



In der historischen Werbung von Osram (1925) wird auch die Perfektionierung der städtischen Beleuchtung als Folge der Produktivkraft des Verbrechens dargestellt. Die städtische Beleuchtung eröffnete den Bewohnern einen neuen urbanen Erfahrungsraum, machte aber gleichzeitig auch all das sichtbar, vor dem sich das neue Establishment abzugrenzen versuchte – das also fortan verdrängt, diszipliniert, einer Besserung und Normierung unterzogen werden mußte.

## Orte des imaginierten Verbrechens Wissenschaft, Medien und die Kultur des ›Unheimlichen‹ in der Großstadt

### SPUREN DES BÖSEN IN WISSENSCHAFT, KUNST UND MEDIEN

Bevor überhaupt versucht werden kann, eine Geschichte – richtiger: eine Genealogie – der Produktivkraft des ›Verbrechens‹ für die Entwicklung von Sicherheitstechnik, Architektur und Stadtplanung nach den zuvor genannten Kategorien S, M, L und XL nachzuzeichnen, muß darauf eingegangen werden, daß – wie Karl Marx richtig erkannt hat – das ›Verbrechen‹ vor allem auch eine Reihe von Diskursen produziert: in wissenschaftlichen Publikationen, in populären Medien und in den ›schönen Künsten‹, die mitunter wirkungsvoller für die Produktion von Ängsten sein können als das verzelte reale ›Verbrechen‹.

Mit der Aufklärung tritt eine Kultur an, »das Böse im Menschen und in der Gesellschaft zu kontrollieren, zu limitieren, es nach Möglichkeit zu verbannen, [...] ihm zumindest einen Ort zuzuweisen, dem man, weil man ihn kennt, aus dem Weg gehen kann«, schreibt der Kriminologe Fritz Sack.<sup>1</sup> Die gesellschaftlichen Einrichtungen zur Spurensuche nach der Quelle und dem Ursprung des Bösen – im

<sup>1</sup> Fritz Sack, *Des Menschen Ordnung oder Der vergebliche Kampf gegen das Böse*, in: Olaf Arndt u. Rob Moonen, Hg., *camera silens*, Karlsruhe u. Hamburg, 1994, 157 f.



Dreidimensionale Darstellung der Häufigkeit von angezeigten Gewaltdelikten im Stadtplan von Graz, geordnet nach Polizeiprengeln, basierend auf der Grazer Kriminalstatistik aus dem Jahr 2000. Die höchsten Raten treten erwartungsgemäß in den Bezirken mit der sozial schwächsten Bevölkerung auf.

Körper wie in der Psyche, in der Stadt wie in ihrer Gesellschaft – sind ohne Frage die Disziplinen der Wissenschaft: Medizin, Psychologie, Soziologie und Kriminologie – die ›Wissenschaft vom Verbrechen‹. Im Doppelsinn des Begriffs der »Disziplin« als wissenschaftliches Teilgebiet einerseits und Form menschlicher Dressur andererseits fokuzierte Michel Foucault seine Arbeiten über das Zusammenspiel von Wissen und Macht in der modernen Disziplinargesellschaft: Wissen entstehe, so Foucault, nur dort, wo die Macht ›hinleuchtet.<sup>2</sup> Macht habe Wissen zum Effekt. Und Wissen wiederum helfe, die Kontrolle auszuweiten.

›Wissen‹ war die epochale Antwort des 19. Jahrhunderts auf die Erschütterungen der europäischen Staatenwelt und Gesellschaften durch die Französische Revolution.<sup>3</sup>

Die Orte, an denen die Gefahren ausgemacht wurden, waren die Ränder der rasend anwachsenden Städte, vor allem die Viertel, in denen die Familien des aufkommenden Industrieproletariats lebten. Aber erst die große Cholera-Epidemie, die sich 1832 über fast ganz Europa ausbreitete, regte umfangreiche wissenschaftliche Untersuchungen über die desolaten Lebensbedingungen in den Städten an.

Es waren daher zuallererst Reformen mit medizinischem Hintergrund wie Edwin Chadwick und James Kay-Suttleworth,<sup>4</sup> die eine

neue Sichtweise auf die Stadt eröffneten, indem sie nicht nur die Krankheitsbilder der Individuen untersuchten, sondern vor allem auch die Stadt selbst als erkrankten Körper lasen, der einer dringenden Behandlung bedurfte. In dieser Sicht wurden abweichendes Verhalten, Verbrechen, die Armut der Massen und deren revolutionäres Potential nicht als Fehlfunktionen der kapitalistischen Produktion identifiziert, wie dies Friedrich Engels 1844 getan hatte, sondern als Krankheiten stigmatisiert, die es zu heilen galt.<sup>5</sup>

Der statistische Raster der dafür erforderlichen Untersuchungen produzierte eine neue sozialwissenschaftliche Konzeption der Gesellschaft, die auf die physische Entwicklung der Stadt zurückwirkte: Der Stadtplan verwandelte sich in eine imaginäre *datascape*, in der demoskopische Daten über Krankheiten, Verbrechen, Migration und anderes ablesbar waren – lange bevor moderne Computerprogramme dreidimensionale Visualisierungen von statistischen Daten ermöglichen sollten. Dieses neue statistische Wissen legitimierte im Namen der Hygiene und der Gesundheit umfangreiche Maßnahmen der Stadtreparatur – im Englischen bezeichnend *urban surgery* genannt. Das bekannteste Beispiel dafür stellte die Umgestaltung von Paris (1853–1872) durch Baron Haussmann dar.<sup>6</sup>

Die Stadt wurde vermessen, kartographiert, nachgezeichnet, fotografiert und einer Behandlung unterzogen – ebenso aber auch die Körper verdächtiger Individuen, und zwar nicht nur zur

2 Gilles Deleuze, Foucault, Frankfurt am Main 1992. Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1990; ders., Überwachen und Strafen, Frankfurt am Main 1991; ders., Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1993.

3 Sack, Ordnung, wie Anm. 1, 159.

4 James Kay-Suttleworth (1804–1877), The Moral and Physical Condition of the Working Classes Employed in the Cotton Manufacture in Manchester, Manchester 1832; Edwin Chadwick (1800–1890), Report [...] from the Poor Law Commissioners on an Inquiry into the Sanitary Conditions of the Labouring Population of Great Britain, London 1842.

5 Friedrich Engels verstand die Armut in den Arbeiterquartieren Manchesters als unausweichliche Folge der Produktionsweise, die diese räumliche Organisation hervorbrachte. Erst die Armut der einen ermöglicht es, den Wohlstand der anderen darzustellen. Vgl. Friedrich Engels, The Condition of Working Class in England in 1844, London 1892; zitiert nach James Donald, Imagining the Modern City, London 1999, 33–35.

6 Vgl. das Kapitel »Urban Drift« in der vorliegenden Publikation.

Identifikation oder Besserung überführter Täter, sondern zur Konstruktion von vermeintlichen ›Täterprofilen‹: Verdächtig wurden – durch biologische, in den Körper hineingelesene Merkmale, durch statistisch erzeugte, gruppenbezogene Verhaltensmuster – die Kolonisierten, die Immigranten, die Farbigen, die Armen, die Wandernenden, die als degeneriert Klassifizierten, die Prostituierten. Von der Theorie eines Durchschnittsmenschen ausgehend, erstellten Kriminalanthropologie und -anthropometrie die unterschiedlichen Typen der ›Abweichung‹.<sup>7</sup> Die Bilder dieser ›Abweichungen‹ gelangten in Form von Zeichnungen und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Form von Photobänden von den Bibliotheken der wissenschaftlichen Institutionen in die Haushalte der Bürgerlichen. Das Bild des ›Verbrechers‹ wurde zum Gegenbild des ›gesetzestreuenden Bürgers‹ in einer auf Besitzstand und Besitzrechten basierenden kapitalistischen Gesellschaft, die es zu schützen und zu verteidigen galt.<sup>8</sup>

»Die Wissenschaft erfand den Kriminellen«, schreibt Fritz Sack.<sup>9</sup> Und wie die Cholera zuvor wurde nun die Kriminalität als epidemieartige Krankheit wahrgenommen, die den ›sozialen‹ Körper – vor allem in den Städten – bedrohte.<sup>10</sup>

#### THE CITY IS A STATE OF MIND

Das von den verschiedenen Disziplinen der Wissenschaften produzierte ›Wissen‹ über die Stadt und das Verbrechen wurde ergänzt, popularisiert, aber zum Teil auch konterkariert durch die zunehmend an Bedeutung gewinnenden Massenmedien. Das Verbrechen diente dabei nicht nur der Diabolisierung des jeweils anderen, in der Absicht, die eigene Normalität sicherzustellen. Es diente nicht nur der Aufrechterhaltung von Bedrohungsszenarien oder der Reproduktion von Angst, um die Kontrollmaßnahmen der Ordnungsmacht zu legitimieren, sondern auch der Orientierung der Massen in der Großstadt sowie deren Unterhaltung: Die Kriminalberichterstattung wurde zu einem Schlüssellort des Tagesjournalismus.

Journalisten, Schriftsteller und Künstler fachten bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine regelrechte Begeisterung für das Verbrechen an, die einen ersten Höhepunkt im 1827 in England erscheinenden Essay *Murder Considered as One of the Fine Arts* erreichen sollte, in dem der ehemalige Kriminalreporter Thomas De Quincey eine Ästhetik des Mordes formulierte und die dramatischen Inszenierungen von Alltagsverbrechen in England mit jenen in Shakespeares Königsdramen verglich.<sup>11</sup>

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts machten Balzac und Victor Hugo erstmals die Stadt selbst zum Sujet ihrer Erzählungen. Als Erzähler führte Balzac in seinen Stadtromanen die Figur des Flaneurs ein, eines Müßiggängers, dem der Leser bei seinen Wanderungen durch die Stadt folgen konnte. Der Flaneur – so schreibt der Literaturwissenschaftler Karlheinz Stierle – ist nicht nur imstande, die Einzelheiten der Erscheinungen in der Stadt zu lesen, sondern auch, sie auf das Ganze der Stadt zu beziehen. Er ist ein Spurenleser, der zum einen die reale Stadt lesbar macht, sie zum anderen aber ins

7 Adolphe Quételet (1796–1874), Mitbegründer der (empirischen) Sozialwissenschaften, entwarf die »Theorie des Durchschnittsmenschen«, von dem aus der Grad der Abweichungen »errechnet« werden konnte, der Kriminalanthropologe Cesare Lombroso (1835–1909) erstellte ein »zoologisches« Ordnungssystem, in dem die einzelnen »Verbrechensgattungen« an der Physiognomie der vermeintlichen Delinquenten ablesbar waren, Johann Christian Heinroth (1773–1843) beschäftigte sich mit einer »Theorie des Bösen« in der Kriminalpsychologie, usf. Vgl. Erika Feyerabend, Von der Vermessung des Schädels zur Analyse der DNA. Geschichte der biometrischen Verfassung, in: BioSkop 2002, H. 17, [http://www.bioskop-forum.de/themen/anstalten/geschichte\\_der\\_biometrischen\\_erfassung.htm](http://www.bioskop-forum.de/themen/anstalten/geschichte_der_biometrischen_erfassung.htm).

8 1883 schlägt Francis Galton, der Erfinder der Eugenik, in seiner Publikation *Inquiries into Human Faculty and Its Development* vor, aus verschiedenen Gesichtern einer »Verbrecherkategorie« kriminelle »Typen« zu erstellen. 1886 erscheint in den USA Thomas Byrnes berühmtes Fotoalbum des »professionellen Kriminellen« mit 400 Abbildungen, und 1890 veröffentlicht Alphonse Bertillon in Paris sein Handbuch *Gerichtliche Photographie*, das die Polizeiaufnahmen der Verbrecherkarteien standardisieren sollte. Vgl. Feyerabend, ebd.

