



Tatort Stadt? Filmisches Schreiben des urbanen Raums bei China Miéville und Michel Butor.

Christina Krakovsky

Von Haus zu Haus

Schicksalhaft in Situationen gestoßen, die kaum bewältigbar scheinen, ihnen dennoch zu trotzen, teils mit kühler Gelassenheit, teils mit hartnäckiger Schnüffelei, Orientierung zu suchen in der schmutzig grauen Tristesse der Stadt unterfüttert mit der Unbehaglichkeit und gleichzeitig der Spannung des Unbekannten - Bilder, bekannt durch unzählige Geschichten und Erzählungen, von Sir Arthur Conan Doyles Figur des Sherlock Holmes bis hin zum zwiespältigen Ermittler Hartigan in Frank Millers „Sin City“. All jenen ist eines gemein: Sie sind außerordentliche Kundschafter in einer außerordentlichen Stadt.

Gerade solche Szenarien finden sich ebenfalls in den behandelten Romanen wieder. Einerseits in „The City and The City“ von China Miéville, in dem eine Stadt konstruiert wird, die die Absurdität einer Grenzziehung und Abspaltung in sich selbst auszutragen hat, andererseits wird Michel Butors Werk „Der Zeitplan“ betrachtet, der seinen Protagonisten der

Fremde einer geradezu organischen, lebenden Urbanität überlässt und ihm bestimmt, an jeglichem integrativen Moment zu scheitern. So wird ein Spiel von Ausgrenzung, Rätselhaftem und Diskrepanz in beiden Werken vorgeführt.

Im Mittelpunkt stehen Illusionen von Städten, die selbst über die bloße Kulisse hinauswachsen, die an Bedeutung zunehmen und ein Labyrinth aus Verborgenen, Unbekanntem, zu Entdeckendem und Unbegriffenem spinnen. Miéville beschreibt zwei Städte, oder zwei Stadtteile, die aneinander kleben, ineinander verwachsen sind und dennoch einer strengen Trennung unterliegen. „Beszel“ und „Ul Quoma“ nennt er sie, die zwar Haus an Haus liegen, jedoch unterschiedliche Sprachen, unterschiedliche kulturelle, soziale und politisch-ökonomische Systeme pflegen und durch die mysteriös übermächtige Organisation *Breach* feinsäuberlich voneinander getrennt bleiben, da jede Grenzüberschreitung schwer geahndet und das Grenzgebiet in minutiöser big-brother-is-watching-you-Manier überwacht und kontrolliert wird.

Butor hingegen verzichtet auf die Ebenen unterschiedlicher Stadtsysteme zugunsten einer einzigen literarisch phantasierten britischen Stadt „Bleston“, die dadurch jedoch nicht an Komplexität einbüßt, sondern einen durchgängig subjektiven Blick auf allerhand Geschehnisse eröffnet, aus dem sich eine schier unendliche Bandbreite mehr oder minder vager Verknüpfungen, ominöser Zusammenhänge und unzählig denkbarer Interpretationen ergibt. Dabei ähnelt „Bleston“ selbst bewusst der Industriestadt Manchester. In aller Deutlichkeit wird dies herausgestrichen, da dem Buch ein Ausschnitt eines handgezeichneten Stadtplans beiliegt, der, legt man die Pläne übereinander, unmissverständlich einem Stadtteil in Manchester entspricht.

Die Schauplätze, einzelne Szenen und Begebenheiten erinnern hingegen nicht von ungefähr an Schauplätze des Film Noir mit ihren gespenstischen Stadtbildern, in denen sich immer mehr abzuspielen scheint, als zu sehen, zu erkennen ist und deren Vielfalt, ein Potpourri an

Möglichkeiten, vom einzelnen nicht durchdrungen werden kann, sondern in der er sich geradezu verlieren muss.

Doch nicht nur die Idee der Erzählung, die die detektivischen Elemente mit dem Elan von Metropolen verbindet, eint die Autoren Butor und Miéville, sondern ebenso finden sie sich in der Auseinandersetzung im Schaffensfeld der Theorien wieder.

So kommt Miéville in seinem Essay „Marxism and Fantasy: An Introduction“, indem er sich - eine marxistische Perspektive einnehmend - der Realität auf einer fantastischen Weise nähert, zu dem Schluss „We need fantasy to think the world, and to change it.“[1] Butor hingegen interessiert sich in „Die Stadt als Text“ einerseits für die textliche, schriftliche Erscheinung der Stadt, als auch andererseits für die Stadt in ihrer literarischen Bedeutung und Ausformulierung.

Was die beiden Autoren durch ihre theoretische Produktivität in abstruser Weise vereint und in oftmals geradezu überraschender Beziehung und Nähe zueinander wiederfinden lässt, sind ihre literarischen Schriften. Abstrusität ergibt sich daher, dass diese Vereinigung sich vor allem in ihren Gegensätzlichkeiten spiegelt, denn die beiden Romane könnten in ihrer Beschaffenheit kaum unterschiedlicher sein, ergänzen sich jedoch eben genau durch und in ihrer Gegenüberstellung, laufen gegeneinander um sich auf kuriose Art immer wieder zu treffen.

