

Miniaturreisen

Reisen durch die ferne Nähe des Alltags

Bernd Stiegler

Das war die Idee des Russen Dsiga Wertow: Reisefilme zu machen, die nicht in die unbekannte Ferne, sondern in die unbekannte Nähe führen. Szenen unseres Alltags belauschen mit der Kamera, mit dem *Kinoauge*. Kleinste Szenen werden bedeutsam dadurch, daß sie, herausgehoben aus der Kontinuität und isoliert, unsere ganze Aufmerksamkeit anziehen. Sie werden zum Beispiel. ¹ Balázs 2001, Pars pro toto: ›So ist das Leben‹.¹ 77

Nun ist diese Form der Reise in die Nähe, die der ungarische Filmtheoretiker und Publizist Béla Balázs beobachtet, keineswegs eine Erfindung Vertovs, sondern greift zurück auf eine lange Tradition, die spätestens Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt. Zutreffend ist jedenfalls Balázs Beobachtung, dass diese spezifische Form der Reise in die *unbekannte* Nähe führt oder – genauer – die vermeintlich bekannte Nähe so erkundet, als ob es sich um ein fernes oder exotisches Land handelte. Balázs teilt dabei diese besondere Haltung mit weiten Teilen der russischen Avantgarde, der es auch darum geht, die Wahrnehmung von ihren Automatismen zu befreien, zu entkleiden und so zu einem »neuen Sehen« auch des Vertrauten zu gelangen. Dabei geht es durchweg auch und vor allem um die Frage des Alltags, da alle diese Reisen die alltägliche Welt durchreisen – so als ob es sich um eine fremde, eine exotische Welt handeln würde.

Ich möchte Sie auf einige dieser Reisen in die ferne Nähe mitnehmen. Sie sind Teil einer viel umfassenderen Geschichte der Miniaturreise,

die viele Etappen hätte und die, wenn man sie zu schreiben versuchte, nicht nur – und das über einen Zeitraum von gut zwei Jahrhunderten – literarische Texte, sondern auch Photographien, Filme und künstlerische Projekte einschließen müsste. Doch beginnen wir mit dem nahe Liegenden, nämlich mit der Frage, was überhaupt eine Miniaturreise ist: Miniaturreisen sind, so könnte man in starker Abbréviatur sagen, Mikrogeschichten, die sich, wenn man sie in Gestalt einer »dichten Beschreibung« in den Blick nimmt, als Geschichten und als Geschichte einer sich verändernden Beziehung des Menschen zu seinem Alltag, seiner Umwelt, seinen Räumen, seiner Geschichte, zu den Dingen und auch zu sich selbst lesen lassen. In den Miniaturreisen spielen Alltagsphänomene eine ebenso bedeutende Rolle wie Alltagsgegenstände, Verhaltensweisen und kulturelle Codierungsformen, die die Ordnung der Räume und die Bedeutsamkeit ihrer Einrichtung einschließen. Die Miniaturreise ist eine Art Wahrnehmungsexperiment, das eine festgelegte Ordnung hat und

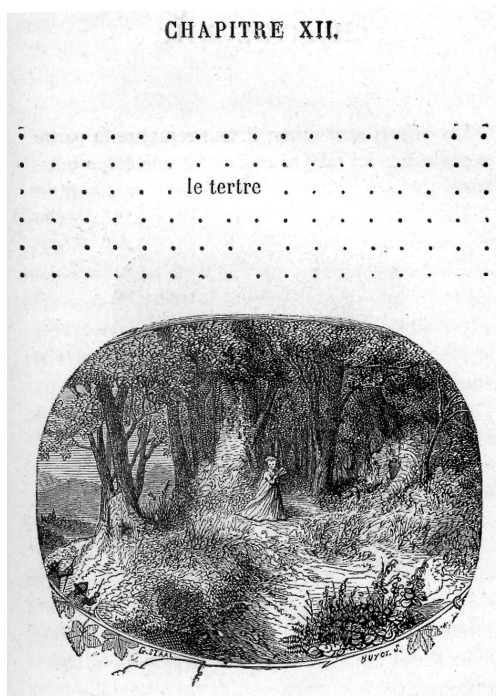


Abb. 1

meist strengen Regeln folgt. Die *conditio sine qua non* der Miniaturreise ist, dass sie nicht in die Ferne führen darf, sondern in der Nähe zu verbleiben hat. Dabei kann es sich um Reisen innerhalb eines Zimmers, eines Hauses oder Gartens oder auch entlang einer Straße, in einem Stadtviertel und zu einem nahe gelegenen Ort handeln. Es soll hingegen nicht um offenkundig imaginäre oder um vorgestellte oder »psychische« Reisen gehen, wie etwa die Reise in einem U-Boot durch den menschlichen Körper in Richard Fleischers Film *Die phantastische Reise* von 1966 oder die Erkundung von Pantagruels Riesenmaul in Rabelais' Roman.²

² In Buch 2, Kapitel 32. Ich danke Martin Weinmann für diesen Hinweis. Vgl. auch Mettler 2006, der dieses Thema wieder aufnimmt

Unsere Reiseroute sieht die folgenden Etappen vor – und ich fürchte, dass sie in vielerlei Hinsicht einer neuen Form des Massentourismus entspricht, die heute vielerorts zu beobachten ist: Den Reisenden bleibt meist nur ein kurzer Moment, um einen Blick auf die Naturschönheiten oder die kulturellen Highlights des bereisten Landes werfen und von ihnen Photographien machen und nach Hause nehmen zu können – und dann geht die Fahrt schon weiter. So kann unsere Reise kaum mehr als einige wenige Momentaufnahmen bieten, die aber, so hoffe ich, zumindest einige Schlaglichter auf verschiedene Formen einer solchen Miniaturreise werfen können, die zugleich Exemplarität beanspruchen können.

Nach einem kurzen, eher panoramatischen Blick auf das späte 18. und das 19. Jahrhundert, möchte ich Ihnen Vertovs Filmtheorie vorstellen, um dann mit Peter Handke eine *Reise nach La Défense* und mit Carol Dunlop und Julio Cortázar eine besondere mehrwöchige Fahrt von einem Autobahnparkplatz zum nächsten zu unternehmen und abschließend mit Thorsten Becker zum paradigmatischen Text der Zimmerreise, Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre*, zurückzukehren. Viele weitere Texte können hier leider nur am Rande Erwähnung finden – auch wenn sie fraglos eine eingehendere Diskussion verdient hätten.

1. Von der Reise durch das Zimmer zu Reisen im Zimmer: Miniaturreisen im 18. und 19. Jahrhundert

Im Frühjahr 1790 macht Xavier de Maistre, der Bruder des konservativen Staatstheoretikers Joseph de Maistre, aus einem Hausarrest das Beste und unternimmt eine 42-tägige Zimmerreise, von der er in einem detaillierten Reisebericht Auskunft gibt. (Abb. 1)

»Mein Zimmer liegt nach den Messungen von Padre Beccaria unter dem fünfundvierzigsten Breitengrad; seine Lage zeigt von Osten nach Westen; es bildet ein Rechteck, das ganz nah der Wand sechsunddreißig Schritt im Umfang hat. Meine Reise«, so de Maistre weiter, »wird jedoch deren mehr enthalten; denn ich werde in ihm oft ohne Plan und ohne Ziel hin und her und diagonal wandern.«³

³ de Maistre
1976, 11

Auf diesen Wanderungen durch sein Zimmer entdeckt der »seßhafte Reisende«⁴ nicht nur die zweckmäßige Schönheit der Alltagsgegenstände, wie die etwa des Bettes und des Lehnstuhls, sondern berichtet auch von der Geschichte der im Zimmer aufgehängten Bilder und von seinen Entdeckungen in der kleinen Bibliothek. Vor allem aber erzählt de Maistre in loser Folge von Geschichten des Alltags – berichtet von seinem Diener, seinem Hund und seiner Geliebten –, Geschichten, in denen durch die aufgrund der Reise eingenommene Haltung einer besonderen Rezeptivität die »Dichotomie von ›langweiligem Alltagsleben‹ und ›wunderbarer Welt‹« in eigentümlicher Weise suspendiert ist.⁵ Das Alltägliche verwandelt sich in der spezifischen Perspektive der Zimmerreise in besondere Geschichten.

