

Tom Holert

Zerstörung zum Bild. Medialität der Stadt und Diskurse der Verletzung

Aus: *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, hg. von Rainer Dempf, Siegfried Mattl, Christoph Steinbrener, in Kooperation mit der Kunsthalle Wien, Wien: Orange Press, 2006, S. 107-115

1. Visuelle Integrität, Musealisierung und Gefährdung

Gegen die Präsenz von Werbeflächen, Schaufenstern und anderen kommerziellen Bild- und Schriftzeichen im städtischen Raum wurde lange argumentiert, diese sei mitverantwortlich für das Verschwinden der historischen Spuren gebauter Materialität, verstelle den Blick auf architektonische und urbanistische Spezifika und verunreinige die Intentionen von Architekten und Stadtplanern. Doch seitdem man mit Walter Benjamin, Robert Venturi und anderen von Paris und Las Vegas „gelernt“ hat und die Geschichte der Werbung im Stadtraum ihrerseits zum Gegenstand wissenschaftlichen und denkmalpflegerischen Interesses geworden ist, läuft der kultur- und kapitalismuskritische Widerstand gegen die Durchmusterung der Städte auch gelegentlich ins Leere. Er muss sich fragen lassen, wodurch sein Ikonoklasmus eigentlich legitimiert ist.

Was es bedeuten könnte, den urbanen Kontext von Werbebotschaften und anderen vermeintlichen Navigationshilfen des Handels und der Industrie zu befreien, hat *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, eine Intervention der Künstler Christoph Steinbrener und Rainer Dempf gezeigt. Die temporäre Ersetzung der kommerziell genutzten Flächen an den Fassaden der Wiener Neubaugasse durch uniforme Gelbflächen im Juni 2005 verwies sowohl auf die physisch-geometrische Ausbreitung dieser Flächen im Stadtraum wie auf das Ausmaß der Kolonisierung der Wahrnehmung derjenigen, die diesen Raum alltäglich gebrauchen, sich aneignen, produzieren. Damit ist zugleich eine Dimension vorstellbarer oder noch zu konzipierender alternativer Nutzungen und Gestaltungen dieser Flächen markiert. Die vorübergehende Aktualisierung einer virtuellen Zone des Ausdrucks, die symbolische Befreiung eines kommerziell besetzten Möglichkeitsraums – darin dürften die Hauptverdienste von *Delete!* gelegen haben.

Andererseits handelte es sich hier eben nicht nur um die Freilegung oder Öffnung eines Imaginations- und Handlungsfeldes, sondern auch um eine Verdrängung beziehungsweise Verhängung bestehender Beziehungen zwischen Zeichen und Lektüren, die sich – wohl bewusst – nicht grundlegend von Überblendungen historischer Fassaden unterscheiden, die derzeit in den Innenstädten von temporären Riesenpostern besorgt werden, hinter denen sich die Renovierungsarbeiten am maroden Gemäuer vollziehen.

Auch ist die erzieherische Askese dieser Unterbrechung mehr oder weniger eingeübter Alltagsperzeptionen und Zerstreuungen nicht ohne Tücken, weil sie – ob nun beabsichtigt oder nicht – eine

Moralisierung des Raums betreibt. Im Medium der spektakulären Aktion evoziert sie ein Jenseits des Spektakels, als ob das Gelb, mit dem die Werbebilder und -texte unterdrückt werden, die Signalfarbe zum Aufbruch in eine neue (oder vielmehr: vorgeschichtliche) Ära ungetrübter Öffentlichkeit sei.

