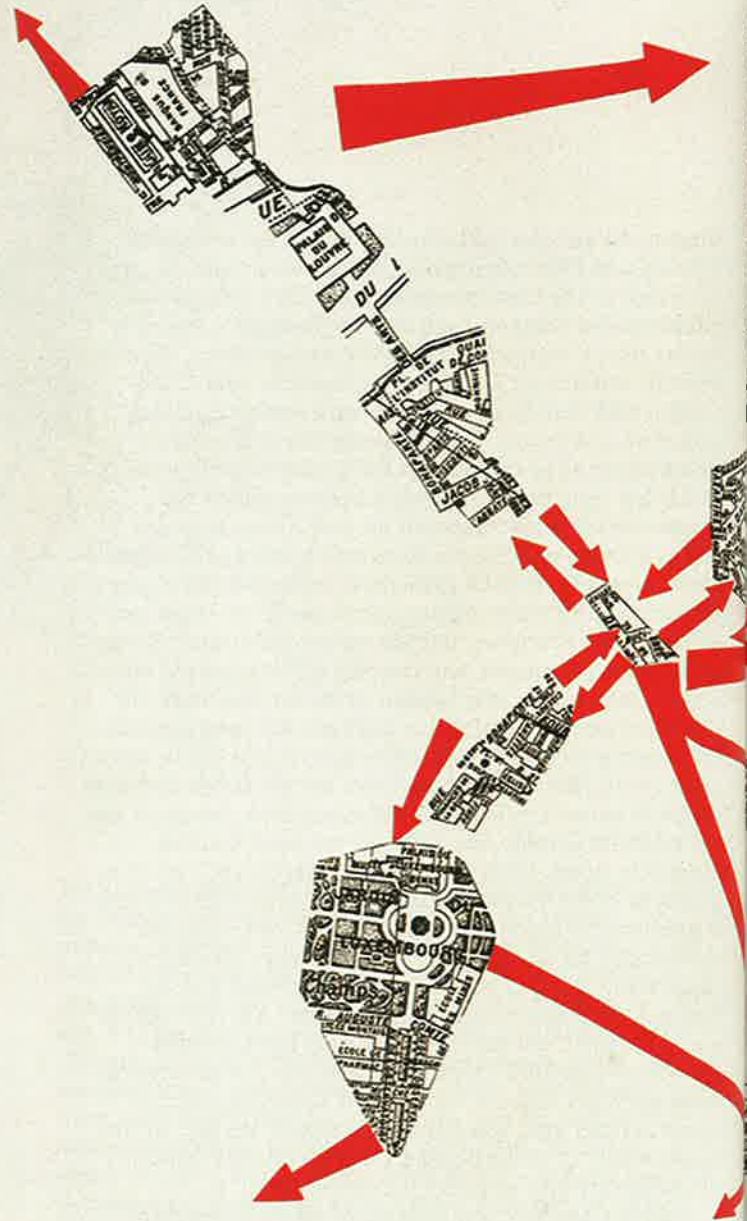


SITUATIONISTISCHER RAUM

Text: Tom McDonough

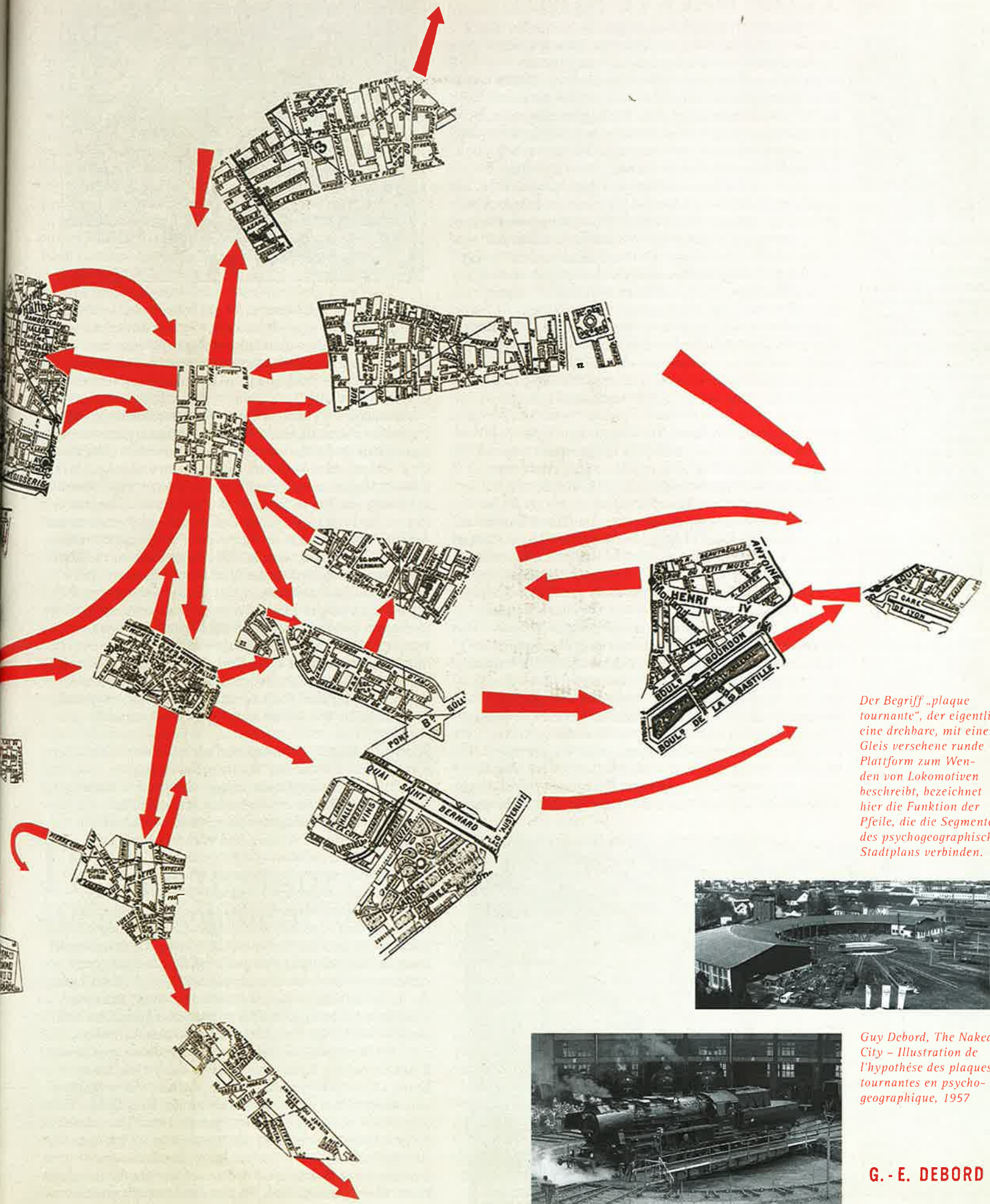
Im Sommer 1957 publizierte das Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste, eine Avantgarde-Gruppe aus einigen ehemaligen CoBrA-Künstlern und deren italienischen Gesinnungsfreunden, einen ziemlich sonderbaren Stadtplan von Paris, der den Titel „The Naked City“ trug und als dessen Urheber ein gewisser G.-E. [Guy-Ernest] Debord angegeben wurde. Die Veröffentlichung dieses Stadtplans war tatsächlich eine der letzten Aktionen der Gruppe, denn diese hatte kurz zuvor beschlossen, sich mit der französischen Lettristischen Internationale (deren führender Kopf Debord war) und der englischen Psychogeographical Society of London zusammenzutun, um gemeinsam die Situationistische Internationale (SI) aus der Taufe zu heben.¹ Der Plan dient nicht nur als eine Zusammenfassung vieler der gemeinsamen Anliegen der drei Organisationen – wozu vor allem die Konstruktion und die Wahrnehmung von städtischem Raum gehörten –, sondern bot auch einen Ausblick auf die Richtungen, die die SI in den folgenden Jahren verfolgen sollte. Obwohl dieses Dokument zu einer Ikone der Gruppe avanciert ist, wurde es bisher kaum einer eingehenden Untersuchung unterzogen, meint Tom McDonough und holt dies in der folgenden Analyse nach.

