



## Leseprobe

Lauren Elkin

### Flâneuse

Frauen erobern die Stadt -  
in Paris, New York, Tokyo,  
Venedig und London

---

»Lauren Elkin hat mit 'Flâneuse' nicht nur eine Geschichte kluger Rebellinnen geschrieben, sondern eine Geschichte des weiblichen Blicks. Wer sie liest, sieht danach mehr von London, Paris, New York. Und sich selbst ganz neu beim Sehen zu.«  
*Süddeutsche Zeitung*

Bestellen Sie mit einem Klick für 22,00 €



---

Seiten: 400

Erscheinungstermin: 12. November 2018

Mehr Informationen zum Buch gibt es auf

[www.penguinrandomhouse.de](http://www.penguinrandomhouse.de)

# Inhalte

- Buch lesen
- Mehr zum Autor

## Zum Buch

---

Die Flâneuse - Virginia Woolf in London ist eine von ihnen, Jean Rhys in Paris, Holly Golightly in New York. Sie alle erobern sich selbstbewusst Städte, Menschen und Gedanken. Sie sind neugierig, klug und unabhängig, reisen, wohin sie wollen und genießen die Freiheit der Großstadt. Die Autorin und Essayistin Lauren Elkin folgt den Spuren außergewöhnlicher flanierender Frauen, indem sie selbst durch das heutige Paris, New York, London, Venedig und Tokyo spaziert. Sie lässt sich treiben durch Städte, Literatur, Kunst und Geschichte und zeigt in ihrer Geschichte des weiblichen Flânierens wie berauschend es sein kann, sich eine Stadt zu erobern, was lange nur Männern vorbehalten war.



### Autor

## Lauren Elkin

---

Lauren Elkin, geboren in New York, ist Autorin von »Flâneuse. Frauen erobern die Stadt«, Essayistin und Übersetzerin. Sie schreibt unter anderem für die *New York Times Book Review*, den *Guardian* und die *Times Literary Supplement*. Nachdem sie die USA verlassen und die Straßen von London, Venedig, Tokyo und Hong Kong, wie Hemingway immer ausgestattet mit Stift und Papier, erobert hat, lebte sie in Paris. Heute lebt sie mit ihrer Familie in London.

Lauren Elkin • Flâneuse





*Für Trivia*

*Göttin der Wegkreuzungen*



»Sie ist eine Wanderin, Herumtreiberin, Emigrantin, Geflüchtete, Deportierte, Streunerin, ziehende Schauspielerin. Manchmal möchte sie sesshaft werden, aber Neugier, Trauer und Unzufriedenheit machen es ihr unmöglich.«

– Deborah Levy, *Swallowing Geography*





## INHALT

FLÂNEUS-IEREN	13
LONG ISLAND · NEW YORK	39
PARIS · CAFÉS WO MAN	57
LONDON · BLOOMSBURY	95
PARIS · KINDER DER REVOLUTION	127
VENEDIG · GEHORSAM	161
TOKIO · VON INNEN	193
PARIS · PROTEST	237
PARIS · NACHBARSCHAFT	269
ÜBERALL · DER BLICK VON UNTEN	311
NEW YORK · RÜCKKEHR	341
EPILOG · FLÂNEUSERIE	361
<i>Anmerkungen</i>	367
<i>Dank</i>	391
<i>Bildnachweise</i>	393

Eine Straße in Paris. Eine Frau bleibt stehen und zündet sich eine Zigarette an. In einer Hand hält sie das Streichholz, in der anderen die Schachtel und einen Handschuh. Ihre hochgewachsene Gestalt korrespondiert mit dem Schatten eines Laternenpfahls, zwei parallele senkrechte Linien auf der Wand hinter ihr, als die Fotografin die Blende schließt. Innehaltend; festgehalten im Vorübergehen.

An der Wand steht eine klare Anweisung: *Défense d’Afficher et de faire aucun Dépôt le long de ce ...* dann wird die Mahnung vom Bildrand abgeschnitten. *Défense d’Afficher*, das verkünden viele Wände in Paris. *Plakatieren verboten*, ein Verbot aus dem späten neunzehnten Jahrhundert, damit die Stadt nicht zu einer Wüste aus Reklametafeln verkommt. Über dem Schriftzug lassen schablonierte Buchstaben wissen – trotzig? Oder waren sie zuerst da? –, dass man hier oder in der Nähe früher *charcuterie* kaufen konnte. Darunter hat jemand die groben Umrisse eines Gesichts gemalt.

