kann. Entgegen eines traditionellen Originalitätsverständnisses vollzieht sich diese Erneuerung jedoch nicht über eine postulierte Einzigartigkeit, sondern gerade über die explizite Referenzialität dieser Bilder, die sowohl in ihrer ästhetischen Konzeption (sie sind angeeignet) als auch in dem rezeptiven Moment des Wiedererkennens der Bilder zum Tragen kommt. Nach ähnlichem Muster hatte Richard Prince ikonische Motive wie den Marlboro Cowboy von Plakaten abfotografiert, in neu gewählten Zuschnitten und Vergrößerungen aus dem öffentlichen Raum in den Kontext von Galerien und Museen transportiert und so zum Gegenstand künstlerischer und kunstkritischer Auseinandersetzung erklärt. Ohne die ästhetischen Strategien dieser Künstler hier vertiefend behandeln zu wollen, ist es mir doch wichtig zu betonen, dass sich mit ihren Arbeiten eine neue und

8 Leo Steinberg, »The Glorious Company«, in: Jean Lipman/Richard Marshall (Hg.), *Art about Art*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum New York, S. 9. Steinberg pointierte mit dieser Aussage seine frühere These, dass alle Kunst von Kunst handelt. Vgl. Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, S. 72. Ein aktueller Überblick, der diese Auseinandersetzung bis heute weiterzeichnet, findet sich in dem Aufsatz vom Gregor Stemmrich, »Rezeptionsmodelle: Kunst als Reflexionsform ihrer Geschichte«, in: Peter Frieze (Hg.), *Kunst nach Kunst*, Ausstellungskatalog, Neues Museum Weserburg Bremen, S. 12-19.

markante Präsenz von übersetzerischer Bildproduktion in der Bildenden Kunst eingestellt hat.⁹

Das Interesse an der Referenzialität von Bildern, das sich im Bereich des Kunstschaffens und der Kunstkritik in dieser Zeit aus der Perspektive der Originalitätskritik formierte, schloss sich nur wenig später in Form der digitalen Bildbearbeitung mit einer (massen-)medialen Entwicklung kurz, die die Beweiskraft des Bildes endgültig als obsolet erklärte. Gemeinsam mit dem problematisch gewordenen Originalitätsstatus wurde mit der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug von Bildern eine weitere Referenzialitätsproblematik zum Leitthema künstlerischer und kulturkritischer Auseinandersetzung. Worauf beziehen sich Bilder eigentlich? Auf Wirklichkeit? Oder auf weitere Bilder? Drohen Bilder, unsere Wirklichkeit zu überlagern und zu vereinnahmen?¹⁰ Was bedeuten diese bildpolitischen Auseinandersetzungen, wenn wir sie aus ihrer engen kunstgeschichtlichen Anbindung herauslösen (wie sich auch die Ästhetik selbst ein Stück weit aus dieser Anbindung an den Status eines Kunstwerkes und der Frage nach dessen Beurteilung herausgelöst hat) und in einen größeren kulturwissenschaftlichen Zusammenhang stellen? Oder genauer: was bedeuten sie, wenn wir uns mit dieser Bildpolitik in einen alltagsästhetischen Zusammenhang begeben, der die Gestaltung urbaner Lebenswelten vor dem Hintergrund übersetzerischer Produktionsweisen adressiert?

9 Eine ausführliche Besprechung von Levine und Prince findet sich bei Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake: Kritik von Original und Fälschung*. Beiden sind hier ganze Kapitel gewidmet. Was angesichts ihrer Bilder unmittelbar ins Auge fällt, ist das ausgestellte Moment einer Originalitätsverweigerung. Lässt man sich jedoch über diesen Moment der Provokation hinaus auf die konkreten Arbeiten ein, so eröffnet sich hinter der Oberfläche der fotografischen Reproduktion eine Verschiebung: Schließlich handelt es sich in Levines Fall um Bilder der Bilder von Walker Evans. Stefan Römer schreibt dazu: »Untersucht man das Verhältnis zwischen den Fotografien von Walker Evans und Sherrie Levine, lässt sich jenseits der ikonographischen Beziehung, die einem Zitat ähnelt, keine Übereinstimmung nachweisen. Es handelt sich zwar aus der Anschauung um dasselbe Image. Doch dem widerspricht, dass – abgesehen von der Anwendung desselben Mediums – alle Bildkonstitutionen inkompatibel sind: Weder Motiv, Sujet, Konzeption, Intention, Strategie, Kontext noch die Rahmenbedingungen der Präsentation und Rezeption entsprechen dem Vor-Bild.« Ebd., S. 114.

10 Dieses sind einige der programmatischen Fragen, die Guy Debord in seinem Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* formuliert hat und die eine mahnende Position gegenüber der realitätsvernichtenden Macht der Bilder bis heute in paradigmatischer Weise umreißen.

In einer solchen Fokusverschiebung geht es nicht mehr vorrangig um ideologiekritische Auseinandersetzungen wie den Status von Originalität und Reproduktivität, sondern (basierend auf diesen Auseinandersetzungen) um Fragen nach der strategischen Wirksamkeit dieser Bildpolitik, nach ihren rezeptionsästhetischen Gratifikationsmustern und Sorge gegenüber ihrem Potential der Vereinnahmung. Die als solche empfundene Flut von Bildern, die im Zuge der digitalen Produktionsmöglichkeiten noch einmal angeschwollen ist, ist für W.J.T. Mitchell indes nicht in Indiz der Zunahme an realer Macht der Bilder, sondern Ausdruck einer tief greifenden Erschütterung sozialer Lebensrealität: »We do not live in a uniquely visual era. The ›visual‹ or ›pictorial‹ turn is a recurrent trope that displaces moral and political panic onto images and so-called visual media. Images are convenient scapegoats, and the offensive eye is ritually plucked out by ruthless critique.«¹¹ Wo Bilder (und auch Bild-Räume, um Mitchells Argument auf die hier zu betrachtenden Gegenstände auszuweiten) nicht zur Projektionsfläche und zum Sündenbock kollektiver Sorgen, Ängste und Befindlichkeiten einer Gesellschaft reduziert werden, erweisen sie sich als vitale Schauplätze einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Welt und Bild und der sozialen Realität, die in diesem Verhältnis einen unabdingbaren Bezugspunkt findet. In der hier vorgeschlagenen Lesart sind Las Vegas, Washington und die White City solche Schauplätze, und so wird die heterotopische Funktion ihrer Bild-Räume zu einem unauflöslichen Teil der Aushandlung von Lebenswelten, die sich in grundlegender Weise über die Referenzialität ihrer Bilder und das Erleben ihrer Räume erschließen lässt.

