

Schauplatz – Umbesetzung, momentane Evidenz: Washington Square 1954 (André Kertész). *Hans Blumenberg zum Geburtstag*, ed. Michael Krüger, **Akzente** 37 (1990), S. 60-66. Annotierte Fassung ohne Abbildungen.

INDIANERFRIEDHOF

André Kertész, *Washington Square, 1954*

Anselm Haverkamp

April is the cruellest month (The Waste Land, 1921)

April sucks (Beavis and Butthead, 1995)

The lamentable arch. Henry James ist ein paar Häuser weiter geboren worden, als die von ihm für jämmerlich befundene, schmalbrüstige Kopie des Pariser Triumphbogens auf Washington Square noch nicht stand. Errichtet 1889, zum hundertsten Jahrestag der Vereidigung des ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten, gibt sie sich als ein Denkmal neuer Art, das der Bürgersinn von New York einem unblutigen Ereignis, dem Inkrafttreten der selbstgewählten Verfassung setzt. Napoleons Siegen ist mit dem *Standard* begegnet, zu dem sich in den Gründungsworten des Präsidenten die neue Nation erheben soll. "The event," so der lakonische Satz im Stein, "is in the hand of god." Tote Armeen, wie sie Victor Hugo zur Vollendung des Pariser Vorbilds beschworen hatte (*A l'Arc de Triomphe*, 1837), sind hier nicht aufgerufen; der Bürgerkrieg, kaum gewonnen, ist mit Stillschweigen bedacht.

Deutlich am Eingang zur 5th Avenue, der Hauptverkehrsader, ist der Wille zu anderen Triumphen. Leicht versetzt zum rechten Winkel, in dem Straße und Platz aufeinandertreffen, öffnet sich der Bogen zum Mittelpunkt eines Brunnen-Karussells, um das herum der Verkehr sich sammelt, auf ihn zufließt und in die an der gegenüberliegenden Parkseite unregelmäßig verschobenen Straßen des Village abfließt. Abfloß, bevor er aus dem Park verbannt wurde, und der Bogen aus dem Balanceakt zwischen Avenue und Village gelöst, eingezäunt in kaum merklicher Desorientierung, auf dem Square zurückblieb, nicht mehr Eingangstor zum neuen Stadtzentrum, sondern Ausblick auf die in der entgegengesetzten Richtung winkenden Türme des World Trade Center. Der sie ins Objektiv fassenden, vornehmlich japanischen Kamera erscheinen sie durch den Bogen hindurch in exakter, leicht gegen Westen geneigter Verlängerung der inzwischen verkehrsberuhigten Hauptstraße.

1954 liegt vor dieser Zeit, vor dem Perspektivwechsel der sich ganz um sich selbst drehenden Weltstadt zum nurmehr imaginären Zentrum des neu orientierten Weltmarkts. Eben noch, zum Kriegsende, waren die siegreichen Truppen durch diesen, wie die von ihnen befreiten Franzosen

durch ihren Triumphbogen gezogen, zur Konfettiparade zwischen den alten und neu aufstrebenden Wolkenkratzern (*Life*, 1945). André Kertész, *Of Paris and New York* (so seine letzte Ausstellung, 1985), seit dem Kriegsausbruch im unfreiwilligen Exil, versah in den Nebenstunden uninteressanter Auftragsarbeit die neue Stadt, Hauptstadt des Heimwehs für viele, mit dem Abglanz der alten, des alten Paris.¹

Das neue New York, an dem die Neuheit des *New Deal* nicht spurlos vorübergegangen, sondern früh in die Jahre gekommen war, lebte schwermütig auf nach dem Krieg und suchte die Anknüpfung an bessere Tage, an “Greenwich Village wie es war” in Djuna Barnes’ *New York* vor dem ersten Krieg.² Ihre berühmte Skizze aus dem Jahr 1916 trägt den Stempel zukünftiger Nostalgie nicht zu früh: Wie es 1916 war, sollte es 1946 wieder werden. Abbildungen vom zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts, noch vor dem Kriegseintritt, zeigen den Schauplatz der im Village, vor dem Tor zur Stadt heimisch gewordenen Bohème in all ihrer latenten Trostlosigkeit, den Triumphbogen am Anfang von 5th Avenue vor der stattlichen Reihe verbläuter *Greek Revival Houses*, die an der Nordseite des Square den von Henry James beschriebenen, von der Familie Astor verkörperten Reichtum des Viertels seit nun schon hundert Jahren aufrecht erhalten: “established repose,” “the look,” jedenfalls, “of having had,” zum mindesten, “something of a social history” (*Washington Square*, 1881):

