

Stephan Porombka,
Susanne Scharnowski (Hg.)
Phänomene der Derealisierung

Passagen Verlag

Stephan Porombka

Schwarze Flaneure.

Versuch über den Zusammenhang von Flanerie und Amoklauf

1. Schwierige Arbeit

Hans Magnus Enzensberger hat in seinem 1964 veröffentlichten Band *blindenschrift* Theodor W. Adorno ein Gedicht gewidmet, das den Titel *schwierige arbeit* trägt. Die Schwierigkeit der Arbeit, von der Enzensberger spricht, liegt darin, auf eine ungeduldige Weise geduldig zu sein – und das heißt: die für die Erkenntnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge notwendige Geduld auch dann zu bewahren, wenn alles um den Geduldigen herum kurz davor ist, zu verzweifeln, zu resignieren, zu zerspringen, zu zerreißen, zu kollabieren. Wenn alle drauf und dran sind aufzugeben, um in den unmenschlichen Verhältnissen endgültig zu erstarren oder zu explodieren, dann besteht die schwierige Arbeit darin, gegen die Erstarrung an die Bewegung und gegen die Explosion an die Kontinuität zu erinnern. Folgt man Enzensberger, dann tut man diese Arbeit nicht für sich, jedenfalls nicht für sich allein. Vor allem arbeitet man für die anderen. Geduldig bleibt man, damit auch die anderen die Geduld bewahren können. Und ungeduldig geduldig ist man, damit auch die anderen nicht an Beweglichkeit verlieren, die man braucht, wenn man die unmenschlichen Verhältnisse irgendwann doch überwinden will.

im namen der andern

geduldig

im namen der andern die nichts davon wissen

geduldig

im namen der andern die nichts davon wissen wollen

geduldig

festhalten den schmerz der negation

eingedenk der ertrunkenen in den vorortzügen um fünf uhr früh

geduldig

ausfalten das schweiß Tuch der theorie

angesichts der Amokläufer in den Kaufhallen um fünf Uhr nachmittags
geduldig
jeden Gedanken wenden der seine Rückseite verbirgt

Aug in Aug mit den Totbetern zu jeder Stunde des Tages
geduldig
vorzeigen die verbarrikadierte Zukunft ...¹

Enzensbergers Widmung entbehrt nicht der Doppeldeutigkeit. Zum einen läßt sie sich lesen, als erfülle Adorno eben das Programm, das unter der Überschrift *schwierige Arbeit* ausformuliert ist. In diesem Fall wäre er ein wahrer Heros, der als einziger eine Arbeit leistet, die niemand anders mehr leisten kann, und der deshalb in völliger Isolation quasi meditativ dem gewaltigen Sog, in dem sich die Gesellschaft befindet, widersteht. Hier denkt „Einer gegen Alle“, was in der dialektischen Verdrehung nichts anderes bedeuten soll, als daß „Einer für Alle“ denkt. Die Umdrehung des Satzes, die dieser Formel gemeinhin als kollektiver Bündnisbeschwörung angehängt wird, funktioniert im letzteren Fall allerdings nicht: „Einer für Alle“ heißt hier keinesfalls, daß auch „Alle für Einen“ sind. Denn es gibt kein kollektives Bündnis, auf das man sich berufen könnte. Im Gegenteil wird ja die fast vollständige Auflösung dieses Bündnisses in Enzensbergers Gedicht beklagt. Aus diesem Grund funktioniert nur die Umdrehung des ersten Satzes: „Einer gegen Alle – Alle gegen Einen“. Der vereinzelt und einzige Heros sieht sich der Menge gegenüber, die nichts wissen kann, nichts wissen will, die in den Vorortzügen ertrinkt und die in den Kaufhallen um fünf Uhr nachmittags Amok läuft. Auch wenn Theodor W. Adorno allen helfen möchte – Adorno selbst hilft keiner. Ihn versteht auch keiner. Und keiner will etwas von ihm wissen. Letztlich sind sie, ohne sich dessen bewußt zu sein, „alle gegen Theodor“.

Keine Kleinigkeit also, das durchzuhalten – eine äußerst schwierige Arbeit eben. Sie ist so schwierig, daß man denken könnte: Der hält das vielleicht gar nicht durch! Und wenn gesagt wurde, daß sich die Widmung von Enzensberger doppelt lesen läßt, dann ist damit gemeint: Vielleicht ist er sich selbst gar nicht so sicher, daß sein Heros diese schwierige Arbeit wirklich leisten kann und daß man ihm gut zureden muß, damit er überhaupt durchhält. Versteht man die Widmung so, liest sich das Gedicht ganz anders. Dann klingt es, als flüstere man jemandem, der kurz davor steht, die Kontrolle zu verlieren, die Verse zur Beruhigung ins Ohr.

Sei ganz ruhig, lautet dann die sedierende Botschaft an Adorno, *bleib geduldig, falte geduldig das Schweifstuch deiner Theorie aus, wende geduldig jeden Gedanken, der seine Rückseite verbirgt, zeige geduldig die verbarrikadierte Zukunft vor* usw. usf.

Die Widmung ist in ihrer Doppeldeutigkeit ganz ernst zu nehmen. Auf der einen Seite möchte Enzensberger Adorno gerne als Heros inszenieren, der den Kampf des einen gegen alle auf sich genommen hat. Auf der anderen Seite scheint aber auch ihm klar zu sein, daß gerade jene, die sich auf diese Weise als geduldige, reflektierte Heroen inszenieren oder fortwährend von anderen als geduldige, reflektierte Heroen inszeniert werden, zuweilen kurz vorm Ausflippen stehen. Denn die von Enzensberger beschriebene Konfliktkonstellation, bei der sich ein einzelner ganz plötzlich als völlig vereinzelt erlebt, bei der er außerhalb der Menge steht, die ihm als im Ganzen fehlgeleitete oder gar als feindliche erscheint, bei der schließlich der Vereinzelte meint, er müsse als Vereinzelter für das Ganze etwas tun, um das Ganze zu retten – diese Konfliktsituation ist oft genug die Grundlage für ganz plötzliche wütende Attacken, in denen ein einzelner die Menge angreift. Diese Angreifer sind meist Personen, die bis zum Zeitpunkt der Attacke von ihren Mitmenschen als äußerst zurückhaltend, als wenig aggressiv und als äußerst geduldig eingeschätzt werden. Um so erschreckender für alle mittelbar und unmittelbar Betroffenen, daß ihnen mit einem Mal der Geduldsfaden reißt und sie in einer plötzlichen Raserei alles, was um sie herum ist, zerstören wollen. Von solchen Leuten weiß man – meist erst, wenn es zu spät ist –, daß man ihre Geduld nicht mit Gelassenheit oder gar mit Indifferenz hätte verwechseln dürfen. Denn sie sind nur so nachdrücklich geduldig, um sich vor einer rasenden Ungeduld zu schützen. Geduld ist für sie nicht mehr und nicht weniger als ein Bollwerk, mit dem sie sich panzern, damit das äußere Chaos nicht in sie eindringt oder andersherum das innere Chaos nicht nach außen bricht. Wird aber das Bollwerk nur an einer Stelle brüchig, bricht das Ganze ein. Und in einem rauschhaften Gewaltakt fallen Innen und Außen durch Implosion und Explosion in einem einzigen unbeherrschbaren Chaos zusammen. Der riesige Energieaufwand, der die ganze Zeit über aufzuwenden war, um immerfort geduldig bleiben zu können, wird mit einem Mal freigesetzt und an den umstehenden Objekten scheinbar sinnlos entladen.

So etwas nennt man dann *Amoklauf*. Enzensberger erinnert in seinem Gedicht an die Amokläufer, denen in den Kaufhäusern um fünf Uhr nachmittags der Geduldsfaden reißt und die sich deshalb benehmen, als wären sie von der

Kette gelassen. Adorno, der Geduldige, soll angesichts solcher Rasereien noch die Ruhe bewahren und immerfort erkennen, erkennen, erkennen, statt selbst mitzurasiern – das ist die Botschaft des Gedichts, mit der eine ganz eigenartige Wutökonomie entworfen wird. Sie ist jener Wutökonomie verwandt, die gern verordnet wird, wenn jemand, der zu Wutattacken neigt, gebessert werden soll, indem man Belohnungen für das erfolgreiche Unterdrücken der Wut und das fortwährende Hinauszögern der Attacke verspricht. So erzieht man Amokläufer. Aber so erzieht man auch kritische Theoretiker. Denn jene, die einer solchen Wutökonomie unterworfen sind, entwickeln die schwärzesten Gedanken, die sich gegen alles und jeden richten, die aber gleichzeitig immer wieder – jedenfalls bis es zum Ausbruch kommt – mit einer eigenartigen Negationsformel von ihrer Wut gedanklich gereinigt werden sollen. Eine äußerst wütende Welt-sicht ist die Folge, die scheinbar ohne Wut auskommt. *Scheinbar* aber nur so lange, bis das Bollwerk nicht mehr zu halten ist und das innere Chaos sich mit dem äußeren verbindet.

2. Plötzliche Spaziergänge

In diesem Aufsatz soll es nicht um Enzensbergers Adorno-Bild gehen und auch nicht um die Bestimmung eines Triebgrunds für Adornos Gesellschaftskritik, der *movens* für so manches verbitterte, ressentimentgeladene Textstück etwa in der *Dialektik der Aufklärung* oder in den *Minima Moralia* ist. In den Mittelpunkt soll vielmehr das rücken, was eben eine brisante Wutökonomie genannt wurde, bei der eine offen zur Schau gestellte Geduld eine mächtige Ungeduld kaschieren und zugleich eindämmen und kontrollieren soll. Beim Amokläufer erkennt man allzu plötzlich, wie diese Ökonomie, die auf Balance aus ist, zusammenbricht. Und es läßt sich nur schwer rekonstruieren, wie sehr der Amokläufer über einen längeren Zeitraum hinweg – in dem er noch kein Amokläufer war – versucht haben muß, diese Balance mit einem immer größeren Energieaufwand aufrechtzuerhalten.