Bevor es im Folgenden ausführlich um die Herstellung und Wirkung dieser Räume gehen soll, möchte ich mich zunächst einer methodischen Frage zuwenden: der Frage nach dem Verständnis des Materials, das hier transportiert und moduliert wird. Woraus *bestehen* diese Bild-Räume? Und was und wie *bedeuten* sie? Die Frage (und zwar im doppelten Sinn von ›Bedeutung verkörpern‹ und ›Bedeutung artikulieren‹) ist nicht loszulösen von der Frage nach dem Verweischarakter und der Zeichenhaftigkeit dieser Räume und ihres Bildcharakters. In diesem Zusammenhang scheinen mir die Schriften von Roland Barthes einen nützlichen Anknüpfungspunkt zu bieten, weil sie sich nicht nur systematisch mit dem Begriff des Zeichens und seiner Funktion als Bedeutungsträger befassen, sondern Barthes sein semiotisches Modell auch explizit auf die Untersuchung von Raumsituationen angewendet hat. »Der menschliche Raum im Allgemeinen (und nicht nur der städtische Raum) ist immer

11 Mitchell, *What do pictures want?*, S. 343.

signifikant gewesen«, heißt es in einem Artikel zur Stadtsemiologie. »Die wissenschaftliche Geographie und vor allem die moderne Kartographie können als eine Art Entwertung, Zensur aufgefasst werden, welche die Objektivität der Bedeutung auferlegt hat (Objektivität, die eine Form des Imaginären neben anderen ist).«¹² Die Bedeutung, um die es Barthes dagegen im Bezug auf den (urbanen) Raum geht, ist keine objektive, stabile Bedeutung, sondern eine, die subjektiv und im Gebrauch entsteht und diesen Raum als gelebten, imaginierten Raum erst konstituiert.

Diese Auslegung befindet sich in Resonanz zu Foucaults Position, für den der Raum ein konstitutiv heterogener Begriff ist, eine ›Gemengelage von Beziehungen‹, in dem wir nicht einfach platziert sind, sondern der sich als der Lebens-Raum (d.h. als Raum von gelebten Erfahrungen) realisiert, als den wir ihn wahrnehmen.¹³ Der urbane Raum, der auch für Barthes ein heterogener ist, bildet nun in einer semiotischen Begrifflichkeit keine Gemengelage von Beziehungen, sondern ein Gewebe aus Sinneinheiten, »nicht aus gleichen Elementen, deren Funktionen sich inventarisieren lassen, sondern aus starken Elementen und neutralen Elementen, wie die Linguisten sagen, aus merkmalttragenden und merkmallösen Elementen (man weiß, dass die Opposition zwischen dem Zeichen und dem Fehlen des Zeichens, zwischen dem vollen Grad und dem Nullgrad, einen der entscheidendsten Prozesse bei der Hervorbringung von Bedeutung darstellt). Ganz offenkundig besitzt jede Stadt diese Art Rhythmus [...]: in jeder Stadt gibt es, sobald sie wirklich von Menschen bewohnt und von ihm gemacht wird, diesen grundlegenden Rhythmus von Bedeutung, der aus der Opposition, dem Alternieren und der Nebeneinanderstellung merkmalttragender und merkmallöser Elemente besteht.«¹⁴ Dieser Rhythmus ist für Barthes das gestalterische Grundprinzip des urbanen Raumes, der beständige Motor seiner Sinnproduktion. Formal entsteht er in einem Wechselspiel zwischen der Struktur der Stadt und dem Gebrauch durch ihre Bewohner. »Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, einfach, indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen.«¹⁵

Ein Verfahren, dieses Wechselspiel von materieller Stadtstruktur und ihrem artikulativen Gebrauch zu analysieren, müsse daher beinhalten, die

12 Roland Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, *Das semiologische Abenteuer*, S. 199.

13 Foucault, »Andere Räume«, S. 38. In diesem vom Moment der Wahrnehmung ausgehenden Raumverständnis Foucaults zeigt sich deutlich der phänomenologische Einfluss, den Bachelard auf seinen Schüler hatte.

14 Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, S. 202.

15 Ebd.

Sinneinheiten dieser Struktur auszumachen, in formale Klassen zu unterteilen und Kombinations- und Transformationsregeln dieser Einheiten und Modelle zu finden. In dieser Auslegung urbaner Bedeutungsproduktion deckt sich Kevin Lynch Position nahtlos mit der von Barthes', bei dem es heißt: »Moving elements in a city, in particular the people and their activities, are as important as the stationary, physical parts. We are not simply observers in this spectacle, but are ourselves part of it, on the stage with other participants.«¹⁶ Dabei betonen beide, dass der »Stadttext«, den diese Einheiten produzieren, ein transformatives Gefüge ist, dessen Bedeutungskonstellationen sich ständig in Bewegung befinden. Lynch formuliert diese konstitutive Unabgeschlossenheit aus stadtplanerischer Perspektive (»Not only is the city an object which is perceived (and perhaps enjoyed) by millions of people of widely diverse class and character, but it is the product of many builders who are constantly modifying the structure for reasons of their own.«¹⁷), während Barthes denselben Aspekt aus semiologischer Perspektive in Anschlag bringt. Für ihn sind Texte konstitutiv offene Bedeutungsgefüge, in denen sich keine festen Zuordnungen der Relation von Signifikat und Signifikant machen lassen, da »die Signifikate für andere immer Signifikanten sind und umgekehrt.«¹⁸ Diese konstitutive Instabilität urbaner Räumlichkeit entsteht jedoch nicht nur aus der Rezeption der Stadtstrukturen, sondern auch aus dem transformativen Fortschreiben des Bedeutungsgefüges, das sich in jeder Stadt in einer fortwährenden Bewegung aus Verfall, Umbau und Neubau ihrer architektonischen Strukturen vollzieht. Kevin Lynch verweist in diesem Sinne ausdrücklich auf die instabile, provisorische und veränderliche Qualität von Stadtstrukturen, die sich notwendig in die Erscheinung einer Stadt einschreibt. »While it may be stable in general outlines for some time, it is ever changing in detail. Only partial control can be exercised over its growth and form. There is no final result, only a continuous succession of phases.«¹⁹