“The ideal of quiet and genteel retirement, in 1835, was found in Washington Square, where the Doctor built himself a handsome, modern, wide-fronted house, with a big balcony before the drawing-room windows, and a flight of white marble steps ascending to a portal which was also faced with white marble. ... In front of them was the square ... and round the corner was the more august precinct of the Fifth Avenue, taking its origin at this point with a spacious and confident air which already marked it for high destinies. I know not whether it is owing to the tenderness of early associations, but this portion of New York appears to many the most delectable.”³

Nicht zuletzt, an der Ostseite des Platzes, wenn auch längst nicht mehr auf diese beschränkt, sondern ihn als Schulhof umfassend, die aus den dreißiger Jahren des Jahrhunderts stammende Bildungsstätte, Washington Square College, die den in Immergrün verwunschenen Elite-Schulen der *Ivy League* den Bürgerstolz entgegenhält, auf dem auch der städtische Triumphbogen beruht, den sie, neben der Fackel der Freiheit, unter ihre Embleme aufgenommen hat. In ein tristes Violett, das dem

¹ Sandra S. Phillips, David Travis, Weston J. Naef, *André Kertész. Of Paris and New York*, The Art Institute of Chicago, The Metropolitan Museum of Art (London: Thames and Hudson 1985).

² Djuna Barnes, “Greenwich Village wie es ist” (1916), *Djuna Barnes’ New York*, ed. Alyce Barry (Los Angeles CA: Sun and Moon Press 1987); ausführlich bebildert dt. Ausgabe, tr. Karin Kersten (Berlin: Wagenbach 1987), 9-20.

³ Henry James, *Washington Square* (Harmondsworth: Penguin Modern Classics 1963), 15-16.

grauen Bild von 1916 keine rechte Farbe abgewinnen kann und dem im Frühling am Square ausbrechenden Grün nichts entgegenzusetzen hat.

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.⁴

Eliot versammelt in “ultimate reduction” die Quintessenz einer melancholischen Tradition, die immer nur “yet more poetic desire” produziert.⁵ Populärer und platter, Cynthia Ozick, als sie im Rückblick des Jahres 1985 “The First Day of School: Washington Square, 1946” beschreibt; sie hatte in *memory and desire* der ins Village gezogenen Studentin *The Burial of the Dead* gerade vor sich. Eliot und *The Waste Land* waren eben zum *bone of contention* einer neuen akademischen Kunst der Interpretation, des *new criticism* avanciert. Zwar war Emily Dickinson ihr schon damals lieber, aber Edna St. Vincent Millay brachte sie den Verheißungen näher “in these bohemian streets: bohemia, the honeypot of poets.”⁶ In der *Partisan Review* folgt sie Mary McCarthy auf den Spuren Simone de Beauvoirs. Unbeirrt schreibt ihr Lieblingslehrer Eliot an die Tafel und Eliots *precursor*: “When lilacs last in the dooryard bloom’d,” Walt Whitmans Elegie auf Lincoln (*Leaves of Grass*, 1867).⁷

I mourn’d, and yet shall mourn with ever returning spring.
Ever returning spring, trinity sure to me you bring,
Lilac blooming perennial ...⁸

Lilacs last. Wie der zu Grabe getragene Präsident, dessen Name auf Washingtons Triumphbogen nicht steht, der vom Vorgänger ins Auge gefaßten Zukunft ins Auge sah, so rührt Whitmans Elegie an die Wurzeln, *stirring dull roots*, rührt sie *memory and desire* einer traurigen Bohème auf: “It seems to me that all of us,” endet Eliots Einleitung in *Nightwood*, Djuna Barnes’ Pariser Portraits von 1937, “are eaten by the same worm.” So der Gemeinplatz vor dem Tor dieser Stadt, in liturgischer Unkenntnis rund ums Jahr vom Violett der Fahnen von New York University verkündet.

⁴ T.S. Eliot, “The Burial of the Dead,” in *The Waste Land and other poems* (London: Faber and Faber 1924), 27.

⁵ Joel Fineman, “The Structure of Allegorical Desire” (1981), in *The Subjectivity Effect in Western Literary Tradition* (Cambridge MA: MIT Press 1991), 3-31: 23.

⁶ Cynthia Ozick, “The First Day of School: Washington Square, 1946,” in *The Best American Essays 1986*, ed. Elizabeth Hardwick (New York: Ticknor and Fields 1986), 219-226: 222.

⁷ Die Filiation nach Harold Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* (Ithaca NY: Cornell UP 1977), 284.

⁸ Walt Whitman, *Leaves of Grass*, ed. Gay Wilson Allen (New York NY: New American Library 1954), 265.