⁴ de Maistre
1976, 46, vgl.
dazu auch Cook
2001

⁵ de Botton
2002, 271

Xavier de Maistre beschränkt sich bei seiner Reise auf den Innenraum seines Zimmers: Der Blick aus dem Fenster, der kurz darauf mit E.T.A. Hoffmann zum Topos der Literatur wird, spielt ebenso wenig eine Rolle wie die Umgebung des Gebäudes, die komplett ausgeblendet wird. Das eigene Zimmer ist eine »paradiesische Gegend, die alle Güter und Schätze der Welt in sich birgt«⁶ und die keiner weiteren Ergänzung bedarf. Hier macht er, wie er schreibt, »eine Entdeckung nach der anderen«.⁷ Und im Innenraum des Zimmers vollzieht er auch jene Introspektion, die zu einem besonderen metaphysischen Modell führt, das dann die weitere Reise prägt: Er entdeckt, dass er »doppelt« ist, dass er aus einer denkenden Seele und aus einem Körper besteht, den er als *das andere* beschreibt. »Niemals habe ich jedoch deutlicher wahrgenommen, daß ich *doppelt* bin.«⁸ Beide wiederum können nicht nur von ihm beobachtet werden, sondern können sich auch wechselseitig beobachten. So ist es das »erstaunlichste metaphysische Kunststück, das der Mensch vollbringen kann [...], seine Seele anzuhalten, auf das Gebaren ihres Tiers zu achten, und es, ohne sich daran zu beteiligen, arbeiten zu sehen.«⁹ Und so ist auch das verborgene Ziel der Reise, die »Seele ganz alleine reisen lassen«.¹⁰ Xavier de Maistres Zimmerreise wird als Anleitung zu

⁶ de Maistre
1976, 83

⁷ de Maistre
1976, 28

⁸ de Maistre
1976, 83

⁹ de Maistre
1976, 18f

¹⁰ de Maistre
1976, 19

einer Seelenreise erkennbar, die gerade in der räumlichen Beschränkung auf die eigenen vier Wände die Innenwelt als Freiheit und als Selbstermächtigung erschließt: »Sie haben mir untersagt, durch eine Stadt, einen geographischen Punkt zu laufen; aber sie haben mir das ganze Universum überlassen: die Unermeßlichkeit und die Ewigkeit stehen zu meinen Diensten.«¹¹

¹¹ de Maistre
1976, 83

Zur gleichen Zeit, im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, entstehen aber auch jene Zimmerreisen, die in den Gender Studies als spezifische Form weiblichen Schreibens ausgemacht wurden und in denen es nicht um die Unendlichkeit und irreduzible Souveränität des eigenen Innenlebens, sondern vielmehr um dessen gesellschaftlich bedingte und kulturell codierte Beschränkung geht. In *Mein Schreibetisch* etwa erscheint Sophie von La Roche, so Annegret Pelz, als »Sammlerin ihres eigenen Ich. Zeitlich und räumlich Fernes versammelt sie als Korrespondenzen, Büchersammlungen und Erinnerungsgegenstände ›gleichsam in der Kapsel‹ ihres Interieurs.«¹² Auch hier erscheint die Experimentalanordnung der Miniaturreise als Form der Distanznahme qua Beobachtung, genauer als »Prozeß radikaler Selbstentfremdung«, in dem sich das Zimmer in das »Draußen des eigenen Kopfes« verwandelt. »In dieser Weise von sich selbst abgehalten, kann der Kopf sachlicher gesehen werden, man kann darin reisen.«¹³ Das »Frauen-Zimmer« wird, so Annegret Pelz, zum »Kopf-Zimmer«, dessen Erkundung die eigene Selbstentfremdung auslotet.

¹² Pelz 1993

¹³ Pelz 1993, 53

Im 19. Jahrhundert finden sich zahlreiche Zimmer- und Miniaturreisen, von denen nur einige wenige erwähnt seien. Nun kommt es zu einer Differenzierung der Miniaturreise, die sich in zwei unterschiedliche Richtungen entwickelt. Während auf der einen Seite zahlreiche Texte an de Maistre anknüpfen und deren Protagonisten nun das Zimmer, den Garten oder eine einzelne Stadt durchreisen, finden sich andererseits auch Reisen, die in die Ferne führen, ohne dass der Reisende seinen Lehnstuhl zu verlassen hätte. Diese Reisenden reisen zwar *im* Zimmer, nicht aber *durch* das Zimmer. Das Zimmer ist hier nicht das Ziel, sondern der Ort der Reise. Entscheidend für diesen zweiten Typ der Miniaturreise, der mitunter explizit als Zimmerreise bezeichnet wird und deshalb hier Erwähnung finden soll, sind die grundlegenden medientechnischen Veränderungen, die Zimmerreisen in Gestalt von medialen Inszenierungen nun zu einer regelrechten Modeerscheinung werden ließen. Der Reisende



Abb. 2

ist hier aber oft nicht mehr als ein Betrachter, der mit einem Stereoskop bewaffnet in Bilder der Ferne optisch eintaucht. Peter Weibel hat diese Inversion der Reise, durch die nun die Bilder zu den Menschen reisen, als »simultane Ubiquität«¹⁴ bezeichnet und hier zugleich den Beginn der telematischen Kunst angesetzt. In der Tat ist die Immersion, die als Charakteristikum der modernen medialen Illusionsräume ausgemacht wird, bereits für die Stereoskopie und andere optische Spielzeuge konstitutiv, mit denen man im 19. Jahrhundert eine visuelle Reise antrat.¹⁵ Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts fanden so genannte Cosmoramen, die »perspektivisch-optische Zimmerreisen« ermöglichten, weite Verbreitung.¹⁶ In der *Zimmerreise* von Lexa & Wild konnte der »Reise- und Schaulustige [...] mit wenigen Schritten und sehr geringen Reisekosten die schönsten Städte und Landschaften von einem gemächlichen Standpunkte beschauen, und ist er nur mit geringer Fantasie begabt, so wird er bey diesen gut getroffenen Copien [der Natur] mit eben dem Genusse

¹⁴ Weibel 1990, 34

¹⁵ Vgl. dazu ausf. Grau 2001. Dort auch zahlreiche Hinweise auf weitere Literatur.

¹⁶ vgl. Ottermann 1993

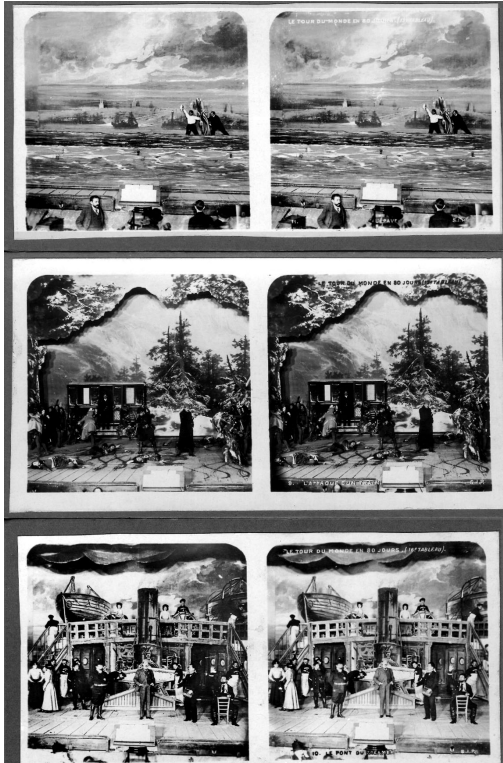


Abb. 3

verweilen, wie vor dem Originalgegenstande selbst.«¹⁷ (Abb. 2) Und der Feuilletonist und scharfzüngige Kritiker Moritz G. Saphir beschrieb anlässlich von Karl Georg Enslens Ausstellung der Zimmerreisen 1827 in Berlin anschaulich die Vorzüge dieser besonderen Reiseform: »In einem Zimmer sitzen und doch reisen, ist desto angenehmer, da weder Staub, noch Zoll- und Visitationswesen, die Reisenden inkommodiert.«¹⁸ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte man in einem entsprechend ausgestatteten Raum eine »magische, dann mechanische und plastische Zimmerreise« unternehmen, bei der sogar eine Bibliothek mit Reiseliteratur zur Verfügung gestellt wurde.¹⁹ Und nicht zuletzt konnte man sogar an Jules Vernes *Reise um die Welt in 80 Tagen* im heimischen Lehnstuhl optisch teilnehmen, da sie in Form einer Serie von Stereophotos vertrieben wurde. (Abb. 3)