Die materielle Gestalt der Stadt ist konstitutiv unabgeschlossen und modifiziert sich fortlaufend. Entsprechend lässt sich in jedem »Stadttext«

16 Lynch, *The Image of the City*, S. 2.

17 Ebd.

18 Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, S. 206. Eine prägnante Darstellung seines Textbegriffs liefert Barthes zudem in dem Aufsatz »Das semiologische Abenteuer«, in: *Das semiologische Abenteuer*, S. 10-11. Ein gleichermaßen offenes und dynamisches Textverständnis ist auch die Grundlage der von Manfred Smuda herausgegebenen Anthologie *Die Großstadt als »Text«*, die hier in diesem Sinne als nützlicher Anknüpfungspunkt im Bereich der Stadtsemiologie zu nennen ist.

19 Lynch, *The Image of the City*, S. 2.

ein breites Spektrum von ›Sinneinheiten‹ ausmachen, die an seiner fortwährenden materiellen und semantischen Produktion beteiligt sind; Einheiten, die Barthes in seinem Aufsatz nicht weiter differenziert, von denen es jedoch Sinn macht, sich vorzustellen, dass sie in sehr unterschiedliche mediale Zusammenhänge eingebunden sein können. Die Architektur, die Straßen, die Plätze und die Schilder einer Stadt sind ebenso Teil ihrer Raumproduktion wie die zahlreichen Produkte ihrer visuellen oder textuellen Verarbeitungen (z.B. in Form von Gemälden, Fotografien, Filmen, Romanen, Gedichten, Reportagen etc.). Wenn die Produktion von Raum, mit Henri Lefebvre gesprochen, immer die Produktion von bedeutsamem Raum ist, so umfasst neben seinen gebauten Strukturen und deren Gebrauch auch ihre Bewohner auch und in konstitutiver Weise seine medialen Verarbeitungen und Vorstellungsbilder.²⁰ In einer so gefassten Produktivität von Räumlichkeit sind gestalterische, alltagspraktische und rezeptive Aktivitäten unauflöslich miteinander verwoben; mit anderen Worten wird Raum in dieser Vorstellung nicht nur und zuerst auf der eben seiner materiellen Gestalt produziert, sondern er wird ebenso und gleichzeitig im Prozess seiner Wahrnehmung und Benutzung hergestellt. Und da diese Wahrnehmungsprozesse flüchtig sind und die von ihr produzierten Bedeutungen instabil, muss der urbane Raum fortwährend produziert werden.

»Ein Zeichen ist, was sich wiederholt«, mit dieser Minimaldefinition formuliert Barthes ein plurales und radikal offenes Zeichenverständnis, das er implizit auch für die Untersuchung von Stadtstrukturen vorschlägt.²¹ Er stützt sich hier auf den Zeichenbegriff der strukturalistischen Linguistik, den er in seiner grundlegenden Zweiteilung zwischen materieller Struktur und ihrem Gebrauch zunächst grundsätzlich auf das Feld der Semiologie anwendet. In einem nächsten Schritt fordert er dann jedoch eine folgenreiche Umkehr des von Saussure bestimmten Verhält-

20 Ich beziehe mich in dieser Konzeption der Produktion von Raum auf Henri Lefebvre, der zwischen ›conceived‹, ›perceived‹ und ›lived/ representational space‹ unterscheidet. Ersterer beschreibt für ihn das gestaltete und verwaltete Terrain der Planer, Architekten und Intellektuellen; zweiter ist der Raum, der sich (in de Certeaus Sinn) durch soziale Praktiken, Alltagsgewohnheiten, spontane Aktivitäten etc. herstellt; und letzterer ist der vorgestellte und von Bildern und Symbolen vermittelte Raum. Vgl. Lefebvre, *The Production of Space*, S. 3-18. Die Dreipoligkeit der Raumproduktion bei Lefebvre ist hier zudem bemerkenswert, weil sie sich strukturell mit der Dreipoligkeit des Peirecschen Zeichenbegriffs deckt, um die es im Anschluss an die Diskussion von Barthes Zeichenverständnis und seiner Implikationen von das ›Lesen‹ von urbaner Räumlichkeit gehen wird.

21 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 315.

nisses von Semiotik und Sprache: Hatte Saussure die Linguistik als Teil der Semiotik aufgefasst, so macht Barthes sich jetzt dafür stark, die Semiotik als Teilbereich der Sprache aufzufassen.²² Dies ist ein so entscheidender Schritt, weil es Barthes hier im Prinzip um eine Umgewichtung von strukturalen und artikulatorischen Sprachkomponenten geht, die in seinem Verständnis schließlich auf eine grundlegende Aufwertung der Tätigkeit des Lesens hinauslaufen. »Die Stadt ist eine Schrift; jemand, der sich in der Stadt bewegt, das heißt, der Benutzer der Stadt (was wir alle sind) ist eine Art Leser, der je nach seinen Verpflichtungen und seinen Fortbewegungen Fragmente der Äußerung entnimmt und sie insgeheim artikuliert.«²³ Für die Übertragung von Barthes' Position auf die Frage nach der ästhetischen Zurichtung heterotopischer Bild-Räume ist dies ein so grundlegender Aspekt, weil er, indem sich Bedeutung durch Benutzung und über eine Rhythmisierung der Stadtelemente herstellt, den gestalterischen Umgang mit dem urbanen Text zum Angelpunkt seiner Bedeutsamkeit macht.