Es ist 1929. Frauen, die in der Öffentlichkeit rauchen, sind kein so ungewöhnlicher Anblick mehr. Dennoch enthält das Foto ein Moment der Grenzüberschreitung. Der Tag wird zu Ende gehen, die Frau wird weiterziehen, die Fotografin wird weiterziehen, selbst die Sonne wird weiterziehen und mit ihr

der Schatten der Laterne. Doch alles, was wir von diesem Ort in der Vergangenheit sehen, ist eine Frau, die sich vor einer Wand voller Verbote und deren Missachtung eine Zigarette anzündet. Sie fällt auf, in ihrer anonymen, unsterblichen Einzigartigkeit.

Die urbane Schwarz-Weiß-Fotografie jener Zeit hat mich immer berührt, besonders die Bilder von Frauen – von Marianne Breslauer, die diese Aufnahme gemacht hat, von Laure Albin-Guillot, Ilse Bing oder Germaine Krull, einer Freundin Walter Benjamins, die gerne mit ihm – und ohne ihn – durch die Passagen von Paris streifte und dort fotografierte. Diese Frauen kamen in die Stadt (oder waren vielleicht dort geboren oder kamen aus anderen Städten), um unbeobachtet zu sein, aber auch um der Freiheit willen, tun zu können, was sie wollten und wie sie es wollten.

Vor meinem geistigen Auge sind ähnliche Bilder entstanden. Von Momenten, die in Tagebüchern oder Romanen festgehalten wurden, in denen aber kein Fotograf zugegen war. Eines zum Beispiel von George Sand, die in Männerkleidung durch die Straßen spaziert. Verloren in der Stadt, ein »Atom« in der Menge. Oder Jean Rhys, deren Frauenfiguren an Kaffeehausterrassen vorbeigehen und sich innerlich winden, weil die Kunden ihnen mit Blicken folgen und sie als Außenseiterin erkennen. Breslauers Fotografie und die anderen Bilder in meiner Vorstellung zeigen das Kernproblem der urbanen Erfahrung: Sind wir Individuen oder Teil der Masse? Wollen wir uns abheben oder in der Menge verschwinden? Ist das überhaupt möglich? Wie wollen wir – egal, welchen Geschlechts – in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden? Wollen wir die Blicke auf uns ziehen oder ihnen ausweichen? Wollen wir unabhängig und unsichtbar sein? Beachtenswert oder unbeachtet?

*Défense d’Afficher.* Keine Werbung. Und doch: *Elle s’affiche.* Sie zeigt sich. Sie hebt sich vor dem Hintergrund der Stadt ab.

## FLÂNEUS-IEREN

Wann ist es mir zum ersten Mal begegnet, dieses elegante französische Wort *flâneur* mit seinem überdachten *â* und dem rollenden *eur*? Es muss in den 1990ern gewesen sein, als ich in Paris studierte, aber ich glaube nicht, dass ich in einem Buch darauf gestoßen bin. Viel Pflichtlektüre habe ich in jenem Semester nicht gelesen. Ich kann es nicht mit Sicherheit sagen, und das bedeutet wohl, dass ich bereits zum *Flâneur* wurde, bevor ich wusste, was das ist; ich durchstreifte die Straßen in der Nähe meiner Universität – links der Seine, wie es sich für eine amerikanische Uni gehört.

Das Wort *Flâneur* für jemanden, »der ziellos umherstreift«, abgeleitet vom französischen Verb *flâner*, entstand in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in den mit Glas und Stahl überdachten Pariser *passages*. Als Haussmann anfang, seine lichten Boulevards in die dunkle unebene Kruste aus Häusern zu schneiden wie mit einem Messer durch Chèvre im Aschemantel, spazierte auch der *Flâneur* hindurch, um das urbane Spektakel zu betrachten. Als männliche Figur mit Privilegien und Muße, mit Zeit und Geld und ohne unmittelbare Verpflichtungen, die seine Aufmerksamkeit erfordert hätten, versteht der *Flâneur* die Stadt wie nur wenige ihrer Bewohner, denn er hat sie sich mit den Füßen eingepägt. Jede Ecke, jede

Gasse, jeder Treppenaufgang hat das Potenzial, ihn in *rêverie* zu versetzen. Was ist hier geschehen? Wer ist hier vorbeigekommen? Welche Bedeutung hat dieser Ort? Der *Flâneur*, eingestimmt auf die Saitenschwingungen seiner Stadt, weiß es intuitiv.