¹⁷ Oettermann 1993, 48. Angeboten wurden auch der »Ascent of Mont Blanc«, eine »Route of the Overland Mail to India« oder »Hamilton's Delightful Excursion to the Continent and Back within two Hours«

¹⁸ zit. Oettermann 1993, 207

¹⁹ Hoer 1924

Die Photographie konnte hingegen auch für den ersten Typ der Miniaturreise Verwendung finden. In den 1860er-Jahren unternehmen so etwa Émile Gigaule de Bédollière und Ildéphonse Rousset eine photographische Expedition in den Bois de Boulogne, der damals wie heute von Paris aus in wenigen Minuten zu erreichen ist, und dokumentieren diese Reise in einem opulent ausgestatteten Band mit Kartenmaterial und Originalphotographien.²⁰ Die vielleicht bekanntesten Texte, nämlich Alphonse Karrs *Voyage autour de mon jardin*,²¹ (Reise durch meinen Garten) Gérard de Nervals *Les nuits d'octobre*²² (Oktobernächte) und das höchst eigentümliche Buch *La maison d'un artiste*²³ (Das Haus eines Künstlers) von Edmond de Goncourt seien hier nur erwähnt. Hier erscheint die Miniaturreise in neuer Gestalt: in der des Archivs, der Sammlung und ihrer über Hunderte von Seiten umfassenden Bestandsaufnahme. An die Stelle des Innenraums mit einer spezifischen Inszenierung einer Introspektion des Subjekts tritt nun die Welt der Dinge, die eine Geschichte erhält und in eigentümlicher Weise belebt wird.

Eine paradigmatische Skizzierung des Zimmers als Mikrokosmos findet sich in den Ende des 19. Jahrhunderts überaus populären *Leberecht Hühnchen*-Geschichten von Heinrich Seidel: Der Protagonist schildert dort dem Besucher, »daß wir uns in dem Mikrokosmos dieser beiden kleinen Zimmer sämtlicher Zonen und Klimate zu erfreuen haben.« Und er beschreibt seine Wohnung als eine Form der kulturellen Geographie, als Weltreise im Innenraum seiner Wohnung:

Beginnen wir unsere Wanderung hier am Nordende. Dicht am Fenster befinden wir uns in der kalten Zone und können auf das Polareis den Finger legen. Nun bewegen wir uns nach Süden und gelangen hier in diesem Großvaterstuhle bereits in die gemäßigte Zone. Ein tropischer Anhauch weht uns entgegen von jenem Ofen auf Ende des breiten Ganges. Dieser Ofen bezeichnet den Wendekreis des Krebses. Wir passieren ihn und geraten in die heiße Zone. Das Sofa, das hier zur Ruhe einladet, heißt Kamerun. [...] Was du für Ritzen im Bretterfußboden hältst, sind die Breitengrade, und dieser hier, etwas stärker als die übrigen, stellt den Äquator vor. Wir befinden uns demgemäß bereits auf der südlichen Halbkugel, treten durch diese geöffnete Tür in das zweite Zimmer und finden dort wieder einen Ofen, den Wendekreis des Steinbockes. Langsam schreiten wir durch die südliche gemäßigte und kalte Zone vor, bis uns wiederum Polareis entgegenstarrt. Und sieh mal, dies alles in dem Zeitraum weniger Sekunden, und wir brauchen dazu nicht Siebenmeilenstiefel wie Peter Schlemihl, der, als ihm im Norden beim Bota-

²⁰ de la Bédollière / Rousset 1865; und Bédollière / Rousset 1867
²¹ Karr 1845
²² De Nerval 1852
²³ De Goncourt 1881

nisieren der Eisbär in den Weg trat, in seiner Verwirrung durch alle Klimate taumelte, bald kalt, bald heiß, wodurch er sich die monumentale Lungenentzündung zuzog. Wir können das viel bequemer in Hausschuhen machen. Aber nun auf zum Kaffee!²⁴

²⁴ Seidel 1985, 77f

Diese Form der Miniaturreisen als Verwandlung des Alltagsraums in einen regelrechten Mikrokosmos setzt sich weit über die Grenzen des »langen 19. Jahrhunderts« bis in die Moderne fort. Exemplarisch hierfür ist Adolf Heilborns *Die Reise durchs Zimmer*, das noch 1924 eine »Kulturgeschichte der Wohnung und des Hausrats«²⁵ skizziert und den Leser »in Gegenden führt, die er vordem noch nie gesehen hat.«

²⁵ Heilborn 1924, 5. In diesem Buch wird auch der Text von Seidel zitiert.

Durch alle Länder und Zeiten werden wir reisen, und du magst dabei ruhig in deinem Stuhle sitzen oder gar auf deinem Sofa liegen bleiben. An einen Ort will ich dich führen, den du am wenigsten kennst von allen Orten der Erde. Es ist dein Zimmer!²⁶

²⁶ Heilborn 1924, 9

»Das Zimmer ist«, so Heilborn, »uns der unbekannteste Ort der Welt. Im dunkelsten Afrika, an den vereisten Polen und im verschlossenen Tibet wissen wir immer noch besser Bescheid als in unserem Zimmer.«²⁷ Das Zimmer wird dabei zu einer räumlichen Verkörperung von individueller *und* kollektiver Geschichte, trägt Spuren der Menschheitsentwicklung und ihrem Wunsch nach Behausung *und* der individuellen Handschrift des Bewohners und wird so als Verflechtung von Mikro- und Makrokosmos entzifferbar. Es ist ein besonderer *Chronotopos* (Bachtin), der in programmatischer Weise Lebenszeit und Weltzeit miteinander verzahnt, ist ein Schutzraum des Individuums und Verkörperung seiner Geschichte *und* dechiffrierbare Materialisierung einer kollektiven kulturellen Entwicklung, die Heilborn in diversen Streifzügen skizziert. Es geht dabei unter anderem um den Stuhl, den Kamin, die Tapete und das Fenster, aber auch um die Speisen, den Weihnachtsbaum und die Zimmerpflanzen. Das bürgerliche Intérieur wird zu einem Weltinnenraum, das sich mit der Geschichte seines Bewohners und der Geschichte der Menschheitsentwicklung gleichermaßen angereichert hat. Beide haben hier ihre Spuren hinterlassen, die in der Zimmerreise entzifferbar werden: »Alles darin ist dir vertraut, alles hat seine Geschichte, und das ist meist auch ein Stück *deiner* Geschichte. In deinem Zimmer gehörst du dir allein, bist du selbst, ohne alle die konventionellen Hüllen, die du gegen das Draußen anlegst.«²⁸

²⁷ Heilborn 1924, 10

²⁸ Heilborn 1924, 19

Walter Benjamin hatte Brechts Diktum »Verwisch die Spuren« als Grundzug der Moderne ausgemacht und in seinem Text *Erfahrung und Armut* in programmatischer Weise das bürgerliche Intérieur der modernen Glasarchitektur gegenübergestellt und eine Erfahrungsarmut konstatiert, die gerade in ihrer Absetzung vom bürgerlichen Wohninnenraum zu einer neuen Haltung wird:

Erfahrungsarmut: das muß man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich von Erfahrungen freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und schließlich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt.²⁹

²⁹ Benjamin
1977, 218

2. Dziga Vertovs visuell-wissenschaftliche Reise in den Alltag

Zur gleichen Zeit wie Heilborns Buch entstehen auch die Filme Dziga Vertovs, die eine ungleich modernere Form der Miniaturreise entwerfen und die Benjamins Skizze der Erfahrungsarmut deutlich näher stehen. Beim Reisen, so sei Béla Balázs erneut zitiert, »kommt es gar nicht darauf an, daß man wirklich weit weg in unbekannte Fremde fährt. Dieser Zustand des Reisens ist ein innerer Zustand. Man verhält sich anders zur Außenwelt. [...] Man müßte dabei gar nicht aus dem Zimmer gehen.«³⁰