Im folgenden soll der Versuch einer Rekonstruktion vorgenommen werden, in dem eine mögliche schmale Verbindungslinie vom Flaneur zum Amokläufer gezogen wird, um dabei einige grundlegende Verhaltensweisen des Flaneurs als sozial- und psycho-pathologische Formen einer Wutökonomie zu bestimmen,

die denen des Amokläufers durchaus verwandt sind.² Diese Verwandtschaft könnte man ganz kurz so formulieren: *Der Amokläufer ist ein schwarzer Flaneur*. An ihm zeigt sich am deutlichsten die dunkle Seite des flanierenden Habitus, die *Rückseite der Flanerie*, wie es Dietmar Voss in einem Aufsatz genannt hat.³ Allerdings geht es Voss darum, die *Melancholie* des Flanierens herauszustellen, während es hier darum geht, das Moment von *Gewalttätigkeit* zu bestimmen, das allem Flanieren immer schon innewohnt und das in einigen Fällen tatsächlich zum Ausbruch kommt. Anders gesagt: Gefragt werden soll, wann und warum die Melancholie des Flaneurs in Gewalt umschlägt, wo aus dem Spazierengehen plötzlich ein Laufen und aus dem Blick auf die Welt plötzlich ein Projektil wird.

Dazu soll in einem ersten Schritt daran erinnert werden, daß die Rolle des Flaneurs, des modernen philosophischen Spaziergängers, aus einer Krise heraus entworfen wird und daß die Krise mit dieser Rolle nicht wirklich gelöst wird, sondern ihr auf eine heikle Weise eingeschrieben bleibt. Das Gehen, das Flanieren, das ziellose Umherschweifen ist ein deutlicher Ausdruck dieser Krise. Denn diese Art der Fortbewegung läßt sich bereits zurückführen auf jene Wutökonomie, in der Geduld und Ungeduld sich so eigenartig vermischen. Das, was man philosophisches Spazierengehen nennt, ist die Folge eines inneren Getriebenseins, das mehr oder weniger notdürftig mit einem geduldigen Habitus kaschiert, eingedämmt und kontrolliert werden soll. Mit langsamem Schritt versucht der Flaneur, der bedrängenden Umgebung und den eigenen bedrängenden Gedanken zu entkommen.

Walter Benjamin hat dieses Getriebensein, Fortgetriebensein zur Grundlage einer seiner Flaneurdefinitionen gemacht:

Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte. Das Gehen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der bistros, der lächelnden Frauen, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Er will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier streicht er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinkt.⁴

Es ist wichtig, sich diese Stelle etwas näher anzuschauen. Vor allem deshalb, weil die Flaneurfigur in den letzten Jahren gerade unter Berufung auf Benjamin wie-

der zu einer Kultfigur stilisiert worden ist.⁵ Benjamin selbst wird immer wieder gerne als Flaneur dargestellt, der sein Glück darin gefunden haben soll, durch die Stadt Paris und durch die Pariser Bibliotheken zu schweifen, um sich aus den wahrgenommenen Details die Totalität einer Hauptstadt des 19. Jahrhunderts zu puzzeln. Sein *Passagen-Werk*, aus dem die eben zitierte Stelle stammt, wird gerade wegen seiner Form, in der es überliefert ist, als höchster Ausdruck des Flaneurtums gefeiert: Zwei Bände voller Zitate, Wahrnehmungssplitter, Reflexionen, Verweise und Anmerkungen, die scheinbar unverbunden nebeneinander stehen und ihre Einheit nur im Wahrnehmungsmodus des flanierenden Walter Benjamin und seiner kongenialen Leser finden, die nunmehr nicht durch Paris, sondern durch zwei dicke Suhrkampfbände blättern und schlendern.⁶

Nun findet man im *Passagen-Werk* aber auch die soeben zitierte Passage, durch die man als flanierender Leser irgendwann hindurch muß und die man zum Anlaß nehmen sollte, die eigene Identifikationsfigur zu überdenken. Denn vom Glück des Flanierens ist hier nicht die Rede. Und der Rausch, in den man durch das Marschieren gelangt, scheint nicht unbedingt wünschenswert. Dieser Rausch dient eindeutig der Abwehr von Zumutungen, die den Stehenden allzu sehr bedrängen könnten. Hier werden die Zumutungen Verführungen genannt – die Verführungen der Läden, der Frauen, der *bistros* und so weiter. Überall bietet sich dem Marschierenden etwas an, aber alles lehnt er ab und zwingt sich zum Weitergehen. Selbst den eigenen Hunger will er durch dieses Gehen überwinden und setzt sich dafür immer neue Ziele – die nächste Straßenecke, den nächsten Laubhaufen –, um dem äußeren Druck (den Verführungen) und dem inneren Druck (dem Hunger) zu entkommen. Und entkommen kann er nur, wenn er sich vollständig erschöpft. Erst wenn er ganz kraftlos geworden ist, so kraftlos, daß er keinen Bedrängungen mehr nachgeben und keinen Verführungen mehr erliegen könnte, dann ist er dort, wo er eigentlich hin will.

Nun kann man natürlich gegen die Exponierung ausgerechnet dieser Flaneur-Passage Benjamins einwenden, daß es sich hier bereits um eine pathologische Form des Flanierens, nämlich um das eine Krise abwehrende Marschieren handelt. Solches Marschieren oder Vagabundieren ist aus der psychiatrischen Praxis bekannt: Bevor Menschen einen psychotischen Schub erleiden, setzen sie sich oft in Bewegung und irren ziellos umher, um dem Bedrängenden zu entkommen. Das kann zu Fuß, mit dem Auto, dem Fahrrad oder dem Zug sein – Hauptsache, man wird fortgetragen von dem Ort, an dem man sich bedroht

fühlt. Da dieser Ort aber in den Psychotikern selbst liegt, entkommen sie ihm natürlich nicht. Deshalb holt der Schub sie tatsächlich irgendwann ein.⁷

Aber es muß nicht immer gleich ein psychotischer Schub abgewehrt werden. Ein einfacher unbewältigter Konflikt reicht aus, um eine innere Unruhe zu spüren, die einen nicht mehr ruhig sitzen läßt und die man hofft, stillstellen zu können, wenn man sich bewegt.⁸ Gaststätten, Kneipen, Discotheken, Boulevards, Einkaufsstraßen werden von solchen unruhigen Menschen bevölkert, die nicht wissen, was sie dort suchen, die aber zu Hause nur etwas finden können, was sie unter allen Umständen nicht finden wollen. Jeder kennt Leute, die auf die Frage, was sie denn gestern abend gemacht haben, die Antwort geben, sie seien mit dem Auto einfach nur durch die Gegend gefahren oder seien plötzlich nochmal weggegangen, um unter Leuten zu sein, und erst gegen drei Uhr nachts erschöpft und müde wieder nach Hause gekommen. Bekannt sind auch jene, die ganz plötzlich verschwinden und von denen man dann später hört, daß sie in den Urlaub aufgebrochen sind. Das Last-Minute-System der Fluggesellschaften lebt wahrscheinlich von den Menschen, die ganz unvermittelt das Weite suchen müssen, um – ohne daß es ihnen unmittelbar bewußt ist – mit bestimmten inneren und äußeren Zumutungen nicht konfrontiert zu werden. Zu empfehlen ist, in diesem Zusammenhang die kleine Erzählung *Der plötzliche Spaziergang* von Franz Kafka zu lesen, in der eine solche Unruhe, die Ursprung allen Flanierens ist, sehr schön beschrieben wird, und aus der man, wenn man einigen Spaß am Knobeln hat, die Konfliktkonstellation des Flaneurs herausarbeiten kann.⁹

3. Stilisierungsversuche

Noch ein weiterer Einspruch könnte gegen die Exponierung von Benjamins Bestimmung des Flaneurs als Marschierendem auf der Flucht vorgebracht werden. Denn sucht man zusammen, was einem zum Flaneur ad hoc einfällt, dann denkt man ja nicht nur an das Gehen oder Marschieren. Zum Flanieren gehört auch eine bestimmte Erkenntnismethode, die sich der Umgebung angepaßt hat, in der sich der Flaneur bewegt. Es ist diese Erkenntnismethode, die unmittelbar mit der Fortbewegungsart zusammenhängt, die den Flaneur erst wirklich berühmt gemacht hat und die ihn heute noch so attraktiv macht. Auch sie muß als Verkörperung einer Krisenerfahrung interpretiert werden, durch die

die Krise nicht erledigt, sondern weitergetragen und unter Umständen sogar verschlimmert wird.

Man hat es bei der Entstehung des Flaneurs gegen Ende des 18. Jahrhunderts vornehmlich mit einer Stilisierungsstrategie von Aristokraten zu tun, die sich nach dem Verlust der repräsentativen Öffentlichkeit auf die öffentlichen Plätze des Bürgertums begeben müssen. Um hier aber, inmitten einer anonymen Masse, das eigene Gesicht nicht zu verlieren, legen sie sich eine Attitüde zu, mit der sie sich von der gesichtslosen Masse unterscheiden können: die Attitüde des provozierenden Müßiggängers. Der unbegrenzte Aufenthalt in Cafés, Clubs und Spielsälen bekommt eine neue Erlebnisqualität, es wird eine Aktivität entfaltet, die irgendwo zwischen Arbeit und Zeitvertreib liegen soll. Der Flaneur tritt hier, so hat es Eckhardt Köhn in seiner Arbeit über den Straßenrausch zeigen können, „in der Gestalt des aristokratischen Dandy historisch zum ersten Mal in Erscheinung.“¹⁰ Anders formuliert: Um seine Haut zu retten – um zu zeigen, daß er doch noch anders als die anderen ist –, steigt der Aristokrat in die Haut des dandystischen Flaneurs.¹¹

Diese Rettungsstrategie als Strategie der Unterscheidung bleibt der Figur des Flaneurs eingeschrieben. Wo alte Öffentlichkeits- und Repräsentationsmodelle zusammenbrechen, da soll sie die Möglichkeit bieten, mit einer neuen Form potenter Ich-Darstellung, mit einer neuen Attitüde den drohenden Untergang in der Anonymität abzuwenden.

Ebenso eingeschrieben bleibt der Figur des Flaneurs, daß er – wenn er flaniert – weder arbeitet, noch sich einfach die Zeit vertreibt. Damit wird er zu einer Protestfigur, die sich gegen die Durchsetzung der verschärften Arbeitsmoral als Grundbedingung des Fortschritts der Gesellschaft stellt. Daß er sich die Zeit vertreibt, ist denen, die über die Plätze und durch die Passagen hasten und hetzen müssen, um ihren Geschäften nachzugehen, hochgradig suspekt.