9 Sack, Ordnung, wie Anm. 1, 169.

10 Vgl. Feyerabend, Vermessung, wie Anm. 7. Die Versuche der Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts, die Ursachen sozialer Abweichung zu bestimmen, führten auch zu Thesen über die Vererbbarkeit des »Bösen«, zur Überlegenheit bestimmter Rassen und Klassen – vom Sozialdarwinismus zur Eugenik, zur Rassenhygiene und letztendlich zum Genozid im Nationalsozialismus, der in den Vernichtungslagern seinen verbrecherischen architektonischen Höhepunkt fand. Eugenik und Rassentheorien repräsentierten allerdings kein teuflisches »Privileg« des Nationalsozialismus, sondern den Mainstream der Wissenschaften – zumindest bis in die Zwischenkriegszeit.

11 Thomas De Quincey, *On Murder Considered as One of the Fine Arts*, in: David Masson, Hg., *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, Edinburgh 1890; zitiert nach Joel Black, *The Aesthetics of Murder*, Baltimore 1991.

Imaginäre fortführt. In seiner *Theorie des Gehens* (1833) formulierte Balzac auch erstmals die »Flanerie« als Methode der Stadterfahrung.<sup>12</sup>

In dem darauffolgenden Boom populärer Paris-Dramen, die in der Regel als Feuilletonroman in Zeitungen und Zeitschriften erschienen, wurde die Stadt allerdings in einfacheren, dafür aber um so schärferen Kontrasten dargestellt und die in ihr handelnden Figuren auf Stereotypen reduziert: In Eugène Sues *Mystères de Paris* (1842) wird die Cité zum bedrohlichen Zentrum der Stadt, das dem Bösen und dem Verbrechen verfallen ist. In der Einleitung verglich Sue die Cité mit dem amerikanischen Westen in Coopers Lederstrumpf-Romanen. »Coopers Indianerroman wird zum Paradigma des Stadtrömers«, schreibt Stierle. Waren bei Cooper die Siedler noch von gefährlichen Wilden umzingelt, lauern diese nun inmitten der Stadt. Dumas betitelte seinen Rückblick auf das Paris des Jahres 1827 *Mobicans de Paris* (1854) – seine *Mobicans* sind nicht mehr die großen Verbrecher, sondern Randgestalten der Gesellschaft. Und es ist zunehmend der Künstler, zu Hause im Dickicht der Städte, der zum Wohltäter und Helden der Erzählungen wird. »Der Künstler«, so Stierle, »findet seine Selbstbestimmung als Retter vor den Gefahren der Großstadt.«<sup>13</sup>

Der Erfolg der Paris-Dramen wirkte weit – selbst bis nach Amerika, wo sich Edgar Allan Poe der Anziehungskraft der Paris-Darstellungen nicht entziehen konnte. Paris wird auch im ersten Kriminalroman zum Schauplatz des Verbrechens: Beginnend mit *The Murders in the Rue Morgue*, 1841 in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Graham's Magazine* in Philadelphia erschienen, beteiligt sich Poe maßgeblich an der Mythenbildung einer Stadt, in der er selbst gar nie gewesen ist.<sup>14</sup>

Im Rückblick der Literaturwissenschaftler auf das 19. Jahrhundert wird der Roman zur dominanten kulturellen Äußerung über die Großstadt: Dabei wird die Rezeption Sigmund Freuds prägend, die von den Surrealisten erstmals produktiv gemacht wurde. Tatsächlich

stellte für Freud die Lesbarkeit der Stadt ein Modell für die Lesbarkeit der Psyche dar: In seinen *Vorlesungen über die Psychoanalyse* von 1909 verglich er historische Denkmäler und Monumente in London mit den Erinnerungssymbolen traumatischer Ereignisse in den Krankheitsgeschichten von Hysterikern. Den Begriff der »Verdrängung« erläuterte er mit dem Bild von übereinanderliegenden Schichtungen der unterschiedlichen Epochen Roms. Während aber in Rom jeweils eine bauliche Entwicklungsphase an die Stelle anderer tritt, die jeweils ältere überlagert, überbaut wird, kämpfen in der Psyche der Individuen Vergangenheit und Gegenwart permanent um denselben Platz.<sup>15</sup>

Der Begriff der »Spur« wurde zu einer Leitvorstellung für die Lesbarkeit der Stadt – in der realen Stadt ebenso wie in deren künstlerischen Repräsentationen: Freud selbst hat darauf hingewiesen, daß die Traumarbeit des Psychoanalytikers nicht nur mit der Rekonstruktionsarbeit des Archäologen, sondern auch mit der des Detektivs vergleichbar ist, die alle drei vor allem das unscheinbare, scheinbar nebensächliche Detail, »sozusagen den Abhub der Erscheinungswelt«, zu deuten wissen.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993, 355.

<sup>13</sup> Ebd., 565.

<sup>14</sup> Mit der fiktiven titelgebenden Adresse des Tatortes verweist Poe auf eine reale makabre, aber bei Bewohnern und Besuchern gleichermaßen populäre Attraktion des Pariser Großstadtlebens, die *Morgue*, das 1804 gegründete Leichenschauhaus, die Quintessenz der urbanen Erfahrung von Anonymität: Denn nur in einer Großstadt – so Vanessa Schwartz – ist es möglich, daß ein Mensch alleingelassen oder völlig vereinsamt stirbt oder seine Leiche unerkant bleibt, so daß sie von den Behörden sieben Tage die Woche ausgestellt werden muß, in der ernstgemeinten Hoffnung, daß sie tatsächlich von jemandem identifiziert wird. Die Pariser Polizei hielt die Identifizierung von aufgefundenen Leichen als unabdingbar für die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung in der Stadt. Die positivistische Ambition der Ordnungsmacht wurde von der vergnügungssüchtigen Masse allerdings anders rezipiert: nämlich als Teil eines urbanen Spektakels, als Inszenierung aus echtem Fleisch und Blut, die sogar Ziel von Stadtführungen des britischen Reiseveranstalters Thomas Cook wurde und an Spitzentagen bis zu 40.000 Besucher anziehen konnte. Vgl. Vanessa Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1998, 48.

<sup>15</sup> Stierle, *Mythos*, wie Anm. 12, 19 f.

<sup>16</sup> Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XI, Frankfurt am Main 1961, 20. Der Begriff der »Spur« wird zum Leitbegriff der Erkenntnisgewinnung schlechthin, nicht allein im Roman und auf die Lesbarkeit der Stadt bezogen, sondern vor allem auch in den Humanwissenschaften, in denen sich, so Carlo Ginzburg, das »Indizienparadigma« durchsetzte, eine Dominanz der Semiotik, deren Wurzeln in der Menschheitsgeschichte weit zurückreichen: zur Spurensuche des Jägers. Vgl. Carlo Ginzburg, *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983.

Auch wenn der privilegierte Blick des männlichen bürgerlichen Subjektes auf die Großstadt die akademischen Diskurse dominierte, war er nicht der einzig mögliche. Hier soll nicht der Eindruck erweckt werden, daß ausgerechnet die Figur des Flaneurs, der es sich leistet und auch leisten kann, dem neuen strengen zeitlichen Reglement der modernen Industriegesellschaft zu entkommen, bedeutender für die Wahrnehmung der Städte des 19. Jahrhunderts gewesen sei als etwa die Erfindung der Massenverkehrsmittel – ein Vorwurf, der von Soziologen oder Geographen nicht ganz zu Unrecht an Kulturwissenschaftler gerichtet wurde.<sup>17</sup> Hier soll nur festgehalten werden, daß Wissenschaften, Massenmedien und *auch* künstlerische Produktionen maßgeblich dazu beigetragen haben, mächtige Metaphern und Stereotype zu schaffen, die in vielfältiger Form bis in die Gegenwart fortwirken: die Stilisierung des Künstlers als Flaneur bzw. als Pionier bei der Eroberung der gefährlichen Zonen der Stadt beispielsweise, die in aktuellen Gentrifizierungsprojekten diskutiert wird;<sup>18</sup> die Darstellung der Großstadt als sündiges Babylon, als Ort des moralischen Verfalls, der noch in den Heimatfilmen der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts als negatives Gegenüber zur heilen Bergwelt erhalten mußte;<sup>19</sup> Stadtteile und Bevölkerungsgruppen wurden nachhaltig als gefährlich oder unheimlich stigmatisiert, und so wurden Feindbilder von jenen Menschen aufgebaut, die – scheinbar immer noch – auszugrenzen sind oder vor denen es sich zumindest zu schützen gilt: vor den anderen, den Fremden, Armen, Prostituierten, den Anarchisten – vor den ›Wilden‹ im ›Dschungel‹ der Stadt.

Diese Bilder der Stigmatisierung ließen sich zum anderen aber auch aneignen oder umdeuten, etwa von urbanen Jugendkulturen, die sich damit vom bürgerlichen Establishment abzugrenzen oder sich bloß Selbstachtung zu verschaffen versuchten: als sich in den 80er Jahren beispielsweise britische Punks als wilder Haufen letzter Mohikaner inszenierten, indem sie sich auch deren signifikante Haartracht (›Irokese‹ heißt im Englischen *mohican*) aneigneten; oder als in den 90er Jahren *Jungle* zu einem der populärsten Dancefloor-

stile in englischen Clubs wurde, dessen Breakbeats auf die Musik der afroamerikanischen Ghettos verwiesen. Dort war ein Jahrzehnt zuvor im allerdings textorientierten Rap eine kulturelle Praxis entstanden, in der sich der Kampf der Schwarzen gegen ihre Unterdrückung und Marginalisierung widerspiegeln konnte:<sup>20</sup>

Don't push me 'cause I'm close to the edge. I'm trying not to lose my head. It's like a jungle sometimes, it makes me wonder, how I keep from going under.<sup>21</sup>

»The city is a state of mind«, schrieb daher bereits 1915 der Soziologe Robert Park – zu Recht.<sup>22</sup> Tatsächlich ist die Stadt mehr als nur eine gebaute Struktur, die das Leben ihrer Bewohner zu fassen versucht. Die Stadt ist ein Ort gesellschaftlicher Praxis, ein komplexes geschichtetes Zeichensystem, das immer auch Spuren seiner baulichen und sozialen Geschichte in sich trägt. Die Stadt ist ein Archiv aus Texten und Bildern, das sich neben den individuellen Erfahrungen auch aus der Überlieferung der Statistiken, aus der dokumentarischen Fotografie, aus fiktiven Erzählungen in Kunst, Literatur und Film konstituiert. Die Wahrnehmung der Texte und Bilder, die in den Diskurs über die Stadt eingeschrieben sind, überlagert sich mit den ins Unterbewußte verdrängten Erfahrungen ihrer Bewohner (und Besucher).

17 »It is not the pedestrian flâneur who is emblematic of modernity but rather the train passenger, car driver and jet plane passenger.« Scott Lash u. John Urry, *Economies of Signs and Space*, London 1994, 253.

18 Künstler werden mittlerweile gezielt in aktuellen Gentrifizierungsprojekten als *scouts* eingesetzt, die durch ihre Ansiedlung ›auskundschaften‹, ob sich bislang vernachlässigte Stadtviertel später auch als Wohn- und Geschäftsgegenden für die zahlungskräftigere Mittelschicht nutzen lassen; vgl. Sharon Zukin, *Loft Living*, London 1988. Im Zuge einer in den 80er Jahren einsetzenden Neubewertung der »Situationistischen Internationale«, einer losen Vereinigung von Künstlern, Architekten und Theoretikern, die im Paris der 60er Jahre unter anderem versucht hatten, künstlerischen Aktionismus als politische Intervention gegen die Konsumgesellschaft in den Stadtraum hinauszutragen, hat auch die Figur des Flaneurs eine Renaissance erfahren; vgl. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*, London 1992.

19 Zum Heimatfilm vgl. Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966*, Wien 1985. 20 Vgl. Ulf Poschardt, *DJ Culture*, München 1995.

21 Grandmaster Flash and the Furious Five, *The Message*, Sugar Hill Records, 1982. Auf ebendiesem ›Kampf‹ der Unterdrückten und Marginalisierten dürfte auch der metaphorische Titel der *Jungle World*, einer linken Wochenzeitung in Berlin, verweisen: <http://www.jungle-world.com/>.