Wenn Barthes hier die Stadt als Schrift bezeichnet, dann tut er dies im Sinne seines Konzepts des »schreibbaren Textes«: einer offenen Struktur, in der Produktion und Rezeption in einem gemeinsamen Moment zusammenfallen. Indem ein solcher Text im Idealfall ganz und gar auf die Lenkung seines Rezipienten verzichtet, ist seine Bedeutung nicht vorher gegeben, sondern stellt sich immer von neuem im Prozess des Lesens her; in Barthes' Worten: »Je pluraler der Text ist, umso weniger ist er geschrieben, bevor ich ihn lese.«²⁴ Diese Gleichung, die hier sehr allgemein für das Verhältnis von Schrift und Leser formuliert wird, beschreibt für Barthes auch das entsprechende Verhältnis der Stadt und ihrer Benutzer. Auch für urbane Bedeutungsstrukturen gilt für ihn das Ideal des pluralen Textes: Wir müssen versuchen, »das Spiel der Zeichen zu verstehen, zu verstehen, dass jede beliebige Stadt eine Struktur bildet, aber dass man niemals versuchen soll und darf, die Struktur einer Stadt aufzufüllen. Denn die Stadt ist ein Gedicht [...], aber sie ist nicht ein klassisches Gedicht, ein auf das Subjekt zentriertes Gedicht. Sie ist ein Gedicht, das den Signifikanten entfaltet, und diese Entfaltung sollte die Stadtsemiologie letztendlich versuchen zu fassen und erklingen zu las-

22 Zu Barthes' Verwendung des strukturalistischen Zeichenbegriffs vgl. seine systematischen Ausführungen in *Elemente der Semiologie*. Seine programmatische »Umkehr von Saussure« erläutert er in der Einleitung seines Buches *Die Sprache der Mode*.

23 Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, S. 206.

24 Roland Barthes, SZ, S. 14. Der »plurale«, »schreibbare« Text findet seinen Gegenspieler im »lesbaren« Text mit starker Leserlenkung und engen interpretativen Zwischenräumen.

sen.«²⁵ In dieser Analogie zwischen der Stadtwahrnehmung und Gedichtrezeption drückt sich die schöpferische Rolle aus, die Barthes dem ›Leser‹ der Stadt im Prozess ihrer Sinnproduktion einräumt.²⁶

Dass eine derart radikale Annahme poetischer Offenheit für die rezeptiven Vorgaben heterotopischer Bedeutungsgefüge nicht zutreffen kann, liegt jedoch schon aufgrund der konstitutiven Funktionalisierung heterotopischer Räume auf der Hand. Und doch ist der Ansatz, den Barthes hier vertritt, auch auf diese Raumsituationen anwendbar, wenn man (wie hier vorgeschlagen und im Folgenden weiter ausgeführt wird) Räume im Allgemeinen als Produkt einer Raumwahrnehmung begreift. Für Barthes ist der Akt des Wahrnehmens (›Lesens‹) eines Raumes ein produktiver, schöpferischer Akt, dem in seiner poetischen Vervollständigung der offenen Textstruktur (und somit in der Produktion des Raumes, den diese Struktur verkörpert) eine Schlüsselrolle zukommt. Auch heterotopische Räume müssen auf diese Weise vervollständigt und produziert werden, auch wenn ihre Struktur aufgrund ihrer besonderen Funktionalität keine gänzlich offene sein kann. Auf die semiotischen Grundannahmen von Barthes' Denken zurückgewendet zeigt sich hier die Bewegung in eine konzeptionelle Öffnung des strukturalistischen Modells für Rezeptionsfragen, die in Barthes' viel zitierter Formulierung der ›Geburt des Lesers durch den Tod des Autors‹ ihren wohl eingängigsten Ausdruck findet.²⁷ Über seine Konzepte des schreibbaren Textes sowie der Instabilität und Umkehrbarkeit der Relation von Signifikat und Signifikant, in denen der Leser als Autor Bedeutung herstellt und nicht bloß nachvollzieht, erschüttert Barthes wichtige Grundannahmen des strukturalistischen Denkens; an dessen Fundament, dem binären Zeichenbegriff, hält er dabei jedoch weiterhin fest.

Als Konsequenz dieses Festhaltens bleibt die so stark aufgewertete Funktion des Rezeptionsprozesses in Barthes' Denken letztendlich doch *außerhalb* des Zeichens verortet. Daher möchte ich seine Position an dieser Stelle mit der Semiotik von Charles Sanders Peirce zusammendenken, der in seiner Integration des Rezeptionsmomentes *in* den Zei-

25 Barthes, »Semiologie und Stadtplanung«, S. 209.

26 Barthes spricht in diesem Zusammenhang explizit von der ›erotischen Dimension‹ der Stadtwahrnehmung (ebd., S. 207), so dass sich in diesen Ausführungen eine offenkundige Verbindung zu seinem sehr stark auf Erotik und Sinnlichkeit basierenden, synästhetischen Rezeptionsmodell herstellt, das er in *Die Lust am Text* entwickelt.

27 »Um dem Schreiben (écriture) seine Zukunft zurückzugeben, muss man – dies wissen wir – den Mythos umkehren: Die Geburt des Lesers muss mit dem Tod des Autors bezahlt werden.« Zitiert aus Barthes' Werkausgabe nach Ette, *Roland Barthes*, S. 304-5.

chenbegriff einen entscheidenden Schritt weiter geht – einen Schritt, der, obwohl bei Barthes in dieser Form nicht vorgesehen, meines Erachtens mit dessen Denken nicht nur konsistent ist und es systematisch erweitert, sondern auch der hier avisierten Thematik der Bedeutsamkeit von Raum-situationen entscheidende Aspekte hinzufügt. Bei Barthes heißt es an einer Stelle: »das Zeichen ist nichts anderes als übersetzbar«, und diese Formulierung klingt wie ein Echo des Leitgedankens von Peirce, dass ein Zeichen sich allein dadurch auszeichnet, dass es in ein anderes Zeichen übersetzt wird.²⁸ Was bedeutet die hier von Peirce in Anschlag gebrachte konstitutive Übersetzbarkeit von Zeichen für seinen Zeichenbegriff und dessen Funktion als Bedeutungsträger? Und welche Konsequenzen ergeben sich, wenn man diesen Leitgedanken als Grundlage einer semiotisch gefassten Raumwahrnehmung stark macht?