In meiner Ignoranz muss ich geglaubt haben, ich hätte die *flânerie* erfunden. Für jemanden aus einem amerikanischen Vorort, wo die Menschen überall mit dem Auto hinfahren, war es ein wenig exzentrisch, ohne besonderen Grund zu Fuß zu gehen. In Paris konnte ich stundenlang laufen, ohne je irgendwo »anzukommen«. Ich beobachtete die Zusammensetzung der Stadt und erhaschte hier und da einen Blick auf ein inoffizielles Stück Geschichte: ein Einschussloch in der Fassade eines *hôtel particulier*, vergessene Schriftzüge hoch oben an der Seitenfassade eines Hauses, der Name einer Mehlfabrik oder einer Zeitung, die es nicht mehr gibt (was ein kreativer Graffiti-Künstler als Aufforderung nahm, etwas Eigenes daraus zu machen), oder ein paar Reihen bei Straßenarbeiten freigelegter Pflastersteine: verschiedene Schichten unter der Oberfläche der heutigen Stadt, die sich langsam immer weiter nach oben schiebt. Ich hielt Ausschau nach Rückständen, nach Strukturen, nach Zufällen, Begegnungen und unerwarteten Entdeckungen. Die wichtigste Erfahrung mit dieser Stadt machte ich nicht mittels Büchern, Restaurants oder Museen und auch nicht durch die seelischen Narben jener Affäre, die sich in einer Dachkammer nahe der Börse abspielte, sondern durch das viele Zufußgehen. Irgendwo im sechsten Arrondissement wurde mir klar, dass ich für den Rest meines Lebens in der Stadt wohnen wollte, und zwar genau hier, in Paris. Es hatte etwas mit der absoluten, vollkommenen Freiheit zu tun, die sich entfaltet, wenn man einen Fuß vor den anderen setzt.

Zwischen meiner Wohnung in der Avenue de Saxe und

der Uni in der Rue de Chevreuse lief ich eine Furche in den Boulevard Montparnasse. Von den Namen der Restaurants, an denen ich vorbeikam, lernte ich ein Französisch, das nicht in den Schulbüchern steht: Les Zazous (benannt nach einem Jazzer-Typ aus den 1940er-Jahren mit kariertem Blazer und Stirnlocke), das Restaurant Sud-Ouest & Cie, von dem ich die französische Entsprechung zu »& Co« erfuhr, und von einer Bäckerei namens Pomme de pain lernte ich das Wort für Kiefernzapfen, *pomme de pin*, wobei ich nie recht verstanden habe, warum dieses Wortspiel der Mühe wert sein sollte. In einem Brezel-Shop namens Duchesse Anne kaufte ich mir jeden Tag auf dem Weg zu meinen Veranstaltungen einen Orangensaft und dachte darüber nach, wer diese Anne sein mochte und in welcher Beziehung sie zu Brezeln stehen könnte. Ich sinnierte über das verzerrte Bild, das die Franzosen von der amerikanischen Geografie haben mussten, was sich in einem TexMex-Restaurant namens Indiana Café äußerte. Auf meiner Strecke lagen all die berühmten Cafés des Boulevards: La Rotonde, Le Sélect, Le Dôme und La Coupole, Wasserstellen für Generationen von amerikanischen Schriftstellern in Paris, deren Geister unter den Markisen der Cafés hockten, ohne sich von den Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts beeindruckt zu zeigen. Ich überquerte die Straße zur Rue Vavin mit dem gleichnamigen Café, in das die coolen *lycéens* nach Schulschluss gingen, lässig Zigaretten rauchend, die Ärmel länger als die Arme, Converse-Sneakers an den Füßen. Jungen mit dunklen Locken, die Mädchen ungeschminkt.