Man könnte noch weiter gehen und im oben angedeuteten Sinne von der künstlerischen Verletzung einer historisch gewachsenen, feingewebten Bild-Textur aus alten und neuen, permanenten und temporären Werbemaßnahmen sprechen – ein Bild-Text, der für ebenso erhaltenswert und sozialrelevant gehalten werden mag wie die historische Bausubstanz oder die Utopie einer werbefreien Umwelt. Denn wer befindet mit welchem Recht, welches die richtige Historizität, der richtige Gebrauch ist – auch in Bezug auf die visuelle Stadtkultur beziehungsweise die Stadt als visuelles Ereignis, als „visualicity“ (Rob Shields)? Wie verhält sich diese künstlerische „Verletzung“ zu einem der wichtigen meta-urbanistischen Diskurse dieser Tage, der die Gefährdung und den Schutz der ästhetischen Gestalt der Stadt betrifft, insbesondere ihrer visuellen Erscheinung? Für die Weltkulturerbe-Wahrer der UNESCO ist die Kategorie der „visual integrity“, des visuellen Zusammenhalts und Zusammenhangs, von herausragender Bedeutung – etwa im Bezug auf die Wiener Altstadt. Die Diskussion um den Verbleib des Kölner Doms auf der UNESCO-Weltkulturerbe-Liste stützte sich ebenfalls wesentlich auf diesen Begriff. Die zuständige Kommission sah in den Plänen der Stadtregierung, auf dem der Kathedrale gegenüber liegenden Ufer des Rheins Wolkenkratzerarchitekturen zu errichten, eine Missachtung des historischen Stadtensembles in seiner vertrauten Gestalt. Für einige Monate wurde das prestigeträchtige und auch finanziell nicht belanglose Label „Weltkulturerbe“ dem Kölner Dom entzogen.

„Visuelle Integrität“, ein Ideal des denkmalpflegerisch-fixierenden Blicks, ist gewissermaßen das konservativ-konservierende Pendant zu einer anderen – modernistischen – Kategorie: der „imageability“, der „Bildfähigkeit“. Diesen Begriff entwickelte der Urbanist Kevin Lynch in den 1950er Jahren auf der Basis von gestaltpsychologischen Überlegungen und Umfragen zur Stadtwahrnehmung. Der Autor von *The Image of the City* (1960) erstellte ein Inventar der Elemente, aus denen sich ein erfolgreiches „Bild der Stadt“ zusammensetzt. Macht der Stadtplaner seine Sache gut, installiert er stabile „mentale“ Bilder der Stadt in der größtmöglichen Zahl von Stadtbewohner-Köpfen.¹ Je deutlicher sich ein Gebäude, ein Straßennetz, eine Verkehrsstruktur als urbane Figur vom urbanen Grund abhebt, desto größer die resultierende „Bildqualität“; je größer die Übereinstimmung zwischen den Stadtplänen, die einzelne Bürger aus dem Gedächtnis zu zeichnen in der Lage sind, desto erfolgreicher hat die Stadt ihr eigenes Bild denjenigen kommuniziert, die sie bewohnen. So sollen die Urbanisten der Unlesbarkeit der Städte eine eigentlich unmögliche Bildlichkeit abtrotzen.

Dabei handelt es sich, gab Lynch zu bedenken, nicht allein um ein Designproblem. Vielmehr müsse man das „mentale“ Bild der Stadt auch durch eine Art ästhetischer Erziehung erzeugen. Den Bewohnern soll beigebracht werden, „ihre Stadt zu betrachten“. Zu diesem Zweck könne man die Bürger durch die Straßen führen und die Städte zu „animierten Museen unserer Gesellschaft und ihrer Hoffnungen“ machen.² Bei entsprechender pädagogischer Kontrolle des Blicks trügen sogar eher missratene Stadt-„Verschönerungen“ dazu bei, „Energie und Zusammenhalt des Gemeinwesens“ zu intensivieren.

In mancher Hinsicht sind alle Interventionen in den städtischen Raum, die eine Abweichung von

¹ Vgl. Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, MA/London: MIT 1960, S. 9.

² Vgl. ebd., S. 117.