¹ Zum „Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste“ s. Peter Wollen, *The Situationist International*, in: *New Left Review* 174 (1989), S. 87–90; zur Gründungsgeschichte der SI siehe: Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris 1989, S. 9–65; s. auch: Wollen 1989, S. 87–90



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE



Der Begriff „plaque tournante“, der eigentlich eine drehbare, mit einem Gleis versehene runde Plattform zum Wenden von Lokomotiven beschreibt, bezeichnet hier die Funktion der Pfeile, die die Segmente des psychogeographischen Stadtplans verbinden.



Guy Debord, *The Naked City* - Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie, 1957

G. - E. DEBORD

I. DIE NACKTE STADT

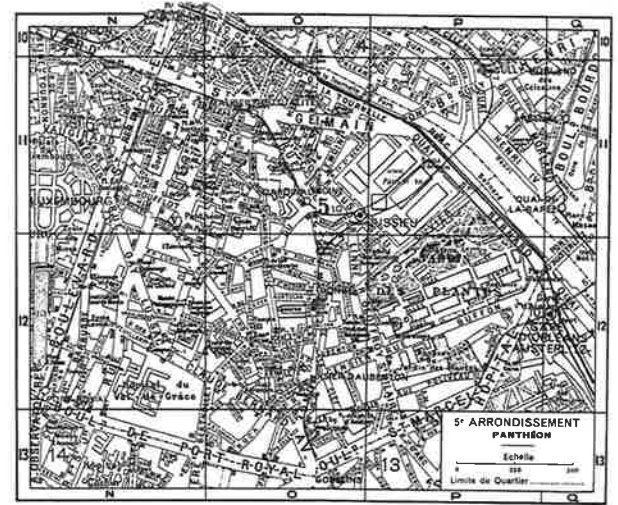
2 Aus einem auf der Rückseite von „The Naked City“ abgedruckten Text: Asger Jorn, *Quatrième expérience du MIBI (Plans psychogéographiques de Guy Debord)*, wiederveröffentlicht in: Gérard Berreby (Hg.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste: 1948–1957, Paris 1985, S. 535*

3 Die Implikationen dieser Gleichsetzung des Subjekts mit einer Lokomotive bergen zweifellos eine gewisse Ambiguität: Obwohl die Lokomotive ein selbstangetriebenes Vehikel ist, verfolgt sie ihren Weg innerhalb eng gesteckter Grenzen, so wie, für die Situationisten, die Bewegungsfreiheit des Subjekts eingeschränkt wird durch das instrumentalisierte Bild der Stadt, wie es unter der Herrschaft des Kapitals propagiert wird.

Carte du Tendre von Madeleine de Scudéry und ihrem Salon, um 1650. Die Karte stellt eine imaginäre Landschaft namens „Tendre“ dar. In diesem Land der Zärtlichkeiten war jedes Gefühl genau bezeichnet und geographisch verortet.