Aber der Flaneur protestiert nicht nur gegen den Lebensstil des Bürgertums, er protestiert auch gegen das völlige Erschlaffen und die resignative Zurückgezogenheit der Aristokraten. Ihnen setzt er emphatisch seinen Arbeitsbegriff entgegen. Er hat bei allem Müßiggang ein ganz konkretes Ziel, wenn er flaniert – sein eigenes *Ich*. Er arbeitet an der Perfektionierung seiner eigenen Existenz; jeder Schritt, den er setzt, ist ein notwendiger Schritt, der dem Aufbau und der Stabilisierung der eigenen Identität dient.

Um das zu erreichen, tut der Flaneur etwas Eigenartiges. Er bewegt sich dort,

wo er garantiert auf große Menschenmassen treffen kann, wo er der größtmöglichen Komplexität bei größtmöglicher Fluktuation ausgesetzt ist. Man muß sich das deutlich genug machen: In Zeiten, in denen die Städte explodieren, in Zeiten, in denen deutlicher als zuvor auf die Entfremdungspotentiale solcher Zusammenballungen hingewiesen wird, in denen gleichzeitig die Angst vor der revolutionären Kraft der städtischen Menschenmassen entsteht, in denen schließlich auch die utopischen Formen bürgerlicher Öffentlichkeit langsam in den Sog der Mehrwertproduktion hineingezogen werden – in diesen Zeiten bewegt sich der Flaneur scheinbar leichtfüßig durch die immer unüberschaubarer werdenden Städte wie durch sein Wohnzimmer. Blasiertheit, Reserviertheit und Weltabwertung bei vollständiger Weltzuwendung sind die Strategien, mit denen er sich gegen die Reizüberflutung zu immunisieren sucht.¹² Er gibt vor, aus den flüchtigsten Phänomenen, aus der zersplitternden Realität die Summe einer ästhetischen Wirklichkeit zu ziehen.

Auf diese Weise will er dort, wo für andere die Angst am größten ist, sich genüßlich treiben lassen, will er sich gehenlassen und flaniert in aller Ruhe wie im Auge des Sturms. In der festen Überzeugung, die wahre Individualität zu retten und im Besitz eines Zauberblicks zu sein, der ihm die Welt entschlüsselt und auf diese Weise sicher macht, kann er seine eigenen Ängste verschieben. Angst um sich hat der Flaneur nämlich nicht mehr dann, wenn ihn die Masse umfließt, sondern nur noch dann, wenn die Masse ihn verlassen hat: „Die Menge ist sein Gebiet wie die Luft des Vogels, wie das Wasser des Fisches Gebiet ist.“ So heißt es bei Baudelaire über den Künstler als Flaneur. Und weiter geht es mit einer Stilisierung, die den Flaneur aus dem Bereich des Bedrohlichen heraushebt:

Seine Leidenschaft und sein Beruf ist, sich „der Menge zu vermählen“. Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Außerhalb seines Heims zu sein, und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen; die Welt zu sehn, im Mittelpunkt der Welt zu sein, und der Welt verborgen zu bleiben: das sind ein paar der geringfügigsten Genüsse dieser unabhängigen, leidenschaftserfüllten, unvoreingenommenen Geister, die die Sprache nur ungeschickt zu definieren vermag.¹³

Den Bedrohungen ist die Passion entgegengesetzt, statt Strafe wartet auf den Flaneur ein ungeheurer Genuß; auf die Vereinsamung des Individuums antwortet er mit dem Pathos, gern einsam zu sein und sich überall daheim zu fühlen, wo es

rauscht. Und wenn Baudelaire meint, daß die Sprache diesen Zustand gar nicht mehr erfassen könne, dann heißt das, daß der Flaneur am vorsprachlichen oder nachsprachlichen Ort der Eigentlichkeit angekommen ist. Hier kann er nicht mehr gefaßt, nicht mehr kategorisiert und nicht mehr entfremdet werden. Wo alles in der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft in monadische Individuen auseinanderzubrechen droht, schafft es die Flaneur-Figur noch einmal, sich am Mittelpunkt der Welt zu verorten, am Fluchtpunkt aller Utopien.

4. Der Massenmensch

Mit Enzensberger könnte man die Anstrengungen, derer es bedarf, um all diese Ansprüche zu erfüllen, die der Flaneur an sich selbst stellt, als eine schwierige Arbeit bezeichnen. Zählen wir nochmal auf: Er will *erstens* seine Identität wieder herstellen, wo sie am nachdrücklichsten in Frage gestellt wird – in der Menge. Er will *zweitens* in dieser Menge sein eigenes Ich zum Mittelpunkt machen, indem er die Welt um sich herum ästhetisiert. Auf diese Weise will er *drittens* sich selbst ästhetisieren, sich selbst in ein Kunstwerk verwandeln, das von keinen Zumutungen mehr bedrängt werden kann. Dazu muß er *viertens* geradezu zwanghaft immer wieder denselben Akt vollziehen: Er muß hinein in die Stadt, hinein in die Menge, durch die Stadt, durch die Menge hindurch; er muß sie immer wieder ästhetisieren, um sich selbst zu ästhetisieren, muß alles, was er sieht, immer wieder und immer weiter auf Distanz halten.

Aber wer sagt eigentlich, daß sich diese schwierigen Aufgaben immer bewältigen lassen? Wie kommt es, daß heute, wo der Flaneur wieder zur Kultfigur geworden ist, nur jene gefeiert werden, denen es gelingt, in dieser Konfliktkonstellation zu bestehen? Die Antwort lautet: Es ist nur eine Täuschung, wenn man meint, daß von denen nicht gesprochen wird, die an der Bewältigung der schwierigen Aufgaben scheitern. Sie sind im kulturellen Gedächtnis nach wie vor präsent und werden von der Öffentlichkeit, wenn auch auf andere Weise, gefeiert – allerdings nicht mehr als Flaneure, sondern als Amokläufer.

Deshalb ist hier erst einmal zu fragen: Was passiert, wenn es dem Flaneur nicht gelingt, all das, was er sich vorgenommen hat, tatsächlich zu erreichen? Was also, wenn ihm all das, wovon er sich freihalten will, plötzlich zu nahe kommt, wenn der innere und zugleich der äußere Druck steigen?

Die Pointe ist: Der Flaneur steigt nicht aus. Denn seine Idee ist ja, das Bedrängende zu überwinden, indem er sich dem Bedrängenden aussetzt, um sich zu distanzieren. Mit anderen Worten: Es drängt den Flaneur, wieder dorthin zu gehen, wo er sich bedroht fühlt. Und es drängt ihn, dort wieder so zu tun, als gingen ihn die Dinge um ihn herum nichts an, als sei er distanziert und könne sich dem Ganzen geduldig aussetzen – während er im Innersten immer ungeduldiger wird.

Edgar Allan Poe hat mit seiner Erzählung *Der Massenmensch* einen solchen gescheiterten Flaneur sehr genau beschrieben. Sein Scheitern ist daran zu erkennen, daß seine Ungeduld längst stärker ist als die Geduld, die er doch eigentlich zur angemessenen Ich-Verortung in der Menge braucht. Er scheint unmittelbar vor dem explosiven Ausbruch dieser Ungeduld zu stehen, doch hält er sich durch fortwährendes Marschieren noch unter Kontrolle.¹⁴ Beobachtet wird dieser gescheiterte Flaneur von einem, dem das Scheitern noch bevorsteht: vom Ich-Erzähler, der sich in ein Café mitten in der Stadt begeben hat, um von dort aus das Treiben um sich herum ebenso zerstreut wie konzentriert zu betrachten.

Ich empfand ein gelassenes, doch rege-waches Interesse an allen Dingen um mich her. Eine Zigarre im Munde und eine Zeitung auf dem Schoß, – so hatte ich mich über den größern Teil des Nachmittags hin vergnügt, hatte ein bißchen in den Anzeigen gestöbert, dann wieder die bunt gemengelte Gesellschaft im Raume gemustert und schließlich durch die rauchgetrübten Scheiben auf die Straße geguckt.¹⁵

In der Gelassenheit, die von einem rege-wachen Interesse begleitet wird, erkennt man bereits die ungeduldige Geduld, die die Erkenntnishaltung des Flaneurs von Grund auf bestimmt. Mit ihr bringt er sich die Dinge auf eine angenehme Distanz, die zudem durch die rauchgetrübte Scheibe gesichert wird. Durch sie ist der Flaneur im Caféhaus von der Menge getrennt und doch mit ihr verbunden. „Bald schon erlosch meine Teilnahme für die Vorgänge im Innern“, läßt Poe seinen Ich-Erzähler berichten, „und ich versank in der Betrachtung des Schauspiels draußen“.¹⁶

Sich in das, was draußen passiert zu versenken, bedeutet aber nicht, mit der Menge eins zu werden. Indem der Ich-Erzähler die Bewegungen auf der Straße als „Schauspiel“ wahrnimmt, hat er sie bereits ästhetisiert und noch ein weiteres Mal auf Distanz gebracht. Und er geht noch weiter: Einzelne Personen und Gruppen werden vom Beobachter isoliert, ihr Verhalten wird interpretiert, und schließ-

lich werden sie klassifiziert.¹⁷ Auf diese Weise bringt er die wogende Menge Stück für Stück in Ordnung, bis sich sein „Gemüt mit köstlicher, noch nie gekannter Bewegung und Erregung“ füllt.¹⁸

Doch ganz plötzlich erscheint inmitten der Menge eine Gestalt, die auf den Beobachter äußerst irritierend wirkt. Mittlerweile hat er die „Stirn ans Glas gepreßt“ – die Lust am Erkennen und Klassifizieren läßt ihn immer weiter an die Menge heranrücken, ohne daß die Distanz aufgegeben wird –, „als mir plötzlich ein Gesicht in den Blick kam (das eines abgelebten alten Mannes von wohl fünf- undsechzig oder siebzig Jahren) – ein Gesicht, welches aufgrund der absoluten Idiosynkrasie seines Ausdrucks sogleich meine ganze Aufmerksamkeit fesselte und in sich hineinsog.“¹⁹