den gewohnten sinnlichen und mentalen Erfahrungen von Urbanität empfehlen (oder direkt auslösen), zumindest potenziell solche Schulen des Sehens und des Gemeinwesens, wie sie Lynch vorschwebten. Nur dass die Musealisierung der Städte inzwischen in einer Weise voranschreitet (und mit ihr die Präformierung des Blickens und Schauens), dass eine jede „Führung“ durch die Stadt tendenziell der Monumentalisierungslogik des touristischen Blicks unterworfen ist.³ Die Musealisierung der Stadt stiftet einen moralisch-pädagogisch-politischen Zusammenhang – abhängig davon, wie und was vermittelt und anschaulich gemacht wird. Dabei gründet sich dieser Zusammenhang nicht zuletzt auf dem bangeren Wissen, dass es auch ganz anders sein könnte (oder gewesen ist oder werden kann). Und als Extremfall dieser Kontingenz des Städtischen, die keine touristische Blickindustrie dauerhaft stillzustellen in der Lage ist, fungieren die Bilder und Erfahrungen der durch Kriege oder andere Katastrophen entstellten Integrität der Städte. Aber wie werden die Bilder und Erfahrungen der Zerstörung in das touristische Bild heutiger Städte integriert?

2. Bild der Zerstörung, touristisches Gedenken

Zwischen dem 2. Mai und dem 16. Juli 2005 stand in Berlin an zentralem Ort, am Pariser Platz, ein fünf Meter hohes und 22 Meter messendes halbkreisförmiges Gerüst, bespannt mit einer beidseitig bedruckten Plakatfolie. Der konkave Teil des Halbkreises zeigte das Halbrundbild einer Ansicht des Pariser Platzes im Zustand der Zerstörung, während die konvexe Seite eine Dokumentation der internationalen Dimension der Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs aufwies. Das Panorama wurde von einem „Gruppe180 e.V.“ in Auftrag gegeben und errichtet, gedacht als Auftakt einer ganzen Reihe ähnlicher Panoramen in anderen europäischen Städten wie Coventry oder Stalingrad. In „ca. 230 Stunden zwischen dem 14. März und dem 11. April 2005“ hat der Maler Marcel Backhaus das Schwarzweißbild mit den zerstörten Gebäuden, in deren Mitte sich das Brandenburger Tor erhebt, auf der „Grundlage von Plänen und Fotos des 19. Jh., von 1945 und von Aufnahmen bis in die 1960er Jahre“ in realistischer Manier in Öl gemalt; anschließend wurde es elffach vergrößert und auf die Plakatfolie gedruckt.⁴

Tagsüber sammelten sich die Touristen, denen der Besuch des Brandenburger Tors ohnehin eine vorrangige Sightseeing-Verpflichtung ist, vor beziehungsweise „in“ dem Panorama, machten Fotos und Videos, studierten das Verhältnis zwischen der heutigen Platzgestaltung und dem Bild der Ruine, wie das eine das andere überlagerte oder ergänzte und wie sich die Begleitung im Blick auf das Display der Kamera in das Vexierbild zwischen Gestern und Heute einfügt. Nachts konnte man dasselbe tun, mit dem Unterschied, dass das Halbrundbild nun von hinten erleuchtet war, eine betont stimmungsvolle oder auch weihevollle Illumination, die ebenfalls zu Tausenden von Schnappschüssen Anlass gab.

Das Panorama diente als eine Art Einfühlungsfenster in die Geschichte Berlins und des Pariser Platzes, wobei das zwischen dem Status einer historisch-dokumentarischen Stadtfotografie und dem einer Pastiche in der Tradition der Vedutenmalerei schillernde Bild der Trümmerlandschaft die zeitliche Lücke der sechzig Jahre zwischen 1945 und 2005 zu schließen vorgab – so, als könnte man die Nachkriegsgeschichte in einem Zeitsprung in die Katastrophe überwinden, indem man sich

³ Vgl. Boris Groys, Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit, in: ders., *Topologie der Kunst*, München/Wien: Hanser 2003, S. 187-198.

⁴ Vgl. 180°Berlin – 1945 | 2005 mittendrin Geschichte, http://www.180gradberlin.de/html/180_11.htm

der immersiven An- und Einbeziehung der gekrümmten Bildwand überlässt und eintaucht in eine Vergangenheit, deren Status des Vorübers gleichzeitig durch die teils restaurierte, teils neu erbaute oder im Bau befindliche Architektur des heutigen Pariser Platzes verbürgt wird.