„The Naked City“ besteht aus insgesamt neunzehn, mit schwarzer Tinte gedruckten Ausschnitten aus einem Pariser Stadtplan, die mit roten Richtungspfeilen verbunden sind. Laut Untertitel soll dieser Stadtplan eine „Illustration der Hypothese von Drehscheiben in der Psychogeographie“ sein. Der Begriff *plaque tournante*, der eigentlich eine drehbare, mit einem Gleis versehene runde Plattform zum Wenden von Lokomotiven beschreibt, bezeichnet hier die Funktion der Pfeile, die die Segmente des psychogeographischen Stadtplans verbinden. Jedes der Segmente verkörpert eine spezifische „atmosphärische Einheit“, während die Pfeile „die spontanen Richtungsänderungen eines Subjekts“ symbolisieren, „das sich durch diese Umgebungen bewegt und dabei die zweckmäßigen Verbindungen missachtet, die sein Verhalten für gewöhnlich bestimmen.“² Diese Richtungsänderungen, die die unterschiedlichen „atmosphärische(n) Einheiten“ verknüpfen und den Weg durch die Stadt als eine kombinatorische Folge erscheinen lassen, entsprechen der kombinatorischen Funktion der Drehscheibe, mit deren Hilfe die Lokomotive unterschiedlichste Richtungen einschlagen kann.³

Es ist offensichtlich, dass „The Naked City“ nicht wie ein herkömmlicher Stadtplan funktioniert. Diese Einschätzung bestätigt ein Artikel in der Zeitschrift *Internationale Situationniste* von 1959, in dem auf die „Carte du Tendre“ von Madeleine de Scudéry als dessen Vorläufer verwiesen wird. Die Mitte des 17. Jahrhunderts von Scudéry und den Mitgliedern ihres berühmten Pariser Salons angefertigte Karte stellt eine imaginäre Landschaft namens „Tendre“ dar. In diesem Land der Zärtlichkeiten – *le pays du tendre* – war jedes Gefühl genau bezeichnet und geographisch verortet. Mit Hilfe der Karte konnte man eine imaginäre Reise antreten, in deren Verlauf die gefährliche Leidenschaft der Liebe gebändigt und in eine platonische Sympathie der Seelen überführt werden soll. Die Bandbreite der damit verbundenen Gefühle soll mit der „Carte de Tendre“ wahrnehmbar und erlebbar gemacht werden.⁴ Trotz ihres gänzlich anderen Ursprungs illustriert die Karte tatsächlich das Grundprinzip des psychogeographischen Stadtplans: seine Gestaltung ist als eine Erzählung und weniger als ein Werkzeug „universellen Wissens“ angelegt. Die Nutzer dieser Karten wurden dazu aufgefordert, eine Richtung zu wählen und

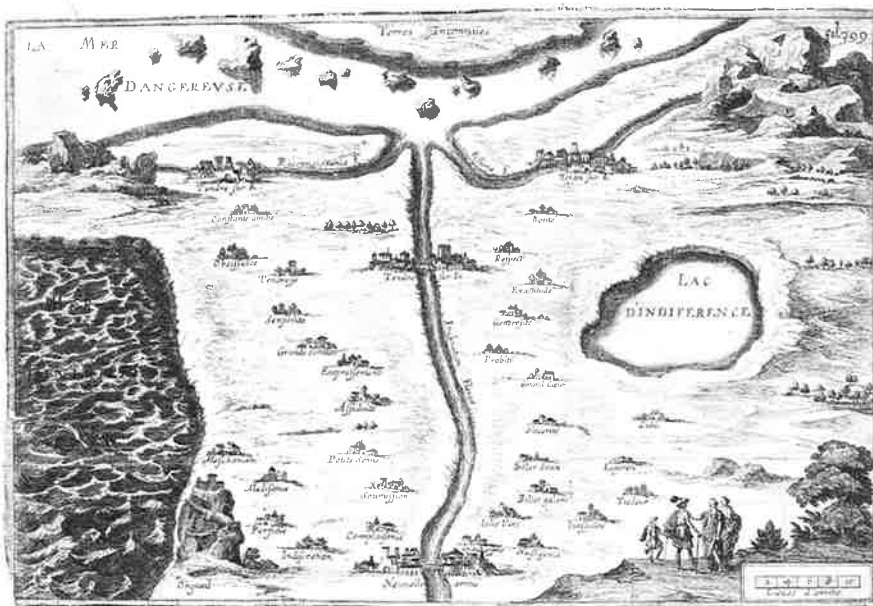


Hindernisse zu überwinden. Es gab dabei keine „richtige“ Interpretation; die gewählte Richtung war nur eine von vielen, von Zufällen abhängigen Möglichkeiten (zur Überwindung der Gefühlslandschaft in der „Carte du Tendre“ oder des Durchquerens der städtischen Umgebung in „The Naked City“).

Der sonderbare, in knallroten Versalien wiedergegebene Titel hatte ebenfalls einen Vorläufer. Er stammte von einem amerikanischen *Film noir* aus dem Jahre 1948: „The Naked City“, eine in New York City angesiedelte und wegen ihres dokumentarischen Stils bekannte Kriminalstory.⁵ Obwohl der Bezug auf diesen Hollywood-Film zunächst an den Haaren herbeigezogen scheint, wird die dahinter steckende Absicht klar, sobald man die Struktur des Films betrachtet. Parker Tyler schrieb dazu in „The Three Faces of the Film“:

„In *Naked City* sind es die Insel Manhattan und ihre Straßen und Wahrzeichen, die die Hauptrolle spielen. Der soziale Körper wird somit, durch architektonische Symbole, bloßgelegt („nackt ausgezogen“) [...] Die unglaublich komplexe Struktur der Großstadt stellt einerseits ein immenses Hindernis für die Polizeidetektive dar, während sie ihnen gleichzeitig winzige Anhaltspunkte liefert, die ebenso wichtig sind wie es gewisse undeutliche physische Symptome für das geübte Auge eines Arztes sind.“⁶