Zunächst einmal bedeutet Peirces Definition, dass nur ein Zeichen ist, was sich in ein weiteres Zeichen übersetzt: kein Zeichen kann jemals für sich allein stehen; und: jedes Zeichen ist in diesem Sinne durch die Bedingung bestimmt, Teil eines relationalen Gefüges zu sein. Bei genau-erem Hinsehen zeigt sich, dass es in diesem Sinne zwar einerseits als Teil dieses Gefüges bestimmt ist; aber da es sich innerhalb dieses Gefüges stets in ein nächstes Zeichen übersetzen muss und sich in dieser Bewe-gung immer weiter ausdifferenziert, ist es in seiner Bestimmtheit jedoch gleichzeitig auch unbestimmt.²⁹ Durch diese fortlaufende Bedeutungs-modifikation ist das Gefüge, dessen Teil das Zeichen ist, unablässig in Bewegung und insofern mit einer konstitutiven Zeitlichkeit ausgestattet, die jegliche Bedeutungskonstellation innerhalb des Gefüges provisorisch und flüchtig macht (wie auch in Barthes' Konzept des schreibbaren Textes). Die Ursache für diese dynamische und prozessuale Grundstruk-

28 Roland Barthes, *Essais critiques I*, S. 1168; zitiert nach Ette, *Roland Barthes*, S. 49. Bei Peirce kommt diese Formulierung häufiger vor, beispielsweise: »A sign is not a sign unless it translates itself into another sign which is more developed.« *Collected Papers*, 5.594.

29 Mit dieser unüberwindbaren Instabilität der Zeichen als Bedeutungsträger ist zudem ein weiteres Leitmotiv der Peirceschen Semiotik angesprochen: die »infinite Semiose«. Sie stützt sich auf dessen tiefe Überzeugung, dass es keine Bedeutungsproduktion, kein Denken außerhalb von Zeichen gibt; dass also alles Denken in Form von Zeichen stattfindet und folglich jeder Gedanke als Zeichen gefasst werden kann; woraus er schließt: »Every thought must address itself to some other, must determine some other [...] must be interpreted into another.« (*Collected Papers*, 5.253.) Und: »There is no exception [...] to the law that every thought-sign is translated or interpreted in a subsequent one, unless it be that all thought comes to an abrupt and final end in death.« (*Collected Papers*, 5.284.).

tur der Bedeutungsproduktion liegt darin begründet, dass sich für Peirce ein Zeichen nicht aus einer konstitutiven Zweierheit von Vorstellung und Lautbild zusammenfügt, sondern aus einer irreduziblen Dreierrelation von Zeichenträger, Objekt und Interpretant – wobei, und darauf weist Susanne Rohr ganz nachdrücklich hin, »die triadische *Relation* [...] ihren drei Korrelaten gegenüber ontologische Priorität« hat.³⁰ Statt der strukturalistischen Zweierheit, die (wie wir bei Barthes gesehen haben) das post-strukturalistische Denken zwar in ihrer Stabilität erschüttert, aber nicht grundsätzlich aufgibt, finden wir bei Peirce eine relationale, in einem spezifischen Kontext verortete Dreierheit: ein *Zeichen* bezeichnet *etwas* für *jemanden*, und es tut dies immer in einer bestimmten Hinsicht bzw. einer konkreten Situation.³¹

Das wesentliche Moment, das hier im Vergleich zum zweipoligen Zeichenbegriff hinzukommt, ist das kontextgebundene ›für jemanden‹, das Peirce als den Interpretanten bezeichnet. Mit der Semiotik von Peirce gedacht, findet somit jedes Wahrnehmen in einer *räumlichen* Situation statt. Denn als konstitutiver ›Ort‹ unserer Wahrnehmung spannt jedes Zeichen in seiner relationalen Grundkonstitution zwischen seinen drei Polen (Zeichenträger, Objekt der Wahrnehmung und Interpretant) einen Raum auf, der als Schnittstelle zwischen Objekt und Subjekt fungiert. Dieser Raum ist nicht als ein abgeschlossener zu denken, sondern als ein dynamischer und nach außen hin geöffneter Raum. Der Objektpol ist als ›unmittelbares Objekt‹ zum einen Teil der Zeichenrelation und verweist

30 Susanne Rohr, *Über die Schönheit des Findens. Die Binnenstruktur menschlichen Verstehens nach Charles Sanders Peirce: Abduktionslogik und Kreativität*, S. 67 (meine Hervorhebung). An dieser Stelle geht Rohr auch auf die implizite Zeitlichkeit der Peirceschen Zeichentriade ein. Zur Prozesshaftigkeit der Bedeutung vgl. zudem ebd., S. 143. Rohrs Ausführungen zu Peirce, die sie in diesem Buch und in *Die Wahrheit der Täuschung: Wirklichkeitskonstitutionen im amerikanischen Roman 1889-1989* darlegt, und die Gespräche, die sie mit mir über dieses Thema geführt hat, haben mein Verständnis seines Denkens so grundlegend wie nachhaltig geprägt, dass es mir praktisch unmöglich ist, diesen Einfluss in allen Einzelheiten auszuweisen.