22 Robert E. Park, *The City*, Chicago 1915; zitiert nach Donald, *Imagining*, wie Anm. 5, 8.

## DAS FREMDE IN DER GROSSEN STADT

Vor allem das disproportionale Wachstum der Städte durch die Industrialisierung ab Mitte des 19. Jahrhunderts führte zu einer radikalisierten Auseinandersetzung mit dem Fremden, dem Abweichenden, dem Kriminellen. Die großteils armen Zuwanderer mit ihren ländlichen Sitten und Gebräuchen, Kleidern, Sprachen und Dialekten waren dem eingesessenen städtischen Bürgertum völlig fremd. Noch in den 1920er Jahren spekulierte der Wiener Sozialdemokrat Karl Renner über die Ausmaße, die das »Dorf in der Großstadt«<sup>23</sup> angenommen hatte. Die Stadtmauern, die einst die Gemeinschaft der Stadtbewohner stärkten, waren gefallen. Kein Bollwerk der alten Art schützte mehr das Bürgertum vor den Fremden.

Anders als in die Quartiere der Wohlhabenden fand die städtische Beleuchtung erst vergleichsweise spät in die engen Gassen und Hinterhöfe, wo die Armen auf engstem Raum hausten.<sup>24</sup> Bürgerliche Berichterstatter beschrieben sie als dunkel und gefährlich, ihre Bewohner als bedrohlichen Mob, als gefährliche Klasse. Ihre armseligen Lebensbedingungen wurden mit negativen Superlativen bedacht: »Less a class in the Marxian sense than a species in the Darwinian sense.«<sup>25</sup> Bürgerlichen Frauen riet man, lieber zu Hause zu bleiben, weil sich in den Straßen ungewaschene, amoralische Gestalten herumtrieben, von denen die Stadt dringend gereinigt werden sollte, als handle es sich um menschliche Exkremente.<sup>26</sup> Während bürgerliche Frauen daher präventiv in ihren Interieurs eingeschlossen werden sollten, wagten sich ihre Männer in das gefährliche Dunkel der Stadt, um dort sexuellen »Verführungen« zu erliegen: Eine geheimgehaltene Studie unter jungen Ärzten aus dem Jahre 1912 ergab, daß diese Ärzte in der Regel ihre ersten Affären mit den Dienstmädchen aus der Vorstadt oder mit Prostituierten hatten; daß vorrangig der Besuch im Bordell den bürgerlichen Mann sexuell initiierte.<sup>27</sup> Die offizielle moralisierende Berichterstattung hingegen sieht den Mann als unschuldiges Opfer bössartiger, von gesteigertem Sexualtrieb gekennzeichneter Frauen:

Selbstverständlich drängt das nervenaufpeitschende Getriebe der Großstadt mit ihrer Verführung den geschlechtlich viel leichter als das Weib erregbaren Mann nur zu leicht auf die Wege der Prostitution, so daß er der Anlockung der Dirnen, die die Männer verführen wollen, zum Opfer fällt.<sup>28</sup>

Kein Wunder, daß die männlichen Berichterstatter fortan die Stadt als weiblich beschrieben. Die nächtliche Stadt wurde vielfach als Angstraum thematisiert, die Stadt als dunkel, nebelig und feucht dargestellt.<sup>29</sup> »Andauerndes Sprechen, Vermuten, Vorstellen erzeugt den nächtlichen Außenraum als eigentlichen sozialen Imaginationsraum von Verbrechen«, argumentiert die Kunsthistorikerin Irene Nierhaus. »Die außen verortete Bedrohung bezeichnet gleichzeitig auch ihr Gegenteil, das schützende Innere.«<sup>30</sup>

- 23 Wolfgang Maderthaler u. Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt am Main u. New York 1999, 48.
- 24 Als beispielsweise 1704 (gleichzeitig mit der Errichtung des Linienwalls) in Wien die nächtliche Beleuchtung eingeführt wurde, beschränkte sie sich vorerst auf 18.000 Laternen innerhalb der alten Stadtmauern. Danach folgte zuerst die Beleuchtung der Verbindungsstraße vom innerstädtischen Sitz des Kaiserhauses in der Hofburg über die heutige Mariahilfer Straße zum kaiserlichen Sommerschloß Schönbrunn. Auch nachdem 1837 die Gasbeleuchtungsgesellschaft gegründet worden war, erfolgte die Erschließung der Stadtviertel gemäß der sozialen Hierarchie ihrer Bewohner. Vgl. Gerhard Fischer, Hg., *Die Blumen des Bösen. Eine Geschichte der Armut in Wien, Prag, Budapest und Triest in den Jahren 1693 bis 1873*, Wien 1993, 411, 552.
- 25 Mit diesen Worten faßte Gertrude Himmelfarb die Kernaussage von Henry Mayhews einflußreichem Buch *London Labor and the London Poor* aus dem Jahr 1861 zusammen; zitiert nach Philip Kasinitz, Hg., *Metropolis. Center and Symbol of Our Times*, New York 1995, 10.
- 26 Im viktorianischen Großbritannien konnotierte, so Elizabeth Wilson, der Begriff »excrement a metaphor and a symbol for moral filth, perhaps even for the working class itself, and when they spoke and wrote about the cleansing of the city [streets] of filth, refuse and dung, they really may have longed to rid the cities of the labouring poor altogether.« Elizabeth Wilson, *The Sphinx in the City. Urban Life, the Control of Disorder, and Women*, Berkeley 1991.
- 27 Das Ergebnis im Detail: Nur vier Prozent nannten ein Mädchen, das als potentielle Ehefrau in Frage kam, 17 Prozent ein Dienstmädchen oder eine Kellnerin, hingegen 75 Prozent eine Prostituierte als ihre erste Koituspartnerin; zitiert nach Maderthaler u. Musner, *Anarchie*, wie Anm. 23, 96.
- 28 Johann Ude, katholischer Theologe, gründete 1917 den Verein »Österreichs Völkerwacht« (Verein zur Bekämpfung der öffentlichen Unsittlichkeit); zitiert nach Brigitte Rath, *Solche Frauenspersonen*, in: Carmen Unterholzer u. Ilse Wieser, Hg., *Über den Dächern von Graz ist Lisl wahrhaftig. Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen*, Wien 1996, 135.
- 29 Beginnend mit Charles Dickens' Beschreibung eines dunklen und nebeligen, nassen London in *The Bleak House* (1853) über T. S. Eliots *The Wasteland* oder James Joyce' *Ulysses* (beide 1922) bis zu W. R. Burnett's *Asphalt Jungle* (1949), dem frühen Hitchcock-Film *The Lodger* (Der Mieter, 1924), Fritz Langs *Metropolis* (1926), Ridley Scotts *Bladerunner* (1982) oder David Finchers *Seven* (1995) hält sich diese Darstellungsweise bis heute als eine gestalterische Dominante in der kulturellen Reproduktion der Stadt. Stierle beschreibt den Nebel, der »die Konturen und Kategorien der Wahrnehmung auflöst«, als Bild für »die Überflutung des psychischen Innenraums«. Stierle, *Mythos*, wie Anm. 12, 844.
- 30 Irene Nierhaus, *Munition des Hauses*, Vortragsmanuskript, Wien 1999, auszugsweise veröffentlicht unter <http://www.realcrime.at>.

## DAS HEIM DES UNHEIMLICHEN

Aber nicht nur im gefährlichen, ungeschützten Raum der Großstadt, sondern auch im geschützten oder zu schützenden Inneren der Wohnung lauert das Böse, als verdrängtes Verlangen im Unterbewußten der bürgerlichen Subjekte – und damit auch in ihrem Heim.

Das Unheimliche sei aus der Transformation von einst Vertrautem in dessen entschiedenes Gegenteil entstanden, erläuterte Sigmund Freud am sprachgeschichtlichen Bedeutungswandel von »heimlich«: Aus etwas dem Heim Zugehörigen, Heimatlichen, Heimischen entwickelt sich das Geheime, das den Blicken Verborgene. Es entsteht ein Gefühl der Unkenntnis und Orientierungslosigkeit, das eher mit »nicht zu Hause sein« assoziiert wird: Das Heimliche nimmt die Bedeutung des Unheimlichen an.<sup>31</sup> Dieses Unheimliche, konstatiert der Kunsthistoriker Anthony Vidler, »fand sein erstes Heim in den Kurzgeschichten E. T. A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes.«<sup>32</sup>

Ihr bevorzugtes Motiv stellt der Kontrast zwischen einem sicheren und heimeligen bürgerlichen Interieur – in dem diese Erzählungen rezipiert werden – und der Angst vor dem möglichen Eindringen des Fremden oder gar dessen möglicher Präsenz im Heim dar. [...] Und die Grundlage dieser Angst, die durch die Anwesenheit des Fremden provoziert wird, bildete ein generelles Gefühl von Unsicherheit: die einer neu etablierten Klasse, die in ihrem neuen (bürgerlichen) Heim noch nicht so richtig zuhause war.<sup>33</sup>

Diese Unsicherheit begründete Walter Benjamin damit, dass sich das moderne bürgerliche Subjekt und mit ihm der bürgerliche Privatraum erst konstituierten, als sich der private Lebensraum und der Arbeitsplatz des männlichen Bürgers nicht mehr am selben Ort befanden.<sup>34</sup> Erstmals gab es geschlossene und komfortable Wohnungen, die für Geschäftspartner und Kunden nicht mehr ohne förmliche Einladung zugänglich waren. Die Passage der Grenze zwischen Innen und Außen gewann an Bedeutung: »Vorzimmer werden zwi-

schen Tür und Wohnen geschoben, die Wohnungstür wird größer und stärker ausgebildet als die anderen, der »Spion« wird eingeführt, Fenster vergittert. [...] Der Grad der Abgeschlossenheit der Wohnung wird bereits im 19. Jahrhundert zum Maß ihres Standards. Die Wände werden außen wie innen zu Bildträgern, zu Medienfassaden, die den Raum psychisch aufladen. Fenster und Türen werden nicht nur befestigt, sondern«, so Irene Nierhaus, »auch befestigt figuriert. Das Vorzimmer ist die nach innen verlagerte Schwelle, der Empfangsraum und die Überwachungszentrale zugleich. Uhren entwickeln sich zu zentralen Elementen des Mobiliars – zu Kontrollinstrumenten der Zeit.«<sup>35</sup>

Als Kompensation der zunehmenden Rationalisierung des Lebens – und um das politische Scheitern der bürgerlichen Revolution zu verdrängen, wie uns Walter Benjamin glauben machen will – bildete sich in der sinnlich überladenen Ausstattung die Reflexion der inneren Ängste der Eingeschlossenen ab: »Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden.«<sup>36</sup>

»Wohnen bedeutet Spuren zu hinterlassen.« Veränderungen, eine Nuance zuviel an Unordnung oder atypische Arrangements von Objekten am Tatort wird der Detektiv zu deuten lernen. »Die Verbrecher der ersten Detektivromane [...] sind bürgerliche Privatleute«, schreibt Benjamin.<sup>37</sup>

31 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*; zitiert nach Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass., 1996, 11. Anthony Vidler bezeichnet das Unheimliche als »die Quintessenz der bürgerlichen Angst«, die zum einen durch die materielle Sicherheit der Leser und Leserinnen und deren Schutz innerhalb der bürgerlichen Wohnung und zum anderen durch die Befriedigung des Lustprinzips beim Lesen des Kriminalromans erträglich und unter Kontrolle gehalten werde; ebd., 6.

32 Ebd., 3.

33 Ebd.

34 Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1977, 117.