³⁰ Balázs
2002, 94

Diese veränderte Haltung, diese neue Perspektive auf die vermeintlich bekannte Nähe ist auch konstitutiv für Vertovs Filme. Ob Balázs nun allerdings mit seiner Beobachtung Recht hat,³¹ dass Vertovs Reise »keine Marschroute« und »keine Form« hat, und auch keine »wissenschaftlichen Erkenntnisse« zum Gegenstand, sondern vielmehr eine Art Dichtung darstellt, die sich einer aufmerksamen Zusammenstellung von Impressionen verdankt, ist, wenn man Vertovs Texte zur Filmtheorie liest, sehr zweifelhaft. Vieles spricht dafür, dass Balázs mit seiner Deutung von Vertovs Filmen als »Dichtungen« und Verbindungen »dichterischer Erlebnisse«, die sich keinem objektiven, sondern einem rein subjektiven Zusammenhang verdanken, die Grundintention Vertovs auf den Kopf stellt.³²

³¹ Balázs
2002, 78

³² Balázs
2001, 78

Vertov geht es vielmehr um eine – wissenschaftlich apostrophierte – Analyse der Wirklichkeit, die dann über das Mittel der Montage als visuelle Synthese dem Betrachter eine neue Erkenntnis verspricht. Die Montage wird dabei ihrerseits als ein mehrstufiger Prozess der Abstraktion

und Selektion beschrieben, bis, so Vertov, »die aus dem Leben gerissenen Teilstücke zu einer visuell-sinnerfüllten rhythmischen Reihe [...], zu einer visuell-sinnerfüllten Formel, zu einem extraktförmigen ›ich sehe‹ organisiert werden können.³³ Vertov gewinnt so, wie Kracauer formuliert, »durch die Montage dem Zusammenhang der Wirklichkeitssplitter einen Sinn ab« und interpretiert das Nebeneinander des Alltagslebens, das »jahrein, jahraus« so weiter geht, »indem er es darstellt.«³⁴ Die filmische Reise durch den Alltag zielt auf einen visuellen »Austausch von Gehirn zu Gehirn«.³⁵ Sie beruht, wie man heute rekonstruieren kann, auf der Theorie der Reflexologie der Leningrader Schule, namentlich den Arbeiten Pavlovs sowie denen des Neurologen, Neurophysiologen und Psychiaters Vladimir M. Bechterevs, bei dem Vertov auch studierte.

Die Miniaturreise Vertovs zielt auf eine Revolution der Sichtweise und auch der Denkungsart. Dziga Vertov selbst macht keinen Hehl aus dem revolutionären Anspruch seiner Filme – und das ist durchaus auf mehreren Ebenen zu verstehen. Es geht ihm in allen Bereichen seiner filmischen Arbeit um Revolution: um eine Revolution der Kunst, der Wahrnehmung, des Menschen und auch der Gesellschaft. Der Gegenstand seiner Filme ist dabei durchweg das Alltagsleben in seinen alltäglichsten Erscheinungen. Vertov folgt zu keinem Zeitpunkt einem vorgefertigten Drehbuch, sondern sucht im Chaos der Phänomene ein Gesetz der Erscheinungen auszumachen. Entscheidend ist dabei, dass Vertov die Linse in emphatischer Weise als Objektiv bestimmt, das dem menschlichen Auge überlegen sei. Bereits in dem frühen Manifest *Kinoki-Umsturz* von 1922 proklamiert Vertov diese Befreiung der Kamera aus der Unterwerfung unter das Auge, die er durchaus mit anderen Theoretikern seiner Zeit wie etwa Rodčenko oder auch Moholy-Nagy teilt.³⁶

»Der Ausgangspunkt ist: die Nutzung der Kamera als Kinoglaz [Kino-Auge], das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen.«³⁷ Diese visuellen Erscheinungen verlaufen aber, so will es die Theorie Vertovs, eben nicht chaotisch, sondern unterliegen ihrerseits bestimmten Regeln und Gesetzmäßigkeiten, die darzustellen die Aufgabe des Films und genauer der Montage ist. Sie hat zur Aufgabe, das »System scheinbarer Ungesetzmäßigkeiten« in den Blick zu nehmen, und in ihm die Erscheinungen als »System aufeinanderfolgender Bewegungen«³⁸ zu erforschen und zu organisieren. Es geht darum, dank der dem Objektiv zugeschrie-

³³ Balázs 2001, 77

³⁴ Kracauer 2004, 248

³⁵ Vertov 1973, 142

³⁶ vgl. dazu ausf. Sahli 2006

³⁷ Vertov 1973, 15

³⁸ Vertov 1973, 17

benen Objektivität ein objektives Gesetz der Erscheinungen zu visualisieren und dem menschlichen Blick als filmisch organisierte Erscheinung zurückzugeben. Oder, in den Worten Vertovs, um eine Organisation der

³⁹ Vertov
1973, 17 »Details zu einer gesetzmäßigen Montageetüde«, ³⁹ die eine »neue Wahrnehmung der Welt« ermöglichen soll. Die bekannte Welt erweist sich im Durchgang durch das Objektiv als eine nur *vermeintlich* bekannte, die mittels der filmischen Transformation anders, in neuer Gestalt und mit nun sichtbar gewordenen Regeln erkannt werden kann: »So dechiffriere ich aufs neue die euch unbekannte Welt.«⁴⁰ Der Film ist eine visuelle und zugleich experimentelle Entzifferungskunst der Gesetze des Lebens: »Im Prozeß der Beobachtung und Aufnahme klärt sich nach und nach das Chaos des Lebens. Nichts ist zufällig. Alles ist gesetzmäßig und erklärbar.«⁴¹ Bei dieser Filmlogik setzt Vertov auf die »Wirkung durch Fakten«, ⁴² die konsequent von einer »Wirkung durch Fiktion«⁴² abgesetzt wird. Vertov geht es in seiner kinematografischen Wahrheitssuche um eine radikale Revolution der Wahrnehmung und mit ihr der Denkweise oder, vorsichtiger formuliert, um Übergänge: von den Naturerscheinungen zu den Gesetzmäßigkeiten des (industriellen und gesellschaftlichen) Lebens, vom theatralischen zum kinematografischen Gesetz und schließlich vom Attrappenreich der Filmfabrik ins nun geordnete, montierte und rhythmisch organisierte Chaos der Phänomene soll uns der Film führen. Er führt eine »Theorie der unmittelbaren Erkenntnis«⁴³ als *theoria* vor. Die visuelle Reise durch das Dickicht der Alltagsphänomene wird als ein filmisch-wissenschaftliches Laboratorium vorgestellt, das den Zuschauer in eine komplexe Experimentalanordnung einbezieht, ihm seinen Alltag in veränderter Form zurückgibt und ihn bereit macht für die Revolution.

⁴³ Vertov
1973, 20

3. Peter Handkes *Reise nach La Défense*

Vom Gedanken der Revolution hat Peter Handkes *Reise nach La Défense*, die er am 22. Februar 1974 unternahm, längst Abschied genommen. Sie findet sich zusammen mit dem ein Jahr vorher erschienenen Text »Die offenen Geheimnisse der Technokratie« in dem Band *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Handke beschreibt hier zwei Reisen: eine in das Märkische Viertel in Berlin und eine zweite in die Pariser Wohn- und Bürostadt La Défense, die jeweils nur wenige Bahnstationen von den Metropolen

entfernt liegen. Heute kann man den gigantischen Bogen, mit dem sich François Mitterand in Paris ein architektonisches Denkmal setzte, von den Tuilerien aus sehen, da er zusammen mit dem Triumphbogen auf den Champs-Élysées eine Achse bildet.

Auch in Handkes Text finden wir den Topos des Paradieses, dem wir bereits bei Xavier de Maistre begegnet sind – nun aber negativ gewendet. »Es war«, so Handke, »wie das Gelobte Land, aber nicht in dem Sinn des Paradieses, sondern in dem Sinn, daß sich der Zustand der Welt endlich unverstellt und unverlogen zeigte.«⁴⁴ Auch bei Handke erscheint der Gedanke der Introspektion wieder; nun aber in Gestalt einer negativen Epiphanie, da es gerade die radikale Fremdheit des Gesehenen ist, die der Fremdheit des eigenen Selbstverhältnisses entspricht.