Es soll nun im Folgenden das Unterfangen gewagt werden, eben an genau den Gegensätzen die Gemeinsamkeit, an den Antagonismen die Unität auszumachen.

Lesbarkeit der Stadt

Das Thema Stadt, so prominent vertreten, bringt eine Beschäftigung mit Raum mit sich. Butor geht im „Zeitplan“ auf erstaunliche Weise damit um, verweist er doch sogar mit der, sonst oft so viel intensiver betrachteten zeitlichen Struktur auf die räumliche. Als LeserIn wird einem

unkommentiert eine jeweils doppelte Zeitangabe vorgesetzt, die sich erst im Laufe der Lektüre als verschriftlichte Rückblicke herausstellen. Es handelt sich um eine Nacherzählung, die immer weiter an die im Werk laufende Zeit heranrückt, zuweilen aber auch spontane Vor- und Rückgriffe wagt. Es beginnt also mit dem Kapitel „Die Ankunft. Mai, Oktober. Donnerstag, 1. Mai“[2] und endet mit dem Kapitel „September, August, Juli, März, September. Dienstag, 30. September“[3] wobei in den letzten Absätzen des Werkes zusätzlich Bezug auf den recht außergewöhnlichen Tag des 29. Februars genommen wird. Giesela Thiele erklärt hierzu: „Trotz des Eindrucks einer chaotischen Unordnung herrscht in dem Roman eine verblüffende Planmäßigkeit.“[4] Genauer betrachtet ist das zeitliche Gefüge, so verwirrend es inhaltlich auch sein mag, formal äußerst systematisch. Das Werk unterteilt sich in fünf gleichlange Teile, die jeweils einen Monat umspannen und sich wiederum weiter in fünf Untereinheiten, jeweils von Montag bis Freitag, teilen lassen. Nun ist es äußerst erstaunlich, dass trotz dieses wunderbar einfachen Rasters die inhaltliche Aufarbeitung eine solche Konfusion bietet, dass die schlichte Systematik der Gliederung gewissermaßen unbemerkt bleibt.

Diese durchaus verschrobene Konstruktion der zeitlichen Ebene kann als Verweis auf die räumliche betrachtet werden. Ist es doch der Raum, der hier die oft übliche Konzentration auf die Zeit verdrängt.

In seiner Schrift „Von anderen Räumen“ bemerkt Michel Foucault: „Die Zeit erscheint wahrscheinlich nur noch als eine der möglichen Verteilungen der über den Raum verteilten Elemente“[5], ein Satz, dessen Sinn sich Butor wohl zu Herzen genommen hat. Keine Chronologie bestimmt den Ablauf der Erzählungen, sondern die Abhandlungen bestimmen die Räume der Stadt Bleston. Der Raum und die Auseinandersetzung mit demselben wird zum Zentrum, quasi zur Seele des Geschehenen, der traditionelle Kampf um, mit und gegen die Zeit rückt in den Hintergrund. So wird es möglich, dass sich, trotz des an sich konsequent schlüssigen, zeitlich-formalen Aufbaus ein chaotisches Bild dessen ergibt, wodurch die Aufmerksamkeit der Zeit entzogen wird und sich der Tragweite des Raumes unterordnet.

Es wundert daher nicht, dass einer der unentbehrlichsten Orte für den Protagonisten Revel das Kino wird und zwar ganz bewusst um mit dem Film einen anderen Raum zu erfahren, um in einen anderen Raum eintauchen zu können und um dorthin vor der für ihn so feindlichen Stadt fliehen zu können. Eine Aufgabe der das Kino jedoch nicht gewachsen ist, oder nicht gewachsen sein will, denn die ersehnte Loslösung aus Bleston durch die rezipierten Filme wird nur äußerst bedingt erfüllt, eine räumliche Distanz wird so über eine solche zeitlich beschränkte Ablenkung verunmöglicht.

Prinzipiell erkämpft sich Revel den Raum über Sprache und Text, wobei in erster Linie der Stadtplan zu nennen ist, der sich quasi über die Stadt legt und die Stadt als „gewaltiges krebsartiges Gewebe“^[6] erscheinen lässt, dass es zu entwirren gilt, dem es entgegenzutreten gilt. Bleston wächst jedoch weit über diesen Plan hinaus, indem es Revel einerseits durch seine Geschichte, durch die Erlebnisse und Interaktionen an sich bindet und in sich aufnimmt, andererseits aber auch durch neue Bauten sich dem starr abgebildeten Netz widersetzt. Die Stadt wird so zu diesem Gewebe, einer wuchernden Krankheit, die sich ändern und reagieren kann und für Revel ein gräulich finsternes Mysterium bleibt. Sobald er einen Teil zu erkennen glaubt wird dieser unverzüglich durch neue Rätsel erweitert, verdreht und abermals beschattet. Dieser Ohnmacht, die sich in dem Umstand wiederfindet, sich in einer fremden Stadt zu befinden, deren Sprache man vorerst kaum beherrscht und sich nur mühselig aneignet und die einem gekonnt jegliche Erkenntnis verwehrt, die man dringend bräuchte um sich zurecht zu finden und durch die so gewonnene Sicherheit zu entspannen, gesteigert durch Stadtpläne, die einen schließlich durch ihre Unzuverlässigkeit verhöhnen, eben dieser Kraft- und Machtlosigkeit wird entgegengetreten indem ein Plan zerstört wird, indem er verbrannt wird. Revel scheitert an dem Versuch, sich den Raum Bleston zu ermächtigen, er scheitert daran auch nur Teile davon zu begreifen und bleibt daher Spielball der Stadt. Die Texte, die er in der Stadt lesen lernt, die die Stadt zur Verfügung stellt kann er nicht erfassen. Anfänglich vor allem wegen sprachlicher Barrieren, die er nie völlig