Dieser Kurzschluss zwischen dem Heute des Platzes und seinem Gestern ist mit einem Prozess der Erkenntnis verbunden, behaupten die Initiatoren auf ihrer Website: „Der Ausstellungsbesucher versteht, dass der Zustand der Gegenwart ein Resultat der Vergangenheit ist. Er erhält so einen neuen Zugang zur Geschichte der Stadt. Durch die Anschlüsse der abgebildeten, bombenzerstörten Gebäude an das gegenwärtige Stadtbild wird eine Brücke aus der Vergangenheit ins Heute geschlagen.“⁵ Die Überblendung der intakten, monumentalen Gegenwart mit dem raumsimulierenden Panorama ihrer ruinösen Vergangenheit verfolgt also nicht zuletzt pädagogische Ziele: An die „Folgen des Krieges“ soll erinnert und den „nachwachsenden Generationen“ der „hohe Wert des Friedens“ veranschaulicht werden.⁶

Aber die Funktion des Panoramas erschöpft sich nicht in dieser allgemeinen pazifistischen Belehrung. Zu vermuten ist, dass hier auch ein allegorisches Schauen angelegt ist. Erfüllt das Ruinenbild nicht eine vertraute Rolle als Vanitasbild, als visuelle Vergänglichkeitsikone, die den restaurierten Glanz des Neuen Berlin bricht, aber zugleich eben diesen Glanz als Ergebnis einer Auferstehung aus Ruinen bestimmt? Das frühe Massenmedium, welches das Panorama als fester Bestandteil der Jahrmarktskultur des 19. Jahrhunderts gewesen ist, gibt hier – als definitiv „altes“, also auch nostalgisch zu erfahrendes Medium – Gelegenheit zur allegorisch-melancholischen Versenkung in das Bild des zerstörten Berlins – unter dem freien Himmel touristischen Gedenkens, die Digitalkamera im Anschlag.

3. Pädagogik der Wunde

Die Panoramainstallation mit der Ruinenvedute steht überdies im Kontext einer Konjunktur des Bildes der zerbombten Städte, die in Deutschland seit den späten 1990er Jahren maßgeblich durch das Geschichtsfernsehen der öffentlich-rechtlichen Anstalten (Guido Knopp) und die ausladenden Dokumentationen von „Spiegel TV“ mit wiederentdecktem Filmmaterial ausgelöst worden ist. Ein weiterer entscheidender Stichwortgeber und Argumentationslieferant dieses Visualitätsschubs war und ist das Ein-Mann-Unternehmen des Zeithistorikers Jörg Friedrich. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung seines umstrittenen (weil als weiteres Zeichen eines geschichtsrevisionistischen Opferdiskurses in der deutschen Öffentlichkeit diskutierten) Buches über den Bombenkrieg *Der Brand* im Jahr 2002 legte Friedrich 2004 den Bildband *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs* vor. Friedrich geht es bei der Präsentation seiner visuellen Recherchen in den städtischen Archiven darum, die „Gestalt des Bombenkriegs“, den „Anblick des Geschehens“ zu ermitteln und deren Rekonstruktion „aus dem Geist der Erlebnisgeneration“ vorzubereiten. Denn der Präsenz der Erinnerung widerspreche eine Absenz der visuellen Evidenz: „Abermillionen von Deutschen steht das Bild des Bombenkriegs unauslöschlich vor Augen, doch existieren wenige Bilder.“ Während die Opfer Hiroshimas „im Gedächtnis Gestalt“ hätten, gehe der „Brandkrieg“ gegen die deutschen Städte erst langsam in das „Geschichtsbild“ ein, das heißt: in ein Bild nach und jenseits der „Trümmerlyrik der

⁵ 180°Berlin – 1945 | 2005 mittendrin Geschichte, http://www.180gradberlin.de/html/180_2.htm

⁶ Vgl. 180°Berlin – 1945 | 2005 mittendrin Geschichte, http://www.180gradberlin.de/html/180_5.htm

Nachkriegsfotografie" und den „Idyllen der alten Architekturbilder.“⁷

Der Weg zu dieser neuen, gewissermaßen postlyrischen und postidyllischen Qualität eines „Anblicks des Geschehens“ führt über die Konfrontation mit Bildern, die das ganze Ausmaß der Zerstörung von menschlichen Körpern und städtischer „Textur“⁸ dokumentieren.