⁴⁴ Handke
1974, 35

Bei Handke, wie auch bei anderen Miniaturreisen des 20. Jahrhunderts, finden wir explizit Verweise auf die Ethnologie, die in vielen Miniaturreisen als impliziter Subtext erscheint. In allen Texten geht es um die Inszenierung eines »fremden Blicks« auf die eigene Kultur, um einen spezifischen Verfremdungseffekt, der allerdings jeweils einen anderen Fokus hat: Während es bei de Maistre um die Erkennbarkeit des Ich ging, erkunden die Miniaturreisen des 19. Jahrhunderts die Welt der Dinge und erstellen umfangreiche Sammlungen von Gegenständen und Bildern, die erst durch die Ordnung des Archivs und der Serie zu sprechen beginnen. Vertov versucht sich hingegen an einer dezidiert funktionalen Analyse des Alltagslebens, dessen Gesetze objektiv dargestellt und für die Konstruktion eines »Neuen Menschen« genutzt werden sollen. Von einer solchen Emphase der Erkenntnis ist Handke weit entfernt. Vertovs Wiederaneignung des Alltags schlägt um in eine eigentümlich gewendete Enteignung, bei der das Subjekt fasziniert den Alltag als Selbstentfremdung erfährt und entdeckt. Wenn Handke seine Reise wie eine ethnologische Erkundung einer fremden Welt beschreibt, so findet diese ihr Korrelat in der Fremdheit des eigenen Selbstverhältnisses, das irreduzibel opak bleibt, nun aber seine Entsprechung gefunden zu haben meint. Handke beschreibt die Welt von La Défense so, als würde es sich um eine fremde Kultur handeln und unterliegt zugleich ihrer eigentümlichen Faszination gerade weil er in ihr eine Materialisierung seiner eigenen Fremdheit entdeckt.

Diese Ambivalenz des Textes, der permanent zwischen Außen- und Innensicht und zwischen Kritik und Affirmation oszilliert, wird vielleicht

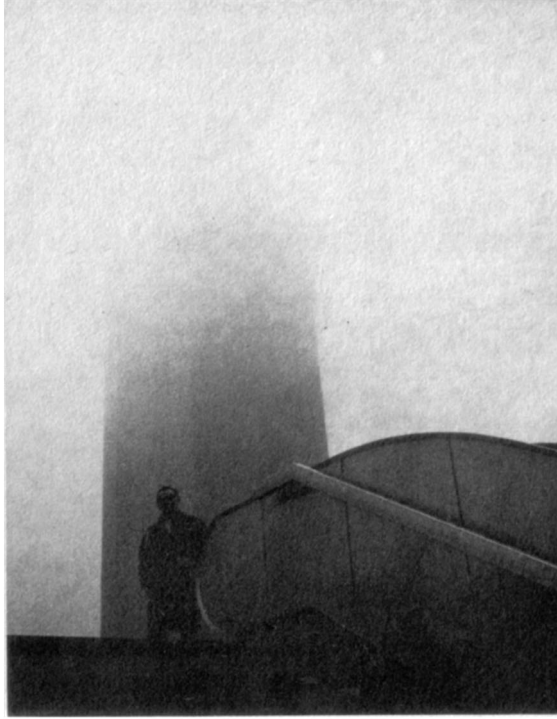


Abb. 4.1

**Wie viele Rolltreppen steht auch diese gerade.
Arrêt momentané.**

in der Verschiebung am deutlichsten, der die Zeichen unterliegen. So beginnt der Text mit einer Unterscheidung zwischen Zu-Boden-Blicken und Aufblicken, zwischen einer indirekten und einer direkten Wahrnehmung seiner Umgebung. Während Handke als Reflex vor der »Übermacht der verbauten Natur« auf den Boden schaut und dort in den Zivilisationsresten und Wahrnehmungsfragmenten *Zeichen* »für die monumentale



**Das ist das Plateau, auf dem ich damals über
eine Stunde bewegungslos gestanden habe.**

Abb. 4.2

Fremdheit der menschlichen Lebensäußerungen«⁴⁵ ausmacht, blickt er nun auf und stellt mit Blick auf diese »Siedlung aus einer anderen Welt«⁴⁶ fest, dass diese Welt bereits vollständig aus Zeichen zu bestehen scheint, die für ihn als Besucher dechiffrierbar werden: Zeichen an den Wänden, Schilder der Banken und Unternehmen, die hier investiert haben und nicht zuletzt eine Ritualisierung des Alltags, der aus reinen Zeichenhandlungen zu bestehen scheint. (Abb. 4) Handke beobachtet eine

⁴⁵ Handke
1974, 31

⁴⁶ Handke
1974, 32

Theatralisierung der Lebensäußerungen der Bewohner. Ihre Interaktion ist geprägt durch »isolierte Zeremonien« und ihre Alltagshandlungen zeigen sich als Rituale, »um die Illusion vom Anschluß an die Außenwelt zu behalten.«⁴⁷ Gerade das aber fasziniert den Betrachter so sehr, dass er zwischen Selbst- und Fremdbeobachtung nicht mehr zu unterscheiden weiß, die Distanz der Beobachtung umschlägt und der Betrachter in der Fremdheit dieser Welt seine eigene Fremdheit erkennt. Es sind nicht allein die Regeln der Rituale dieser »anderen Welt«, dieser Welt, die eigentlich zur »Sperrzone« erklärt werden sollte, weil sich in ihr die »Geheimnisse der Technokratie« offen und unverstellt zeigen, die Handke interessieren, sondern ihre Resonanz, ihre Entsprechung zum Betrachter selbst: »Das Seltsame an dem allen aber war«, so Handke, »daß ich mich darin wohlfühlte. [...] Es kam mir so vor, als hätte mein Bewußtsein endlich den äußeren Ort gefunden, der ihm im Innern entsprach.«⁴⁸ Die Versuchsanordnung der Miniaturreise zielt auch hier auf die Entdeckung einer unverstellten Wirklichkeit, auf einen fremden Blick, der eine neue Perspektive auf das vermeintlich Bekannte eröffnet. Hier nun aber erweist sich das Unverstellte als eine Oberfläche von Zeichenordnungen und Ritualisierungen, hinter denen nichts mehr zu entdecken ist.

Peter Handkes Reisebericht kann für seine eigene Arbeit wie auch für die Literatur der Gegenwart als programmatischer Text gelesen werden. Während bei Handke spätestens mit der Tetralogie *Langsame Heimkehr* die Reflexion über Zeichen zu einer Literatur führt, in der in komplexer Weise natürliche, kulturelle und individuelle Zeichensysteme aufgenommen, übereinander geblendet und in neuer Weise zusammengesetzt werden, finden sich in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart auch Positionen, die sich nicht an einer Synthese, sondern an einer Destruktion der gesellschaftlichen und massenmedial verbreiteten Zeichensysteme versuchen. Eine der bekanntesten ist fraglos die Rolf Dieter Brinkmanns. Während er in seinen frühen Arbeiten noch der Vorstellung anhängt, dass man am Leitfaden der Photographie eine unverstellte Wirklichkeit werde aufdecken können, bleibt spätestens mit *Rom, Blicke* nur die Arbeit der Destruktion und, um mit Adorno zu sprechen, der »bestimmten Negation«. Auch Brinkmann stellt dabei seine Durchquerung der Massenmedien, die er in Collagen, Journalen und Notizen tagein tagaus in seiner Kölner Wohnung vornimmt, als Reise vor. »Also reiste ich«, so stellt er den posthum publizierten *Erkundungen für die Präzisierung*

des Gefühls für einen Aufstand als Motto voran, »mit ruhigen Blicken durch die Augenblicke / ich reise kühl und unbeteiligt durch die Bilder & Sätze / ich sah zum 1. Mal den tatsächlichen Schrecken hier in der Gegenwart«. ⁴⁹ Das Zimmer der Brinkmann'schen Miniaturreise ist nicht länger ein aus Raum und Zeit herausgenommener Zufluchtsort oder ein Archiv voller Dinge, die mit Leben und Geschichte versehen werden und zu sprechen beginnen, sondern überflutet mit Bildern und Texten einer massenmedial normierten und stereotypisierten Welt, die die Wirklichkeit verstellen und ein authentisches Leben verhindern. Bei Handke wie auch bei Brinkmann werfen die Miniaturreisen weniger die Frage nach der Erkenntnis, sondern nach dem »geglückten Tag« und dem »geglückten Leben« auf. Und genau diese Frage steht im Mittelpunkt von Carol Dunlops und Julio Cortázers *Die Autonauten auf der Kosmobahn*. ⁴⁹ Brinkmann 1987