überwindet, sichtbar gemacht durch seinen konsequenten französischen Sprachgebrauch in seinem selbst erstellten Manuskript, aber auch der immer wieder erwähnten Freude und dem beharrlichen Festhalten an einzelnen französischen Worten, bis hin zur Liebe zu Rose, die sich auf ihre französischen Sprachkenntnisse rückführen lässt, schließlich aber auch auf Grund eines Unverständnisses dem Raum gegenüber, auf dessen Zeichensysteme er sich nicht einlassen kann. An dieser Unfähigkeit und der dadurch entstehenden Überlegenheit der Stadt mit all ihren Facetten muss der Protagonist regelrecht zerbrechen, stilisiert sich so selbst zu einer absurd-albernen Rächerfigur, um schlussendlich unverrichteter Dinge abzureisen.

Eine sprachliche Vermittlung von Raum wird auch von Miéville vorgenommen, wobei es der Polizist Borlú in detektivischer Gepflogenheit schafft, mit den vorhandenen Zeichensystemen umzugehen, seine Identität nicht darin zu verlieren, sondern nützliche Einsichten aus neuen Feldern zu gewinnen, indem er sie begreift und in das bestehende Informationsnetz integriert. So spricht er neben seiner Muttersprache Besz, die Sprache des angrenzenden Stadtteils Illitan sowie Englisch und eignet sich sprachlich Unverstandenes, wie tote Sprachen, soweit er es benötigt an. Er sieht die Oberfläche, erkennt sie als solche und beginnt daran zu kratzen um zu sehen was darunter liegt, indem er sich der Fähigkeiten bemächtigt, die dazu nötig sind: „All the notes were layered, a palimpsest of evolving interpretation. I did archaeology.“[7] Wenn es erforderlich und brauchbar scheint, wird Borlú es verstehen, den Polizisten zu einem Archäologen weiterzubilden. Weckt ein Umstand sein Interesse, wird er ihn mit scharfem Blick akribisch beleuchten - im Dunkeln verbleibt jedoch all jenes, das seinen eifrigen Forschungstrieb nicht an sich binden kann.

Insofern schafft sich Borlú auf diese Art Schritt für Schritt, indem er mehr und mehr Raum in Form von Text erkundet Klarheit, wodurch es ihm möglich wird, den Fall, den er zu lösen hat sukzessive freizulegen und aufzuklären, weil er die Augen nicht vor dem verschließt, was ihn umgibt, sondern auf die Bereiche fokussiert, die ihm dienlich sind, ohne dabei

Allwissenheit über jegliche Zusammenhänge anstreben zu können, sondern lediglich jene Bereiche zu erfassen, die sich ihm persönlich erschließen, die seinem Blick und seiner Perspektive zugänglich und logisch scheinen.

Butor macht in „Die Stadt als Text“ darauf aufmerksam, dass es möglich ist durch das Neue und Unbekannte einer fremden Stadt in eine „triste Unmündigkeit“ zu fallen, in der man aufgrund seiner Ahnungslosigkeit einem „nicht kontrollierbaren Führer“[8], nämlich der Stadt selbst, sich ausliefern muss. Versteht man also die Stadt nicht, weil sich einem ihre Sprache, ihre Zeichensysteme oder ihre alltäglichen Funktionsweisen entziehen, kann das Verlangen an seiner eigenen Selbstständigkeit und Selbstsicherheit festzuhalten zu einer einzigen Strapaze werden, in der man sich der Zufälligkeit des unbekanntes Raums überlassen muss. Dieser Unmündigkeit widersetzt sich Borlú, lernt was er nicht versteht dazu, und so gelingt es ihm sich den Überblick zu verschaffen, den er benötigt. Anstatt sich, wie Revel, von den Umständen bestimmen zu lassen, wird Borlú selbst zum fähigen Marionettenspieler des Raums, indem er die Gesetze seiner Umgebungen, ob sozialer oder politischer Natur erkennt und für sich gebraucht. Absolut ist diese Fähigkeit jedoch nicht zu sehen, denn übrig bleibt im Endeffekt auch für Borlú immer wieder erneut wunderbarlich Undurchdrungenes das es auszuforschen gilt, dessen Größe nicht einschätzbar ist und unter dessen Umständen jegliche Erkenntnis sich als Irrweg herausstellen könnte.