So wie der Begriff „Drehscheibe“ als eine nützliche Analogie für die auf dem Stadtplan aufgezeigten „spontanen Richtungsänderungen“ fungiert, so dient der Titel „The Naked City“ als eine Analogie für die Funktion des Stadtplans insgesamt. Es sind hier nun nicht mehr die Straßen und Wahrzeichen von Manhattan, die die Hauptrolle spielen, sondern die von Paris: Schaut man etwas genauer hin, so erkennt man in den ausgeschnittenen Fragmenten Teile des Jardin du Luxembourg, von Les Halles, des Gare du Lyon, des Pantheon und so weiter. Der Vorgang des „Bloßlegens“ des sozialen Körpers durch die architektonischen Symbole der Stadt ist bereits implizit in der Struktur des Stadtplans enthalten. Befreit von den „zweckmäßigen Verbindungen, die ihr Verhalten für gewöhnlich bestimmen“, konnten seine Nutzer „de(n) plötzliche(n) Stimmungswechsel auf einer Straße“ erfahren, „die offensichtliche Aufteilung einer Stadt in einzelne, scharf unterscheidbare psychische Klimazonen; die Richtung der stärksten Gefälle (ohne Bezug auf den Höhenunterschied), der alle Spaziergänger ohne bestimmtes Ziel folgen müssen; der anziehende oder abstoßende Charakter bestimmter Orte.“⁷ So schrieb Debord 1955 in seiner „Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie“, zwei Jahre, bevor er seinen Stadtplan veröffentlichte. Für Debord war die Struktur von Paris, so wie die von New York in dem amerikanischen Kinofilm, ebenfalls ein „immenses Hindernis“, das



gleichzeitig „winzige Anhaltspunkte“ lieferte – nur waren diese nun nicht mehr Anhaltspunkte zur Aufklärung eines Verbrechens, sondern Indizien für eine zukünftige Organisation des Lebens, vorgestellt als eine „Summe von Möglichkeiten“.

Visuell ist „The Naked City“ eine Collage, die ein bereits existierendes Dokument verwendet, eine Komposition aus neunzehn aus einem Pariser Stadtplan herausgeschnittenen Fragmenten. Vor diesem Hintergrund ist es bedeutsam, dass Debord in seiner „Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie“ eine „neuartige Kartographie“ erörtert hatte: „Die Herstellung psychogeographischer Karten [...] kann dazu beitragen, bestimmte Ortswechsel zu erklären, die den Charakter [...] der vollkommenen *Nichtbefolgung* der gewöhnlichen Anregungen haben.“⁸ Diese Einflüsse oder Anziehungen bestimmen die habituellen Muster, nach denen sich die Einwohner durch die Stadt bewegen. Die totale Verweigerung gegenüber solchen Einflüssen wird in „The Naked City“ durch eine fast nicht mehr lesbare Fragmentierung des „Plan de Paris“, dem populärsten Stadtplan von Paris, verwirklicht. Das Paris des *Plan* existiert in einer zeitlosen Gegenwart; diese Zeitlosigkeit wird räumlich abgebildet in der (illusorischen) totalen Zurschaustellung des Objekts des *Plan*. Die Nutzer des Stadtplans sehen die komplette Stadt vor ihren Augen ausgebreitet; doch ein dermaßen omnipräsenter Anblick ist von nirgendwo aus zu haben: „Es ist tatsächlich unmöglich, diesen Raum zu besetzen. Es handelt sich um einen räumlichen Punkt, von dem aus kein Mensch sehen kann: ein Nichtort, nicht außerhalb des Raums, aber nirgendwo, utopisch.“⁹

Basiert der „Plan de Paris“ auf einem Modell des Sehens, das eine Präsentation des „Erkennens einer Ordnung der Orte“¹⁰ darstellt, so fußt „The Naked City“ auf einem Bewegungsmodell, auf „raumerkundenden Aktionen“, die die Situationisten als *Dérives* bezeichneten. Statt die Stadt aus einem totalisierenden Blickwinkel zu präsentieren, organisiert ein *Dérive* Bewegungen auf eine metaphorische Weise rings um psychogeographische Zentren herum. Diese Bewegungen konstituieren Erzählungen, die, im Unterschied zur falschen „Zeitlosigkeit“ des Plans, ganz und gar diachronisch, d.h. geschichtlich sind.¹¹ Mit seiner Fragmentierung der konventionellen, deskriptiven Repräsentation des städtischen Raums macht „The Naked City“ klar, dass die Stadt nur in der Zeit und durch ein konkretes, an Ort und Stelle befindliches Subjekt erlebt wird, als eine Folge von „atmosphärischen Einheiten“, nicht als das Objekt einer totalisierten Wahrnehmung.

II. NACKTE STADT UND SOZIALE GEOGRAPHIE

Der narrative Modus erklärt das äußere Erscheinungsbild von Debords Stadtplan allerdings nicht restlos. Erstens deckt „The Naked City“ nicht ganz Paris ab, wie man es von einem „guten“ Stadtplan erwarten würde. Und zweitens haben die Fragmente keine logische Beziehung zueinander; sie sind nicht genordet, und die Entfernung zwischen ihnen entspricht nicht der tatsächlichen Entfernung zwischen den einzelnen Schauplätzen. „The Naked City“ berücksichtigt nur Teile der Stadt (atmosphärische Einheiten) statt des Ganzen (Paris), in das diese eingebettet sind. Das im Untertitel des Plans genannte psychogeographische Prinzip der Drehscheibe gestattet es, „Entfernungen“ zu postulieren, „die nichts mit dem gemeinsam haben, was man nach ungefährem Durchsehen eines Plans hatte glauben können.“¹² Solche Entfernungen werden in „The Naked City“ zu weißen

Flächen, zu Lücken, die die unterschiedlichen Fragmente voneinander separieren.

Die Struktur von „The Naked City“ zerstört die falsche Kontinuität des „Plan de Paris“. Der Stadtplan wird als eine Repräsentation entlarvt, als Produktion eines Diskurses über die Stadt; dieser beruht auf dem äußeren Anschein einer optischen Kohärenz, auf dem, was Henri Lefebvre als eine Reduktion der Stadt auf „den undifferenzierten Zustand der sicht- und lesbaren Sphäre“ bezeichnet hat.¹³ Dieser abstrakte Raum homogenisiert die Konflikte, die den kapitalistischen Raum produzieren; das Terrain des „Plan de Paris“ ist das des Hausmannschen Paris, wo die Modernisierung die Arbeiterklasse aus ihren angestammten Wohnquartieren vertrieben und die Stadt anschließend nach Klassengrenzen segregiert hatte. Doch der abstrakte Raum strotzt vor Widersprüchen; er verdeckt nicht nur Unterschiede, sondern produziert durch Trennung und Ausschluss auch selbst Unterschiede. „The Naked City“ bringt diese Unterschiede zum Vorschein: Die Gewalt seiner Fragmentierung deutet auf die tatsächliche Gewalt, die bei der Konstruktion der Homogenität des *Plan* wirksam war.