Auch gegen die Verdrängung des im „Brandkrieg“ Zerstörten durch einen Urbanismus, der die Folgen des Krieges als *tabula rasa* eines bereinigenden Neuaufbaus interpretierte, versteht Friedrich seinen Bilderatlas als kollektivpsychologische Tiefenanalyse und als Schuldzuweisung: „Das Narbengewebe, das die Brache des Luftkriegs bedeckt, ist auch der Überzug der deutschen Seelenlandschaft. Wer bombt, und sei es, er befreie, hat unrecht.“⁹

Dieses „Unrecht“, das Friedrich hier in typischer, lakonischer Beiläufigkeit auch mit den Alliierten assoziiert, wird somit als das Vergehen charakterisiert, das die Moderne sowohl in ihren militärischen wie in ihren zivilen Vernichtungsfeldzügen zu verantworten hat. Ein Befund, der – abzüglich seiner spezifischen ideologischen Aufladung in den gegenwärtigen Normalisierungs- und Opferdiskursen der Bundesrepublik Deutschland – auch von Stadthistorikern, Stadtsoziologen und Geographen geteilt wird, die sich vermehrt mit den „dunklen“ Seiten urbaner Modernität und der negativen Stadtplanung von „city killing, place annihilation, and uricide“ beschäftigen.¹⁰ Nicht nur wurde der Bombenkrieg des Zweiten Weltkriegs von den unterschiedlichsten Seiten tatsächlich als Chance einer radikalen Neuordnung von Gesellschaft und Erneuerung der Städte betrachtet; die Bilder der Zerstörung wurden zudem in den nachfolgenden Jahrzehnten zum vielfältig variierten und erweiterten Material einer populärkulturellen Produktion apokalyptischer Landschaften, die den realen Verfall, die Unterentwicklungen, Wucherungen und Entleerungen der Städte nicht nur begleitet, sondern an diesen Zerstörungen auf visueller und diskursiver Ebene *beteiligt* ist. „As suites of electronic media become evermore dominant in mediating the tenor of urban culture“, schreibt Stephen Graham, „so the depictions of cities offered through them crucially affect collective notions of what cities and urban life actually are, or what might they might actually become.“¹¹

Auch die Bilder der zerbombten deutschen Städte tauchen aus den Archiven nicht lediglich auf, um eine Lücke der Erinnerung zu schließen. Nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer dokumentarischen Qualitäten und Valenzen übernehmen sie Funktionen in den aktuellen Visualisierungen und Imaginationen von Stadt und Urbanität. Die Ruinenbilder können als Zeichen der Bewältigung ihrer Ursachen gelesen werden, aber auch als Mahnung oder Drohung. Überdies sind sie faszinierende Repräsentationen der Möglichkeitsräume des Endzeitlichen. So wie die Reisenden des 18. Jahrhunderts die „Ruinen der Antike aufsuchten, um dort mit der Anwesenheit der schönen Reste und der Abwesenheit des noch schöneren Ganzen konfrontiert zu sein“¹², künden die heutigen Bilder des Kaputten den Touristen (auch denen, die ihre eigene Stadt touristisch konsumieren) von einer doppelten Abwesenheit: jener der Ruinen (von denen nur noch wenige stehen) und jener der diesen

⁷ Jörg Friedrich, *Brandstätten. Der Anblick des Bombenkriegs*, München: Propyläen 2003, S. 239.

⁸ Ebd., S. 7.

⁹ Ebd., S. 225.

¹⁰ Vgl. z.B. Stephen Graham (Hg.), *Cities, War and Terrorism. Towards an Urban Geopolitics*, Oxford: Blackwell 2004.

¹¹ Stephen Graham, *Cities as Strategic Sites: Place Annihilation and Urban Geopolitics*, in: ebd., S. 31–53, hier: 45.

¹² Peter Geimer, *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert* (= visual intelligence. Kulturtechniken der Sichtbarkeit; Bd. 4), Weimar: VDG 2002, S. 7.

Ruinen vorgängigen städtischen „Textur“.