Durch diesen Anblick aus seiner distanzierten und distanzierenden, ästhetisierenden Genußhaltung aufgestört, läuft der Flaneur plötzlich hinaus auf die Straße, um den eigenartigen Menschen genauer zu beobachten und zu verfolgen. Und was treibt ihn? Es macht ihn schlicht verrückt, daß ihm, während er über alles und jeden, der sich auf der Straße bewegt, eine ganze Geschichte erzählen kann, die Erzählbarkeit, also die Ästhetisierung des anderen mißlingt.²⁰ „Welch eine wilde Geschichte . . . mag in dieser Brust bewahrt liegen!“, ruft der Flaneur deshalb in dem Moment aus, in dem er sich mitten in die Menge begibt.²¹

Tatsächlich benimmt sich der Mann, den er verfolgt, äußerst eigenartig. Er bahnt sich ohne ersichtlichen Zweck und ohne ersichtliches Ziel seinen Weg durch die Menge. Je mehr Menschen um ihn herum sind, um so beharrlicher und verbissener bewegt er sich, wobei er die Welt um sich herum aggressiv fixiert: „Das Kinn fiel ihm auf die Brust, indessen unter der gerunzelten Stirne her die Blicke spitzig nach allen Richtungen auf die Menge übersprangen, die ihn umrann.“²² Erst in Seitenstraßen wird er langsamer und zögerlicher, allerdings nur, um sofort wieder auf die Hauptstraßen zurückzukehren und die alte Geschwindigkeit zu erreichen. Dabei geht er im Kreis, geht dieselben Strecken immer wieder ab, geht in Läden hinein, ohne etwas zu fragen oder etwas zu bestellen, „und nur ein wildes und leeres Starren richtete sich auf die ausliegenden Waren.“²³ Dieses unerklärliche Verhalten bindet den Verfolger nur noch mehr an den Verfolgten: „Ich war nun förmlich bestürzt ob dieses Betragens und faßte den strikten Entschluß, mich nicht eher von ihm zu trennen, als ich mir ein einigermaßen zufriedenstellendes Bild von ihm gemacht hätte.“²⁴ Bevor er ihn nicht ästhetisiert und damit wieder von sich distanziert hat, kann er nicht

mehr ruhen. Doch ruht auch der Verfolgte nicht. Und so laufen die beiden, als wären sie aneinandergeschaltet, nicht nur Stunden, sondern mehrere Tage durch die Stadt.

Es war etwas Ärgeres noch denn Verzweiflung, was ich nun auf den Zügen des sonderlichen Wesens wahrnahm, dem ich so standhaft nachgegangen war. Doch keinen Augenblick lang zögerte er in seinem Lauf, sondern lenkte seine Schritte alsbald in irrer Unermüdlichkeit dem Herzen des mächtigen London wieder zu. In langen Eilschritten floh er dahin, indessen ich ihm voller Bestürzung folgte, entschlossen, nicht von einer Untersuchung zu lassen, für welche ich nun ein verzehrendes Interesse empfand. Die Sonne stieg herauf, derweil wir dahineilten, und als wir einmal mehr das dichteste Gewühl der volkreichen Stadt erreichten . . ., bot sich ein Anblick von Menschenwirrwarr und -geschäftigkeit, der dem vom Abend vorher schwerlich nachstand. Und hier, inmitten des immer stärker werdenden Gewühls, blieb ich beharrlich und ausdauernd bei meiner Verfolgung des Fremden . . . Und als dann die Schatten des zweiten Abends kamen, war ich zu Tode müde.²⁵

Um dem ganzen ein Ende zu bereiten, stellt er sich dem alten Mann in den Weg und schaut ihm mitten ins Gesicht. Doch der nimmt keinerlei Notiz von ihm und geht weiter. Geschockt bleibt der Ich-Erzähler zurück: „Dieser alte Mann, sagte ich schließlich, ist das Urbild und der Genius der Schuld. Er bringt nicht über sich, allein zu sein. Er ist der Massenmensch. Es wäre fruchtlos, ihm hinfort zu folgen; denn weder über ihn noch über seine Taten werde ich mehr erfahren.“²⁶

Auf diese Weise scheitert der flanierende Ich-Erzähler mit dem Versuch, sein Gegenüber genau zu beobachten, über die Beobachtung in den Griff zu bekommen und sich gleichzeitig zu distanzieren. Anstatt Distanz zu gewinnen, vollführt er als Beobachter mimetisch die Bewegungen des Beobachteten. So macht Poe deutlich, daß der Verfolger eigentlich sich selbst verfolgt, oder andersherum: daß der Verfolgte von sich selbst verfolgt wird. Beide sind von derselben Ungeduld angetrieben. Und letztlich können beide ihre Ungeduld nur noch sehr schwer mit der Geduld kaschieren, die den Habitus des Flaneurs im Blick der anderen bestimmt. Das einzige, was den flanierenden Ich-Erzähler noch vor der eigenen Ungeduld schützt, ist, daß er zumindest eins erreicht: Er ist todmüde und kann nun, um Benjamin zu paraphrasieren, vor Erschöpfung auf seinem Zimmer, das ihn befremdet, kalt zu sich einläßt, zusammensinken.

Dem anderen aber scheint dieser Fluchtweg in die Müdigkeit längst abgeschnitten. Ihn hält nichts mehr auf. Weder kann er erschöpft zusammensinken,

noch kann er eine beruhigende Sentenz formulieren, mit der all das, was er sieht, zu bestimmen, zu interpretieren, zu klassifizieren und auf diese Weise zu beruhigen wäre. Er ist ohne Pause unterwegs, um die Menschen, die Waren, die Welt, um alles, was ihn bedrängt, zu überwinden, indem er sich dem Bedrängenden aussetzt. Stehenbleiben würde für ihn bedeuten, überwältigt zu werden. Deshalb muß er ständig in Bewegung sein. Er muß alles in sich hineinsaugen, alles aber sofort wieder aus sich herauspumpen. Und weil er nur so überleben kann, braucht er von allem immer schneller immer mehr. Deshalb hat er sein Tempo bereits entscheidend erhöht. Noch läuft er nicht, aber wirklich gehen kann er auch nicht mehr. An diesem Flaneur zeigt sich, daß sich der Versuch, sich durch Ästhetisierung der Umgebung von der Umgebung zu distanzieren, zunehmend aggressiv gestalten kann – autoaggressiv und aggressiv gegen andere: autoaggressiv, indem man sich immer schneller und immer länger den Dingen und Menschen aussetzt, die man eigentlich meiden müßte; aggressiv, indem die Blicke auf die Welt immer feindlicher und haßerfüllter werden und indem man beginnt, die Leute auf der Straße anzurempeln, nicht weil man sie nicht wahrnimmt, sondern gerade weil man sie wahrnehmen muß. Und so geht der Massenmensch unablässig dorthin, wo es wehtut, um den Schmerz zu steigern, in der Hoffnung, den Schmerz zu überwinden. Und weil das nicht funktioniert, wird er immer schneller, immer unruhiger, immer ungeduldiger und drängt sich immer heftiger der Menge auf.

5. Marathonmänner und Rambojogger

Es gibt eine – man könnte sagen: postmoderne – Variante dieses Massenmenschen, der man täglich begegnen kann. Es ist der Jogger, der seine Strecken so wählt, daß sie ihn über die Boulevards der Stadt führen. Zum ersten Mal taucht er in den Metropolen am Ende des 19. Jahrhunderts auf als ein von allen Zwecken freigesetzter Sportmann.

Die Schauschnell-Läufer des Jahrmarkts waren die letzten Heroen des vortechnischen Zeitalters. Sie traten an gegen Rennpferd, Eisenbahn und Velociped – und trugen den Sieg davon ... Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts war dieser Kampf des Läufers gegen die Technik endgültig verloren. Von nun an konnte man nur noch gegen die Uhr rennen. Die resignative Erkenntnis, daß die abstrakte ... Zeit niemals mehr einzuholen und zu besiegen sein würde, ist der histori-

sche Moment, in dem an die Stelle des Berufsläufers, der einen Auftrag zu erledigen hatte, der Juxläufer und der Sportläufer treten, die vorgeben, nur noch um ihr Vergnügen zu rennen.²⁷

Man darf vermuten, daß der Jux- und Sportläufer nicht nur als Antwort auf die Niederlage gegen die Transportmaschinerie in Erscheinung tritt, sondern daß er Ausdruck einer wachsenden Ungeduld des Metropolitaners ist, der sich zuerst als Flaneur zu inszenieren versucht, dann als *Massenmensch* auftaucht und nun noch einmal innerhalb der Stadt das Tempo erhöht. Ab jetzt wird nicht mehr gegangen, sondern gelaufen.

Die heutige Beliebtheit der Stadtmarathons erinnert daran, daß von dieser Unruhe nicht mehr nur einzelne und Vereinzelte ergriffen sind, sondern ganze Massen sich in Bewegung setzen. Symbolisch bewältigen sie die Zumutungen der Stadt. Durch den Lauf geraten sie in eben den Rausch, den Benjamin beschrieben hat. Denn der kommt über den, so kann man Benjamins Satz umformulieren, der lange genug durch die Straßen läuft. Das Rennen gewinnt mit jedem Schritte wachsende Gewalt; immer geringer werden die Verführungen der Läden, der *bistros*, der applaudierenden Zuschauer, immer unwiderstehlicher der Magnetismus der nächsten Straßenecke, einer fernen Masse Laubes, eines Straßennamens. Dann kommt der Hunger. Der Marathonläufer will nichts von den hundert Möglichkeiten, ihn zu stillen, wissen. Wie ein asketisches Tier rennt er durch unbekannte Viertel, bis er in tiefster Erschöpfung auf der Ziellinie zusammensinkt. „Marathon“, schrieb in diesem Sinn die *Welt* 1960 anlässlich des olympischen Wettlaufs in Rom, „das ist eine unheimliche Angelegenheit. Da werden Menschen auf eine Distanz geschickt, die kein vernünftiger Mensch jemals laufen würde. Wer Marathon läuft, muß seinen Verstand am Start zurücklassen, will er über die Runden kommen.“²⁸

Interessant ist, daß es beim städtischen Massenmarathon nicht mehr um die Konkurrenz Mann gegen Mann geht. Wer das Rennen an der Spitze gewinnt, ist den allermeisten Teilnehmern egal. Besiegt werden soll kein äußerer Gegner mehr, sondern ein innerer Druck, der gemeinhin der innere Schweinehund genannt wird. Man läuft, um jenseits von Sinn und Verstand Rausch und Schmerz gegeneinander kämpfen zu lassen – immer in der Hoffnung, daß der Rausch gewinnt und der Schmerz erst am nächsten Morgen kommt, wenn der Läufer nicht mehr aus dem Bett aufstehen kann, in das er sich am Abend zuvor in totaler Erschöpfung hat hineinfallen lassen.