Auf diese Weise mischt sich „The Naked City“ in den Diskurs der Geographie ein. In Frankreich war die akademische Geographie ein Produkt der 1870er Jahre; im Anschluss an die im Deutsch-Französischen Krieg erlittene Niederlage schufen einige Historiker um Paul Vidal de la Blanche einen Ansatz, den man als „Raumgeschichte“ bezeichnen könnte. Die Vidalsche Geographie betrachtete sich selbst als eine „Landschaftswissenschaft“ mit dem Ziel einer klassifizierenden Deskription, die sich als empirisch und wertneutral begriff. Kritisch dabei ist, dass das vorgefundene Untersuchungsobjekt (Land, Region, Stadt) kein ahistorisches Konzept ist, sondern in Wahrheit Ergebnis besonderer historischer Verhältnisse. In Vidals Methodologie der Deskription gibt es daher einen merkwürdigen Widerspruch: Obwohl er die visuelle Präsenz des Untersuchungsobjekts voraussetzt, können seine Landschaften im Grunde nicht gesehen werden. Das heißt, Vidal ist weniger an einem beobachtbaren, konkreten Raum interessiert, sondern eher an einem typisierten, abstrakten Raum, der aus einer „synthetischen, sekundären Mobilisierung von Klischees“ in Gestalt von diversen Exotismen, literarischen Bezügen und Aufzählungen von lokaler Flora und Fauna konstruiert wird.¹⁴ Dieser abstrakte Raum der akademischen Geographie ist der Ursprung des homogenen, abstrakten Raums des „Plan de Paris“.

Mit der Kritik an der Tradition der akademischen Geographie rückte Debord, wenn auch unausgesprochen, die Ziele der sozialen Geographie in den Vordergrund. „Soziale Geographie“ war ein Begriff, den Elisée Reclus als Erster benutzt hatte, ein Kommunarde, Sozialist und Geograph, für den Geographie „Geschichte im Raum“ darstellte. Im Unterschied zu Vidals „Geographie der Permanenzen“ ist Geographie für Reclus „keine unveränderliche Sache. Sie wird jeden Tag geschaffen und umgestaltet; sie wird unablässig durch die Handlungen der Menschen verändert“.¹⁵ Reclus betrachtete Raum als eine gesellschaftlich produzierte Kategorie – als eine Arena, „in der soziale Beziehungen reproduziert werden“, und als eine soziale Beziehung an sich.¹⁶ Debord, der ähnliche Ideen entwickelte, sollte ebenfalls von dieser Untrennbarkeit von städtischem Raum und sozialen Verhältnissen ausgehen; doch angesichts der Erfahrung der psychogeographischen Erkundung konnte Raum auch die Arena sein, in der man diesen Verhältnissen durch eine aktive Konstruktion neuer „atmosphärischer Einheiten“ den Kampf ansagte.

Es ist eher unwahrscheinlich, dass Debord mit Elisée Reclus vertraut war, doch er kannte zweifellos einen

4 Die Karte wurde 1654 publiziert in ihrem Roman „Clélie: histoire romaine“. Zitiert wird sie in: *L'urbanisme unitaire à la fin des années 50*, in: *Internationale situationniste* 3, Dezember 1959, S. 11–16. Die Karte entsprach den Idealen der „Preziosität“, die sich unter dem Einfluss des Jansenismus gegen die Verwilderung der Sitten einsetzte, platonische Freundschaft betonte, und eine galante Sprache pflegte.

5 Albert Maltz und Malvin Wald, *The Naked City, Carbondale and Edwardsville* 1979. Maltz war während der dreißiger Jahre einer der wichtigsten Protagonisten der literarischen Linken Amerikas. 1947 wurde er wegen seiner Kontakte zur Kommunistischen Partei vor das House Committee on Un-American Activities zitiert. Sein Name landete auf der Liste der Hollywood Ten.

6 Parker Tyler, *The Three Faces of the Film. The Art, the Dream, the Cult, überarbeitete Fassung*, South Brunswick, N. J. 1967, S. 97

7 Guy Debord, *Einführung in eine Kritik der städtischen Geographie*, in: *Der große Schlaf und seine Kunden – Situationistische Texte zur Kunst*, Hamburg/Zürich 1990, S. 28

8 Ebd., S. 30

9 Louis Marin, *Utopics. Spatial Play, aus dem Französischen von Robert A. Vollrath*, Atlantic Highlands, N. J., 1984, S. 207

10 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns, aus dem Französischen von Ronald Voullié*, Berlin 1988, S. 221

11 Marin, a. a. O., S. 201 f. Obwohl „Erzählung“ möglicherweise nicht der ideale Begriff ist, um die Struktur von „The Naked City“ zu beschreiben, vermittelt er den Eindruck, dass der Stadtplan eine Repräsentation eines Ereignisses ist, einer Summe von Ereignissen, d. h., der „raumerkundenden Aktionen“ des *Dérive*.

Der Wattignies-Bezirk im 12. Pariser Arrondissement und Luftbild von Paris 1950. Aus: Chombart de Lauwe, *Paris et l'agglomération parisienne*.



12 Guy-Ernest Debord, *Theory of the Dérive*, a. a. O., S. 53

13 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell, Oxford and Cambridge (Mass.) 1991, S. 355 f.