Archäologie und Spurenkunde

Der Ausgangspunkt, den Miéville seinen LeserInnen präsentiert gibt bereits Einblick in die Art, wie im gesamten Werk mit Information und Wissen umgegangen wird. Man sieht sich einer unbekanntes Toten gegenüber, in einer Stadt, die es nicht gibt unter einer Vielzahl von Menschen, die nicht vorgestellt werden. Unbehagliches und Befremdliches schwingt in den Situationen mit. Informationen werden sehr gezielt gesetzt, die Orientierung erfolgt ausschließlich an Borlú. Er gibt die Perspektive vor, nur durch seinen Informationsstand können

Schlüsse gezogen werden und Konstellationen rekonstruiert werden. Daraus ergibt sich allerdings auch, dass Borlú vorerst mit der präsentierten Informationsflut sehr alltäglich umgehen kann. Unmengen von Namen, Personen, spezifischen Berufsabkürzungen werden genannt, die zwar nicht zwingend Bedeutungen für den Verlauf der Erzählung haben, jedoch durch ihre bloße Anwesenheit ihrer narrativen Bestimmung nachkommen, indem sie die normale Komplexität einer bekannten Stadt einfangen. Authentizität wird unterstrichen, da Kontingenz nicht vermieden wird und dadurch die Routine einer arbeitenden Person in einer Stadt gezeigt wird, die sich nicht über ihre alltäglichen Begrifflichkeiten erstaunt, wenn auch - wohl im Bewusstsein der Geschichte - hin und wieder zart ergänzend kleine Hilfestellungen geliefert werden, um der Unwissenheit der LeserInnen auf die Sprünge zu helfen. So fällt, bei der Suche nach einem gewissen Shukman, der beiläufig erwähnt und an keiner anderen Stelle des Buches mehr genannt wird, erst nach einigen Zeilen die Zusatzbezeichnung „Shukman the patho“[9], wodurch der Aufgabenbereich des Pathologen erklärt wird.

Gegensätzlich verhält es sich in der anderen Stadt. Nicht nur der/die LeserIn, sondern Borlú selbst taucht in eine bislang ungesehene Stadt, die er gegen alle Gewohnheit nun besonders aufmerksam zu betrachten hat, und deren Informationen ihm ebenfalls neu sind. Eine ständige Spannung zwischen dem Gewussten und dem Ungewussten bleibt daher bestehen, denn einerseits setzt sich das Puzzle immer weiter zusammen, indem die einzelnen Teile zueinander getragen werden, andererseits entsteht ein regelrechtes Wirrwarr durch eine Unzahl an genau diesen Einzelteilen, die sich über den gesamten Bereich suchen und finden lassen, deren Bedeutung jedoch nicht sofort erkannt werden kann, denn deren Aufgabe und Sinn könnte ebenso in einem komplett anderen Puzzlespiel liegen.

Interessant ist hierbei, dass eigentlich Butor selbst derjenige ist, der diese Vielschichtigkeit der Stadt in seinem Text aufbereitet. Er verweist auf mehrere Arten von Text - wobei der Begriff hier durchaus sehr weit verstanden werden kann - die das Leben einer Stadt ausmachen. Es muss gelernt werden, die Texte und die Sprache einer Stadt zu interpretieren,

ob es sich nun um Aufschriften oder Schilderzeichen handelt - um sich in einer Stadt zurecht zu finden muss man ihre kulturelle Lesart akzeptieren und rezipieren können. Miéville schafft in einer Stadt zwei maßgebliche Lesarten, die sich gegenseitig gekonnt ignorieren, die Existenz des Anderen jedoch genau durch diese Ignoranz anerkennen müssen. „Each city in the world has its own road-grammar“[10], wird so Borlú feststellen, indem er die Unterschiede zwischen den beiden Städten entdeckt und reflektiert. Die BewohnerInnen, auch wenn sie Seite an Seite gehen, werden jeglichen Versuch unternehmen, sich gegenseitig nicht zu sehen, sich gegenseitig nicht zu lesen, sich gegenseitig jegliche Existenz und jegliches Wissen darüber abzusprechen, denn das ist ihre traditionelle Lebensart, das ist eines der Gesetze, nach denen sie leben, eines der Gesetze ihrer Stadt.

Basierend auf den Strukturen dieser gespaltenen Stadt, existiert auf einer weiteren Ebene eine zusätzliche Stadt, die innerhalb von Beszel und Ul Qoma ihre Spuren hinterlässt, nämlich Orciny als Austragungsort eines in erster Linie in alten Schriften bestehenden Mythos. In Butors Sinne kann Orciny mit einem „schlafenden Text“[11], oder auch „verborgenen Text [...] der auf den Blättern eines noch nicht aufgeschlagenen Buches schläft“ [12] verglichen werden. Dieser besonderen Art von Texten räumt Butor einen ansehnlichen Status ein, indem er meint in ihnen den Ursprung der eigentlichen Stadtentstehung zu entdecken, denn um solche Texte nutzen und speichern zu können, bauen Menschen privilegierte Orte, in denen sich Tempel, Orakel oder dergleichen ansiedeln, die in Folge weitere Bauten anziehen, nicht zuletzt Wohnorte, aus denen schließlich Stadt entsteht.