⁹ Djuna Barnes, *Nightwood* (New York NY: New Directions 1937), xv.

“In the spring,” freute sich Cynthia 1946, “all of Washington Square will wake up to the luster of green leaves.”

Ein notorischer, aber doppelbödiger Gemeinplatz, dessen populäre Version in den Reiseführern längst die Lettern des Triumphbogens ersetzt hat: Hier standen die Galgen, lag der Armenfriedhof, bevor es aufwärts ging mit der Geschichte im vorletzten Jahrhundert. Die besser bewahrte *folk-lore*, Ironie der Geschichte, die sich hartnäckig hält, weiß vor dieser Zeit, noch vor dem mächtigen *Elmtree*, den man als Galgenbaum zeigt, von der Lichtung des Indianerfriedhofs zu erzählen, dessen Gräber lange und von weither von *Upstate* New York besucht worden seien, *spirits of the place*. Seit zweihundert Jahren so tot wie der letzte Mohikaner, suchen sie das Village wie es war heim. “My Manhattan,” Whitman’s *Mannahatta*: “upsprang the aboriginal name.”

Aus Cornwall-on-Hudson zum Beispiel oder aus Neu-England kamen Djuna Barnes und Cynthia Ozick in ihr *Village*. Anders die beiden Kertészs, André und seine Frau Elisabeth, die 1952 an der Nordseite des Square, im 12. Stock eines neu entstandenen Hochhauses ihre letzte Wohnung nehmen, 2 Fifth Avenue, entferntem Bauhaus-Anklang. Von dem nach Südwesten auf den Park einerseits, das *West Village* andererseits gehenden Balkon setzt Kertész die Reihe berühmter Parkbilder fort, die er in Paris begonnen hat und in denen er fortfährt, Paris zu erinnern.¹⁰ Unter diesen Bildern ist das unter dem Titel *Washington Square, 1954* bekannte das schönste.

Die dem Pariser Triumphbogen nachgebaute *Washington Arch* ist links liegengelassen; die Anlage des Platzes unter dem frisch gefallenem Schnee nur schemenhaft zu erkennen. Im abstrakten Schwarz-Weiß erscheint jede Ortsbestimmung aufgehoben. Die *Pointe*, *punctum* des kontingenten Augenblicks, liegt im Blick des zufälligen Spaziergängers auf eine ebenso zufällig mit fliegenderem Rock ins Bild geschlitterte Spaziergängerin. Sie täuscht. Auf der Oberfläche täuscht sie einen Erzählsplitter vor, der vom Rand des Square, vom Village wie es war, eindringt in die im Lichtbild wiederhergestellte Lichtung.

Im Sommer 1954 hatte Kertész vom unzeitigen Tod eines Freundes aus Pariser Tagen erfahren, dessen Pseudonym “Robert Capa” zum Markenzeichen für Kriegsjournalismus geworden war: Spanien 1936, China 1938, Sizilien 1943, Normandie 1944, Berlin 1945, Indochina 1954. An seinem ersten Buch, *Death in the Making*, hatte Kertész, 1938 schon in New York, einen gewissen Anteil

¹⁰ Auswahl in André Kertész, *Washington Square* (New York NY: Grossman 1975), allerdings ohne dieses bekannteste Bild vom 9. Januar 1954.

(“Art direction André Kertész”). Es enthält das für die Kriegsphotographie schlechthin emblematische Bild vom unbekanntem Soldaten des spanischen Bürgerkriegs, *Death of a Republican Soldier*. Capa war im Mai 1954 in Vietnam zu Tode gekommen; seine Mutter hatte die posthumen militärischen Ehren, das *Croix de Guerre* verweigert. Ihr Sohn verabscheute nichts so sehr wie den Krieg.

Darin war Kertész ihm nahe, sowenig die beiden photographisch verband, die *vita contemplativa* des einen mit dem Aktionismus des anderen. Kein größerer Kontrast als der zwischen ihren Bildern. Kertész' *Hommage to Robert Capa* ist ein düster verhangenes Bild ohne Gewalttätigkeit. Über dem Westen der Stadt - die Sonne muß gerade gesunken sein, und die Lichter der Fenster übertreffen das bereits gebrochene Tageslicht - lastet ein schwarzes Wolkenband, zum Horizont hin kaum aufgehell. Ein schwer faßbares Bild, das dem Tod des spanischen Soldaten - von der Kugel getroffen vor einem gleißenden, von weißen Wolkenschleiern durchzogenen Himmel - antwortet. *Hommage to Robert Capa* ist von Kertész' Balkon am Abend aufgenommen, bevor der Schnee fiel.