31 Bei Peirce heißt es entsprechend: »A representamen [or sign] is a subject of a triadic relation to a second, called its object, for a third, called its interpretant, this triadic relation being such that the representamen determines its interpretant to stand in the same triadic relation to the same object for some interpretant [Hervorhebung im Original].« (*Collected Papers*, 1.541) Oder an einer anderen Stelle: »A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign.« (*Collected Papers*, 2.228)

dabei zum anderen auf ein ›dynamisches Objekt‹ außerhalb des Zeichens, das er mithilfe des wahrnehmenden Bewusstseins interpretiert; ebenso ist der Subjektpol als Andockstelle für den Rezeptionsprozess einerseits Teil der Zeichentriade und andererseits Teil eines sich außerhalb dieses Zeichens befindlichen wahrnehmenden Subjektes.³² Der Interpretant des Peirceschen Zeichenbegriffs, und das ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, ist keinesfalls gleichzusetzen mit einem interpretierenden Subjekt, sondern er repräsentiert (nach innen gerichtet) dieses Subjekt innerhalb der Zeichentriade und fungiert (nach außen gerichtet) als Anknüpfungspunkt für dessen interpretative Handlung.

In einem so verstandenen Wahrnehmungsmodell lassen sich weder Objekt noch Subjekt als abgeschlossene Einheiten denken, und dieser Gedanke hat weitreichende Konsequenzen, und das nicht nur, weil mit ihm Bedeutungsproduktion und die an sie geknüpfte Wahrnehmung von Wirklichkeit (an deren Verständnis es Peirce primär gelegen war) als ein unablässig fortlaufender und sich selbst perpetuierender Prozess gefasst wird, sondern auch (und in diesem Zusammenhang vor allem), weil dieses Grundmuster unsere Wahrnehmung von Raumsituationen einschließen muss.³³ Wenn wir diese nämlich von dem Moment ihrer Wahr-

32 Da Denken für Peirce wie gesagt nur und ausschließlich in Form von Zeichen stattfinden kann, gibt es für ihn entsprechend kein autonomes Subjekt als Ursprungspunkt des Denkens (im Sinne von Descartes) und keine dem Denken vorgelagerte Instanz wie die Intuition (im Sinne von Kant), sondern auch das denkende Subjekt ist immer schon Teil einer Zeichenrelation. »I myself, properly speaking, do not exist. It is only a replica of me that exists, and I exist in that replica as the effect of my being as a law.« Peirce, *New Elements of Mathematics*, S. 368. Das Subjekt ist insofern gedoppelt: es ist gleichzeitig ein durch Zeichen vermitteltes und ein handelndes Subjekt, das im aktiven Interpretieren von Zeichen den Bedeutungsfluss wesentlich mit in Gang hält. Auf diese Weise räumt Peirce dem wahrnehmenden und interpretierenden Subjekt einerseits einen festen Platz in seinem semiotischen Modell ein und schreibt es dennoch nicht in Kategorien fest, die jenseits des Bedeutungsprozesses liegen. Für eine ausführliche Diskussion des Subjektbegriffs bei Peirce vgl. Rohr, *Die Wahrheit der Täuschung*, S. 27-43; zum Objektbegriff vgl. ebd., S. 23-27.

33 Ohne dieses komplexe Thema hier weiter vertiefen zu wollen, ist es dennoch wichtig, sich diese generelle Ausrichtung des Denkens von Peirce zu vergegenwärtigen. Denn wenn die Rede davon ist, dass ein Zeichen in ein weiteres und weiter entwickeltes Zeichen übersetzt wird, dann basiert dies auf der Grundannahme, dass wir Wirklichkeit zwar nur in Form von Zeichen erfahren können, dabei in unserem Bestreben, die Wirklichkeit zu erkennen, jedoch durch die unaufhörliche Reinterpretation von Bedeutung und das pragmatische Moment ihrer intersubjektiven Überprüfung (jeden-

nehmung aus denken und sich Räume insofern nur auf diese Weise überhaupt *als Räume* konstituieren (dieses produktive Ineinandergreifen von Raum und Betrachter hatte sich ja sowohl in der Position von Foucault als auch in der von Barthes als Angelpunkt ihres Raumverständnisses erwiesen), dann stellen sich Fragen über die Bedeutsamkeit dieser Räume ausschließlich in einer dynamischen Dreierrelation aus wahrzunehmendem Raum, dessen Wahrnehmung und dessen Einbettung in die konkrete Situation der Wahrnehmung im Kontext eines größeren kulturellen Bedeutungsgefüges. Und wenn dies für Räume im Allgemeinen zutreffend ist, dann muss es entsprechend auch für heterotopische Räume zutreffend sein. erinnert man sich nun vor diesem Hintergrund an Foucaults Auflistung heterotopischer Räume, so fällt dabei ins Auge, dass diesen Räumen durch ihre relationale Einbindung in ein größeres kulturelles Gefüge eine Stabilität zukommt, die sich offenbar vorrangig aus ihrer spezifischen Platzierung heraus begründet. Krankenhäuser, psychiatrische Anstalten, Militärkasernen, Gefängnisse, Friedhöfe, Theater, Kinos, Gärten, Bibliotheken, Museen, Festwiesen, Feriendörfer – all diese von Foucault genannten Orte werden von einer geographisch fixierten Räumlichkeit aus gedacht und auf diesem Weg als Heterotopien markiert. Diese Vorstellung einer geographischen Bestimmtheit heterotopischer Räume gerät aus der hier eingenommenen Perspektive der Peirceschen Semiotik nun jedoch ein Stück weit ins Wanken, weil diese notwendig mit der Frage einhergeht, wie diese Platzierungen (in ihrer Eigenschaft einer Markierung in einem sozialen Raum) als Ergebnis eines Wahrnehmungsaktes hergestellt werden.