35 Nierhaus, *Munitionen*, wie Anm. 30.

36 Benjamin, *Paris*, wie Anm. 34, 117.

37 Ebd., 118.

## DER KRIMINALROMAN, DETEKTIV UND REPORTER

Im neuen Genre des Kriminalromans entdeckt der Detektiv zwischen den vielfältigen Sinneseindrücken, in der Zeichenvielfalt der Objekte, jene Spuren, die später zur Aufklärung des Verbrechens führen. Im Kriminalroman läßt sich aber – wie Karlheinz Stierle schreibt – vor allem auch das Problem der Lesbarkeit der Stadt zur Lesbarkeit eines einzigen rätselhaften Falles zusammenziehen.<sup>38</sup> »Der Roman wird zur Möglichkeit, die Stadt selbst in ihrer Dynamik, in ihrer Tiefe und Undurchdringlichkeit zum Gegenstand der Darstellung zu machen.«<sup>39</sup>

Die erste literarische Detektivgestalt, die das Drama der Stadt in die Distanz der analytischen Reflexion hebt, ist Edgar Allan Poes genialer Spurenleser Auguste Dupin, ein »Flaneur von exzentrischer Einsamkeit«, ein gebrochener Geist, dessen einziges Privatinteresse antiquarischen Büchern gilt. »Nicht nur ist Dupin ein passionierter Leser, auch die Stadt wird ihm zum Buch.«<sup>40</sup>

Dupin erfährt vom bestialischen Mord – wie die anderen Bewohner der Großstadt Paris – aus der Tageszeitung. Bevor er sich entschließt, auf eigene Faust Untersuchungen anzustellen, verfolgt er einige Tage die Berichterstattung über die erfolglosen Ermittlungen der Polizei. Poes Hinweis auf die Bedeutung der Massenmedien im Alltagsleben ist nicht unbegründet: Er selbst kannte Paris nur aus Stadttextrichten, die, genauso wie sein eigener Roman, zuallererst in Tageszeitungen erschienen waren. Und er hatte – zum Broterwerb, wie viele andere Autoren auch – für unterschiedliche Printmedien gearbeitet. Die fiktive literarische Figur des Detektivs wurde demnach von einem Reporter erschaffen. Das moderne Berufsbild des Reporters, das in etwa zur selben Zeit erscheint wie jenes des realen Polizeidetektivs, wird für die Wahrnehmung der Großstadt durch die breite Masse ihrer Bewohner oder Besucher zumindest ebenso prägend werden wie die literarischen Produktionen vereinzelter Flaneure für die bürgerlichen Eliten.

Dabei kam der realen Polizeiarbeit in der Großstadt eine nicht zu unterschätzende Vorbildwirkung für die Arbeitsweisen der neuen Massenpresse zu. Polizeidetektiv und Reporter teilten charakteristische Begriffe, Methoden und Untersuchungsfelder: Die Technik des Interviews beispielsweise ist direkt der Praxis der Gerichtsverhandlung entlehnt.<sup>41</sup> Und auch die Geburtsstunde dieser neuen Technik, das 1836 veröffentlichte Gespräch mit der Mutter eines Mordopfers von James Gordon Bennett in *The New York Herald*,<sup>42</sup> steht inhaltlich untrennbar mit einem realen Verbrechen in Verbindung.

Gute Detektive seien wie Bluthunde, so Rolf Lindner, sie hätten eine Nase für das Verbrechen. Gute Reporter hingegen hätten eine Nase für News! Daher trieben sie sich bevorzugt an den Orten herum, an denen Neuigkeiten sehr wahrscheinlich zu erwarten waren, die sie unter Aneignung des Jargons der Polizeiarbeit als *runs* and *beats* bezeichneten: Als besonders erfolgversprechend galten dabei das Gericht, das Krankenhaus, das Leichenschauhaus, die Feuerwehr und die naturgemäß die Polizeiwachstube.<sup>43</sup>

Bestimmte Techniken, die geheime präventive Observation von Individuen (ober Objekten) vor Ort oder Undercoverermittlungen in fremden sozialen Milieus – in der Polizeiarbeit ebenso wie im Aufdeckungsjournalismus –, wurden durch die Anonymität und Vielfalt in der Großstadt überhaupt erst möglich.<sup>44</sup> Sie repräsentieren also genuin urbane Techniken.

<sup>38</sup> Stierle, *Mythos*, wie Anm. 12, 628.

<sup>39</sup> Ebd., 462.

<sup>40</sup> Ebd., 609 f. Und es scheint kein Zufall zu sein, bemerkt Karlheinz Stierle, daß Dupin von aristokratischer Herkunft ist, denn »die semiotische Kunst, gesellschaftliche Wirklichkeit in ihrer verborgenen Zeichenhaftigkeit zu entschlüsseln, ist das immer weiter verfeinerte Vermögen einer aristokratischen Gesellschaft, deren Lebenswelt durch hochkodierte Verhaltensformen bestimmt ist«; ebd., 628.

<sup>41</sup> Rolf Lindner, *The Reportage of Urban Culture. Robert Park and the Chicago School*, Cambridge u. New York 1996, 11/12.

<sup>42</sup> Schwartz, *Spectacular*, wie Anm. 14, 40/41.

<sup>43</sup> Lindner, *Reportage*, wie Anm. 41, 15/16. Heute zählt beispielsweise das Abhören des Polizeifunks zum alltäglichen Job eines erfolgreichen Lokalreporters.

<sup>44</sup> Ebd., 29.





Jacob A. Riis, Mulberry Street, ca. 1889. Die Reportagen über die Lebensbedingungen in den Slums der New Yorker East Side machten den Polizeireporter zum Pionier der sozialdokumentarischen Photographie.

Das neugierige Herumstreunen des Reporters in seinem *beat* – das *nosing around* – wurde schließlich zur Metapher für das zentrale Verfahren der modernen Stadtsoziologie: die teilnehmende Feldforschung. Die signifikante Bezeichnung stammt von Robert Park, dem Begründer der *Chicago School of Sociology*, der selbst zuvor jahrelang als Reporter gearbeitet hatte. Rolf Lindner argumentiert

daher zu Recht, daß »die Figur des Reporters zu einem Archetypus für die Annäherung an die soziale Realität der Stadt« geworden sei. Die Stadtforschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei demnach vielmehr der journalistischen Technik der Reportage verpflichtet als der jungen Wissenschaft der Anthropologie.<sup>45</sup> Die journalistische Technik der Reportage wiederum stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der Polizeiarbeit in der Großstadt: Denn Parks *nosing around* entsprach gleichzeitig auch der Observierungstechnik des Detektivs.

Als bekanntester Polizeireporter um die Jahrhundertwende galt Jacob A. Riis. Sein *beat* war die Mulberry Street, eine soziale Grenzlinie in New Yorks East Side. Seine Reportagen über die Lebens- und Arbeitsbedingungen in den Slums machten ihn berühmt, verwandelten ihn aber gleichzeitig von einem neutralen Beobachter in einen engagierten Sozialreformer. Bekannter als seine Texte sind heute jedoch die von ihm selbst geschossenen Photographien, die ihn rückblickend zum anerkannten Pionier der sozialdokumentarischen Photographie erheben sollten.<sup>46</sup>

#### VERBRECHEN UND DIE IMAGINED COMMUNITY IN DER GROSSSTADT

Die Reportage hilft demnach, leere Räume auf den mentalen Stadtplänen ihrer Leser zu löschen und mit Leben zu füllen: »Auf diese Weise trägt der Reporter dazu bei, die Großstadt in eine Struktur aus verschiedenen Welten, Lebensweisen und Kulturen zusammenzuschweißen.«<sup>47</sup> Die Reportage ermöglicht dem Leser, seine Erfahrungen als geteilte Erfahrung einer Gemeinschaft wahrzunehmen, der er selbst angehört.

<sup>45</sup> Parks Berufung auf die Methoden der Anthropologie interpretiert Lindner als strategische Legitimation innerhalb des akademischen Feldes. In Wirklichkeit dürfte, so Lindner, Parks journalistische Tätigkeit für seine Arbeit als Stadtsoziologe bedeutend prägender gewesen sein. Ebd., 3.

<sup>46</sup> Vgl. Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives. Studies Among The Tenements*, in: Scribner's Magazine, New York 1889; zitiert nach Lindner, *Reportage*, wie Anm. 41, 4, 17 f.

<sup>47</sup> Gottfried Korff, *Berlin-Berlin*, Berlin 1987, 645, zitiert nach Lindner, *Reportage*, wie Anm. 41, 29.

Denn die Großstadt ist nicht allein der Lebensraum der neuen bürgerlichen Eliten und erst recht nicht nur der des männlichen Flaneurs, sondern ebenso der von Frauen, auch wenn ihre Präsenz von so manchem männlichen Autor mitunter übersehen wird. Die Großstadt ist auch Lebensraum der Massen an Arbeitern und Tagelöhnern, die zu den Institutionen der bürgerlichen Kultur nicht zugelassen werden, keinen Zugang finden oder ihn auch gar nicht suchen. Der Raum ihrer Selbstdarstellung ist die Straße, der öffentliche Raum, ihre Leitmedien sind nicht Kunst und Literatur, sondern die neuesten Ausgaben der Massenpresse.<sup>48</sup>

Die Kulturkritik erhob die Massenpresse zum mentalen Beschleunigungsfaktor, zur Metapher für das Leben in der Großstadt, deren Rythmus in der Erscheinungsform der neuen Tageszeitungen (Morgen-, Abend-, Sonntags- und Extraausgabe), der Art ihres Vertriebes (dem aggressiven Straßenverkauf) und in der Form ihrer Präsentation (*headlines*) gespiegelt wird. Der Schrei der Zeitungsjungen symbolisiert den Hunger nach Neuigkeiten, und die Rythmen der Rotationsmaschinen die rasante Geschwindigkeit ihrer Produktion. Die Tageszeitungen würden aber auch das »Gift der Sensation« intravenös injizieren, wie Walter Benjamin kritisierte,<sup>49</sup> und auf diese Weise dazu beitragen, die Masse an Konsumenten in ihrer Sensationssucht politisch zu narkotisieren, soziale Beziehungen durch Bilderfluten zu ersetzen und die entfremdeten Individuen schlußendlich alleine und vereinsamt und in der anonymen Masse der Stadtbewohner zurückzulassen.

Wie Rolf Lindner versucht auch Vanessa Schwartz diesem kulturpessimistischen Bild einer Ansammlung entfremdeter vereinzelter Individuen in der disziplinierten postrevolutionären Gesellschaft ein optimistischeres Bild entgegenzusetzen: das Bild einer neuen demokratisierten Massenkultur, die vor allem durch diese gemeinsam geteilte visuelle Erfahrung charakterisiert ist. In ihrer Untersuchung von Paris im Fin de siècle konstatiert auch Schwartz eine zunehmende Spektakularisierung des Realen, die sie allerdings nicht aus-

schließlich negativ konnotiert sieht: In der Präsenz der Menschenmassen auf den großen Boulevards, deren Cafés und Cabarets, bis spät in die Nacht, im Besichtigen frisch eingelieferter Leichen in der *Morgue*, dem städtischen Leichenschauhaus, oder der ständig aktualisierten Tableaus im Wachfigurenkabinett sieht Schwartz paradigmatische Elemente einer kontinuierlichen Ins-Bild-Setzung des Alltäglichen – als dessen Schlüsselmedium, ja gewissermaßen als Leseanleitung, nun die Tageszeitung fungiert.<sup>50</sup>

Die Großstadt mit ihren unzähligen entfremdeten, Orientierung suchenden Individuen ist nicht nur der Markt der neuen Massenpresse, sondern auch ihre Ressource, weil sie ständig Neuigkeiten hervorbringt: »The biggest press story of the nineteenth century is life in the city itself.«<sup>51</sup> Für die Einwohner, in der großen Mehrzahl Migranten vom Land (oder im Falle der amerikanischen Städte aus der Alten Welt), war allerdings fast alles neu und ungewohnt, das ihnen in den großen Städten begegnete. Für sie ist die Stadt tatsächlich immer schon eine Sensation, ein Spektakel, ein Theater, in dem die Vorführung nie endet.<sup>52</sup>

Ohne die Orientierungshilfe von Tageszeitungen wäre die Benutzung der Großstadt schlichtweg unmöglich gewesen.<sup>53</sup> In ihnen erfuhren die Bewohner die Neuigkeiten über ihre Stadt, hier fanden sie Stellenangebote und Veranstaltungshinweise – aber auch Zerstreuung in den kurzen fragmentierten Erzählungen, die in der Straßenbahn, im Café, in der Wohnung oder sogar in der Arbeit gelesen

48 Vor der Säkularisierung der Presse wurden Zeitungen ausschließlich von politischen Parteien als meinungsbildende Organe herausgegeben und vorrangig über mittel- bis langfristige Abonnements vertrieben. Ab 1830 treten nun vordergründig apolitische, ausschließlich gewinnorientierte Zeitungen in den harten Wettbewerb um das Massenpublikum in den Städten und um zahlende Inserenten ein: Sie werden in großen Auflagen gedruckt, offensiv beworben und direkt auf der Straße verkauft – meist zu niedrigen Preisen mit signifikantem Symbolwert, z. B. um einen Penny oder einen Sou pro Ausgabe.