4. Carol Dunlops und Julio Cortázers Entwurf einer entschleunigten Reise auf der Autobahn

Der französische Schriftsteller Raymond Roussel, dessen dem Surrealismus nahe stehendes Werk später unter anderen von Michel Foucault, Michel Leiris und Autoren des *nouveau roman* wiederentdeckt wurde, konstruierte eigens ein besonderes Wohnmobil, um die Welt durchreisen zu können, ohne es jemals verlassen zu müssen, und schrieb später ein überaus merkwürdiges Reisegedicht, das aus nichts anderem besteht als aus einer minutiösen Beschreibung einer kleinen Photographie, die in eine kleine Glaskugel in seinem Füllfederhalter eingelassen ist. ⁵⁰ Und André Breton berichtet von einer Forschungsreise, deren Destination durch ein zufälliges Deuten auf eine Stadt auf der Landkarte ausgewählt wurde. Diese Reise »ohne Ziel« sollte ihn und seine Gefährten Aragon, Morise und Vitrac von der Realität abschneiden, »zu den äußersten Grenzen des Wachzustands wie des Traumzustands« führen und somit zu einer Art von »Initiation« werden. ⁵¹ ⁵⁰ Roussel 1904

Auch die vielleicht anrührendste Miniaturreise, nämlich Carol Dunlops und Julio Cortázers *Die Autonauten auf der Kosmobahn* ⁵² stellt sich in die Tradition der surrealistischen Reiseprojekte. Beide unternehmen 1982 eine »ziemlich surrealistische Expedition« ⁵³ und zugleich einen Gegenentwurf zum Road-Movie des zeitgenössischen Films. Beide wis- ⁵¹ vgl. Breton 1996, 90 ⁵² Cortázar / Dunlop 1996 ⁵³ Cortázar / Dunlop 1996, 13

Zeitschrift, die aus der Sicht der Abonnenten recht schlicht erscheinen mag, deren politisches Gleichgewicht, um es mit einem manierlichen Namen zu bezeichnen, jedoch Wochen komplizierter Verhandlungen, heftiger Wortwechsel, Gruppen- oder Individualstrategien, *Powwows* mit Engländern, Sowjetrussen, Franzosen, Mexikanern, Argentinern, Isländern und Nordamerikanern bedeutet, damit die Nummer am Ende den ausgeglichen einhelligen und internationalen Geist der Unesco widerspiegelt, obwohl nach diesen endlosen Alchimistereien, Säuberungen, Destillationen, *re-writings* und semantischen Korrekturen das Ergebnis eher zu einer gewissen Fadheit neigt, wenn ich das mal mit aller Zuneigung sagen darf.

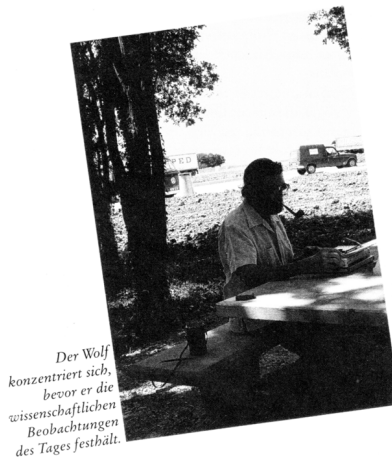


Abb. 5.1

sen, als sie aufbrechen, dass sie bald darauf sterben werden, da sie bereits durch ihre tödliche Krankheit gezeichnet sind. Auch das verbindet ihre Reise mit dem Road-Movie, das, wenn man etwa an *Thelma und Louise* (1991) denkt, nicht selten in den Tod mündet. Carol Dunlops und Julio Cortázers Reise auf der Autobahn von Paris nach Marseille folgt der Vorgabe, dass sie jeden Tag nur bis zum übernächsten Parkplatz reisen dürfen und dort übernachten müssen. Der ursprüngliche Plan, jeweils von einem Parkplatz zum nächsten zu reisen, musste wegen Zeitmangels verworfen werden. Aber auch so dauert die Reise einen komplet-

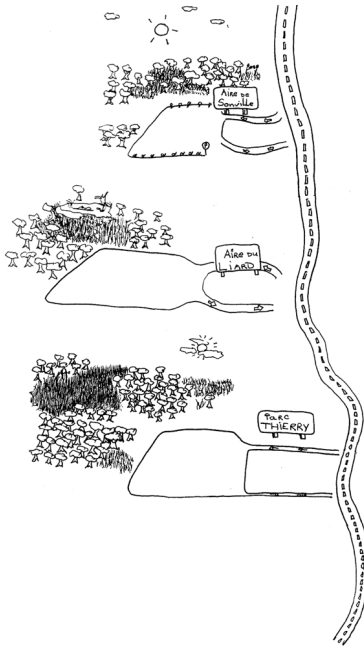


Abb. 5.2

ten Monat. Sie wird wie eine regelrechte Expedition geplant – mit einer umfassenden Approviantierung (wie auch eigens geplanten Versorgungsstationen), einer detaillierten vorbereitenden und begleitenden Lektüre berühmter Reiseberichte (die dann auch ausführlich zitiert werden) und nicht zuletzt einer präzisen Dokumentation der Reise in Schrift und Bild, die als wissenschaftliche apostrophiert wird und wiederum in vielen Zügen Merkmale von ethnologischen Journalen aufweist. (Abb. 5) Auch wenn bei dieser Reise fraglos eine größere Distanz zurückgelegt wird, so teilt sie mit der »klassischen« Miniaturreise die Experimentalanordnung

und die Konzentration auf einen extrem eingeschränkten Raum, der sich zudem, trotz des stetigen, aber kurzschrittigen Vorankommens auf dem Weg nach Marseille kaum verändert: ein Parkplatz ist wie der andere. Hat man einen gesehen, so hat man alle gesehen.

⁵⁴ Cortázar
/ Dunlop
1996, 24

⁵⁵ Cortázar
/ Dunlop
1996, 34

⁵⁶ Cortázar /
Dunlop 1996,
23

Warum nun aber gerade die Autobahn? Die Autobahn ist die architektonische Versinnbildlichung der Beschleunigung, der »in diesem Jahrhundert zwangsläufigen Geschwindigkeit«. ⁵⁴ Sie ist ein »nicht nur für diese Geschwindigkeit gemachtes und nach Kriterien der Nützlichkeit und Hygiene mit Haltestellen punktiertes Asphaltband«, ⁵⁵ das zudem Einfluss auf die Verhaltensweisen und Reflexe der Autofahrer nimmt und sie, so heißt es im Text, einfügt »in eine große unpersönliche Gesamtheit [...], nach der alle Religionen trachten.« ⁵⁶ Sie ist Sinnbild der Zweckrationalität, des »Normalismus« und der Beschleunigung als Grundbedingung der Moderne. Die Autobahn ist Architektur gewordener Alltag der Norm, ist organisierter Massentransport, der nur deshalb funktionieren kann, weil er kalkulierbaren Regelmäßigkeiten unterliegt. Als eine solche Normierung des Alltags wird sie auch aufgefasst und daher ausgesucht. Während bei Xavier de Maistre die Alltagsgegenstände bereits mit Geschichte angereichert sind und diese nie verloren haben, und während bei Handke der »Nullzustand« der von ihrer Bedeutung und ihrer Geschichte entkleideten Alltagsphänomene und die Verzahnung von Ritual und Selbstentfremdung im alltäglichen Leben die eigentlichen Entdeckungen der Reise in die Nähe sind, sind die Dinge auch hier zwar ihrer Geschichte entkleidet und müssen erst wieder neu entdeckt werden, sollen aber durch die Reise verwandelt werden. Carol Dunlops und Julio Cortázars Reise ist ein Versuch einer Wiederverzauberung der Welt, einer fast adamitischen Neuerschaffung der Welt durch die benennende, namengebende Kraft der Poesie und der Literatur – und zwar als ostentative »Entschleunigung«.