Aber die Marathonläufer wollen nicht nur dem inneren Schweinehund davonlaufen. Da mit diesem nichts anderes gemeint ist als die internalisierte Zwangsstruktur sozialer Regelwerke, will man – zumindest über die Laufzeit – auch der Welt entkommen, in der diese Regeln gelten. Sie soll mit in den Rausch hineingezogen und überwunden werden. Fasziniert wird immer wieder berichtet, daß sich für den, der nur lange genug auf der Strecke ist, die gesamte Umgebung verwandelt.²⁹ Während alles auf den ersten Kilometern noch wie auf einer Sight-Seeing-Tour wahrgenommen wird und der Läufer die Welt mit dem Blick des Flaneurs betrachten kann, läßt sein Interesse für die Umwelt nach zehn bis zwanzig Kilometern schnell nach. Und bei dreißig Kilometern beginnt die Umgebung – wenn denn alles gut läuft –, sich langsam aufzulösen: Das Jubeln der Zuschauer wird zu einem einzigen, gleichschwingenden Ton; die Häuser um den Laufenden herum ziehen sich zusammen, so daß sie ihn „wie eine Art Kapsel mit Farbsprenkeln auf der Innenwand“³⁰ umgeben; und die Mitlaufenden verwandeln sich in huschende Schatten. Im Grunde existiert ab diesem Moment nichts mehr außerhalb des Laufenden. Er ist die Welt und die Welt ist in ihm. Alles, was außen ist, ist derealisiert, und alles was innen ist, wird im Kampf von Rausch und Schmerz neu bestimmt.³¹ Man entkommt dem inneren und äußeren Druck, indem man den Druck auf sich selbst so weit erhöht, bis man nichts anderes mehr will als bloß noch eins: durchkommen.³²

Wer die Anstrengungen eines Stadtmarathons auf sich nimmt, muß lange Zeit vorher trainieren. Und das bedeutet, daß die Läufer nicht nur einmal pro Jahr in der Stadt und dann in Massen auftauchen, um ihre Strecke hinter sich zu bringen, sondern daß sie permanent laufen müssen, um den eigentlichen Wettkampf gegen sich zu bestehen. „Zwei bis drei Jahre regelmäßigen Trainings bedarf es gewöhnlich, bis sich der vorher ungeübte Läufer auf die große Distanz wagen darf, mindestens zwei Stunden täglich wollen geopfert und circa 140 Kilometer wöchentlich absolviert werden, bis endlich die 42 Kilometer durchlitten werden dürfen.“³³ Autoaggressiv ist der Marathonläufer also täglich – auch wenn das Laufen gemeinhin der „Entspannung“ zugerechnet wird –, unablässig muß er sich schinden, um sich einmal pro Jahr dann richtig fertig zu machen und dabei dann erst die eigentliche Befriedigung zu finden.

Man muß im Innern schon ganz schön ungeduldig sein, um sich so geduldig selbst zu quälen. Eine Meldung aus der *Münsterschen Zeitung* vom 16.5.1997 erinnert daran, daß sich die Läufer diese Gewalt antun, um innere Unruhen unter

Kontrolle zu halten – und daß auch das nicht immer gelingen muß. Nicht alle kommen an. Und nicht jeder findet den Punkt, an dem er aussteigen müßte, um sich oder die anderen vor Schlimmerem zu bewahren. Deshalb kann es durchaus passieren, daß sich der Druck nach außen entlädt: an jenen Personen oder Sachen, die der Läufer als feindlich begreift und deren imaginierte Bedrohung er nicht mehr durch das Laufen allein zurückdrängen kann.

Rambo-Jogger dingfest gemacht?

Münster (HPE) – Der Rambo-Jogger von Münster scheint entlarvt: Nach zahlreichen Hinweisen aus der Bevölkerung konnte die Polizei jetzt einen zweiunddreißigjährigen Mann schnappen, der offensichtlich seit mehr als zwei Jahren im Bereich Kappenberger Damm, Weidenstraße und Kriegerweg als brutaler Laufschreck aufgetreten ist.

Die Gehwege hatte sich der Sportler quasi reserviert. Sobald er mit seinen sportlichen Schuhen auf die Bildfläche trabte, hatten alle Passanten – egal ob mit oder ohne Kinderwagen – ihm Platz zu machen. Und wer nicht schnell genug auf die Straße sprang oder in Deckung ging, wurde von dem Jogger übel gerempelt oder einfach zu Boden gestoßen.

„Garniert“ wurde dieses rüpelhafte Auftreten mit üblen Beschimpfungen, auch mit Schüssen aus seinem Reizstoffsprüngerät geizte der Amokläufer nicht. Fahrzeuge beschädigte der „Freiläufer“ ebenfalls.

Inzwischen sind zehn Fälle bekannt, die Ermittlungsakte der Staatsanwaltschaft umfaßt stolze 70 Seiten. Gegenüber der Polizei schweigt sich der 32jährige Tatverdächtige derzeit noch hartnäckig aus.

Der Rambo-Jogger ist ein Läufer, der nicht mehr Flaneur, nicht mehr der Mann in der Menge, aber der auch noch nicht der Amokläufer ist, der die Außenwelt tatsächlich auslöscht. Aber er ist kurz davor. Er wendet sich aggressiv gegen die Verführungen, gegen die Zumutungen der ihn umgebenden Objekte. Dem inneren und äußeren Druck antwortet er mit einem Gegendruck. Er kann die Dinge um sich herum nicht mehr länger ignorieren, er wird zur Wahrnehmung gezwungen, einer Wahrnehmung, durch die er allerdings nichts mehr ästhetisieren und distanzieren und durch die er sich nicht mehr in den Mittelpunkt versetzen kann. Und weil er das nicht mehr kann, muß er sich in den Mittelpunkt setzen, indem er die Sachen und Menschen gewalttätig entfernt oder zur Seite stößt.

Doch auch diese Art der Objektbehandlung kann man als ästhetische Tat begreifen. Denn der Rambo-Jogger richtet sich seine Welt zu. Mit allem Nachdruck will er seine Welt formieren, er will sie vor allem deformieren, damit sie seinen Wünschen entspricht. Die Welt, die er sich in seinem Lauf erschaffen

will, ist eine Welt, in der das Bedrängende vernichtet ist oder ihm hier zumindest aus dem Weg geht. „Freie Fahrt für freie Bürger“ ist das Motto des Rambo-Joggers – ein Motto, hinter dem ja ohnehin die Drohung steht, daß, wer nicht frei fahren darf, sich seinen Weg mit Gewalt freifahren wird.

6. Der Amokläufer als Surrealist und Existentialist

Daß ein solcher Lauf durchaus unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet und als eine ästhetische Tat gefeiert werden kann, ist mittlerweile ein Topos, der nicht nur bei Amokläufern, sondern auch bei bestialischen Serienmorden oder bei Massenkarambolagen bemüht wird.³⁴ „Die einfachste surrealistische Handlung“, so hat bereits André Breton in seinem *Zweiten Manifest des Surrealismus* von 1930 konstatiert, „besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen.“³⁵ Für Breton gehört eine solche Tat, zumindest in phantasierter Form, zur Sozialisation jedes guten Surrealisten: „Wer nicht wenigstens einmal im Leben Lust gehabt hat, auf diese Weise mit dem derzeit bestehenden elenden Prinzip der Erniedrigung und Verdummung aufzuräumen – der gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schußhöhe.“³⁶

Der Amokläufer als einfachster surrealistischer Künstler räumt auf, er räumt weg, er macht, um es mit einer gängigeren Protestformel zu sagen, kaputt, was ihn kaputt macht. Dabei kalkuliert er nicht, sondern handelt rein automatisch – schreibt sich per *écriture automatique* in die Welt ein –, und er wird gerade wegen dieser Automatik zum eigentlichen Genie, das aus dem innersten Unbewußten heraus arbeitet und ohne Zensur nach außen stülpt, was seine innere, drängende, bedrängende Wirklichkeit ist. Für Breton ist der Amokläufer jemand, der diese Wirklichkeit trotz des wachsenden Abscheus fortwährend beobachten und interpretieren mußte. Deshalb will er nun eine Grenze überschreiten, von der er hofft, daß hinter ihr keine Differenzen mehr aufrechterhalten werden können und damit auch keine Zumutungen mehr abgewehrt werden müssen.

Ja, gerade aus dem ekelerregenden Gebrodel dieser sinnentleerten Abbilder erwächst und nährt sich das Verlangen, über die unzulängliche, absurde Entscheidung von schön und häßlich, von wahr und falsch, von gut und böse hinauszugelangen. Und da von der Stärke des Widerstands, dem dieser Entwurf begegnet, der mehr oder weniger entschiedene Aufschwung des Geistes zu

einer endlich bewohnbaren Welt abhängt, wird man begreifen, daß der Surrealismus vor einem Dogma der absoluten Revolte, der totalen Unbotmäßigkeit, der obligatorischen Sabotage nicht zurückgeschreckt ist und daß er sich einzig von der Gewalt etwas verspricht.³⁷

Breton erinnert mit der Ästhetisierung des Gewaltaktes daran, daß, wer Amok läuft, bereits vor der Tat ein ganz und gar ästhetisches Weltverhältnis entwickelt hat, durch das die Welt und das eigene Ich in ein Kunstwerk verwandelt und damit der bedrängenden Ebene des Alltags entzogen werden sollten. Nur daß beim Amokläufer diese schwierige Arbeit mißlingt. Und weil sie mißlingt, muß er seinen Lauf unternehmen, um noch ein letztes Mal, ein allerletztes Mal zuerst die Welt und schließlich sich selbst zuzurichten.

In diesem Sinn ist der Amokläufer nicht nur als Surrealist verdingt worden, sondern auch als existentialistischer Held, dem es darum geht, mit einer alles zerreißenen Explosion den Sinn des Lebens dort zu verwirklichen, wo er ihn längst verloren glaubt.