49 Zitiert nach Lindner, Reportage, wie Anm. 41, 10, 27.

50 Vgl. Schwartz, Spectacular, wie Anm. 14.

51 Gunther Barth, *City People. The Rise of Modern City Culture in Nineteenth Century America*, New York u. Oxford 1980, 55, zitiert nach Lindner, Reportage, wie Anm. 41, 9.

52 Ebd., 27/28.

53 Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*, Cambridge, Mass., 1996; zitiert nach Donald, *Imagining*, wie Anm. 5, 63.

werden konnten: Denn was mitunter wichtiger als andere Inhalte zu sein schien und tatsächlich von allen gelesen wurde, waren die Feuilletonromane. Sie wurden zu einem bedeutenden Faktor der Kundenbindung, sie konnten die Auflagen erheblich steigern, und allein die Ankündigungen von Neuerscheinungen stellten mitunter öffentliche Sensationen dar.<sup>54</sup>

Charakteristisch für die neue Massenpresse war aber auch das Format der *fait divers*, in dem sich die kommerzielle Logik ebenso beispielhaft abzeichnete wie im Feuilletonroman: *Fait divers* sind Kolumnen, die über außergewöhnliche Ereignisse berichten, die jedem zustoßen könnten. *Fait divers* produzierten so aus dem Alltäglichen der Stadt vermarktbarere Sensationen. Alles, wie banal es auch immer sei, konnte durch die Art der Erzählung in ein Spektakel verwandelt werden. Und irgend etwas passierte immer in der großen Stadt! Die Obsession des Publikums für Repräsentationen des ›Realen‹ wurde dabei dahingehend befriedigt, daß die Illustrationen der *fait divers* als realistische Stiche mit außergewöhnlicher Genauigkeit und Detailtreue hergestellt wurden – ganz im Gegensatz zur Karikatur, dem führenden Bildmedium in den Zeiten vor der Massenpresse, die Baudelaire 1842 zur ästhetisch relevantesten Kunstform, zur Signatur des egalitären Zeitalters,<sup>55</sup> erhoben hatte.

Ihren durchschlagenden Erfolg beim Publikum erzielten auch die *fait divers* mit der Berichterstattung eines spektakulären Pariser Kriminalfalls, der Ausrottung einer ganzen Familie im September 1869, bekannt als *l'affaire Troppmann*: Eine der auflagenstärksten Tageszeitungen am Boulevard, das um nur einen Sou im Straßenverkauf angebotene *Petit Journal*, stellte alle anderen Berichterstattungen zurück, um sich fast ausschließlich diesem Fall zu widmen und sogar parallel zur Polizei eigene Nachforschungen anzustellen. Die detaillierte Berichterstattung vom Fund der Leichen bis zum Ende der Gerichtsverhandlung zog die gesamte Nation in ihren Bann, wie auch andere zeitgenössische Medien berichteten: ›Der König in seinem Palast sorgte sich ebenso wie der Arbeiter im Caba-

ret oder der Bürger in seinem Heim.«<sup>56</sup> Die spektakuläre Berichterstattung über das Verbrechen ermöglichte daher einer breiten Masse an Lesern dieselben Blickwinkel und Erfahrungen – und dadurch erstmals auch eine gemeinsame Gesprächsgrundlage:

Die Tageszeitung zog mit Hilfe ihrer Repräsentation alle die unterschiedlichen Leserschichten zusammen und versorgte sie mit einem gemeinsamen Rahmen an Referenzen, der nun auch Gespräche über Klassengrenzen hinweg ermöglichte.<sup>57</sup>

Tageszeitungen konstituierten eine neue Kollektivität: urban und modern zugleich. Sie ermöglichten – so Schwartz – »eine sublimale Kommunikation über Entfernungen hinweg. [...] Sie produzierten eine *imagined community*, durch die andernfalls miteinander nicht verbundenen Lesern ermöglicht wurde, an einer gemeinsamen Erfahrung teilzuhaben – eine *shared community*, die von der Zeitung selbst konstruiert wird.«<sup>58</sup>

Dabei dient der Thrill des Verbrechens offenbar als zentraler Gesprächsstoff, der in der Lage ist, aus einer zuvor so nicht existenten ›Öffentlichkeit‹, aus entfremdeten und einander fremden Individuen, ein homogenes Publikum zu schaffen und zugleich andernfalls unbekannte und erfahrungsleere Räume erstmals mit Inhalten zu füllen: wenn auch vielfach nur als Tatorte von Verbrechen oder als Orte, an denen ein Verbrechen vermutet wird. So wird auch der ›Verbrecher‹ – unbeabsichtigt – zu einem Motor der Stadterfahrung.

54 Ganz Paris wurde mit Plakaten übersät, und von Hunderten von Hilfskräften wurden laut schreiend Flugzettel in der Stadt verteilt, um den bevorstehenden Beginn eines neuen Feuilletonromans anzukündigen. Maurice Talmey, ein zeitgenössischer großbürgerlicher Kritiker der Massenpresse, kommentierte die enorme Popularität Feuilletonromans herablassend als »manne quotidienne des fables«, als alltägliches Manna für den Mob; zitiert nach Schwartz, *Spectacular*, wie Anm. 14, 33, 34.

55 Vgl. Stierle, *Mythos*, wie Anm. 12, 703 f., 710 ff.

56 Schwartz, *Spectacular*, wie Anm. 14, 39.

57 Ebd.

58 Ebd., 6, 26. Dabei bezieht sich Schwartz auf Benedict Andersons Definition des Nationalstaates als einer *imagined community*, deren Konstruktion erst durch die technische Möglichkeit der Repräsentation in den Massenmedien (Tageszeitungen) ermöglicht wurde; Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London 1991.

## DIE AUSTAUSCHBARKEIT VON FIKTION, REPRÄSENTATION UND REALEM

Tageszeitungen bildeten zudem – so Vanessa Schwartz – keine »organischen Erscheinungsformen«, ganz im Gegenteil, sie boten in ein und derselben Nummer jeweils fragmentierte Häppchen an Realität, denen ebenso fragmentierte Häppchen des Fiktiven gegenübergestellt wurden. Diese Parallelität von beidem, von News und Fiktion, von *fait divers* und Feuilletonroman, verwischten bei den Lesern den Unterschied zwischen Realität und Repräsentation.<sup>59</sup>

Bereits mit dem Aufkommen der populären Massenkultur in den rasant anwachsenden Großstädten Mitte des 19. Jahrhunderts begannen daher die Erfahrungen der Repräsentationen des ›Realen‹ die Erfahrungen des tatsächlich ›Realen‹ zu dominieren: Das Publikum lernte demnach mit der Parallelität von *facts* und *fiction* umzugehen. Wenn wir uns zudem den Erkenntnissen aktuellerer Studien zur Rezeption populärer Medien anschließen, ist anzunehmen, daß vor allem das nichtbürgerliche Publikum Nachrichtentexte mit der gleichen Respektlosigkeit behandelte wie fiktionale Texte:<sup>60</sup> Dann konnte es als Orientierungshilfe zur Wahrnehmung der eigenen Stadt entsprechend der jeweils bevorzugten Lesart willkürlich Fragmente aus Fakten und Fiktionen auswählen oder diese kombinieren. Fiktives Verbrechen oder auch nur Bilder vom Verbrechen konnten also gleichermaßen dazu dienen, erfahrungsleere Räume zu erschließen.

Schwartz argumentiert, daß parallel mit dem Wachstum der Stadt auch die Repräsentationen des ›Realen‹ so zugenommen hatten, daß sie für die Bewohner mit dem ›Realen‹ austauschbar wurden: Das Leben in der Großstadt wurde zu einem inszenierten Spektakel, das weniger als unmittelbare Erfahrung jedes einzelnen denn als ein großes kollektives Theater wahrgenommen wurde. Die Bewohner sind dabei aber nicht nur passive Konsumenten, sondern als Teil dieser neuen ›Masse‹ auch gemeinsam an der Transformation des Alltäglichen in ein Spektakel beteiligt.<sup>61</sup>

Dabei dienten die Tageszeitungen ihren Lesern als Wegweiser für das Flanieren auf den großen Boulevards, als Programmheft und Appetitanreger, als *digest*, ihrer visuellen Genüsse. Gleichzeitig waren sie auch Modell für andere Formen populärkultureller Spektakel.

Als Beispiel jener von den Mechanismen der Massenpresse geprägten Produkte kapitalistischer Kulturindustrie im Fin de siècle führt Schwartz das Pariser Wachsfigurenmuseum Grévin an: 1882 von einem Experten des Boulevards, von Arthur Meyer, dem Direktor von *Le Paris-Journal*, als Aktiengesellschaft gegründet, erhob das Museum – wie die Zeitungen des Boulevards – den Anspruch, ausschließlich der öffentlichen Meinung verpflichtet zu sein. Demnach mußte es auch den Bedarf an Repräsentationen des ›Realen‹, an Bildern aus dem Alltagsleben der eigenen Stadt, befriedigen, um dem Publikum die Identifikation mit dem Museum zu ermöglichen, und immer neue Sensationen bereitzustellen, um es zum Wiederkommen zu animieren.<sup>62</sup> Zum ersten künstlerischen Leiter des Museums ernannte Meyer einen weiteren Fachmann des Boulevards, Alfred Grévin, einen äußerst bekannten Pariser Karikaturisten, der das Museum von Beginn an als ›lebende Tageszeitung‹, als *journal plastique*, konzipierte: Es bestand aus möglichst realitätsnahen, detailgetreuen und lebensgroßen Dioramen (bestenfalls sogar aus authentischen Requisiten), »peepholes into Parisian life«, die – so Schwartz<sup>63</sup> – den Besuchern voyeuristische Blicke ermöglichten, auf populäre Charaktere der Stadt, auf Vertreter der High-Society ebenso wie auf jene der unteren Schichten, die alle in ihren jeweils typischen sozialen Milieus inszeniert wurden – Milieus, die den Besuchern in ihrem Alltagsleben womöglich nicht zugänglich waren.

<sup>59</sup> Schwartz, *Spectacular*, wie Anm. 14, 33.

<sup>60</sup> Denn »die Unterschiede zwischen Nachrichten und Fiktion sind bloß Unterschiede der Methode«. Für ihre Leser sind beide »diskursive Mittel, um Bedeutungen aus sozialen Verhältnissen herzustellen.« John Fiske, *Lesarten des Populären*, Wien 2000, 194.

<sup>61</sup> Schwartz, *Spectacular*, wie Anm. 14, 12.

<sup>62</sup> Mit Erfolg! Die Geschäftsführung konnte bis zu einer halben Million Besucher jährlich zählen und den Aktionären entsprechende Dividenden ausbezahlen. Ebd., 89.

<sup>63</sup> Ebd., 119.

Wie die Reportage der Tageszeitung erschloß auch das Musée Grévin neue Erfahrungsräume – natürlich nicht die ›realen‹, sondern deren Repräsentationen, die aber so realistisch wie nur möglich gestaltet wurden.