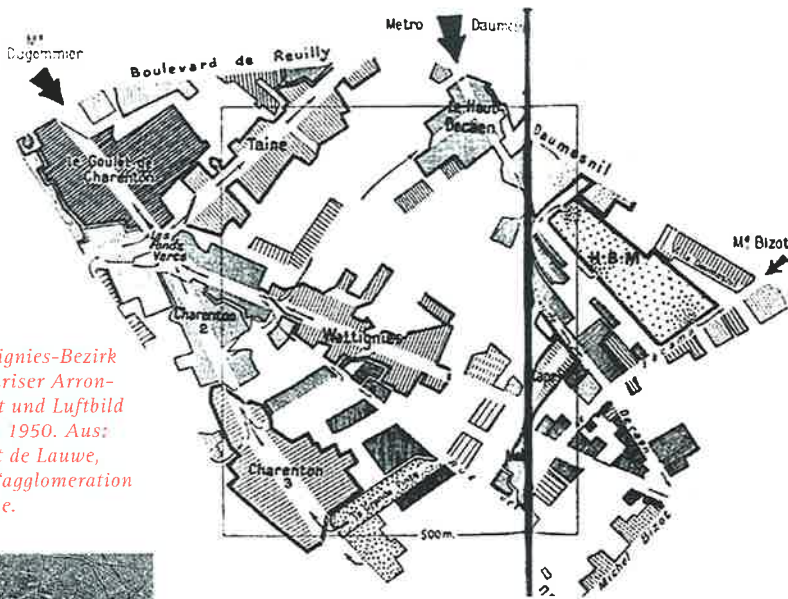
14 Zur akademischen und sozialen Geographie siehe: Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*. Rimbaud and the Paris Commune, Minneapolis 1988, S. 85–97

15 Zitiert in Ross, a. a. O., S. 91; Mehr zu Elisée Reclus' Leben und Werk s. Gary S. Dunbar, *Elisée Reclus. Historian of Nature*, Hainden, Conn. 1978, u. Marie Fleming, *The Geography of Freedom. The Odyssey of Elisée Reclus*, Montreal 1988

16 s. Rosalyn Deutsche, *Uneven Development. Public Art in New York City*, in: *October* 47, Winter 1988; s. auch Manuel Castells, *The Urban Question. A Marxist Approach*, aus dem Französischen von Alan Sheridan, Cambridge (Mass.) 1977

17 Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Paris et l'agglomération parisienne*, in: *Paris. Essais de sociologie, 1952–1964*, Paris 1965, S. 19–101.

18 Ebd., S. 60 f.



französischen Soziologen, der sich in den frühen 1950er Jahren mit „sozialem Raum“ dieser Art und mit Stadtplanung befasste: Paul-Henry Chombart de Lauwe. Debord zitiert Chombart de Lauwes „Paris et l'agglomération parisienne“ (1952) in seiner „Theorie des Dérive“.¹⁷ Und, noch bedeutsamer, „The Naked City“ adaptiert die Form eines in Chombart de Lauwes Report abgedruckten Stadtplans. Dieser von Louis Couvreur (ein Mitarbeiter von Chombart de Lauwe) angefertigte Plan zeigt die „Wohnviertel im Wattignies-Bezirk im 12. Pariser Arrondissement“.¹⁸ In dem Report von 1952 definiert Chombart de Lauwe die grundlegende städtische Einheit als das Wohnviertel oder, wie deren Bewohner es nennen, als das *Quartier*: „eine Anzahl von Straßen, oder sogar von Häusern, mit mehr oder weniger klar definierten Grenzen, inklusive eines Geschäftszentrums von dieser oder jener Größe, wozu sich in der Regel noch weitere soziale Anziehungspunkte gesellen. Die Ränder einer solchen Nachbarschaft sind für gewöhnlich marginale (gefährliche) Grenzgebiete.“¹⁹ Es ist wichtig, dass diese Quartiere keine „gegebenen“, klar definierten und logisch miteinander verbundenen Stadtbezirke sind. Es verhält sich vielmehr so, meint Chombart de Lauwe, dass „sie sich dem aufmerksamen Beobachter [...] offenbaren“ anhand „des Verhaltens ihrer Bewohner, ihrer Redeweise.“²⁰

Debord war eindeutig von diesen Ideen beeinflusst, doch er modifizierte sie auch bei der Herstellung seines psychogeographischen Stadtplans. Das *Quartier* wird von Debord und Chombart de Lauwe gleichermaßen als die Grundeinheit der städtischen Struktur betrachtet; für beide ist es der Schauplatz des sozialen Lebens und für beide besitzt es seinen eigenen Charakter. Mit einer vielsagenden personifizierenden Metapher schreibt Chombart de Lauwe, jedes *Quartier* verfüge über seine eigene „Physiognomie“. Chombart de Lauwe definiert diesen Raum jedoch als ein „Wohnviertel“ und gibt ihm somit eine vorwiegend funktionale Rolle, während Debord den gleichen Raum sehr viel weniger empirisch als eine „atmosphärische Einheit“ versteht. Chombart de Lauwe versteht Raum hier als einen Kontext oder als ein Gefäß für soziale Beziehungen – eine Vorstellung, die nicht nur den Raum, sondern auch das Soziale verdinglicht. Doch Raum spiegelt nicht einfach soziale Verhältnisse wider; er konstituiert diese und wird gleichzeitig von ihnen konstituiert. Das heißt, das *Quartier* ist nicht nur der Ausdruck der Bedürfnisse seiner Bewohner oder die räumliche Form ihrer sozialen Beziehungen. Wie Rosalyn Deutsche geschrieben hat, ist das *Quartier* auch „eine

Arena für die Reproduktion sozialer Beziehungen“ und es ist „selber eine solche soziale Beziehung“.²¹ Debords Psychogeographie und deren grafische Darstellung in „The Naked City“ tragen dem Rechnung, indem sie „atmosphärische Einheiten“ konstruieren statt diese wie physisch-geographische, in einem räumlichen Kontext existierende Phänomene zu „entdecken“. „The Naked City“ verwirft den Raum als Kontext und macht ihn stattdessen zu einem Element der sozialen Praxis. Raum wird nicht mehr als ein Gefäß betrachtet, das sich mittels Deskription erfassen lässt, sondern wird Teil eines Prozesses – ein durch soziale Gruppen realisierter Prozess des „Bewohnens“.