Die sprachlichen Bilder, die Jörg Friedrich zur Rahmung der visuellen Dokumentation und re-visionistischen Argumentation wählt, machen deutlich, wie zwischen der realen „Gestalt“ der Städte, der „Gestalt des Bombenkrieges“ und dem Zustand der nationalen Befindlichkeit, die sich in Gestalten und Gestaltungen des Gedächtnisses äußert, eine Analogie konstruiert werden soll. Das „Narbengewebe“ als Metapher für den Städtebau der Nachkriegszeit erklärt die Städte, wie sie sich heute, über sechzig Jahre nach Kriegsende präsentieren und erfahren lassen, zu gigantischen Verdrängungsmaschinen, zu mehr oder weniger gut verheilten Wunden. Dabei scheint Friedrich seine Visualisierungsinitiative als Wahrnehmungs- und Sinnprothese analog zu jenen bildgebenden Diagnose- und Operationsverfahren in der Medizin zu verstehen, mit denen sich Krankheitsherden unterhalb der Sichtbarkeitsschwellen des bloßen Blickens auf die Spur kommen lässt.

Das 180-Grad-Panorama auf dem Pariser Platz kann demgemäß als Operation zur Öffnung der Wunde, als eine Vivisektion der Patienten Berlin und Deutschland interpretiert werden, auch wenn die Ruinenansicht auf die Schockeffekte einiger Aufnahmen des *Brandstätten*-Buchs verzichtet. Zugleich versöhnt es vergangene Katastrophe und aktuelle Stätte touristischer Schau durch seine spektakelhaft einblendende in den intakten (den Normen „visueller Integrität“ genügenden) Stadtraum. Denn das pseudodokumentarische Ruinenpastiche und die „reale“ Umgebung des Pariser Platzes bestärkten sich zwei Monate lang gegenseitig als Bühnen touristischer Inszenierung und nationaler Repräsentation. Welches Bild das Nachbild des anderen ist, blieb dabei auf bezeichnende Weise offen. Mark Seltzer hat diese Durchdringung des städtischen Raums mit Bildern der Verletzung als Kennzeichen einer pathologischen Öffentlichkeit beschrieben, einer Öffentlichkeit, die sich – auch und gerade in Berlin – an Orten der Beschädigung und der Verletzung, der Leere und der Brache, aber auch der monumentalisierten Wunde versammelt. „In der gegenwärtigen pathologischen Öffentlichkeit sind Schmerz, Trauma, Beschädigung und die Wunde sich selbst autorisierende Indizes des historischen wie psychischen Realen geworden.“¹³ Doch geht es hier nicht nur um die Frage, wie sich „die“ Deutschen angesichts ihrer eigenen Verletzungen, repräsentiert durch das Bild der verletzten Stadt, ihrer selbst als Auch-Opfer vergewissern. Nach Seltzer ist vielmehr die individuelle wie kollektive Veröffentlichung von Trauma, Schock und Beschädigung sehr grundsätzlich als das „Prinzip der (psychischen) Beziehung zum Anderen und der (sozialen) Beziehung zu anderen“¹⁴ in der gegenwärtigen Kultur zu begreifen. Das temporäre Erlebnispanorama am Pariser Platz mag man daher auch als Ausdruck eines Ungenügens an der (vermeintlichen) „visuellen Integrität“ des Ortes werten. Das Zeige-deine-Wunden vervollständigte die perfekte (zu diesem Zeitpunkt freilich immer noch von Baustellen gesäumte) Kulisse, indem es diese störte, ohne zu verstören. Die Sichtbarkeitszumutung als Sightseeing-Ereignis übernimmt es, die von Michel de Certeau und anderen untersuchte „*unheimliche Vertrautheit* mit der Stadt“¹⁵ auf eine Weise zu programmieren, dass das Unheimliche auf den unterschiedlichsten Ebenen depotenziert und genießbar wird. So löscht die rekonstruierende Inszenierung des „Anblicks des Geschehens“ die historische Erfahrung, die sie zu retten vorgibt.