Mieville lässt nun ebenfalls mit Orciny eine Stadt durch und als Text entstehen, deren Haupteigenschaft es ist, dass ihr Menschen, in diesem Fall WissenschaftlerInnen der Archäologie, dienen, indem sie sie in den Bann zieht. Diese Stadt, die nicht über ihre rein textliche Form hinauswachsen kann, auf die kein steinernes Gebäude, kein irdenes Gebilde verweisen kann, besitzt dennoch eine solche Macht und Anziehungskraft für die, die sich mit ihrem Text auseinandersetzen, dass

sie die Realität der Erzählung lange Zeit beherrscht und in Irrsinn und Tod der Figuren eine beachtliche Rolle spielt. Auf dieser Ebene bekommt Wissen eine neue Bedeutung, da es sich um verborgenes und geheimes Wissen handelt, das es zu entschlüsseln gilt und das wiederum durch seine verworrenen Schlingen die Vielschichtigkeit der Informationen, mit all ihren Einbahnen und Bewegungsmöglichkeiten aufzeigt. Es gibt nicht die eine Antwort, denn es gibt auch nicht die eine Frage.

In Butors Roman selbst ist der Umgang mit Information und Wissen anders gestaltet. Der Protagonist Revel weiß Alles und Nichts zugleich. Im Gegensatz zu Borlú kann man sich weder auf seine Erzählungen, noch auf seine Kombinationsgabe verlassen. Dem/Der LeserIn wird eine Welt gezeigt, die nie vollständig wird, nicht weil sie in sich selbst das Maß an Erfassbarem übersteigt, sondern weil ein bewusstes Vorenthalten an Information stattfindet, bzw. ebenfalls ein verwirrendes Übermaß an Details angeführt wird, wodurch Unklarheit über die Bedeutungsschwere von Geschriebenem vorherrscht. Sehr genaue Schilderungen können so ihren Zweck einfach in dem Hinauszögern des Preisgebens der Information haben, die eigentlich von Interesse zur Aufklärung der Fragen dienen. Andererseits wird gerne auch, nach einer Reihe viel versprechend anmutender Sätze schlicht mit der Fortführung der Erzählung abgebrochen um an einer völlig neuen Stelle weiter zu erzählen.

Folgendes Zitat verdeutlicht den geradezu leidenschaftlichen Gebrauch von Anspielungen und Verstrickungen die nicht aufzulösen sind, wobei die LeserInnen hier kurzerhand mit dem Schluss dieses Satzes in Form einiger Punkte in völliger Dunkelheit zurück bleiben: „Ich ahnte damals noch nicht, daß sich meinem Unterfangen so viele Dinge in den Weg stellen würden, daß sich Rätsel und Dunkelheiten so häufen, verwirren und verdichten würden, daß ich so eng in diesen Mordanschlag auf George Burton verwickelt werden würde, hinsichtlich dessen meine Nachforschungen seit einer Woche keinen einzigen Schritt vorwärtsgekommen sind, da ich, in meine Aufzeichnungen vertieft und zwischen drängenden Problemen hin und her geworfen, zudem nicht recht wissend, wie ich es anfangen sollte, die Suche nach dem Freund des

Vetters der Baileys noch nicht aufgenommen habe, nach jenem Richard Tenn, den ich aus so vielen Gründen verdächtige und dessen Namen ich auf diesen Seiten wiedergefunden habe, und da ich vorgestern nachmittag, als ich in das Krankenhaus gekommen bin, Leute dort angetroffen habe, die ich nicht kannte, was die Unterhaltung für mich recht schwierig gemacht hat, um so mehr, als sie sehr schnell sprachen, ich an ihre Aussprache nicht gewöhnt war und sie keinerlei Anstrengungen machten, um mir zu helfen, so daß ich nach einigen...“[13] Das Spiel mit Information und dessen Vorenthalten wird so auf die Spitze getrieben - ein unüberschaubares Labyrinth an Details entworfen, das für LeserInnen nicht zu erforschen ist. Das Wissen, das *Revel* in seinen Aufzeichnungen festhält, verdeckt mehr, als es Preis gibt. Immer wieder wird so der/die LeserIn dazu verführt, dem sich steigernden Lesefluss gespannt zu folgen um im nächsten Moment, immer neu überrascht von der Dreistigkeit des Stockens und Verdeckens, fast schon beleidigt über das Vorenthalten der Information, sich über die gelesenen Zeilen und deren unbefriedigendes Ende zu empören. Es werden unzählige Fragen aufgeworfen und schwache Vermutungen müssen als Antwort reichen. Ganz der Form persönlicher Aufzeichnungen entsprechend, und genau aus solchen besteht der Roman, ist es fremden Augen beinahe unmöglich schlau aus den Gedankengängen und Anspielungen zu werden.