Einer dieser Helden ist der von Robert de Niro gespielte Travis Bickle, der *Taxi Driver* aus Martin Scorseses gleichnamigem Film von 1975. Travis steht ganz in der Tradition des Flaneurs, der sich der urbanen Entwicklung angepaßt hat und mit dem Auto durch die Großstadt fährt. Damit ist er deutlich schneller als der Flaneur, der zu Fuß geht. Allerdings rast er niemals durch die Stadt, sondern fährt seine Strecken eher gemächlich ab.

„Die Einsamkeit verfolgt mich“, sagt Travis aus dem Off, „verfolgt mich mein ganzes Leben. Ganz egal, wo ich hingehge, überall jagt sie mich: in Bars, im Auto, in Coffee Shops, Kinos, Geschäften, bei Spaziergängen. Es gibt kein Entkommen davor. Ich bin Gottes einsamster Mann.“ Das sind Sätze, die auch Poes Mann in der Menge hätte sprechen können, wenn er denn gesprochen hätte. Ähnlich wie dieser Irrläufer ist Travis in der Nacht unterwegs, weil er nachts nicht schlafen kann und sich in seinem Zimmer eingesperrt fühlt. Doch während die Taxifahrten ihm helfen sollen, dem inneren Druck zu entkommen, den er spürt, sobald er in seinem Zimmer ist, verschlimmern sie alle Symptome. Was Travis in der Stadt sieht – Drogendealer, Prostituierte, Bettler, Mafiosi –, läßt den Druck stetig ansteigen. Die Filmszenen, in denen die Kamera den Blick des fahrenden Travis übernimmt, erinnern am deutlichsten an den Blick des Flaneurs. Auf den Nachtfahrten wird jenes Lichtspiel gezeigt, das die Flaneure zu Zeiten der Elektrifizierung der Städte fasziniert hat.³⁸ Am Tage werden Detailbeobachtungen, kurze Geschehnisse am Rande der Fahrbahn oder auf dem Rücksitz des Taxis

aneinandergeschnitten. Mit ihnen soll gezeigt werden, wie der Flaneur aus der Komplexität der ihn umgebenden Welt Einzelteile herausfiltert, um sie Stück für Stück in ein Weltbild einzubauen, das aufgrund der Selektionskriterien zunehmend von Haß bestimmt wird.³⁹

Gegenüber einem Politiker faßt Travis seine Detail-Beobachtungen zu einer kompletten Weltphilosophie zusammen. Er bezeichnet die Stadt als verdreckten, heruntergekommenen Ort, der durch eine von Politikern inszenierte Sintflut gereinigt werden müsse. Als Travis später das Vertrauen in die Politik verliert, übernimmt er für sich selbst die Aufgabe, die Stadt zu säubern. So zieht er los, um eine minderjährige Prostituierte aus den Fängen ihres Zuhälters zu befreien. Dafür schießt er sich den Weg frei, um am Ende, von Schüssen getroffen und durch den Blutverlust erschöpft, zusammenzubrechen.

Der Drehbuchautor Paul Schrader beschreibt die Situation seines Helden folgendermaßen:

Travis Schwierigkeiten sind die gleichen wie die des existentialistischen Helden – Warum soll er leben, fragt er andauernd? Aber Travis versteht das nicht, und deshalb sucht er woanders, und ich glaube, daß das kennzeichnend für die Unreife und Unerfahrenheit unseres Landes [der USA] ist. Wir verstehen diesen Konflikt eigentlich überhaupt nicht und können deshalb diesen selbstzerstörerischen Impuls auch nicht introvertieren, wie man das in Japan, Europa oder in einer anderen alten Kultur tut; wir richten uns dann gegen unsere Umwelt... Auf diese Art und Weise ändert sich der existentialistische Held grundlegend in einem amerikanischen Milieu. Dieses Land hat zu wenig intellektuelle Tradition und zu wenig Geschichte, und Travis ist einfach nicht schlau genug, um das zu kapieren.⁴⁰

Interessant ist, daß Schrader zwei ganz verschiedene Konzepte zur Konfliktlösung gegenüberstellt: Die Internalisierung zerstörerischer Tendenzen als Modell der Konfliktlösung in der Alten Welt steht der Externalisierung von zerstörerischen Tendenzen in der Neuen Welt gegenüber. Bei Schrader klingt es allerdings so, als würde diese Internalisierung im alten Europa ganz problemlos gelingen. Die Lösungsfigur erkennt er im europäischen Existentialisten, der sich nach der Internalisierung des Zerstörerischen aufs Grübeln verlegt und schließlich erkennt, daß es einen Sinn des Lebens ohnehin nicht geben kann. Durch diese Erkenntnis läßt sich die Aggression entschärfen und als friedlicher Sartre-Leser weiterleben.

Mit dem Flaneur, dem diese „schwierige Arbeit“ zum Schein gelingt, hat man eine solche Figur vor sich. Sie konnte wohl deshalb zum Helden der alteuro-

päischen Welt stilisiert werden, weil sie – ganz im Sinne Schraders – auf erhabene Weise zerstörerische, äußere Kräfte in selbstzerstörerische, innere Kräfte umwandelt und sich gegen sie im Kampf von Rausch und Schmerz behaupten kann. Mit dem Amokläufer hat man dagegen jene Figur vor sich, die die selbstzerstörerischen Kräfte nicht mehr unter Kontrolle hält und die sie in einem Schub wieder nach außen wendet. Indem Paul Schrader beide Figuren voneinander trennt, die eine in Europa und die andere in der USA verwurzelt, versucht er, Flaneur und Amokläufer, die er auf der ästhetischen Ebene seines eigenen Films miteinander in Verbindung bringen muß, deutlich voneinander abzugrenzen. Damit bestätigt er den anti-amerikanistisch eingefärbten Topos der Kulturkritik, nach dem in den Vereinigten Staaten alles, was in Europa gut und teuer ist, sukzessive der Anarchie preisgegeben wird. Erst, wo dieser Topos zur Anwendung kommt, ist es möglich, sowohl den Flaneur als auch den Amokläufer als zwei Kultfiguren zu inszenieren, deren Triebgründe scheinbar nichts miteinander zu tun haben.

7. Die schwarzen Künstler- und Mörderaugen des gescheiterten Flaneurs

Daß zwischen Flanerie und Amoklauf eine Zusammenhang besteht, daran hat ausgerechnet ein europäischer Existentialist erinnert: Jean-Paul Sartre mit seiner Erzählung *Herostat*. Diese Erzählung darf und muß in Verbindung mit den Prosastücken der Flaneure, mit Poes *Massenmensch* und Benjamins Baudelaire-Aufsatz gelesen werden. Denn sie dürfte geradezu als Anti-Phamakon auf jene wirken, die sich entweder den Flaneur oder den Amokläufer zur Kultfigur gewählt haben und die mit dieser Wahl ihre kulturkritischen Zwangsmuster bestätigen wollen.

Für Paul Hilbert, den Protagonisten in *Herostat*, ist die Straße die Hölle. Dort wird er gestoßen, getreten, gerempelt, verprügelt, ohne sich wehren zu können. Und wenn er Zeit zum Schauen hat, dann muß er gleich viel zu genau hinschauen:

Einmal habe ich einen Toten auf der Straße gesehen. Er war auf die Nase gefallen. Man drehte ihn um, er blutete. Ich habe seine offenen, schielenden Augen und all das Blut gesehen. Ich sagte mir: „Das ist nichts, es ist nicht aufregender als frische Farbe. Man hat ihm die Nase rot angepinselt, das ist alles.“ Aber in den Beinen und im Genick fühlte ich ein scheußliches Weichwerden

und verlor die Besinnung. Sie brachten mich in eine Apotheke, schlugen mir auf die Schultern und gaben mir Alkohol zu trinken. Ich hätte sie töten können.⁴²

Deshalb geht er lieber nicht mehr auf die Straße, sondern sieht sich die Menschen nur noch von oben an, um sie in Ameisen zu verwandeln. „Was ist nun, genau genommen, meine Überlegenheit über die Menschen?“ fragt er von dort aus: „Meine erhöhte Position, das ist alles: ich habe mich über das Menschliche in mir selbst erhoben und betrachte es. Deshalb liebe ich Türme.“⁴²

Doch steigt er aus seinem Zimmer im sechsten Stock wieder herunter, um sich der Menge auszusetzen. Das tut er aber erst, nachdem er sich eine Waffe zugelegt hat. Erst mit ihr kann er den entscheidenden Unterschied zwischen sich und der Menge markieren, nachdem zuvor alle Unterscheidungsversuche gescheitert sind. „Von diesem Standpunkt aus gesehen ging alles besser von dem Tage an, an dem ich mir einen Revolver kaufte. Man fühlt sich stark, wenn man ununterbrochen etwas bei sich trägt, was explodieren und knallen kann.“⁴³ Nun kann er den Leuten wieder in die Augen schauen. Er kann sich selbst im Mittelpunkt der Welt verorten und die anderen auf Distanz halten. Wenn er jetzt an anderen vorbeiflaniert, dann befühlt er seine Waffe in der Hosentasche wie einen erigierten Penis. „Ich ging ein wenig steif, in der Haltung eines Kerls, dem das Glied steht und dem es bei jedem Schritt hinderlich ist.“⁴⁴ Als ihn auch diese Vorstellung nicht mehr schützt, phantasiert er, auf die Menschen um sich herum zu schießen. Erst mit der Vorstellung, sie beseitigen zu können, kann er sich den Passanten auf der Straße wieder nähern. Eine Menschenmasse beschreibt er *en detail*, allerdings nur, um sich im Anschluß *en detail* vorzustellen, wie er alle erschießt.⁴⁵

Auch die Frauen, die ihm zuvor immer bedrohlich erschienen waren, schaut er genau an, um sie zu studieren und zu klassifizieren. Mit einer Prostituierten geht er aufs Zimmer, doch weigert er sich, sich vor ihr zu entkleiden. Denn er will nicht in seiner Nacktheit gesehen werden, sondern nur in Verkleidung aus der sicheren Distanz heraus selbst schauen. An der Erniedrigung der Frau, die ihm hilflose Blicke zuwirft, und am eigenen Ekel vor der Erniedrigten befriedigt er sich.