Hartmut Rosa hat kürzlich am Phänomen der Beschleunigung eine Modernisierungstheorie vorgelegt, die von der zentralen Beobachtung ausgeht, dass sich die Moderne durch eine soziale wie technologische Beschleunigung auszeichnet, die dann in ihr Gegenteil umzuschlagen droht: in »einen tief greifenden strukturellen und kulturellen Stillstand, eine fundamentale Erstarrung der Geschichte, in der sich *nichts Wesentlichen* mehr ändere, wie schnell sich auch die Oberflächen wandelten.« ⁵⁷ Rosa versteht dabei seine kritische Rekonstruktion der sozialen Akzele-

⁵⁷ Rosa
2006, 16

ration als Beitrag zu einer »noch zu schreibenden ›Soziologie des guten Lebens‹, [...] [die] die in eine Gesellschaft dominanten impliziten und expliziten *Vorstellungen gelingenden Lebens* kritisch gegen die strukturellen Bedingungen stellt«, unter denen neben der impliziten Normativität der Zeitstrukturen nicht selten auch esoterische Konzeptionen verfolgt werden, die der Beschleunigung eine andere Zeit entgegenstellen. Cortázar und Dunlops entschleunigte Reise versucht sich genau an diesem Entwurf eines »gelingenden Lebens«, ohne in Eskapismus zu verfallen. »Diese Expedition hat nichts Eskapistisches«,⁵⁸ notieren sie und nehmen auch zu keinem Zeitpunkt eine modernisierungsfeindliche Haltung ein, wie sie Hartmut Rosa skizziert. In der komplexen Konstellation von Beschleunigung und Entschleunigung – und das nicht allein wegen der Geschwindigkeit der Autos –, entdecken sie eine »parallele Autobahn«,⁵⁹ die ihnen zumindest eine Zeit lang wie ein Paradies erscheint. Ein Abschnitt ihres Reiseberichts nimmt erneut die Paradiesmetapher auf und überträgt sie auf den Autobahnparkplatz, das »Parkingland«, diese »Leere mit Dekor«,⁶⁰ der »immer und derselbe«⁶¹ und doch »ein Land der Freiheit«⁶² ist. Dieses Parkinglandparadies ist ironischerweise durch einen Maschendrahtzaun verschlossen und verweist sie auf den »langgezogenen, geschlossenen Mikrokosmos«,⁶³ in dem auch sie Entdeckungen über Entdeckung machen. Der Parkplatz als »Erholungszone« wird zu einem »Erscheinungsbild voller Leben und Reichtum«. »Rastplätze sind der Ort und die Stunde der Wahrheit.«⁶⁴ Und diese Wahrheit, dieses *gelingende Leben* besteht nicht nur in einer Entdeckung der »*Natürlichkeit* des Lebens«⁶⁵ und des Versuchs, »das Leben in seinen realsten Zügen zu leben«,⁶⁶ sondern vor allem in der Verwandlung durch die Liebe. Das ist das gelingende Leben – nicht mehr, aber auch nicht weniger: »Die Autobahn bin ich, du, wir, und wenn deine Zunge die meine sucht und sich aufrüllt [...]. Wir werden die Autobahn nicht verlassen, Geliebter, weder in Marseille noch sonstwo.«⁶⁷ Auch diese Reise und diese Entdeckung eines »Glücks inmitten des Getöses, das wir aufhoben, indem wir uns liebten«,⁶⁸ versteht sich, wie es bereits Béla Balázs bei Vertov beobachtet hatte, als exemplarische Reise. Dem »bleichen, doch unerschrockenen Leser« und »Begleiter unserer Zeilen« hoffen sie, durch »unsere Erfahrung einige Türen geöffnet zu haben«, hoffen, »daß in dir bereits das Projekt irgendeiner von dir selbst erdachten parallelen Autobahn keimt.«⁶⁹

- ⁵⁸ Rosa 2006, 112
⁵⁹ Diese Metapher erscheint häufiger im Text. Vgl. expl. Cortázar / Dunlop 1996, 50f; 124
⁶⁰ Cortázar / Dunlop 1996, 138
⁶¹ Cortázar / Dunlop 1996, 139
⁶² Cortázar / Dunlop 1996, 131
⁶³ Cortázar / Dunlop 1996, 58
⁶⁴ Cortázar / Dunlop 1996, 93
⁶⁵ Cortázar / Dunlop 1996, 106
⁶⁶ Cortázar / Dunlop 1996, 41
⁶⁷ Cortázar / Dunlop 1996, 295ff
⁶⁸ Cortázar / Dunlop 1996, 18
⁶⁹ Cortázar / Dunlop 1996, 41

**Postskriptum: Von einem, der auszog, das Zimmerreisen zu lernen.
Thorsten Beckers vergebliche Reise in die Mitte**

Es gibt Reisende, wie etwa den amerikanischen Milliardär Howard Hughes, die an allen Orten, an denen sie ankommen, ihre Zeit in identisch eingerichteten Zimmern verbringen, in denen sie auf einem Bett, das immer an der gleichen Stelle steht, auf einer eigens installierten Leinwand die immergleichen Filme betrachten und die immergleichen Speisen zu sich nehmen.⁷⁰ Und es gibt rastlose Reisende, die die Welt durchreisen und dann plötzlich auf Xavier de Maistres kleines Reisebuch stoßen, wie der Schriftsteller Thorsten Becker, und mit einem Mal meinen, ihr Leben verändern zu müssen. In seinem – im Übrigen gleichermaßen disparaten wie schematischen – Buch *Mitte*,⁷¹ das den Zeitraum von Dezember 1989 bis September 1993 umfasst, berichtet er nicht nur von seinen – zum Teil vom Goethe-Institut (das im Text durchweg als »Goethe« bezeichnet wird und damit zugleich, wie auch in Brinkmanns zentralem Text *Rom, Blicke*, Goethes Reisen als Gegenmodell implizit anführt) organisierten – Reisen in Deutschland, Griechenland, Algerien, Italien, der Schweiz, Österreich, Frankreich, Belgien und den Niederlanden und skizziert allerlei parabelartige Erzählungen, sondern stellt in die *Mitte* des Buches eine komplette Neuübersetzung von de Maistres Zimmerreise.

Fortwährend auf Reisen zu sein, das war, so Becker, sein Alltag, war »eigentlich das Leben, das ich mir vorgestellt habe. Auf Reisen zu sein, die ich nicht bezahle, Landschaften, Panoramen und Stimmungswechsel zu erleben. Dazu am Zielort noch von Menschen erwartet zu werden. Eigentlich.«⁷² Dieses »Eigentlich« läutet eine radikale Krise ein, die mit der Beobachtung beginnt, dass einzig die Rast-, Rat- und Heimatlosigkeit eine Konstante seines Lebens ausmacht. »Meine Heimatlosigkeit, mein Immerweiterinhintertreffengeraten, mein gleichzeitiges Immerweiterüberdaszielhinausschießen, all das bleibt unverändert.«⁷³

Über Jochen Gerz' Transsib-Projekt von der *documenta* 1977, das sich explizit auf Xavier de Maistre beruft,⁷⁴ entdeckt Becker dieses Buch, das in der Mitte des Buches diese Mitte zugleich in eine Zäsur verwandelt und das in mehrfacher Hinsicht. Es ist nicht allein die Verdoppelung des Ich, die bei de Maistre ja zu einer zentralen Entdeckung seines Buches wurde, sondern auch die Neubewertung der bereits unternommenen

⁷⁰ So berichtet es zumindest Virilio 1980, 29f

⁷¹ Becker 1994

⁷² Becker 1994, 55
⁷³ Becker 1994, 81
⁷⁴ Dessen

Voyage er neben *Le neveu de Rameau* von Diderot mit auf die Reise nahm (Gerz 1997, 84-97)

Reisen – ob nun Zimmerreise oder nicht – an der Richtschnur der Prinzipien de Maistres. »Ich mußte«, so Becker, »dreiunddreißig Jahre leben, um über einen Umweg auf das Werk zu stoßen, das alle Reisen, die ich vorher machte, in verlorene Zeit verwandelt hat.«⁷⁵ Und weiter: »Wirklich, es kann auch im zweihundertsten Jahr nach der Vollendung der *Reise durch mein Zimmer* keine fortschrittlichere oder auch nur bequemere Methode des Reisens genannt werden, und daher säumen wir nicht und verbringen keinen einzigen Tag mit gewöhnlichem Leben. De Maistre ließ die Tür seines Zimmers hinter sich offen, treten wir hinein. Beenden wir seine Reise, indem wir eine neue beginnen.«⁷⁶ De Maistres Buch wird zur Lebensrettung und Lebenswendung, da es auch den Zufluchtsraum des Rastlosen verwandelt zurücklässt. Es wird zum Modell, das Becker nicht nur übersetzt, sondern auch in ergänzenden Kapiteln fort schreibt, um dann doch die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens einzusehen.