(Nicht-)Orte des Noir

Der verworrene Umgang mit Information in beiden Werken bringt eine ungewöhnliche Struktur mit sich, wie mit offen zur Schau gestelltem Wissen, aber auch durchschimmernden Geheimnissen, mit nicht-Fassbarem umgegangen wird.

In beiden Werken herrscht ein positivistisch *wahrer* Faktenreichtum vor. Straßennamen, Ortsteile, Parks, Gebäudenamen, Personen, etc. werden genau angeführt. Butor geht sogar so weit, dass er dem *Zeitplan* eine Straßenkarte beilegt. Man könnte meinen, dass die unverblünte Klarheit mit der hier umgegangen wird kaum übertroffen werden kann und doch verweist genau diese Offenheit auf die Leerstellen, die verdeckt werden

sollen. Auch der beigelegte Plan stellt keinen offiziell gedruckten dar, sondern einen handgezeichneten, der das Preis gibt, was der Zeichner, möglicherweise Revel selbst, zu zeigen beabsichtigt - keinen Deut mehr. Kontinuierlich wird ein Spannungsbogen aufgebaut, indem auf begehrte klärende Auskünfte verwiesen wird, zuvor allerdings muss noch anderes, meist recht Belangloses, zumindest vorerst Unzusammenhängendes in aller Deutlichkeit berichtet und beleuchtet werden, um schließlich kurz vor der ersehnten Mitteilung mit der Erzählung abzurechnen und dem Wissensdurst der LeserInnen in keinsten Weise Rechnung zu tragen.

Eine solches formales Arrangement erinnert nicht zuletzt an Stilmittel, die vor allem im Film und Fernsehen gebräuchlich sind, die schier unendlich scheinende Aneinanderreihung der Cliffhanger präsentieren sich als Parallele zu Serien oder Seifenopern. Immer wieder lassen Butor und ebenso Miéville filmische Elemente in ihren Werken aufblitzen, wenn sie sie auch auf unterschiedliche Weise präsentieren, aufbereiten bzw. montieren, denn in einem völlig klassischen Sinne folgen die Geschichten mitunter den Gesetzen der Montage, die gewöhnlich unverkennbar den Film auszeichnet. Butor sowie Miéville sind Meister darin, ihre Erzählungen quasi abzuschneiden, um sie an völlig anderen Stellen weiterzuführen, Erzählflüsse abzurechnen, sie untertauchen zu lassen und an andere Teile wieder anzukleben. Ein solches Vorgehen ähnelt dem eines Cutters, der es liebt und versteht mit seiner Schneidemaschine umzugehen.

Die Techniken, die die Autoren dem Film entleihen sind unumstritten vielfältig. „Um gut zu montieren, dass heißt, einzelne Teilstücke einer beliebigen Erscheinung richtig aufzunehmen, muss man die Gesetze ihrer Entwicklung kennen“[14], so Pudowkin, der sich damit zwar vornehmlich auf filmische Darstellungen bezieht, dessen Wesen sich jedoch in unseren behandelten Werken finden lässt und teilweise sogar auf die Spitze getrieben wird. Die Beschreibung von Bleston aus Revels ureigner Betrachtungsart lässt die Assoziation mit einem Kamerablick dringender zu, als so mancher Streifen, der über Leinwände flimmert. Wie das Kameraauge illustriert die Perspektive des Protagonisten, der seinen Blick

müde und langsam umherschweifen lässt, um sich an kleinen Feinheiten derart festzusaugen, dass sie wie bei Großaufnahmen geradewegs herangezoomt werden. Die einzelnen Sätze übernehmen insofern die Aufgabe der Kamera, die uns durch das Geschehen führt und einen stark subjektiven Weltausschnitt einer Person zeigt, ohne zu erklären, was gesehen wird. Die Konstruktion der Welt eines Einzelnen steht im Mittelpunkt, die unzugänglich und unsicher bleibt und die vermittelt wird, wie die Bilder eines Films, dem man die Sprache raubt und deren Interpretationsmöglichkeiten sich so vermehren, weil angebotene Erklärungsmodelle ausbleiben. „Die Montage ist [...] eine Präsentation aller - von oberflächlichen bis zu den tiefsten - Zusammenhänge, die in der realen Wirklichkeit existieren.“[15] Montage ist demnach die Bemühung um Darstellung von Realitäten, von tatsächlichen Möglichkeiten, beispielsweise einer Einführung in Denkvorgänge, in denkbare Kontexte und Relationen eines Individuums - so wie es sich durch Revel oder Borlú ausdrückt. Sie dient im Wesentlichen dazu, den „ideellen Gehalt“[16] eines Kunstwerks, ob nun literarisch, cineastisch oder in einer anderen Form, herauszustrichen und so einen entscheidenden Beitrag dafür zu leisten das Kunstwerk als ein solches zu gestalten, wie es freilich auch Mieville und Butor anstreben.