Mutiger geworden, wagte ich mich bald in die Straßen, die vom Jardin du Luxembourg abgingen, einige Gehminuten von meiner Uni entfernt. Ich gelangte zur Kirche Saint-Sulpice, die damals renoviert wurde – und das schon seit Jahrzehnten, ebenso wie der Turm Saint-Jacques. Niemand konnte sagen,

ob die Baugerüste an den Türmen je wieder abgebaut werden würden. An der Place Saint-Sulpice saß ich im Café de Mairie und beobachtete, wie die Welt an mir vorüberzog: die magersten Frauen, die ich je gesehen hatte, in Leinenkleidung, die in New York spießig ausgesehen hätte, in Paris aber unvergleichlich chic wirkte, Nonnen in Zweier- oder Dreiergrüppchen, Yuppie-Mütter, die ihre kleinen Söhne an Bäume pinkeln ließen. Ich schrieb alles auf, was ich sah, ohne zu wissen, dass Georges Perec 1974 eine Woche lang an genau diesem Platz, in genau diesem Café gesessen und dasselbe Kommen und Gehen notiert hatte: Taxis, Busse, Gebäck essende Menschen, die Richtung und Stärke des Windes – alles in dem Versuch, seinen Lesern die Schönheit des Alltäglichen nahezubringen, dessen, was er als das *Infraordinäre* bezeichnete: was geschah, wenn nichts geschah. Was ich ebenfalls nicht wusste, war, dass *Nachtgewächse*, das eines meiner Lieblingsbücher werden sollte, in genau diesem Café und dem darüberliegenden Hotel spielte. Paris fing gerade erst an, der Ort meiner wichtigsten persönlichen und intellektuellen Bezugspunkte zu werden – und sie hervorzubringen. Wir lernten uns gerade erst kennen.

Mit Englisch als Hauptfach hatte ich eigentlich nach London gehen wollen, doch aufgrund einer Formalie verschlug es mich stattdessen nach Paris. Innerhalb eines Monats hatte mich die Stadt verzaubert. Da war etwas in den Straßen von Paris, das mich innehalten und mir das Herz stocken ließ. Sie schienen von einer Gegenwart durchdrungen, selbst wenn außer mir niemand dort war. Es waren Orte, an denen etwas geschehen könnte oder geschehen war oder beides. In New York, der Stadt, in der sich alles der Zukunft beugt, hätte ich ein solches Gefühl nicht haben können. In Paris hielt ich mich viel im Freien auf und dachte mir Geschichten zu den Straßen aus, durch die ich ging. Nach diesen sechs Monaten waren



die Straßen nicht mehr nur die Strecke zwischen meiner Wohnung und meinem jeweiligen Zielort, sondern meine große Leidenschaft. Ich ließ mich überallhin treiben, wo es interessant aussah, ließ mich vom Anblick einer verfallenden Wand anlocken, von bunten Blumenkästen oder von irgendetwas Faszinierendem am Ende einer Straße, auch wenn es etwas so Alltägliches war wie eine Querstraße. Alles, jedes Detail, das plötzlich hervortrat, zog mich an. Jedes Mal, wenn ich um eine Ecke bog, wurde mir bewusst, dass der Tag ganz mir gehörte und ich nirgendwo sein musste, wo ich nicht sein wollte. Ich war erstaunlich immun gegen Verantwortung, denn ich hatte keinerlei Ambitionen, außer das zu tun, was mich interessierte.

Ich erinnere mich, dass ich einmal für zwei Stationen die Metro nahm, weil mir nicht bewusst war, wie nah alles beieinanderlag, wie gut man in Paris zu Fuß gehen konnte. Ich musste gehen, um zu begreifen, wo ich mich im Raum befand und wie die Orte miteinander zusammenhingen. An manchen Tagen lief ich bis zu zehn Kilometer und kehrte mit wunden Füßen und der einen oder anderen Geschichte für meine Mitbewohner nach Hause zurück. Ich sah Dinge, die ich in New York noch nie gesehen hatte. Bettler (Roma, wie mir erklärt wurde), die regungslos mit gesenktem Kopf in den Straßen knieten und Schilder hielten, auf denen sie um Geld baten. Manche hatten Kinder dabei, andere Hunde. Obdachlose, die in Zelten, unter Treppen oder Brücken hausten. Für jede malerische Ecke in Paris gab es das entsprechende Elend. Ich legte meine New Yorker Apathie ab und gab, so viel ich entbehren konnte. Wenn man sehen lernt, bedeutet das auch, dass man nicht mehr wegsehen kann. In den Straßen von Paris war mir immer bewusst, dass uns nur der schmale Grat des Schicksals voneinander trennte. Und dann erfuhr ich irgendwie durch

Zufall, dass dieses ganze Herumlaufen und der unablässige Drang, alles, was ich sah und empfand, in die biegsamen Notizbücher zu kritzeln, die ich in der Buchhandlung Gibert Jeune am Boulevard Saint-Michel kaufte – dass also alles, was ich intuitiv tat, schon andere vor mir getan hatten, und zwar in einem solchen Ausmaß, dass es dafür ein eigenes Wort gab. Ich war ein *Flâneur*.