Insofern nimmt Debord eine Position ein, die von Chombart de Lauwe einigermaßen entfernt ist, aber bestimmten Ideen, wie sie Henri Lefebvre später in den 1960er Jahren entwickelte, ziemlich nahe steht. Wie Debord beschloss Lefebvre, „die Tendenzen von städtischen Einheiten, deren Trägheit, deren Explosion, deren Reorganisation oder, kurz gesagt, die Praxis des ‚Bewohnens‘ und nicht die Ökologie des Lebensraums“ zu untersuchen.²² Obwohl Lefebvre sich hierbei auf die Chicago School of Urban Ecology bezieht, wird seine Distanz zu Chombart de Lauwes funktionalistischem Modell der städtischen Soziologie mehr als deutlich. Gegen ein solches Modell setzt er die Vorstellung des „Bewohnens“ – das, was die Situationisten als „experimentelles Verhalten“ bezeichneten –, eine Praxis, die, wie wir sehen werden, in „The Naked City“ kartographisch erfasst wird.

III. NACKTE STADT UND KOGNITIVE KARTOGRAPHIE

Debords Stadtplan bildet eine fragmentierte Stadt ab, die das Resultat der mannigfaltigen Umstrukturierungen der kapitalistischen Gesellschaft und zugleich Ausdruck einer radikalen Kritik an eben dieser Gesellschaft ist. Der Typus des Bewohnens, den der Plan zum Ausdruck bringt, ist trotz aller Unterschiede mit Frederic Jamesons „Ästhetik der kognitiven Kartographie“ verwandt, einem Konzept, das dieser am prägnantesten in seinem mittlerweile klassischen Artikel „Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism“ erläutert hat. Jameson gelangt dort zu dem Schluss, dass die Fragmentierungen des städtischen Raums und des Gesellschaftskörpers das Bedürfnis nach solchen Stadtplänen widerspiegeln, die „dem Subjekt eine situationsgerechte Repräsentation dieser endlosen und eigentlich nicht repräsentierbaren Totalität ermöglichen, die die Stadtstruktur als Ganzes ausmacht.“²³ Mit solchen Stadtplänen würden wir „wieder beginnen können, unseren Standort als individuelle und kollektive Subjekte zu bestimmen. Nur so wäre eine neue Handlungs- und Kampfesfähigkeit zu gewinnen, die zur Zeit in der herrschenden räumlichen wie gesellschaftlichen Konfusion neutralisiert worden ist.“²⁴ Bestimmt betrachtete auch Debord die „räumliche Konfusion“ der modernen Stadt als symptomatisch für die Gewalt, die der kapitalistischen Gestaltung des Raums, der Produktion und der Reproduktion der sozialen Verhältnisse innewohnt. „The Naked City“ sträubt sich jedoch entschieden gegen den Status eines regulativen Ideals, wie es das Ziel des kognitiven Plans ist. Wenn dieser ein Mittel zur Erlangung der „Handlungs- und Kampfesfähigkeit“ ist, so ist „The Naked City“ bereits ein Schauplatz des Kampfes. Allein schon von seiner Form her richtet sich Debords Plan gegen eine dominante, auf Homogenität abzielende Konstruktion des städtischen Raums: indem er Schnipsel des „Plan de Paris“ missbraucht, künden sie von der radikalen Zusammenhanglosigkeit und Zersplitterung

der öffentlichen Sphäre. Debords Plan rückt seine eigene Zufälligkeit in den Vordergrund, indem er sich selbst als eine Erzählung strukturiert, die offen ist für eine Vielzahl von Interpretationen.

IV. DÉRIVE UND SOZIALER RAUM

Im modernen Kapitalismus, schrieb Debord 1967 in „Die Gesellschaft des Spektakels“, sei „alles, was unmittelbar erlebt wurde, in eine Vorstellung entwichen“. ²⁵ Lefebvre folgerte später daraus, dass der soziale, konkrete Raum durch einen mentalen, abstrakten Raum, den „freien Raum der Ware“ ²⁶ ersetzt wurde. Dieser restlos dominierte kapitalistische Raum war jedoch nicht ohne Brüche: Tatsächlich steckte er voller Widersprüche, die lediglich durch eine homogenisierende Ideologie übertüncht wurden. Erst diese Widersprüche machten die Bemühungen des situationistischen Projekts möglich: die Erkundung der Psychogeographie und die Konstruktion von Räumen, die Verschiedenheit beherbergten. Das „experimentelle Verhalten“ der Situationisten, ihre Praxis des „Bewohnens“ kämpfte gegen den Rückzug des unmittelbar Erlebten in die Sphäre der Repräsentation, also letztlich gegen die Organisation der Gesellschaft des Spektakels insgesamt an.

Die Bewegung vom abstrakten zum sozialen Raum lässt sich in komprimierter Form an den unterschiedlichen Einstellungen erkennen, die Chombart de Lauwe und die Situationisten als Luftbildaufnahmen hatten. Chombart de Lauwes Report von 1952 enthält eine Luftbildaufnahme vom Pariser Stadtzentrum samt den unmittelbar daran angrenzenden Vororten. Er schreibt, solche Aufnahmen ermöglichten ein besseres Verständnis bestimmter Strukturen und der Kontraste zwischen „den unterschiedlichen Arten des urbanen Gewebes“. Er verweist auf die unterschiedlichen Gewebe der bürgerlichen Wohnviertel (das 7. und das 17. Arrondissement) und der „volkstümlichen“ Quartiers (Belleville und Menilmontant) – erstere seien