„Aber was soll ich dir denn machen?“ „Nichts. Lauf, geh auf und ab, mehr verlange ich nicht.“ Sie begann verlegen auf und ab zu gehen. Nichts ist den Frauen widerlicher, als zu gehen, wenn sie nackt sind. Sie haben die Gewohnheit verloren, den Fuß flach aufzusetzen. Die Hure machte

einen krummen Rücken und ließ die Arme hängen. Aber ich war im siebenten Himmel: ich saß bequem in meinem Lehnstuhl, zugeknöpft bis zum Hals, sogar die Handschuhe hatte ich anbehalten, und diese reife Dame hatte sich auf meinen Befehl splitternackt ausgezogen und umkreiste mich. Sie wandte mir den Kopf zu und lächelte mich kokett an, um das Gesicht zu wahren: „Findest Du mich schön? Ja, da machst Du Stielaugen!“ „Das geht dich nichts an.“ ... „Lauf“, sagte ich, „geh spazieren.“ Sie lief noch fünf Minuten auf und ab. Dann gab ich ihr meinen Stock und ließ sie exerzieren. Als ich merkte, daß meine Unterhose feucht war, stand ich auf und gab ihr eine Fünzig-Franken-Note. Sie nahm sie.⁴⁶

Hier hat man die pathologische Variante des Flaneurs vor sich, der die Ware betrachtet und dabei zugleich versucht, die Identifikation mit der Ware abzuwehren, nachdem er sich zuvor zwangsweise mit ihr identifizieren mußte, als er gerempelt, getreten und verprügelt wurde: Nun läßt der gescheiterte Flaneur die anderen spazieren. Dabei geht es ihm um das unbedrohte Betrachten dessen, was er haßt, und um die Vorstellung, selbst drohen und seinen Haß an diesen Objekten entladen zu können, bevor sie ihm zu nahe treten. Dafür betätigt er sich als Künstler, der die Szenen, die er beobachten will, bis ins Detail selbst arrangiert. Bei diesem Schauspiel muß er im Mittelpunkt stehen, die Welt muß sich um ihn drehen, und die Objekte müssen das tun, was er von ihnen verlangt. Erreichen will er damit vor allem eins: Daß er als Künstler bewundert wird. „Ich hatte sie aus der Fassung gebracht“, sagt Hilbert nach dem Besuch bei der Prostituierten, „und eine Hure kann man nicht so leicht in Erstaunen setzen. Beim Hinuntergehen kam mir der Gedanke: ‚Das möchte ich – sie alle in Erstaunen setzen.‘“⁴⁷

Mit Rückgriff auf diesen Topos der Selbstästhetisierung und der Ästhetisierung von Welt gestaltet Sartre den zweiten Teil seiner Erzählung. Nachdem Hilberts Versuch gescheitert ist, sich durch den bloßen Besitz einer Waffe das unbedrohte Spaziergehen und Beobachten der Leute zu ermöglichen, und nachdem ihm auch die Phantasie, die Leute zu erschießen, nicht mehr erlaubt, sich im Mittelpunkt der Welt zu verorten und sich die anderen vom Leib zu halten, eskaliert die Situation: Er rettet sich in einen Größen- und Vernichtungswahn. Er identifiziert sich mit Herostrat, der den Tempel von Ephesus, eins der sieben Weltwunder, niedergebrannt hat, um sich für immer in das kulturelle Gedächtnis einzuprägen.⁴⁸ In einem programmatischen Abschiedsbrief wendet er sich an einhundertzwei Schriftsteller, die von ihren Büchern mehr als dreißigtausend Exemplare verkauft haben. Ihnen stellt er sich, ganz im Bewußtsein, auch ein

Künstler zu sein, als Kollege vor. Allerdings legt er auch diesmal Wert darauf, sich deutlich zu unterscheiden. Er beobachtet, schreibt er, zwar genauso fein wie die anderen,⁴⁹ aber sei im Gegensatz zu ihnen einer, der „die Menschen nicht liebt“, „nicht lieben kann“: „Ich verstehe Ihre Gefühle sehr gut. Aber das, was Sie an ihnen anzieht, ekelt mich an ... Aber mich widert es an, ich weiß nicht warum: ich bin so geboren.“⁵⁰ Das, was den anderen gelingt, muß bei ihm scheitern: Er kann sich im Verhältnis zu den Menschen niemals objektivieren.

Es gelang mir nicht, die Gedanken, die ich ihnen ausdrücklich zuwandte, von mir zu lösen, ihnen Gestalt zu geben: sie führten in meinem Inneren ein kleines Eigenleben. Selbst die Gebrauchsgegenstände, deren ich mich bediente – ich fühlte, es waren die ihren; die Worte zum Beispiel: ich hätte mir *meine eigenen* Worte gewünscht. Aber die mir zur Verfügung stehenden haben sich schon in ich weiß nicht wieviel Gehirnen herumgetrieben; sie ordnen sich von ganz allein in meinem Kopfe, eine Gewohnheit, die sie bei den anderen angenommen haben, und mit Widerwillen benutze ich sie in diesem Schreiben. Aber es ist das letzte Mal.⁵¹

Genau das ist das Problem, das schon Poes Massenmenschen nicht mehr zur Ruhe kommen ließ. Wie er kommt Hilbert nicht von den anderen los, er ist geradezu von ihnen besetzt und besessen und kann sie nicht mehr auf Distanz halten. Er selbst kommt nicht mehr wirklich vor, sondern muß sich, sobald er sich zeigen will, sobald er denken oder sprechen will, als vollständig derealisiert erfahren. Wo es anderen gelingt, sich mit Menschen zu umgeben und dennoch vorzukommen, indem sie über die Welt nachdenken und die Welt beschreiben können, da muß er immer wieder scheitern. Deshalb ist das Letzte, was ihm übrig bleibt – wenn er dieselbe schwierige Arbeit, die von den anderen geleistet werden kann, auch leisten will –, das gesamte Programm umzukehren. Nicht Selbstschöpfung und Welterschöpfung ist sein Ziel, sondern Selbst- und Weltvernichtung. Er muß sich der Menge, die er fürchtet, überantworten. Er muß dorthin, wo es wehtut, um ein letztes Mal bestehen zu können. Als Amokläufer kehrt er deshalb das ästhetische Programm der Flaneure ins Negative. Noch einmal geht er auf die Straße, um das Flüchtige zu betrachten, zu mißhandeln und auf diese Weise dem Flüchtigen ewige Dauer zu verleihen. Dafür läßt er seine Augen, das wichtigste Werkzeug des Flaneurs, ins Unermeßliche wachsen: „Die Augen hatten sich vergrößert, sie fraßen das ganze Gesicht. Sie waren schwarz und sanft unter der Brille, und ich ließ sie rollen wie Planeten. Schöne Künstler- und Mördereugen. Aber ich rechnete mit einer noch viel tieferen Ver-

änderung nach Begehung des Massenmordes.“⁵² Ein schwarzer Flaneur, der mit seinen Augen die Welt auf einen Blick einsaugen, und Welt und Ich im Mord- und Kunstwerk vereinen will:

Einerseits ist es gräßlich, aber andererseits verleiht es dem flüchtigen Augenblick eine gewaltige Kraft und Schönheit. Wenn ich die Straße betrat, fühlte ich in meinem Körper eine merkwürdige Gewalt. Ich hatte meinen Revolver bei mir, dieses Ding, das explodiert und knallt. Aber nicht mehr aus ihm, sondern aus mir selbst schöpfte ich diese Zuversicht. Ich selbst gehörte der Rasse der Revolver, der Granaten und Bomben an. Ich selbst würde eines Tages explodieren und die Welt wie ein Magnesiumblitz mit einer heftigen und kurzen Flamme erhellen.⁵³

So gesehen strebt Paul Hilbert die Laufbahn des surrealistischen Künstlers an. Es steht zu vermuten, daß sich Sartre beim Entwurf seines Amokläufers an Bretons *Zweites Manifest des Surrealismus* gehalten hat und der Ästhetik der Gewalt und der Gewalt der Ästhetik, sei sie autoaggressiv oder aggressiv gegen andere, eine Absage erteilen wollte. Wenn dem so ist, dann macht Sartre dieses surrealistische Programm, das er ohnehin als Programm der Gewalt gelesen hat,⁵⁴ am Ende seiner Erzählung lächerlich: Denn da zeigt sich der Amokläufer Hilbert als Feigling, der zwar sinnlos in die Menge schießt, aber nicht den Mut hat, sich selbst die letzte Kugel zu verpassen. Ein Feigling zu sein aber ist das Schlimmste, was dem passieren kann, der mutig alle Ängste überwinden wollte. Und das Kunstwerk nicht zu vollenden, ist das Schlimmste für den, der das absolute Kunstwerk schaffen wollte. Wo der große Magnesiumblitz ausbleibt, da ist die Enttäuschung groß. Was sagte der Amokläufer nach seiner Festnahme? lautet die Frage in einem alten Witz, und die Antwort lautet: Ich hatte mir noch soviel vorgenommen!

Der Versuch der Selbstästhetisierung und der Ästhetisierung der Welt endet also ganz erbärmlich. Am Ende erweist sich der Titel der Erzählung als Wortspiel: *Herostrat, Erostrate* im Original, ist eine Verdichtung aus *Heros, Eros* und *Kastrat*. Paul Hilbert glaubt, ein großer *Held* zu sein, ein potenter Übermensch, ist aber in Wirklichkeit längst *kastriert* und nicht mehr in der Lage, zu sich und zur Welt ein *erotisches* Verhältnis aufzubauen.

Statt für eine Ästhetisierung, der immer schon ein Moment von derealisierender Gewalt innewohnt, plädiert Sartre damit insgeheim für eine Erotisierung der Selbst- und der Weltverhältnisse. Denn erst mit ihr können die Welt und das Selbst je für sich bestehen und doch auf libidinöse Weise zu einer Ein-

heit verbunden werden. Keinem Flaneur, besser: keinem, der sich für einen solchen hält, würde es schaden, bei einem seiner Spaziergänge auch darüber einmal nachzudenken.