Oder eher – als gute Französisch-Schülerin machte ich aus dem maskulinen Substantiv ein feminines – eine *Flâneuse*.

+

*Flâneuse* [flah-nöhse], Subst.: aus dem Französischen. Weibliche Form von *Flâneur* [flah-nöhr], Müßiggänger, gemächlich umherstreifender Beobachter, normalerweise in Städten anzutreffen.

Diese Definition ist eine Erfindung von mir. In den meisten französischen Wörterbüchern ist das Wort nicht einmal aufgeführt. Das *Littré* von 1905 macht mit »*flâneur, -euse*«: *Qui flâne* ein Zugeständnis, doch im *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* wird es, man mag es nicht glauben, als eine Art Liegestuhl definiert.

Soll das ein Witz sein? Die einzige Art neugierigen Müßiggangs, der eine Frau nachgeht, ist es, sich hinzulegen?

Diese (natürlich umgangssprachliche) Verwendung kam um etwa 1840 auf und erreichte ihren Höhepunkt in den 1920er-Jahren, sie hält sich jedoch bis heute: die Google-Bildersuche nach »*flâneuse*« liefert eine Zeichnung von George Sand, eine Frau auf einer Bank in Paris und einige Bilder von Gartenmöbeln.

+

Während meines letzten Studienjahres, das ich wieder in New York verbrachte, schrieb ich mich für ein Seminar mit dem Titel »Der Mann in der Menge, die Frau auf der Straße« ein. Vor allem der zweite Teil interessierte mich: Ich hoffte, einen Stammbaum oder eine Schwesternschaft für mein exzentrisches neues Hobby erstellen zu können. Mich reizte zwar der Begriff des *Flâneurs* als jemand, der die Fesseln der Verantwortung abgestreift hat. Aber ich wollte vor allem herausfinden, wie sich eine Frau ins Stadtbild einfügen könnte.

Bei den Recherchen für meine Bachelorarbeit über Zolas *Nana* und Dreisers *Schwester Carrie* stellte ich verblüfft fest, dass Wissenschaftler die Idee einer weiblichen *Flâneuse* weitgehend verworfen hatten. »Die Erfindung einer *Flâneuse* steht nicht zur Debatte«, schreibt Janet Wolff in einem vielzitierten Essay zu dem Thema; »eine solche Figur wurde durch die Geschlechtertrennung des neunzehnten Jahrhunderts verunmöglicht.«<sup>1</sup> Die große feministische Kunsthistorikerin Griselda Pollock vertrat die gleiche Ansicht: »Es gibt keine weibliche Entsprechung zu dieser, ihrem Wesen nach männlichen Figur, dem *Flâneur*: Eine weibliche *Flâneuse* gibt es nicht und kann es nicht geben.«<sup>2</sup> »Der urbane Beobachter [...] wurde als ausschließlich männliche Figur gesehen«, notiert Deborah Parsons. »Die Möglichkeiten und Aktivitäten der *Flânerie* waren vorwiegend das Privileg begüterter Männer, und somit verstand es sich von selbst, dass der ›moderne Lebenskünstler‹ notwendigerweise ein Mann aus der bürgerlichen Schicht war.«<sup>3</sup> In ihrem Buch *Wanderlust: Eine Geschichte des Gehens* wendet sich Rebecca Solnit von ihren »ausschweifenden Philosophen, *Flâneuren* und Bergsteigern« ab, um die Frage zu stellen, »warum Frauen nicht auch draußen herumlaufen.«<sup>4</sup>

Den meisten Kritikern zufolge war diese Frau auf der Straße

höchstwahrscheinlich eine Prostituierte. Also las ich weiter und stieß auf zwei Probleme mit dem Konzept der *Flâneuse* als Hure: Erstens gab es Frauen auf der Straße, die nicht ihren Körper verkauften, und zweitens haftete dem Auf- und Abgehen dieser Frauen nichts von der Freiheit eines *Flâneurs* an; Prostituierte konnten sich nicht frei in der Stadt bewegen. Ihre Bewegungen waren streng reguliert: Mitte des neunzehnten Jahrhunderts schrieben alle möglichen Gesetze vor, wann und zu welchen Uhrzeiten sie Männer ansprechen durften. Für ihre Kleidung galten strenge Reglementierungen, sie mussten sich bei der Stadt registrieren lassen und regelmäßig bei der Gesundheitspolizei vorstellig werden. Mit Freiheit hatte das nichts zu tun.