Nicht zuletzt bedienen sich die Autoren hierfür einer gezielt bildhaften Sprache, die zweifelsfrei geradezu anschauliche Einsichten hervorbringt und sie vermitteln damit literarische Beschreibungen, die sich zu visuellen ausbreiten. Daher kann eine Filmsprache bemerkt werden, wodurch eine filmische Schreibweise, das sogenannte filmische Schreiben unterstützt wird. Zudem ist ein solches Schreiben anhand diverser formalstruktureller Merkmale erkennbar.

So verhält sich der bereits erwähnte zeitliche Aufbau zwar nach einem rahmenden, strikten Ablauf, dieser wird jedoch von *flashbacks* zersiebt und aufgebrochen. Je nach Bedarf wird zeitlich gerafft oder gedehnt, pausiert oder beschleunigt, wodurch ein dynamisches Spiel mit Erzählzeit und erzählter Zeit getrieben wird. In dieser Weise können Formen des Erzählens, die charakteristisch dem Film zugeordnet werden, in einzelnen

Szenen zeitdeckend, dann wiederum mit elliptischen, sprunghaften Übergängen zwischen den einzelnen Szenen literarisch neu interpretiert werden.[17]

Verknüpfungen zum Film werden nicht allein durch allgemeine Techniken geweckt und veranschaulicht, sondern filmische Referenzen werden mitunter völlig klar ausgesprochen, wie beispielsweise im berühmt gewordenen Schwur von Arnold Schwarzenegger in seiner Rolle als Terminator „I'll be back“, den Borlú, sich selbst der filmischen Referenz bewusst „in an Austrian accent“[18] lächelnd wiederholt. Insofern wird sich ausdrücklich und völlig unverblümt auf Film bezogen, wobei das Schmunzeln des Protagonisten über die Assoziationen, die seine eigenen Worte erzeugen, ebenso deutlich seinen konträren Charakter enthüllt. In keinsten Weise entspricht sein ausgesprochen menschliches Naturell dem des prominenten Cyborgs, sondern erinnert auffallend stark an klassische Serientetektive wie Columbo oder diverse Stars aus den CSI-Serien, wodurch sich wiederum das bewusst nahe Verhältnis zu Film und Fernsehen manifestiert. Wie sie ist auch Borlú ein Grübler, der recht unbedarft über einen Fall nachsinnt und dabei unbeirrbar den Spuren folgt, die er ausfindig machen kann und den er sich erst nach und nach, mit oftmals überraschender Scharfsinnigkeit entschlüsseln kann. Eine solche Figur des Detektivs bringt vor allem einen Gedanken mit sich, und das ist der des Kriminalfilms, an den sich beide Werke anlehnen und dessen beharrlich durchschimmernde Präsenz beide Werke durchdringt. Eine Fülle an typischen Szenen und Eigenarten, die dieses Genre ausmachen werden geboten. Das Gespräch während einer Autofahrt durch die nächtliche Stadt darf hier genauso wenig fehlen wie die knappen Dialoge in rauem, staccatohaftem Ton.

Besonders der Film Noir, mit seiner Leidenschaft für Urbanes scheint für beide Autoren Inspirationsquelle gewesen zu sein. Die Stadt als Handlungsort, als bloße Hintergrundausrüstung zu beschreiben reicht nicht aus, sondern sie gilt ebenfalls als aktiver Bestandteil der Vorfälle. Dabei ähneln sich die äußeren Erscheinungsbilder der „Stadt Noir“ und finden sich in einer unverkennbaren Stimmung, die sich aus diffusem

Licht, regenschwerer Luft, defekt blinkenden Neonaufschriften, morschen und ruinierten Gebäuden zwischen denen Ratten und räudige Hunde umherstreifen ergibt. Eine solche Stadt ist nicht nur Schauplatz, sondern gebiert ihre Helden förmlich aus sich heraus, sie bringt sie hervor, indem ihre Personen nur in ihr denkbar sind.[19] Der erlebte Kampf, ob, wie in Revels Fall, gegen sich selbst, oder gegen ein undurchschaubares System wie Borlú ihn führt, handelt sich an ihr ab und steuert das Schicksal der Protagonisten, wird zu deren Schutz und gleichzeitig zu deren Verhängnis. „Sie ist Mutter und Hure in einem“[20], mit diesen Worten bringt Paul Werner ihre Zwiespältigkeit auf den Punkt und eben diese Kontroverse tragen auch ihre BewohnerInnen in sich. Präzise moralische Urteile fällen zu wollen ist und bleibt aussichtslos, denn ihre Figuren lassen sich nicht das Korsett von Gut oder Böse aufzwingen.

Dabei entstehen mehrere Handlungsstränge, die ineinander verwoben werden, an-, in-, und nebeneinander montiert werden und die jegliches „happy end“ zu einem vorübergehenden machen, weil kaum ein Aspekt aus jeglicher Perspektive geklärt wird und einzelne Verknüpfungen bis zu unüberschaubaren Themenfeldern kurios und umstritten bleiben. Ungeklärt stehen somit Fragen im Raum, auch wenn Borlú den eigentlichen Mordfall gelöst hat, oder Revel das verhasste Bleston verlassen kann. Folglich wird die Noir-Stadt symbolisch derart verdichtet, dass sie „zu einem bedeutungsgeladenen, überdeterminierten Raum, der alle Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der nächtlichen Stadt in sich bündelt“[21] wird und als solcher nicht aufzulösen ist, sondern nach dem Ende der Erzählung weiterhin in ursprünglich argwöhnischer Unsicherheit existent bleibt.