durch Regelmäßigkeit gekennzeichnet, letztere durch Unordnung. Aus diesen jeweiligen Charakteristika, so meint er, ließen sich die jeweiligen Lebensbedingungen und sozialen Praktiken jedes Quartier erschließen. ²⁷ Chombart de Lauwes Lobpreisung der Luftbildaufnahme als Untersuchungsinstrument wirft die Frage auf, die Michel de Certeau in „Kunst des Handelns“ gestellt hat: „Ist dieses gewaltige Textgewebe, das man da unten vor Augen hat, etwas anderes als eine Vorstellung, ein optisches Artefakt?“ ²⁸ Die durch den „Überflug in großer Höhe“ erreichte Höhenlage verwandelt den Soziologen in eine Art Voyeur, der nicht nur die Lust genießt, von seinem versteckten Aussichtspunkt aus alles zu sehen, sondern auch die Lust, alles zu wissen. Hier verbinden sich die Sehlust und der Erkenntnisdrang bei ihrer gemeinsamen Suche nach dem Vergnügen, das ihnen die Totalität der Stadt in der Aufsicht der Luftbildaufnahme (oder des „Plan de Paris“) bereitet. Doch diese Totalität ist imaginär, eine Fiktion, und „der Voyeur-Gott [...] muß sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden.“ ²⁹ Und es ist genau diese Loslösung, diese Entfremdung, die die Situationisten zurückwies, indem sie den kulturellen Kampf innerhalb der Stadt ansiedelten. Im Unterschied zu Chombart de Lauwes Vertrauen in das Wissen, welches das zu einem Spektakel gewordene Bild der Stadt (Luftbildaufnahme) verschaffte, lehnten die Situationisten diese voyeuristische Perspektive ab. In der ersten Ausgabe der *Internationale situationniste* war eine Luftbildaufnahme abgedruckt, die der von Chombart de Lauwe besprochenen Aufnahme sehr ähnlich war, doch dieses Foto wurde nicht dazu herangezogen, die Struktur der Stadt zu ermitteln. Stattdessen trug es die Bildunterschrift: „Neuer Schauplatz für Kulturoperationen“. Der militärische Terminus brachte zum Ausdruck, dass man sich weigerte, die neutrale, losgelöste Position einzunehmen, die Chombart de Lauwes Interesse an dem Luftbild implizierte. Indem sie diese Perspektive ablehnten, optierten die Situationisten für genau jene „unklar-verworrenen Verhaltensäußerungen“, die der Soziologe nur aus der Ferne zur Kenntnis genommen hatte: die des alltäglichen Nutzers der Stadt.

19 Ebd., S. 67

20 Ebd.

21 Rosalyn Deutsche, *Alternative Space*, in: Brian Wallis (Hg.), *If You Lived Here. A Project by Martha Rosier*, Seattle 1991, S. 55

22 Henri Lefebvre, *Quartier et vie de quartier*, in: *Cahiers de l'I.A.U.R.P.*, Nr. 7, Paris 1967

23 Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Logic of Late Capitalism*, in: *New Left Review* Nr. 146, 1984, S. 90; deutsch: *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 97

24 Jameson, *Postmodernism, a. a. O.*, S. 92, deutsch: *a. a. O.*, S. 100

25 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 13

26 Ebd., S. 145

27 Chombart de Lauwe, *a. a. O.* S. 33 f.

28 De Certeau, *a. a. O.*, S. 181

29 *a. a. O.*

COGNITIVE MAPPING

Text: Fredric Jameson

Ein unserer Situation angemessenes Modell der politischen Kultur muß die Frage des Raums zur wichtigsten Problemstellung machen. Die Ästhetik dieser neuen (und nur hypothetisch zu fassenden) Kultur möchte ich daher vorläufig als die eines Kartographierens der Wahrnehmung und der Erkenntnis (*cognitive mapping*) definieren.

Aus Kevin Lynchs Standardwerk „The Image of the City“ kann man lernen, daß die entfremdete Stadt vor allem ein Raum ist, in dem die Menschen nicht in der Lage sind, den eigenen Standort oder die städtische Totalität, der sie ausgeliefert sind, bewußtseinsmäßig zu verarbeiten und zu lokalisieren. Einleuchtendes Beispiel dafür ist die Stadt Jersey City, in der keine der traditionellen Markierungen (Denkmäler, Stadtzentrum, natürliche Grenzen wie Flüsse und Berge, Perspektiven, die sich durch Gebäude ergeben) mehr Geltung haben. Die Möglichkeit einer Aufhebung der Ent-Fremdung in einer

dieser Städte, wie wir sie kennen, hängt allein davon ab, ob die praktische Rückeroberung eines Gefühls für den Standort und für die Konstruktion und Rekonstruktion von Markierungspunkten gelingt: Anhaltspunkte, die im Gedächtnis bewahrt werden können und die das Subjekt mit seinen momentanen Bewegungen und Gegenbewegungen gewissermaßen kartographisch aufnehmen und modifizieren kann. Lynchs Buch thematisiert absichtlich nicht mehr als die Problematik der Stadtwahrnehmung. Noch mehr von dieser Problematik wird auf produktive Weise kenntlich, wenn sie nach außen auf größere nationale und globale Räume projiziert wird. Lynchs Modell greift allein zentrale Fragen der Repräsentation auf. Doch ist es darum durch die übliche poststrukturalistische Kritik an der Ideologie der Repräsentation oder an der Mimesis nicht einfach erledigt. Der kognitive ‚Stadt-Plan‘, den wir im Auge haben,

ist nicht einfach ‚mimetisch‘, nachahmend im alten Sinne. Vielleicht gelingt auf dieser Ebene eine theoretische Klärung der Frage, was ‚Repräsentation‘ eigentlich ist.

Zu beobachten ist eine außerordentlich interessante Konvergenz zwischen den empirischen Problemen, die Lynch hinsichtlich des Stadtraums untersucht hat, und der bedeutsamen Neudefinition des Ideologiebegriffs bei Althusser und Lacan: Ideologie als ‚Repräsentation der imaginären Beziehung des Subjekts zu seinen/ihren realen Existenzbedingungen‘. Eben dies soll eine Kartographie der Wahrnehmung und Erkenntnis im engeren Rahmen des täglichen Lebens, in der physischen Präsenz der Stadt leisten: Sie soll dem Subjekt eine situationsgerechte Repräsentation dieser endlosen und eigentlich nicht repräsentierbaren Totalität ermöglichen, die die Stadtstruktur als Ganzes ausmacht.

aus: Fredric Jameson, „Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Andreas Huyssen; Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg 1986, S. 96–97