Die Tableaus erschienen den Besuchern zudem auch deshalb ›real‹, weil sie vertraute Geschichten evozierten, die ihnen bereits aus Tageszeitungen bekannt waren. Es waren dreidimensionale Repräsentationen der *fait divers* aus dem ›realen‹ Leben von Paris, die, um ihre Aktualität zu garantieren, häufig gewechselt werden mußten.<sup>64</sup> Daß dabei aktuellen Kriminalfällen eine nicht unbedeutende Rolle zukam, ist nachvollziehbar – aber auch die historische Ausnahme vom selbst auferlegten Novitätszwang stellte bezeichnenderweise die Repräsentation eines Verbrechens dar: *L'histoire d'un crime*, sieben aufeinanderfolgende Dioramen, die komplette Szenefolge eines Kriminalfalls, beginnend mit dem Mord über die Gerichtsverhandlung bis zur Hinrichtung des Täters, sollte derart populär werden, daß sie – ausnahmsweise – 18 Jahre (!) lang bestehen bleiben durfte.<sup>65</sup>

*L'histoire d'un crime* ist aber auch deshalb von Bedeutung, weil diese Szenefolge einen Vorläufer der cinematographischen Inszenierung, gewissermaßen eine Serie von bewegten Bildern, darstellt: nicht nur wegen des zeitlichen Ablaufes ihrer sieben Displays, sondern durch die Möglichkeit des Besuchers, durch diese sieben Displays zu schreiten und sie dabei entsprechend seiner eigenen Wahl des Blickes und der Bewegungen dynamisch wahrzunehmen.

Schwartz beschränkt diese modellhafte Analyse einer selbstermächtigenden Raumwahrnehmung durch die Besucher aber nicht auf die sieben Displays, sondern sie bezieht sie auf das Musée Grévin in seiner Gesamtheit – und schließlich auch auf die Stadt Paris. Für Schwartz wiederholte das Wachsmuseum die visuelle Erfahrung der Großstadt. Wie das Leben am Boulevard bot es seinen Besuchern verschiedene Subjektpositionen und visuelle Perspektiven an, die sie in ›Flaneure‹ verwandelten. Das Museum ermöglichte seinen Besu-

chern – wie die Tageszeitung ihren Lesern – »einen losen sozialen Verband unter Fremden, die Konstruktion einer sozialen Gemeinschaft, und es liefert(e) gleichzeitig den visuellen Beweis, dass eine solche Gemeinschaft auch existierte«. Die Konsumtion des Alltagslebens als Spektakel war daher nicht notwendigerweise nur entfremdend, sie hatte – so Schwartz – auch »befreiende und demokratisierende Effekte, weil sie die Grenzen von Klasse, Geschlecht, Geographie und sogar von Zeitlichkeit überwinden half«<sup>66</sup>.

#### WEM GEHÖRT DIE STADT – DIE DEMOKRATISIERUNG DER KULTUR IM MEDIUM KINO

Diese kollektive Erfahrung der Überschreitung der Grenzen von Klasse, Geschlecht, Geographie und Zeitlichkeit findet Anfang des 20. Jahrhunderts im Medium Kino einen historischen Höhepunkt. Der Kriminalroman als Ort des fiktiven Verbrechens und die Tageszeitung als führendes Medium der Repräsentation werden von der neuen Traumfabrik des Kinos abgelöst. Integriert in eine anonyme Masse von Zusehern, *ver-* und *ge-*borgen in einem dunklen, schützenden Saal, ist es dem Kinobesucher erlaubt, verdrängte Bedürfnisse zu genießen. Hier kann er davon träumen, die Grenzen seiner ökonomischen Möglichkeiten, auch die Grenzen des Anstands und des Gesetzes zu überschreiten. Hier entwickelt er sich ungestraft zum Komplizen des Kriminellen und beteiligt sich an Revolutionen, wie sie in seinem realen Leben niemals stattfinden werden. Im Kino wird auch das Wirken jener kriminellen Energien, die sich hinter der anscheinend geregelten, sauberen, demokratischen Oberfläche der modernen kapitalistischen Gesellschaft verbergen, bloßgelegt und

64 In einigen Fällen wurden Abbildungen aus Zeitungen tatsächlich ›originalgetreu‹ reproduziert, wie im Fall des *crime des Pecq*, eines Mordes in einem Pariser Vorort. Ebd., 110. Der Anspruch auf Neuigkeiten betraf aber nicht nur die Inhalte der Displays, sondern auch die Technologien der Präsentation: Man zeigte Zauberer, Orchester, Automaten, chinesisches Schattentheater, lebensgroße Marionetten, Röntgenbilder, ein Licht- und Spiegelkabinett und einen Phonographen. Und 1892 wurde das Museum tatsächlich zur ersten öffentlichen Institution, in der projizierte bewegte Bilder vorgestellt werden konnten: Emile Reynauds *pantomimes lumineuse*. Ebd., 116, 146.

65 Ebd., 123 f., 141 ff.

66 Ebd., 131.

gerächt.<sup>67</sup> Georg Seeßlen beschreibt das Kino daher »als eine Vermittlungsinstanz von Bedürfnissen und Ängsten, in der gleichzeitig aber auch klargestellt wird, dass es Ordnungsmächte über uns gibt, die uns darauf hinweisen, wie weit wir unsere Bedürfnisse tatsächlich befriedigen dürfen und inwieweit nicht.«<sup>68</sup>

Im Genre des klassischen Detektivfilms wurden die Plots der literarischen Vorlagen bis zu den heutigen TV-Serien fortgeschrieben: Spannung entstand, wenn eine Tat in mühevoller Recherche vom Detektiv rekonstruiert werden mußte. Das Bild von Detektiv und Gangster, die Eindeutigkeit der Unterscheidung von Gut und Böse lösen sich im neueren Genre des Gangsterfilms zusehends auf: im Gangster, im Polizisten und daher auch im Betrachter. Clint Eastwood verzichtet als Inspektor Callahan in Don Siegels *Dirty Harry* (1971) auf den Status moralischer Unangreifbarkeit. Als Privatperson repräsentiert er eher unsere eigene Gebrochenheit als das starre System, dem er in seiner beruflichen Funktion verpflichtet ist.

Die TV-Kriminalserie *Columbo* (ebenfalls 1971 gestartet)<sup>69</sup> repräsentiert die klassische Figur eines schrulligen, aber integren Polizeibeamten. Der Plot wandelt ein bekanntes Muster der Rekonstruktion des Tathergangs ab: Die Zuseher sehen bereits die Planung und Durchführung der Tat, sie teilen daher mit dem Täter einen Wissensvorsprung gegenüber dem ermittelnden Detektiv. Die Tatorte sind in der Regel die Gärten und Interieurs der Villen der Reichen und Schönen von Los Angeles, in denen Columbos penible Tatortanalyse, seine Menschenkenntnis und sein Gespür für mögliche Motive – meistens Eifersucht und Geldgier – ihn bald auf die richtige Spur führen. Columbo, ein Kleinbürger italienischer Abstammung,<sup>70</sup> setzt seinen geringeren sozialen Status zielgerichtet ein. Seine linkische Körperhaltung, der zerknitterte Mantel und die höflich unterwürfige Art, mit den Verdächtigen zu reden, verleiten die Reichen zur Überheblichkeit. Manchmal täuscht Columbo vor, die Klärung des Falles für aussichtslos zu halten, so daß sich der Verdächtige in Sicherheit wiegt und kleine Fehler begeht, die es dem Inspek-

tor möglich machen, die Indizienkette zu schließen; das Alibi des Verdächtigen platzt – der kleine Mann besiegt den eiteln Millionär.

*Columbo* stellt tatsächlich ein sogar bei der Polizei anerkanntes Lehrstück kriminalistischer Ermittlungsarbeit dar – Folgen der TV-Serie werden jungen Kriminalbeamten zu Schulungszwecken vorgeführt. Ihr Held ist zudem in der Lage, die strengen sozialen Grenzen seiner Stadt Los Angeles zu überschreiten: Columbos Ermittlungen führen auch ein sozial niedriger situiertes TV-Publikum zumindest virtuell in die sozial höchsten Sphären ihrer Stadt – in Bereiche, die der Mehrzahl der Bewohner im Alltagsleben verschlossen bleiben. Denn die Stadt der Moderne ist charakterisiert durch getrennte Territorien für unterschiedliche Nutzer. Verkehrsplanung, Flächenwidmung und Immobilienspekulation schufen eine sowohl funktionale als auch soziale und kulturelle Segregation (die in den USA viel stärker ausgeprägt sind als in Europa): Viertel für Produktion oder Reproduktion, für Industrie oder Wohnen, für Arbeiter oder Bürger, für unterschiedliche Ethnien, Schlafstädte oder Bürotürme, Vororte oder Innenstädte, geschlossene privatisierte Einkaufszentren oder öffentliche Resträume – Territorien, deren Grenzlinien in der Geschichte mitunter auch mit Waffengewalt gesichert wurden und die heute zunehmend ökonomischen Regulativen unterliegen.

<sup>67</sup> Peter Neitzke, aus einer konstruktiv-kritischen Korrespondenz mit dem Autor.

<sup>68</sup> »Die ›Erlösungsbilder‹, die wir im Kino vorfinden, erzählen uns mehr als das bekannte ›Crime Does Not Pay‹: nämlich daß Kriminalität auch etwas mit sozialer Gerechtigkeit zu tun haben kann, daß im Verbrecher eventuell auch ein kleiner Robin Hood steckt, der die strukturelle Kriminalität der Gesellschaft, deren starre Herrschaft, »zum Tanzen bringt.« Georg Seeßlen, Kino. Stadt und Verbrechen, in: Videointerview anlässlich des Symposiums *Real Crime. Architektur, Stadt und Verbrechen*, Akademie der bildenden Künste, Wien 2000.

<sup>69</sup> Die erste Episode der TV-Serie *Columbo* mit dem Titel *Prescription: Murder* (deutsch: Mord nach Rezept) wurde als Kinofilm produziert und am 20. Februar 1968 erstmals gesendet. Der eigentliche Pilotfilm zur TV-Serie, *Ransom for a Dead Man* (deutsch: Lösegeld für einen Toten), wurde drei Jahre später, am 1. März 1971, ausgestrahlt. Regie führte wie im Kinoerstling Richard Irving. Von 1971 bis 1978 sollten in den Universal City Studios 43 Episoden für NBC und von 1988 bis 1994 weitere 21 für ABC, zuzüglich sieben Specials, das letzte davon 1999, jeweils mit unterschiedlichen Regisseuren gedreht werden; <http://www.columbo-site.freeuk.com>.

<sup>70</sup> Die Figur des Detektivs muß längst kein gebrochener Aristokrat mehr sein – wie einst Poes Dupin. Die Fähigkeit zu analytischer Distanz und die Kunst der Semiotik sind nun nicht mehr auf die Eliten der Gesellschaft beschränkt. Sie haben die Grenzen zwischen den sozialen Klassen überschritten.



Vertikale soziale Segregation im Film: unter anderem in Fritz Langs *Metropolis*, D 1926, ...



... und in Ridley Scotts *Bladerunner*, USA 1982.

Im Medium Film sind Drehbuchautoren, Setdesigner und Regisseur zur bildhaften Darstellung dieser Territorien und ihrer Grenzen gezwungen, sie können sich – im Gegensatz zur literarischen Vorlage – nicht bloß auf Andeutungen beschränken, sich nicht auf die psychische Imaginationskraft der Leser stützen. So kommt es vor allem in Science-fiction-Filmen zu ästhetisch überhöhten metaphorischen Darstellungen sozialer Territorialität, die, um die Sektoren signifikanter zu unterscheiden, mitunter auch in übereinanderliegenden Ebenen – vertikal statt horizontal – strukturiert wird.