⁷⁵ Becker
1994, 200

⁷⁶ Becker
1994, 199

Der Unterschied zwischen der Reise durch das Zimmer und allen übrigen vorher bekannten Arten des Reisens besteht darin, daß keine Rückkehr möglich ist. Wohin immer sonst ein Reisender aufgebrochen sein mag, er behielt immer eine Heimat, in die er, wo seine Reise scheitern sollte, zurückkehren vermochte. Nicht so ist es aber bei der Reise durch das Zimmer. [...] Mein Zimmer startt mich fremder an als die fremdeste Wüste auf dem fernsten Planeten: Ich bin verloren.⁷⁷

⁷⁷ Becker
1994, 217

All das, was bei de Maistre noch Orientierung versprochen hatte, ist nun hier und heute nutzlos: der Spiegel des Moralischen, die Bedeutung der Bilder, die Lektüre und auch die Religion. Reise wie Zimmerreise führen nicht weiter. »Ich muß meine Lebensform abbrechen, muß die Reise durch mein Zimmer abbrechen.«⁷⁸ Der Alltag bleibt die Zerrissenheit, der Verlust der Mitte, der, um den Titel eines Buchs von Peter Rosei zu zitieren, *Entwurf einer Reise ohne Ziel*,⁷⁹ auch wenn das Buch mit dem lakonischen, wie programmatischen Satz endet: »Ich gehe nach Berlin, in die Mitte.«⁸⁰ Aber auch diese Mitte ist, so könnte man hinzufügen, eine trotz der Wiedervereinigung geteilte Mitte.

⁷⁸ Becker
1994, 225

⁷⁹ Rosei 1975

⁸⁰ Becker
1994, 307

Literatur

- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt a. M. 2001. (Die Erstausgabe erschien 1930)
- Balázs, Béla: Reisen. In: Balázs, Béla: *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons*. Berlin 2002, 93-95.
- Becker, Thorsten: *Mitte*. Berlin 1994.
- Bédollière, Émile Gigaule de la / Rousset, Ildéphonse: *Le Bois de Vincennes*. Paris 1867.
- Bédollière, Émile Gigaule de la / Rousset, Ildéphonse: *Le Tour de Marne*. Paris 1865.
- Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. II. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1977, 213-219.
- Botton, Alain de: *Die Kunst des Reisens*. Frankfurt a. M. 2002.
- Breton, André: *Entretiens – Gespräche. Dada, Surrealismus, Politik*. Dresden 1996.
- Brinkmann, Rolf Dieter: *Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin*. Reinbek 1987.
- Cook, Malcolm: *Le voyage autour de ma chambre* by Xavier de Maistre. In: *Australian Journal of French Studies* XXXVIII (2001), 158-165.
- Cortázar, Julio / Dunlop, Carol: *Die Autonauten auf der Kosmobahn. Eine zeitlose Reise Paris-Marseille*. Frankfurt a. M. 1996.
- Gerz, Jochen: Der Transsib.-Prospekt, 1977. In: Gerz, Jochen: *Get out of my lies*. Wiesbaden 1997, 84-97.
- Goncourt, Edmond de: *La Maison d'un artiste*. 2 Bde. Paris 1881.
- Grau, Oliver: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*. Berlin 2001.
- Handke, Peter: Die offenen Geheimnisse der Technokratie. In: Handke, Peter: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt a. M. 1974, 31-38.
- Handke, Peter: Die Reise nach La Défense. In: Handke, Peter: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt a. M. 1974, 39-54.
- Heilborn, Adolf: *Die Reise durchs Zimmer*. Berlin 1924.
- Hoer, C.: *Voyage en chambre magique*. Wien 1924.
- Karr, Alphonse: *Voyage autour de mon jardin*. Paris 1845.

- Kracauer, Siegfried: Der Mann mit dem Kinoapparat. In: Kracauer, Siegfried: *Kleine Schriften zum Film*. Bd. 2. 1928-1931, 247-251. (= *Werke*. Hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 6.2. Hg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 2004.)
- Maistre, Xavier de: *Die Reise um mein Zimmer. Nächtliche Entdeckungsreise um mein Zimmer*. Weimar 1976. Frz. Erstausgabe Paris 1794. Erste dt. Übersetzung: Anon. [Xavier de Maistre]: *Mein Zimmer eine kleine Welt*. Leipzig 1797. Eine Variante erschien 1799 in Basel mit dem Titel *Neue Reise in meinem Zimmer herum* in einer Übersetzung von Friedrich von Zinck.
- Mettler, Michel: *Die Spange*. Frankfurt a. M. 2006.
- Nerval, Gérard de: Oktoberernächte (1852). In: Nerval, Gérard de: *Werke*. Bd. 2. München 1988, 455-499.
- Oettermann, Stephan: Die Reise mit den Augen – »Oramas« in Deutschland. In: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Bonn 1993, 42-51.
- Pelz, Annegret: *Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften*. Köln / Weimar / Wien 1993.
- Rosei, Peter: *Entwurf für eine Welt ohne Menschen. Entwurf einer Reise ohne Ziel*. Salzburg 1975.
- Roussel, Raymond: *La Vue*. Paris 1904, Neuausgabe Paris 1963 (Erstdruck 1903 in der Zeitschrift *Le Gaulois du Dimanche*).
- Sahli, Jan: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und -theorie*. Marburg 2006.
- Seidel, Heinrich: Die Reise zum Südpol. In: Seidel, Heinrich: *Das Weihnachtsfest*, 71-91. In: *Leberecht Hühnchen. Prosa-Idyllen*. Frankfurt a. M. 1985. (Die Geschichten erschienen zwischen 1879 und 1901. Eine Gesamtausgabe erschien 1901 im Insel Verlag.)
- Vertov, Dziga: *Schriften zum Film*. München 1973.
- Virilio, Paul: *Esthétique de la disparition*. Paris 1980 (dt. *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986).
- Weibel, Peter: Vom Verschwinden der Ferne. In: Decker, Edith / Weibel, Peter (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln 1990, 19-78.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Maistre, Xavier de: Voyage autour de ma chambre. In: *Œuvres complètes du Comte Xavier de Maistre*. Nouvelle édition. Précédée d'une notice sur l'auteur par M. Sainte-Beuve de l'Académie française. Illustrations de G. Stahl. Paris o.J., 1-109, [Abb. auf 27].
- Abb. 2 »Außerordentlich große Ausstellung einer Magisch, dann Mechanisch und Plastischen Zimmerreise«. Anschlagzettel von C. Hoer, Wien 1824, 58,5 x 45,5 cm. In: *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Bonn 1993, Abb. IV.19.
- Abb. 3 Drei Stereoaufnahmen aus der Serie Le Tour du monde en 80 jours, ca. 1900. *Sammlung Stiegler*.
- Abb. 4 Handke, Peter: Die Reise nach La Défense. 22.2.1974. In: Handke, Peter: *Als das Wünschen noch geholfen hat*. Frankfurt a. M. 1974, 39-54, hier: 42f.
- Abb. 5 Cortázar, Julio, und Dunlop, Carol: *Die Autonauten auf der Kosmobahn. Eine zeitlose Reise Paris-Marseille*. Frankfurt a. M. 1996, 80f.