Über die semiotische Fundierung der Betrachtung dieser Räume soll ihre heterotopische Markierung hier also mit dem interaktiven und konstitutiv offenen Moment der Wahrnehmung zusammengedacht werden. Foucault verwendet in seinem Aufsatz die Formulierung, Heterotopien seien ›in ein kulturelles Gefüge hineingezeichnet‹. Dieses Hineinzeich-

falls in der Idealvorstellung) dennoch die Fähigkeit besitzen, uns diese Wirklichkeit tatsächlich zu erschließen. Peirces Denken läuft in diesem Sinne trotz der Dynamik und Instabilität, die er der Bedeutungsgenerierung beimisst, keineswegs auf einen relativistischen Wirklichkeitsbegriff hinaus, wie er beispielsweise den pragmatischen Ansatz von William James prägt. Ein sehr anschauliches Zeugnis der sich hier manifestierenden Wissenschaftsgläubigkeit (der Inbegriff des intersubjektiven Korrektivs ist für Peirce die (natur-)wissenschaftliche Gemeinschaft, der er sich durch seine lebenslange Arbeit als Chemiker und Geodät ausgesprochen zugehörig fühlte) ist der Aufsatz »The Fixation of Belief«, in: Nathan Houser/Christian Kloesel (Hg.), *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, Vol. I, S. 109-123.

nen soll hier als eine realitätstiftende Handlung verstanden werden, in der ein aus semiotischem Material bestehendes und in besonderer Weise artikuliertes Wahrnehmungsangebot in einer konkreten Erfahrung als heterotopischer Raum realisiert wird.³⁴ Wenn Räume sich in diesem Sinne erst im Prozess ihrer Wahrnehmung konstituieren, dann werden sie zu heterotopischen Räumen, wenn sich in dieser Wahrnehmungssituation ein ihnen eingeschriebenes funktionales Potential im Moment eines Raumerlebens einlöst. Wendet man diesen Ansatz nun auf die drei Räume zurück, die den Kern dieser Untersuchung bilden, so erweisen sie sich durch ein Wahrnehmungsangebot miteinander verbunden, das sich über eine aneignende Bildgestaltung artikuliert und entsprechend mit einem Wiedererkennen bereits bekannter Formen und Motive operiert. Und in diesen Prozessen der Aneignung und des Wiedererkennens werden in einer ausgestellten und strategisch versierten Weise Bedeutungsformationen verschoben und moduliert.

Einen Ort wie Las Vegas unter dem Gesichtspunkt seiner Zeichenhaftigkeit zu betrachten, ist alles andere als ein neuer Gedanke, zumal die bisher einflussreichste kulturkritische Studie *Learning from Las Vegas* zur Zeit einer stadtgeschichtlichen Entwicklung entstanden ist, in der das Zeichen (in Form von Schildern) selbst zur Architektur wurde.³⁵ Gerade im Hinblick auf dieses Beispiel liegt eine Analyse des expliziten Verweiskarakters der hier vorhandenen Architektur und ihrer wirkungsästhetischen Strategien also einerseits besonders nahe; andererseits ging es Venturi, Scott Brown und Izenour primär um den urbanen Raum von Las Vegas als ›Phänomen architektonischer Kommunikation‹.³⁶ Sie wollten mit ihrem Ansatz eine ikonographische Architekturtradition wieder beleben, von der sich die moderne Architektur mit ihrem Primat der Form nicht nur verabschiedet, sondern die sie wegen ihres ornamentalen und häufig eklektizistischen Charakters vehement abgelehnt hatte. Die Begründung für diesen programmatischen Schritt einer Wiederbelebung symbolhafter Architektur ist für Venturi, Scott Brown und Izenour eine pragmatisch-historische, und der Strip ist dessen Archetyp, »an exaggerated example from which we derive lessons for the typical.«³⁷ Da diese

34 Foucault, »Andere Räume«, S. 39.

35 Im Englischen drückt sich diese Nähe noch unmittelbarer aus, da sich hier das semiotische Zeichen und das Schild der typischen Las Vegas-Architektur dieser Zeit in dem Wort ›sign‹ treffen.

36 Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steve Izenour, *Learning from Las Vegas*, S. 6.

37 Ebd., S. 18. Las Vegas als Stadt des ›offenen Raumes‹, verkörpert durch den Highway und den kommerziellen Strip, markiert in diesem Sinne den

Architektur zum Zeitpunkt der Untersuchung für *Learning from Las Vegas* von einer räumlichen Situation herausgefordert war, die durch Eigenschaften wie Offenheit, Weite, Distanz und Geschwindigkeit (d.h. den Highway) bestimmt wurde, sollte die Orientierung mit Hilfe von Zeichen eine neue und essentielle Aufgabe bekommen. »At the simple crossroad a little sign with an arrow confirmed the obvious. One knew where one was. When the crossroad becomes a cloverleaf, one must turn right to turn left [...]. But the driver has no time to ponder paradoxical subtleties within a dangerous, sinuous maze. He or she relies on signs for guidance – enormous signs in vast spaces at high speed.«³⁸ Der Spezialfall Las Vegas wird in dieser Argumentation zu einem maximalen Allgemeinheitsanspruch gedehnt. In einem offenen urbanen Raum wie dem in der 1960er Jahren noch sehr lose bebauten Strip bewegen sich die Stadtbenutzer in ihren Autos mit einer Geschwindigkeit von 50 Stundenkilometern. Für diese Raumsituation, so die Autoren, sei eine auf das Primat der Form ausgerichtete Architektur nicht funktional, sondern es bedürfe einer Architektur überdimensionierter Schilder mit einem vielschichtigen Angebot an verbalen und symbolischen Verweisen.

Die ästhetische Form (und in dem beschriebenen Szenario mehr die des Schildes als die des Gebäudes) wird auf diese Weise zur Funktion der kommunikativen Aufgabe von Architektur. »But it is the highway signs, through their sculptural forms or pictorial silhouettes, their particular positions in space, their inflected shapes, and their graphic meanings, that identify and unify the megatexture [of this space].«³⁹ In der diesem Ansatz impliziten Hierarchisierung von kommunikativer und ästhetischer Funktion der Architektur ist der Verweischarakter des Schildes den anderen gestalterischen Aspekten übergeordnet. Der Ansatz, den Venturi, Scott Brown und Izenour hier vertreten, geht dabei von den kontextualisierenden Fragen aus, was für Anforderungen ein Ort stellt und wie diese von dessen räumlicher Situation geprägt und architektonisch einzulösen

Gegenpol zu Rom als Stadt des ›geschlossenen Raumes‹, verkörpert durch die Piazza.