Diese vertikale Strukturierung ist allerdings nicht ganz so neu, wie sie uns auf den ersten Blick erscheinen mag, sie lagert bereits seit dem 19. Jahrhundert in den mächtigen Archiven von Texten und Bildern über die Stadt: In Victor Hugos *Les Misérables* (1862) war die unterirdische Stadt sowohl Schauplatz der Handlung als auch Metapher der revolutionären Bewegung. Die Stadt unter der Stadt wurde zum Bild der verborgenen Triebkräfte der Gesellschaft – und so wie die Stadt »unterhöhlt« ist, ist es auch die in ihr lebende Gesellschaft.<sup>71</sup>

In Fritz Langs *Metropolis* (1926), von dessen erstem New-York-Besuch geprägt und vielfach als Kritik am modernistischen Maschinenkult, aber auch an Le Corbusiers Stadtkonzepten interpretiert, werden die der Stadt impliziten Hierarchien offengelegt: Die Kinder der Reichen spielen in elysischen Lustgärten hoch über den Straßen, während sich tief unten, in der Unterstadt, die Welt der Sklaven verbirgt, deren Ausbeutung das Leben der Reichen in der Oberstadt erst ermöglicht.<sup>72</sup> Ähnlich räumlich strukturiert ist die Stadt auch in Ridley Scotts *Bladerunner* (1982). Hier wird zusätzlich zu den Kategorien von Ober- und Unterstadt ein Außen ins Spiel gebracht, von dem aus sich die Replikanten, zu Kampf- und Arbeitszwecken entwickelte künstliche Intelligenzen, auf der Suche nach ihrer eigenen Geschichte in die ihnen verbotene Innenstadt wagen. In Don Davis' *Matrix* (1999) werden drei weitere Ebenen hinzugefügt: Unter der Unterstadt eine noch tiefere subterrestrische, über der Oberstadt eine allerhöchste göttliche und zwischen beiden eine mittlere Ebene, die unserer realen Welt entspricht, auf der sich die Masse der absichtslosen, fremdgesteuerten Systemerhalter bewegt.

Diese Metapher der vertikalen Differenzierung wirkt aber auch im Alltagsleben des Kinopublikums: Denn sie suggeriert zum einen, daß soziale Klassen in einer räumlichen und nicht in einer sozialen

<sup>71</sup> Stierle, *Mythos*, wie Anm. 12, 598.

<sup>72</sup> Man könnte meinen, Fritz Lang beziehe sich hier auf Friedrich Engels' Analyse der desolaten Wohn- und Produktionsbedingungen der Arbeiterschaft in Manchester; vgl. Donald, *Imagining*, wie Anm. 5, 35.



Der Kampf um die Kontrolle über die Stadt: Blickbeziehungen zwischen Gangster, Opfer und Polizisten in *Dirty Harry*, Regie: Don Siegel, USA 1971.

Beziehung zueinander stehen. Sie läßt daher Klassenunterschiede in einer materiellen Realität begründet und somit »natürlich« erscheinen. Und sie konnotiert zum anderen ein ebenso »natürlich« erscheinendes Wertesystem, in dem wir ein ganzes Set an sozialen, moralischen und physischen Werten ausdrücken: »Aufwärts ist in unserer Kultur gut (das ist schließlich, wo Gott wohnt), und Abwärts ist schlecht« (weil dort die Hölle und der Tod lauern).<sup>73</sup>

Was im Film wie in der Wirklichkeit die Qualität des Lebens in der Stadt und ihren »erotischen« Reiz ausmacht, ist jedoch der Versuch, die Grenzen zwischen den getrennten Ebenen oder Territorien ständig zu überschreiten. Und die beweglichsten Typen in der Stadt der Moderne sind – neben Schriftstellern und Reportern wie uns die Kulturwissenschaften lehren – Gangster und Polizisten. Während sich aber der Gangster im Film in der Regel durch die labyrinthische Unterwelt bewegt, deren Wege er ebenso kennt wie die Bedürfnisse der Bewohner, strebt der Polizist immer weiter nach oben, um die Stadt überblicken zu können. Dabei soll ihn jede verfügbare technologische Hochrüstung unterstützen: bessere Waffen, Nachtsichtgeräte, Überwachungskameras, Hubschrauber usw.

Als in *Dirty Harry* der Gangster mit einem Koffer auf das Dach eines Hochhauses steigt, ein Gewehr auspackt, durch das Zielfernrohr nach einem Opfer sucht und der Kamerablick durch das Zielfernrohr das Publikum minutenlang an dieser Suche beteiligt, sieht man in einem Gegenschnitt plötzlich einen Polizeihelikopter auf den Gangster zukommen, dessen Besatzung dem Gangster über Lautsprecher

zuruft: »Stop what you are doing!« Die Kameraposition wechselt in den Helikopter und zeigt von dort den Gangster, der sich langsam umdreht, zum Helikopter aufblickt, seine Utensilien einpackt und durch das Treppenhaus in die Anonymität der Großstadt flüchtet.

Die Blicke der Kontrahenten treffen sich – so Georg Seeßlen – nicht nur direkt, sondern auch im Zuseher, der sich zwischen ihnen befindet: »Der Blickdiskurs zwischen Gangster und Polizist läuft direkt durch uns hindurch – im Kino noch mehr als in der Wirklichkeit. [...] Wir haben hier auf der einen Seite den Gangster, einen Dämon, der sich in die Seelen, in die Bedürfnisstruktur der Bewohner hinein schleichen kann, und auf der anderen Seite den Polizisten und dessen Engelsblick von oben, der den ständigen Verlust von Ordnungen wieder herstellt.«<sup>74</sup>

Sprachgeschichtlich reicht der Begriff des Detektivs bis ins Mittelalter zurück und leitet sich von einem teufelähnlichen Dämon namens Detecktel her, der imstande war, die Dächer der Häuser wegzuziehen und in sie hineinzuschauen.<sup>75</sup> Diesbezüglich scheint er dem Architekten ähnlich, denn auch an einem gut gebauten Arbeitsmodell eines zu bauenden Objekts lassen sich die Ebenen Geschoß für

<sup>73</sup> Fiske, Lesarten, wie Anm. 60, 51 f., 218 ff.

<sup>74</sup> Gangster und Polizist kämpfen um die Sympathie des Publikums: Dabei gewinnt, wer »die Zerrissenheit des Betrachters besser auf die Leinwand bringt – nicht nur als Person, sondern auch in seiner Wahrnehmung der Stadt. [...] Das Schlagwort »Wem gehört die Stadt?« ist nicht nur materiell fundiert, sondern meint auch: »Wer sieht wie die Stadt?« Und wie sehen dann wir, die Zuseher, die Stadt? [...] Das Kino ist ein Krieg der Blicke, der sich zwischen dem Kriminellen und dem Polizisten abspielt, die Repräsentation eines »Bürgerkrieges«, die jenen im realen Leben ersetzt«. Seeßlen, Kino, wie Anm. 68.

<sup>75</sup> Jochen Vogt, Der Kriminalroman, München 1971.



Geschoß abheben, um Einblick in die jeweils darunterliegende Ebene zu gewinnen; und die idealisierten Grundrisse und Ansichten von Objekten in der Plandarstellung repräsentieren – gemäß den Regeln der euklidischen Geometrie – tatsächlich Projektionen aus dem Unendlichen. »Die perspektive und die prospektive Sichtweise (der Stadt) bilden die doppelte Projektion einer undurchdringlichen Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft auf eine zu bearbeitende Oberfläche.« Diese Projektion, so schreibt Michel de Certeau, sei »der Beginn der Transformation der ›Tatsache‹ Stadt in das ›Konzept‹ der Stadt.«<sup>76</sup>

#### DER PLANER ALS KOMPLIZE DES POLIZISTEN – DUALE PERSPEKTIVEN DER STADT

Dieser Blick von oben macht den planenden Architekten zum Komplizen des Polizisten. Beide begehren Ordnung. Beide zeigen sich als unverbesserliche Modernisten: Der Polizist, weil er sich – als einer der letzten – immer noch der reinen ›Wahrheit‹ verpflichtet fühlt, weil er seine Fälle ›aufklären‹ muß. Der Architekt und der Stadtplaner, weil auch sie an ein bewährtes Regelwerk, an einen überlieferten Maßnahmenkatalog glaub(t)en, dessen kompromißlose Umsetzung durch sie – und nur durch sie – die Welt lebenswerter machen würde: Sie maßen sich an, mit ihrer räumlichen und ästhetischen Gestaltung nicht nur den Repräsentationsbedarf der Auftraggeber zu erfüllen, sondern auch die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Nutzer oder Bewohner entscheidend zu verbessern, ja, sogar Verbrechen verhindern zu können. Beide aber wagen sich auch hinunter auf die Straße, in das Labyrinth der Stadt: Der Architekt, wie der Künstler ein Connaisseur der urbanen Zeichenswelt, jagt – sofern es seine eingeschränkte Freizeit zuläßt – als ›Flaneur‹ ästhetischen Genüssen nach (und mitunter auch körperlichen).<sup>77</sup> Der Polizist hingegen, immer »im Dienst«, sucht noch »die oberflächlichsten und flüchtigsten Erscheinungen des Gesellschaftskörpers zu erfassen«<sup>78</sup>, die die herrschende Ordnung in Frage stellen könnten.

Michel de Certeaus These einer dualen Perspektive der Stadt, die er in *Kunst des Handelns* ausgeführt hat,<sup>79</sup> unterstützt diese Analogie zwischen Polizisten und Planern: Der distanzierte Blick vom Hochhaus – de Certeaus Blick von der 110. Etage des World Trade Center in Manhattan, des monumentalsten Beispiels des westlichen Urbanismus – biete die idealisierte Perspektive eines *dieu voyeur*, eines göttlichen Voyeurs, der die Individuen nur mehr als statistisch relevante bewegliche Punkte wahrnimmt, wie der Stararchitekt Rem Koolhaas, der in einem Video über sein bislang größtes Projekt, EuraLille, die Bevölkerung von Lille in hastig hingeworfenen Punkten in den Stadtplan kritzelt – und sie zynisch als Plankton bezeichnet.<sup>80</sup> Von dieser Position aus erliegt der Betrachter unweigerlich der Versuchung, die Stadt ausschließlich als Konzept (*concept city*) zu lesen, wie man es auch in utopischen und urbanistischen Diskursen findet. Dieser Blick von oben befriedigt die Sehnsucht der Planer und Reformer, die Stadt in ein Objekt des Wissens zu verwandeln, und damit in einen planbaren *und* regierbaren Raum.<sup>81</sup> Sie träumen davon, die Unterschiedlichkeit, Zufälligkeit und Dynamik des urbanen Lebens in einen rationalen Plan einzuschließen, in eine geordnete Sammlung von Statistiken und einen klaren Satz sozialer Normen. Die Stadt wird, wie Michel de Certeau es formuliert, *un espace propre*, »ein hygienischer Raum, gesäubert von allen physischen, mentalen und politischen Verunreinigungen, die die Stadt kompromittieren«. Diese Stadt wird nicht nur ständig visuell überwacht, sondern auch von *carceralen* wie *pastoralen* Institutionen durchdrungen, von Polizeistationen, Spitälern, Ämtern, Schulen, Gefängnissen, die die Be-

76 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 183.

77 In karnevalesker Umkehr aller Regeln steigen die Architekten wie auch die anderen Hochleister »aus ihren Büros hoch oben am Himmel herunter, um ihre Freizeit in Kellerbars und niedrigen Kneipen zu verbringen, wo sie das niedere Leben, die Lüste des Körpers erfahren und flüchtig mit der Unterseite der Gesellschaft in Kontakt kommen können.« John Fiske, *Lesarten*, wie Anm. 60, 219.

78 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main 1988, 274.