¹³ „In the contemporary pathological public sphere, pain, trauma, damage and the wound have become the self-authorizing indexes of the real, both historical and psychic“ (Mark Seltzer, Berlin 2000: 'The Image of an Empty Place', in: Joan Ramon Resina/Dieter Ingenschay (Hg.), *After-Images of the City*, Ithaca/London: Cornell University Press 2003, S. 61-74, 226-228, hier: 69).

¹⁴ „[...] the principle of (psychical) relation to an other and (social) relation to others“ (ebd., S. 70).

¹⁵ Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns* [1980], a.d. Französischen v. Ronald Voullié, Berlin: Merve 1988, S. 187.

4. Frakturen des Stadtbilds als dessen letzte Optimierung

Die widersprüchliche Popularität von Wunde und Trauma beruht auf unterschiedlichen, ineinander verschränkten Motiven. Voyeurismus und Trauer, historische Einfühlung und die Sensation des Schreckens werden zu immer geläufigeren Aspekten des Erlebens von Städten und den sich hier konstituierenden Varianten von Öffentlichkeit. Das Trauma wird zum touristischen Anziehungspunkt, aber auch Anlass und Grund individueller wie kollektiver Selbstvergewisserungen. Dark Tourism, also das Reisen zu (Gedenk)stätten von Völkermorden, Kriegen, Terroranschlägen oder Naturkatastrophen, ist ein – längst nicht mehr bloß „extrem“ zu nennender – Ausdruck der „Kultur der Wunde“ (Seltzer). Die Kultivierung und Domestizierung des Traumas, seine Insertion in touristisch-kommerzielle Erlebnisspektren, macht die Monumente und Dokumente der Verletzung von Seele und Körper zu einer Gelegenheit für außergewöhnliche, aber gleichwohl organisierte Empfindungen, die um Verlust und Bedrohung oder auch um die Erlösung und Neubegründung der empfindenden Subjekte kreisen. Stadtverwaltungen können aus dieser Entwicklung den Schluss ziehen, dass gerade die Schattenseiten der Stadtgeschichte, die Risse im urbanen Gewebe und die gewaltsamen Unterbrechungen von Normalität und Alltag sich als Marketingargumente eignen. Die historische Beschädigung und ihre erfolgreiche Überwindung oder Bewältigung fügen sich zur Sehenswürdigkeit, die Wunde und Heilung vereint.

Das Ideal der „visuellen Integrität“ erscheint angesichts dieses postmodernen Geschmacks an Trauma und Ruinenbild anachronistisch. Schaffen nicht gerade die Unterbrechung, die Störung, die Zurückweisung einer derartigen gestalthaften Geschlossenheit jene – erhabenen oder pittoresken – Unvereinbarkeiten, die das Erleben von Stadt „aufregend“ machen und damit als touristisches Produkt neu etablieren? Auch eine künstlerische Intervention in den städtischen Raum wie die temporäre „Entschriftung“ des Stadtbilds durch Steinbrener und Dempf ist nicht zuletzt ein Spiel mit der aufregenden Unterbrechung. *Delete!* „ruiniert“ eine (wenn auch nicht gerade organisch) gewachsene, intrikate Textur aus historischer Architektur, ökonomischen Praktiken und Werbedesign, schlägt ironisch-abstrakte „Wunden“ in eine chaotisch-funktionale Geschlossenheit, die man sehr unterschiedlich beurteilen kann: als korrumpierende Überformung einer vorgängigen intakten Urbanität, als adäquate Manifestation gegenwärtiger politisch-ökonomischer Verhältnisse oder als Raum, in den ohnehin permanent alle möglichen Akteure intervenieren – nur eben seltener kulturell als ökonomisch und politisch. Vielleicht sollte man *Delete!* als Archäologie jener Verletzungen lesen, die der Allegoriker Walter Benjamin das Hervortreten der Ware im Stadtbild, das „Eindringen der Schaufenster in die Fassaden“¹⁶ genannt hat. Die Differenz zu den „Schaufenstern“ und Werbeflächen ist freilich dem Umstand, dass die Fassaden, und seien sie zerstört, selbst zur Ware „Stadtbild“ geworden sind, längst zum Opfer gefallen.

¹⁶ Walter Benjamin, Zentralpark, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 686.