Der bleierne Himmel entlud sich über Nacht. Kertész hat den Schneefall im Dunkel des Parks, im Licht der vereinzelt Bogenlampen abgewartet; auf dem in der Nacht entstandenen Bild zeichnet sich noch kaum eine Spur ab im frisch gefallenen Schnee. Am Morgen ist er fester getreten, ohne daß seine Frische schon gelitten hätte; die Spuren sind zu Pfaden ausgetreten, unter denen sich das Bild die Konturen des Platzes von neuem abzuzeichnen beginnen. Spaziergänger kommen ins Bild, nur wenige Wagen haben es durchquert. Die Logik in der Abfolge der Bilder ergibt nicht nur einen Kontext, sondern ein Netz von Präsuppositionen, das ein Feld von Implikationen vermißt: *Washington Square, 1954*. Keine Geschichte vom Village wie es war, sondern ein unter diesen Geschichten liegendes Moment seiner Vorzeit.

Der Triumphbogen, letzte, beherrschende Überbauung, ist sowenig wie die Ränder des Platzes zu sehen, an denen die Vorstadt des Village andrängt. Aus dem Blickwinkel der Aufnahme kann die rechte obere Kante mit dem krönenden Spruchband nur um Millimeter außerhalb des linken unteren Bildrands liegen - keine zufällige Auslassung, sondern im Ausschluß latent gehaltene Implikation. Implikation des Schnees, schlicht gesagt, und der Veränderungen, die er, sichtbar unsichtbar, auf dem Platz bewirkt hat. Von den äußeren und inneren Begrenzungen, die auf das Tor zur Stadt hinführen, ist allein das Karussell des Brunnens erkennbar geblieben. Laternen und Bänke stehen für sich; kaum daß sie neue Wege begleiten, umrahmen sie Bäume. Die in Regenbildern desselben Platzes schillernden, durch spiegelnde Pfützen konturierten Randsteine sind verdeckt und mit ihnen die festgelegte Durchquerung des Platzes auf den von und zum Bogen verlaufenden, um die Mitte

des Karussells gebündelten und verteilten Straßen. Die auf den Bogen hin zugeschnittene Aufteilung entfällt und mit ihr Orientierung, Unterwerfung, Überbauung.

Seit man die Straßenführung zugunsten des Parks aufgegeben hat, ist er idyllisch geworden, was er nicht war 1954. Was unter heftigem Schneefall für einen Tag sichtbar wurde in Kertész' Aufnahme, sich in der momentanen Unsichtbarkeit seiner Begrenzungen offenbart, ist nicht die vage Zukunft des Vernügnungsorts, der er heute ist, auch nicht das Village, wie es gewesen sein will, sondern die weit entferntere Vergangenheit der Lichtung, die unter der weißen Decke des Schnees ruht. Auf dieser Decke malen die Zweige der Bäume Konfigurationen, die aus dem Nichts ein scharf gezeichnetes Nachbild von Natur auftauchen lassen.

Im Kranz eines mächtigen Baumes, der den Brunnen umfaßt, erscheint das Karussell, um das der neuzeitliche Verkehr sich dreht, aufgehoben in eine unklare Höhe. Es bedarf eines ersten Spaziergängers, der den Park durchquert; genauer, der Frau, die von links, die Glätte der Stunde nutzend, eben über den Rand ins Bild rutscht; des Blicks, noch genauer, der sie trifft, um das Rund, an dem vorbei sie mit wehendem Rock zum Stillstand kommt, auf dem Erdboden festzuhalten, bevor es mit der umgebenden Bebauung in der Konfiguration der Bäume verschwindet - soweit kommt es nicht, könnte es nur kommen auf Kosten eines photographischen Tricks. Davon ist das Bild weit entfernt; die Geister, die es ruft, sind keine Gespenster.

Die für die Dauer eines Moments durch heftigen Schneefall provozierte Aufhebung der Ordnung, der Anlage von Bogen und Brunnen, Straßen und Steigen beschwört keinen Spuk auf der alten Schädelstätte. Der klägliche Triumph des geschäftigen Volks mag aus dem Blickfeld geraten, wie er den Friedhof der verschwundenen Ureinwohner zum Verschwinden gebracht und nichts als den Namen Manhattan übriggelassen hat. Nicht die kommen wieder in diesem Bild, deren Stadt auf *Rock and Roll* gebaut ist. Aber für den Augenblick einer Belichtung die Gräber in den Bäumen. Statt des Unbekannten unter dem *Arc de Triomphe* ein Grab im Nichts, Indianergrab.

André Kertész aus Budapest wurde neunzig Jahre alt; Robert Capa, André Friedmann aus derselben Stadt, gerade vierzig.

Washington Square North, April 1990.