79 De Certeau, *Kunst*, wie Anm. 76, 179.

80 EuraLille by Rem Koolhaas, Regie: Richard Copans, Frankreich 1994, Beta, 22 Min.

81 De Certeau, *Kunst*, wie Anm. 76, 179.



Der distanzierte Blick des göttlichen Voyeurs im Vorspann des Horrorfilms *Candy Man*, Regie: Bernhard Rose, USA 1992.

wohner permanent kontrollieren. »Die Wohnungen und Siedlungen würden nach therapeutischen Prinzipien entworfen. Ihre Lungen und Arterien würden chirurgisch erweitert, um den kontrollierenden Durchzug der Luft, des Lichts, des Mülls, des Verkehrs und der Menschen zu ermöglichen.« Gegen diese panoptische Perspektive auf die Stadt setzt de Certeau eine zweite: *the fact of the city*. Denn die von Menschen belebten Straßen, Verkehrsmittel und Häuser bilden eine labyrinthische Realität mit anthropologischen, poetischen und mythischen Erfahrungen, individuellen Bedeutungen, Erinnerungen und Sehnsüchten. Diese Stadt ist ungreifbar, ohne rationale Transparenz, und daher unregierbar.<sup>82</sup>

#### CANDY MAN – DIE STADT ALS TEXT UND LEBENSRAUM

Im Vorspann des Horrorfilms *Candy Man* von Bernhard Rose (1992) fliegt die Kamera wie Michel de Certeaus *dieu voyeur* in konstant gleicher Entfernung mit senkrecht nach unten gerichtetem Blick einen schnurgeraden, horizontal über die Leinwand verlaufenden Highway entlang, der von untergeordneten Straßen exakt orthogonal gekreuzt wird. Der Highway verzweigt sich schließlich vor einem großen Gebäudekomplex, in dessen Flachdach ein offenes kreisrundes Forum eingeschnitten ist. Genau über diesem Forum endet der lange, von repetitiven Synthesizerklängen begleitete Flug der Kamera. Die Kamera zoomt langsam nach unten, und nach einem harten Schnitt finden wir uns in einem Hörsaal: in einer Soziologievorlesung an der University of Chicago.<sup>83</sup>



Die Universität von Chicago ist nicht irgendeine Hochschule, sondern sie beherbergte die erste Soziologiefakultät in den Vereinigten Staaten, die in den 1920er und 1930er Jahren den soziologischen Stadtdiskurs prägte. Genau zu dieser Zeit war die Stadt das Revier von Al Capone.<sup>84</sup> Wie das organisierte Verbrechen zum Markenzeichen der Stadt in den Massenmedien wurde, wurde es die *Chicago School of Sociology* im akademischen Diskurs über die Stadt und ihre Gefahren. Wer sich mit Stadt und Verbrechen auseinandersetzen wollte, kam an Chicago nicht mehr vorbei. Für die Soziologen der *Chicago School* war die Stadt das perfekte Laboratorium, um das moderne Leben zu studieren, wie Robert Park schrieb:

Go and sit in the lounges of the luxury hotels and on the doorsteps of the flophouses; sit on the Gold Cost settees and on the slum shake-downs; sit in the Orchester Hall and the Star and Garter Burlesque. In short, gentlemen, go get the seat of your pants in real research.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Das Department of Sociology an der University of Chicago, gegründet 1892, war das erste seiner Art in den Vereinigten Staaten. Sein stark an Feldforschungen orientierter Zugang zur Soziologie begründete seinen Ruf als *Chicago School of Sociology*. Die ersten führenden Vertreter, Robert Park, seit 1914 an der Abteilung, und Ernest Burgess, ab 1919, interessierten sich vor allem für die urbanen Probleme, die sich in Chicago studieren ließen. Ab Ende der 1920er Jahre – unter William Ogburn – wandte sich der Forschungsschwerpunkt zunehmend der Demographie und ihrer Auswertung für die Soziologie zu. Vgl. <http://www.uchicago.edu>.

<sup>84</sup> Mit Beginn der Prohibition im Jahr 1920 erweiterte das organisierte Verbrechen seine Tätigkeitsfelder Glücksspiel, Prostitution und Schutzgelderpressung auf Alkoholproduktion und -handel. Der Kampf um das Monopol des äußerst lukrativen illegalen Alkoholhandels führte zu blutigen Gangsterkriegen. Als sich Johnny Torrio 1925 nach fünf Jahren als Boß der Unterwelt von Chicago zur Ruhe setzte, übernahm der damals 26jährige Al Capone die Alleinherrschaft. 1931 konnte er wegen Steuerhinterziehung schuldig gesprochen und zu elf Jahren Gefängnis verurteilt werden. Zwei Jahre später endete die Prohibition. Al Capone wurde wegen fortgeschrittener Syphilis 1939 vorzeitig aus Alcatraz entlassen und starb 1947 in Florida. Vgl. <http://www.chicagohs.org/history/capone.html>.

<sup>85</sup> Robert E. Park, *The City*, Chicago 1915, in: Kasinitz, *Metropolis*, wie Anm. 25, 7.

Die Distanz aufzuheben, wie es die Lehrer der *Chicago School* verlangten, sich auf die Mythen des Alltags einzulassen, birgt aber auch die Gefahr in sich, diesen Mythen zum Opfer zu fallen, von ihnen verzehrt zu werden, wie die Heldin des Films *Candy Man*. Die junge weiße Wissenschaftlerin Helen Lyle versucht den populären Mythos des Candy Man zu ergründen. Candy Man, so der Mythos, sei der Geist eines zu Tode gemarterten Schwarzen, der sich nun an der Gesellschaft zu rächen versucht, indem er Kindern *candies* anbietet, die mit Bruchstücken von Rasierklingen versetzt sind. Candy Man, so glaubt Helen, beruhe zwar auf einer historischen Begebenheit, sei aber heute bloß eine Projektionsfläche für die Ängste und Frustrationen der schwarzen Bewohner jener (real existierenden) Wohnanlage, in der dieser Schwarze einst umgekommen sein soll: der Cabrini-Green-Wohnanlage, eines der berüchtigten Massenviertel von Schwarzen, die keinerlei Chancen auf dem Arbeitsmarkt mehr haben, ihr Einkommen im Drogenhandel finden und ihr Selbstwertgefühl in Bandenkriegen suchen.<sup>86</sup>

Der Film *Candy Man* ist ein Lehrstück zeitgenössischer Stadtwahrnehmung, seine Perspektive ist nicht jene des distanzierten Engelsblicks auf die Stadt, wie sie die Kamerafahrt im Vorspann zeigt, sondern der Blick von unten, der Blick in das unheimliche Labyrinth eines unkontrollierbaren und von Mythen durchdrungenen Raumes. Als Anthropologin hat Helen Lyle im Unterschied zum Stadtplaner oder zum Polizisten keine Ambition, die Stadt zu reformieren oder sie auf ein Konzept zu reduzieren. »Sie möchte die mythischen Texturen verstehen, indem sie in ihre Legenden und Ängste eindringt. Sie muß sich selbst verwundbar machen, den Mächten des Horrors aussetzen, und während sie es tut«, schreibt James Donald, »wird sie von deren unwiderstehbaren Kräften verführt.«<sup>87</sup>

Sie begnügt sich nicht damit, Interviews mit den Bewohnern im sicheren Territorium ihrer Universität zu führen, sie dringt auch physisch in das Reich des Geistes ein, indem sie von einer leerstehenden Wohnung durch eine verdeckte Öffnung hinter dem Badezimmer-

spiegel in die daran anschließende, ebenfalls leerstehende Wohnung steigt. Von hier aus öffnet sich ihr ein durch unzählige Wohnungen gebohrtes Raum- und Wegesystem. Je tiefer sie vordringt, desto brutaler werden die Zerstörungen an der Architektur: Die Wände sind großflächig durchbrochen, die Böden aufgerissen. Im Zentrum des Labyrinths begegnet sie dem Geist selbst, der von ihrem Körper Besitz nimmt, um mit dessen Hilfe seinen Rachefeldzug gegen die Gesellschaft auszudehnen. Helen muß sterben. Sie opfert ihren Körper, um dem Töten von Kindern ein Ende zu bereiten, und kehrt danach als ihr eigener Mythos auf die Erde zurück.<sup>88</sup>

Der von Michel de Certeau Thesen bis zum Horrorfilm *Candy Man* nachgezeichnete Alptraum einer unüberwindbaren sozialräumlichen Dichotomie zwischen analytischer Distanz und gelebtem Stadtraum entspricht nicht zur Gänze den realen Verhältnissen: Nicht jeder Wissenschaftler, der sich in die Tiefe des »gelebten« Lebens wagt, droht dafür umgehend mit dem Tod bestraft zu werden, und nicht jeder, der in die analytische Distanz flüchtet, muß für immer in ihr verbannt bleiben.

Das Leben in der Stadt ist vielmehr ein ständiges Changieren zwischen unterschiedlichen Positionen: vom Lesenden zum sozial Handelnden. Und selbst die zu lesenden Texte und Bilder über die Stadt zirkulieren frei zwischen den Archiven der Wissenschaft und denen der Fiktion.<sup>89</sup> Aber jene Teile der Stadt, die für *ein* Individuum gerade einen Text darstellen mögen, sind gleichzeitig immer auch Lebens- oder Arbeitsraum eines anderen oder bloßes Objekt der

<sup>86</sup> Eugenia Bone, *Honeycomb Architecture*, Cambridge, Mass., 1996.

<sup>87</sup> Donald, *Imagining*, wie Anm. 5, 70. *Candy Man* ist auch der Titel populärer – vor allem auch von Schwarzen gesungener – Lieder, deren unterschiedliche Textvarianten alle von mehr oder weniger eindeutigen sexuellen Anspielungen geprägt sind. *Candy Man* repräsentiere demnach die sexuelle Versuchung, dessen *candy stick* das männliche Geschlechtsteil; <http://www.home.t-online/alex/candyman-blues.html>.

<sup>88</sup> Dieses »offene« Ende läßt, wie im Genre des Horrorfilms nicht unüblich, eine Fortsetzung zu: Tatsächlich folgen 1994 *Candy Man 2* und 1999 *Candy Man 3*. Es ist allerdings nicht der Geist dieser weißen Frau, der nun den Anlaß des Horrors bildet, sondern wiederum ein männlicher Schwarzer – und das Opfer jeweils eine Frau.

<sup>89</sup> Donald, *Imagining*, wie Anm. 5, 127.



Um die Sicherheit im Innenraum zu konstituieren, muß der Außenraum als gefährlich dargestellt werden. Dabei wird das bewährte Bild der nächtlichen Großstadt bemüht, in diesem Fall Frankfurt, dessen formale Erscheinung am ehesten Assoziationen zu Bedrohungsszenarien in den amerikanischen Innenstädten zuläßt.

finanziellen Spekulation für ein drittes.<sup>90</sup> Den Strategien der einen, die Stadt zu planen, zu regieren oder den Wert ihrer Investition zu verteidigen, werden Taktiken der anderen entgegengestellt, den Kontrollambitionen auszuweichen oder zu widerstehen. Dabei geht es nicht nur darum, wer die Räume der Stadt *be-sitzt* oder *be-setzt*, sondern auch darum, wer über die dominanten Bilder davon verfügt und diese durchsetzt.<sup>91</sup>

»Diejenigen, die die Macht besitzen, über den Raum zu bestimmen und ihn zu gestalten, besitzen damit ein lebenswichtiges Instrumentarium zur Reproduktion und Vergrößerung ihrer eigenen Macht«, schreibt David Harvey. Dabei kommt der Symbolik heute eine immer größere Rolle zu, wird das ›Erlebte‹ und ›Wahrgenommen‹ immer mehr vom ›Imaginierten‹ überlagert.<sup>92</sup>

Wenn die Stadt daher eine Repräsentation dieser Machtverhältnisse darstellt, eine *landscape of power*, wie Sharon Zukin schreibt, so ist sie aber keineswegs ein fertiges Produkt, wie ihre solide Erscheinungsform suggerieren mag, sondern sie ist in einen ständigen dynamischen Prozeß eingebunden.<sup>93</sup> In diesem Prozeß kommt den Bildern vom Kampf gegen das ›Verbrechen‹ eine bedeutende Rolle zu – und auch dabei scheint das ›reale‹ Verbrechen zunehmend vom ›imaginierten‹ abgelöst zu werden.

<sup>90</sup> Sharon Zukin, *Space and Symbol in an Age of Decline*, in: Malcolm Miles, Tim Hall u. Iain Borden, Hg., *The City Cultures Reader*, London u. New York 2000, 81.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> Vgl. David Harvey, zitiert nach Uwe Rada, *Die einen drin, die andern draußen*, <http://www.uwe-rada.de/serien/grenzstadt1.html> (15. 4. 2002).

<sup>93</sup> Vgl. die Kritik von Don Mitchell an Sharon Zukin; zitiert nach John Gold u. George Revill, Hg., *Landscapes of Defence*, London 2000, 13; Sharon Zukin, *Landscapes of Power*, Berkeley 1991.