Anmerkungen

- 1 Hans Magnus ENZENSBERGER, schwierige Arbeit, in: ENZENSBERGER, blindenschrift, Frankfurt am Main 1964, S. 58.
- 2 Eine Rekonstruktion, die auf das Problem des Künstlertums Rücksicht nimmt, unternehmen Bernd NEUZNER, Horst BRANDSTÄTTER, Wagner – Lehrer, Dichter, Massenmörder, Frankfurt am Main 1996. Für einige Hinweise sei Eckhard Gruber herzlich gedankt, der selbst einen Essay über den Amoklauf veröffentlicht hat. Vgl. Eckhard GRUBER, Von den Tropen zur Autobahn. Eine Abschweifung zum mobilen Mord, in: Denken & Reisen, hg. von Werner KÜNZEL, Berlin 1993, S. 103–114.
- 3 Dietmar VOSS, Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne, in: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, hg. von Klaus R. SCHERPE, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 37–60.
- 4 Walter BENJAMIN, Das Passagen-Werk, Erster Band, hg. von Rolf TIEDEMANN, Frankfurt am Main 1983, S. 525.
- 5 Vgl. Stephan POROMBKA, Der Flaneur als Kultfigur der Netzkultur, in: BE, Zeitschrift des Künstlerhauses Bethanien 4 (1996), S. 16–19. Eine erweiterte Version des Aufsatzes ist zu finden unter: Stephan POROMBKA, Hilmar SCHMUNDT, Peter SCHNECK, softmoderne online. Elektro-Briefe, die neueste Literatur betreffend, <http://www.softmoderne.de>.
- 6 Vgl. in diesem Sinn Pierre MISSAC, Walter Benjamins Passagen, Frankfurt am Main 1994, S. 225.
- 7 Vgl. Paul MATUSSEK, Zur Frage des Anlasses bei schizophrenen Psychosen, in: MATUSSEK, Analytische Psychosentherapie, Band 1 (Grundlagen), Berlin–Heidelberg–New York 1992, S. 53–78.
- 8 Letztlich liegt diese Idee jenen kulturkritischen Schriften zugrunde, die den Geschwindigkeitskult der Moderne als psychotische Wahnform interpretieren. Vgl. Paul VIRILIO, Rasender Stillstand, Frankfurt am Main 1997; Peter GROSS, Die Multioptionengesellschaft, Frankfurt am Main 1994. Vgl. auch die Interpretation des Amoklaufs bei GROSS, ebenda, S. 226.
- 9 Franz KAFKA, Der plötzliche Spaziergang, in: KAFKA, Sämtliche Erzählungen, hg. von Paul RAABE, Frankfurt am Main 1970, S. 11–12.
- 10 Eckhardt KÖHN, Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830–1933, Berlin 1989, S. 29.
- 11 Vgl. den Beitrag von Klaus BARTELS im vorliegenden Band.
- 12 „Blasiertheit, gegenüber den Reizen, Reserviertheit gegenüber den anderen um den Preis der Weltentwertung sind keine Symptome einer entfremdeten Welt, sondern schlichte Überlebensnotwendigkeiten in großen Städten. ... [Sie] sind die Immunisierungsstrategien, mit denen sich der Großstädter gegen die Ansprüche und Erwartungen der anderen abschirmt.“ Norbert BOLZ, Die Welt als Chaos und als Simulation, München 1992, S. 98.
- 13 Charles BAUDELAIRE, Der Maler des modernen Lebens, in: BAUDELAIRE, Gesammelte Schriften, deutsch von M. BRUNS, Band 4, Dreieich 1981, S. 231.
- 14 Für Walter Benjamin war bekanntlich „ein großartiger Zug in Poes Erzählung, daß sie der frühesten Schilderung des Flaneurs die Figur seines Endes einschreibt.“ Walter BENJAMIN, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt am Main 1974, S. 53.
- 15 Edgar Allan POE, Der Massenmensch, in: POE, Das gesamte Werk in zehn Bänden, Band 4, hg. von Kuno SCHUMANN und Hans Dieter MÜLLER, Herrsching 1979, S. 707.
- 16 Ebenda.
- 17 Ebenda.
- 18 Ebenda.
- 19 Ebenda, S. 713.
- 20 Ebenda.
- 21 Ebenda.
- 22 Ebenda, S. 715.
- 23 Ebenda, S. 716.
- 24 Ebenda.
- 25 Ebenda, S. 719.
- 26 Ebenda.
- 27 Stephan OETTERMANN, Läufer und Vorläufer. Zu einer Kulturgeschichte des Laufsports, Frankfurt am Main 1984, S. 155f., zit. nach Helmut BERKING, Sighard NECKEL, Stadtmarathon. Die Inszenierung von Individualität als urbanes Ereignis, in: Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, hg. von Klaus R. SCHERPE, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 270.
- 28 DIE WELT vom 12. September 1960.
- 29 Vgl. Heinz MENNESCH, Immerhin durchgekommen. Versuch über das Marathonlaufen, Hannover 1985.
- 30 Ebenda, S. 175f.
- 31 Helmut Berking und Sighard Neckel interpretieren den Marathonlauf als rituelle Opferhandlung, bei der sich der einzelne Läufer stellvertretend aufzehren läßt. „Wer vor dem Altar steht, muß das Opfer auch erbringen, wer eine Nummer hat, muß laufen, so will es das Protokoll. Auf dem letzten Abschnitt der Strecke schließlich, wenn auch der geübteste Läufer eine physiologische Schranke mit äußerster Willenskraft zu durchbrechen hat, wenn der Körper nicht mehr von den Kohlehydraten, sondern einzig von der eigenen Substanz zehrt und der Sauerstoff zwangsläufig knapp wird, schiebt sich die Opferhandlung vollends ins Zentrum des Geschehens. Der Tod, im Marathon zum Unfall erklärt, mit dem niemand

wirklich rechnet und der doch manch einen hierbei schon ereilt hat, muß jetzt besonders stark gebannt werden, und seine zumindest symbolische Anwesenheit läßt die Läufer ihre letzten Kräfte verschwenden und die Zuschauer tausendfach zur magischen Formel greifen: „Du schaffst es!“ Helmut BERKING, Sighard NECKEL, Stadtmarathon, S. 274. Berking und Neckel übersehen allerdings, daß der Läufer zugleich die Welt opfert, die ihn umgibt. Die Aggression, die er unmittelbar gegen sich selbst richtet, dient der aggressiven Abwehr von Welt. Durch die Selbstaufzehrung soll vor allem sie verzehrt und ihre Drohungen sollen beschwichtigt werden.

- 32 In dieser Logik ist der Marathon längst zum Triathlon geworden. Die Erschöpfungsgrenze wird bei dieser Disziplin noch ein weiteres Mal hinausgeschoben, so als dürfte man nicht stehenbleiben, um nicht vom inneren und äußeren Druck überwältigt zu werden. Nach dem Schwimmen läuft man direkt aufs Fahrrad, von dem man absteigt, um sofort auf die Laufstrecke zu gehen. Sukzessive werden dabei im Regelwerk die Strecken erhöht, die zurückgelegt werden müssen.
- 33 Helmut BERKING, Sighard NECKEL, Stadtmarathon, S. 268.
- 34 Vgl. etwa John DOUGLAS, Mark OLSHAKER, Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen, München 1997. Dieser autobiographische Text steht ganz in der Tradition von Thomas de QUINCEY, Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet, Frankfurt am Main 1977.
- 35 André BRETON, Zweites Manifest des Surrealismus, in: BRETON, Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 56.
- 36 Ebenda.
- 37 Ebenda.
- 38 Vgl. Wolfgang SCHIVELBUSCH, Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Lüdenscheid 1992, S. 61–80.
- 39 Es ist die flaneurhafte, äußerst empfindliche Wahrnehmung von Details, die in vielen Amokfilmen den Handlungsverlauf in der Zeit vor der Attacke strukturiert. Dem Zuschauer ist dabei klar, daß die Details so gesammelt und zusammengestellt werden, daß sie die psychische Notsituation des Wahrnehmenden immer weiter verschlimmern. Tatsächlich gelten die Filme über Amokläufer nur dann als gelungen, wenn sich die Spannung, die sich im Protagonisten durch die Beobachtung von Welt sukzessive steigert, über die Bilder, die durch die Kamera gesehen werden, auf den Zuschauer übertragen läßt. So wird der Kinogänger selbst über die blickgesteuerte Identifikation mit dem Flaneur in die Notlage eines Amokläufers gebracht. In Abel FERRARAS *Driller Killer* (USA 1979) wird der exzentrische Maler Reno in seiner Wohnung von ständigem Lärm belästigt, und sobald er sich auf die Straße begibt, sieht er sich mit dem Elend und der Gleichgültigkeit seiner Mitmenschen konfrontiert. Mark G. GILHUIS läßt den Amokläufer in *McD-Massaker* (USA 1985) in Zeitlupe ein McDonald's-Restaurant stürmen, um den Zuschauer in aller Langsamkeit Details sehen und hören zu lassen. Im Anschluß daran wird über die Länge des Films die Wahrnehmungspsychose des Täters filmisch entfaltet, bevor zum Schluß mit aller Heftigkeit und unter großem Schnitttempo das Massaker inszeniert wird. In *Falling Down* (USA 1993) legt der Regis-

seur Joel SCHUMACHER großen Wert darauf, daß der Zuschauer zwischen den einzelnen Taten *en detail* mit der Wirklichkeit konfrontiert wird, gegen die der Amokläufer meint anrasen zu müssen. Am nachdrücklichsten zeichnet Mark SCHLICHTER in seinem Kurzfilm *Amok* (Deutschland 1993) den Gewalttäter vor der Tat als genauen, aggressiven Beobachter. Von seinem Appartement aus läßt er ihn durch das Zielfernrohr seines Gewehrs auf Dinge und Menschen schauen. Dabei hält er sie fortwährend im Fadenkreuz gefangen, um sich seine Macht über sie zu beweisen.

- 40 Zit. nach Christian FUCHS, Kino Killer. Mörder im Film, Wien 1995, S. 125.
- 41 Jean-Paul SARTRE, Herostrat, in: SARTRE, Gesammelte Erzählungen, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 90.
- 42 Ebenda, S. 89.
- 43 Ebenda, S. 91.
- 44 Ebenda.
- 45 Ebenda, S. 97f.
- 46 Ebenda, S. 95, S. 96.
- 47 Ebenda, S. 96.
- 48 Ebenda, S. 99.
- 49 Ebenda, S. 101.
- 50 Ebenda, S. 102.
- 51 Ebenda, S. 103.
- 52 Ebenda, S. 104f.
- 53 Ebenda, S. 100.
- 54 Vgl. Jean-Paul SARTRE, Quietismus und permanente Gewalt, In: Surrealismus, hg. von Peter BÜRGER, Darmstadt 1982, S. 69–78.