Auffällig ist hierbei, dass eine typische Dynamik der Städte erkennbar wird, hervorgerufen durch die Subjektivität der Sichtweise, die zwangsläufig zu einer fragmentorientierten Haltung führt, da an vielen Teilen rasch vorbeigestreift und dadurch eine rumorende, geladene Umgebung gestaltet wird, die voller Halbwissen und Geheimnis bleibt. Am tatsächlich Gezeigten, den Handlungsräumen der Erzählungen bleibt hingegen eine merkwürdige Kühle und ein tristes Unbehagen haften, das

der Ethnologe und Anthropologe Marc Augé mit dem auf ihn zurückgehenden Begriff Nicht-Ort fassen würde, in dem sich das einsame Individuum der Übermoderne aufhält: „Unsere Hypothese lautet nun, dass die 'Übermoderne' Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind.[22] Es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs neue seine Spiegelung findet.“[23] Augé zeigt damit genau jene Orte auf, die keine eigene Identität aufweisen können, die keine Erinnerung in sich tragen und dies sind genau jene Orte, an denen Revel scheitert und die für Borlú die Schauplätze bilden. Beide Protagonisten handeln sich so an ihren farblosen Städten ab, indem sie sie mit detektivischem Eifer zu erkennen suchen, deren Vielfalt sie jedoch, trotz aller lähmenden Eintönigkeit, unmöglich erfassen können. Ein bedrückend schales Bild der Stadt liegt den LeserInnen vor, ein Bild voll nebulös-pulsierendem, mysteriösem Leben, ein Bild der Stadt im Film Noir.

[1] Miéville, China (2004): *Marxism and Fantasy: an Introduction*. In: Sandner, David (Hg.): *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger Publishers, S. 341

[2] Butor, Michel (1989): *Der Zeitplan*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7

[3] Butor, Michel (1989): *Der Zeitplan*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301

[4] Thiele, Gisela (1975): Die Romane Michel Butors. Untersuchungen zur Struktur von *Passage de Milan*, *L'emploi du Temps*, *La Modification*, *Degrés*. Heidelberg: Winter, S. 102

[5] Foucault, Michel (1967): *Von anderen Räumen*. In: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (2006): *Raumtheorie*. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 319

[6] Butor, Michel (1989): *Der Zeitplan*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 45

- [7] Miéville, China (2009): *The City and The City*. London: Pan Macmillan, S. 258
- [8] Butor, Michel (1992): *Die Stadt als Text*. Graz: Droschl, S. 8f
- [9] Miéville, China (2009): *The City and The City*. London: Pan Macmillan, S. 4
- [10] Miéville, China (2009): *The City and The City*. London: Pan Macmillan, S. 135
- [11] Vgl.: Butor, Michel (1992): *Die Stadt als Text*. Übers. Helmut Scheffel. Graz: Droschl, S. 12 f.
- [12] Butor, Michel (1992): *Die Stadt als Text*. Übers. Helmut Scheffel. Graz: Droschl, S. 12
- [13] Butor, Michel (1989): *Der Zeitplan*. Übers. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 193
- [14] Pudowkin, Wsewolod (etwa 1940): *Über die Montage*. In: Albersmeier, Franz-Josef (1998): *Texte zur Theorie des Films*. 3. durchges. u. erw. Aufl. Ditzingen: Reclam, S. 79
- [15] Pudowkin, Wsewolod (etwa 1940): *Über die Montage*. In: Albersmeier, Franz-Josef (1998): *Texte zur Theorie des Films*. 3. durchges. u. erw. Aufl. Ditzingen: Reclam, S. 82
- [16] Pudowkin, Wsewolod (etwa 1940): *Über die Montage*. In: Albersmeier, Franz-Josef (1998): *Texte zur Theorie des Films*. 3. durchges. u. erw. Aufl. Ditzingen: Reclam, S. 83
- [17] Vgl.: Tschiltschke, Christian (2000): *Roman und Film*. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde. Tübingen: Narr, S. 97f
- [18] Miéville, China (2009): *The City and The City*. London: Pan Macmillan, S. 213
- [19] Vgl.: Werner, Paul (1985): *Film Noir*. Die Schattenspiele der „schwarzen Serie“. Frankfurt am Main: Fischer, S. 11

[20] Werner, Paul (1985): *Film Noir*. Die Schattenspiele der „schwarzen Serie“. Frankfurt am Main: Fischer, S. 11

[21] Frahm, Laura (2010): *Jenseits des Raums*. Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld: trankript, S. 260

[22] Augé, Marc (1992): *Orte und Nicht-Orte*. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer, S. 92f

[23] Augé, Marc (1992): *Orte und Nicht-Orte*. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer, S. 94