38 Ebd., S. 9. Diese Argumentation wird untermalt mit einer umfangreichen Darstellung der Evolution des urbanen Raumes vom Basar zum Highway, wobei die unterschiedlichen Anforderungen der räumlichen Situationen sehr anschaulich herausgearbeitet werden. Die verwendeten Größen sind dabei (1) das Verhältnis von Raum und Maßstab, (2) die Geschwindigkeit der Bewegung durch den Raum und (3) das Verhältnis von Zeichen/Symbol und Gebäude. Vgl. ebd. S. 10-11; S. 14-17.

39 Ebd., S. 13. An einer späteren Stelle heißt es: »Signs in Las Vegas use mixed media – words, pictures, and sculpture – to persuade and to inform.« Ebd., S. 32.

sind. Insofern befindet er sich durchaus in einer gewissen Resonanz zu dem hier verfolgten Vorhaben einer Funktionsbestimmung von Stadtbildern und ihren impliziten Gestaltungsmustern. In seiner Rolle als Archetyp des offenen urbanen Raumes, die diese Betrachtungsperspektive an ihren Gegenstand heranträgt, ist Las Vegas in dieser Studie jedoch gerade keine *Gegenplatzierung*, kein heterotopischer Ort, sondern ein Allgemeinplatz, aus dem entsprechend weitreichende Regeln über die kommunikative, ikonographische Aufgabe von Architektur abgeleitet werden sollen. Abhängig davon, mit welcher analytischen Agenda man sich an diesen Ort wendet, treten also bestimmte funktionale Aspekte seiner Konstitution und Wirkung in den Vordergrund. Auf vergleichbare Weise ließe sich für das Regierungsviertel von Washington oder die White City über ihre ikonographische Bildlichkeit und deren impliziten Verweischarakter eine archetypische Funktion ableiten, über die sich ihre spezifische Art zu bedeuten verallgemeinern ließe. Im Falle Washingtons wäre dies z.B. die Modelfunktion des Klassizismus als amerikanische Architektur der politischen Repräsentation, die sich besonders prägnant in den zahlreichen Capitolsgebäuden zeigt, die seit Beginn des 19. Jahrhunderts im ganzen Land als Sitze von Landesregierungen, Rathäusern und Verwaltungsgebäuden errichtet worden sind; und im Fall der White City wäre es z.B. die ›City Beautiful‹-Bewegung, nach deren pädagogischen Überzeugungen und ästhetischen Grundsätzen einer zivilisierenden Wirkung verschönerter Lebenswelten eine Vielzahl amerikanischer Städte umgestaltet wurden.⁴⁰

Um Las Vegas, Washington und die White City über die gemeinsame Eigenschaft ihrer Bild-Räumlichkeit als heterotopische Räume zu betrachten, muss hier also eine Perspektive eingenommen werden, die ihr Augenmerk auf diejenigen Gestaltungskomponenten und Wahrneh-

40 Einen reich bebilderten Überblick dieser Bautradition liefern Henry-Russell Hitchcock und William Seale in ihrem Band *Temples of Democracy: The State Capitols of the USA*. Stadtplanerische Projekte der ›City Beautiful‹-Bewegung wurden in Chicago, Cleveland, Montreal, San Francisco und Denver durchgeführt. Auch der Campus der Yale University in New Haven wurde nach den pädagogischen Vorstellungen dieser Bewegung ausgeweitet und umgestaltet, weite Teile des angrenzenden Armenviertels mussten den Baumaßnahmen weichen. Das prominenteste Beispiel dieser Bewegung ist die Umgestaltung Washingtons durch die Senate Park Commission zum einhundertsten Geburtstag der Regierungstadt, auf die im folgenden Kapitel noch ausführlich eingegangen wird. Eine umfassende Darstellung dieser Bewegung findet sich bei William H. Wilson, *The City Beautiful Movement*; eine historische Kontextualisierung bei Paul Boyer, *Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920*.

mungsangebote richtet, welche diese Orte in ihrem größeren Gefüge als *andere* Räume hervortreten lassen; sie können daher gerade nicht aus einer Perspektive wie der von *Learning from Las Vegas* betrachtet werden, die ihr verallgemeinerbares Gestaltungspotential in den Blick nimmt und daraus eine Modellfunktion ableitet, sondern es soll genau in umgekehrter Richtung verfahren werden: die Orte sollen mit einem besonderen Augenmerk auf die spezifische Konstruktion ihrer Bild-Räumlichkeit und des von ihm verkörperten Raum-Erlebens analysiert werden, da sich von hier aus, d.h. über ihre räumlich und bildlich hergestellte Andersartigkeit, Fragen nach ihrer Funktionalität und Wirkung im Kontext der kulturellen Geographie in Anschlag bringen lassen, zu der sie unauflöslich gehören. Dieses Erkenntnisinteresse in der dargelegten Weise semiotisch zu unterfüttern, bedeutet für diese Frageperspektive, die hier betrachteten Räume als mobile Bedeutungskonstellation zu verstehen, deren heterotopische Funktion sich über eine strategisch inszenierte, räumliche und bildliche Erfahrung realisiert.

Die konkreten Fragen, die sich von diesem Punkt aus für die anschließende Untersuchung der Beispielorte ergeben, sind folgende: Welche Bezugspunkte wählte man in der Konstruktion dieser Orte aus und wie genau wurden die importierten Materialien in die jeweiligen Stadtbilder eingefügt? Welche Strategien ästhetischer Ansprache werden den Räumen auf diese Weise produziert durch ihre übersetzerische Bildpolitik eingeschrieben, und welche Art des Raum-Erlebens verkörpern sie dabei? Welche strukturellen Ähnlichkeiten und Unterschiede lassen sich zwischen den drei Beispielorten ausmachen? Welche genealogischen Entwicklungslinien lassen sich zeichnen, welche Brüche treten in Erscheinung? Und welche Aufschlüsse gewähren diese Entwicklungen wiederum über die heterotopische Funktion dieser Orte?