Die meisten leicht zugänglichen Quellen, aus denen man erfährt, wie das Straßenbild im neunzehnten Jahrhundert ausgesehen hat, sind männlich und sehen die Stadt auf ihre eigene Weise. Wir dürfen ihre Zeugnisse nicht als objektive Wahrheit ansehen; ihnen fielen bestimmte Dinge auf, über die sie dann Vermutungen anstellten. Baudelaires geheimnisvolle und verführerische *passante*, die er in seinem Gedicht »Einer Vorübergehenden« verewigt, wurde oft als Prostituierte interpretiert, doch für ihn war sie nicht einmal eine echte Person, sondern nur seine lebendig gewordene Fantasie:

Es tost betäubend in der strassen raum.  
Gross schmal in tiefer trauer majestätisch  
Erschien ein weib ihr finger gravitatisch  
Erhob und wiegte kleidbesatz und saum

Beschwingt und hehr mit einer statue knie.  
Ich las · die hände ballend wie im wahne  
Aus ihrem auge (heimat der orkane):  
Mit anmut bannt mit liebe tötet sie.<sup>5</sup>

Baudelaire hat kaum Zeit, sich ein Urteil über sie zu bilden: Sie ist zu schnell (und gleichzeitig statuenhaft). Er will nicht darüber nachdenken, wer sie in Wirklichkeit sein könnte, woher sie kommt, wohin sie geht. Für ihn ist sie die Hüterin eines Geheimnisses und verfügt über die Macht, zu verzaubern oder zu vergiften.

Natürlich hängt der Grund dafür, dass die *Flâneuse* in der Geschichte des Durch-die-Stadt-Streifens keine Berücksichtigung findet, mit den gesellschaftlichen Bedingungen zusammen, unter denen Frauen im neunzehnten Jahrhundert lebten – der Zeit, in der unser Begriff vom *Flâneur* entstand. Die früheste Erwähnung eines *Flâneurs* stammt aus dem Jahr 1585, möglicherweise entlehnt vom skandinavischen Wort *flana*, »eine Person, die umherstreift«. Eine *Person* – nicht notwendigerweise ein Mann. Durchgesetzt hat sich das Wort allerdings erst im neunzehnten Jahrhundert, und diesmal hat es ein Genus: 1806 nahm der *Flâneur* die Form des »M. Bonhomme« an, eines Lebemanns aus vermögenden Verhältnissen, der über genug Zeit verfügt, um nach Belieben durch die Stadt zu streifen, in Cafés zu sitzen und die verschiedentlichen Bewohner der Stadt bei Arbeit und Spiel zu beobachten. Er interessiert sich für Klatsch und für Mode, aber nicht besonders für Frauen. In einem Wörterbuch von 1829 ist ein *Flâneur* ein Mann, der gern untätig ist, der den Müßiggang mag. Balzacs *Flâneur* gestaltete sich in zwei Grundformen aus: im gewöhnlichen *Flâneur*, der gern ziellos durch die Straßen streift, und im künstlerischen *Flâneur*, der die Wahrnehmung der Stadt in seine Arbeit einfließen lässt. Dies sei die unglücklichere Form, wie Balzac 1837 in seinem Roman *Cäsar Birotteaus Größe und Niedergang* schrieb, genauso oft ein verzweifelter Mann wie ein Müßiggänger.

Baudelaires *Flâneur* ist ein Künstler, der »Zuflucht in der

Menge« sucht; Vorbild dafür war sein Lieblingsmaler Constantin Guys, der selbst durch die Stadt flanierte und vielleicht in Vergessenheit geraten wäre, hätte Baudelaire ihn nicht berühmt gemacht. Edgar Allan Poes Kurzgeschichte »Der Mann in der Menge« wirft weitere Fragen auf: Ist der *Flâneur* derjenige, der folgt, oder dem gefolgt wird? Mischt er sich in die Menge und entschwindet, oder tritt er zurück und schreibt auf, was er sieht? Auf Französisch sind die Wörter für »ich bin« und »ich folge« identisch: *je suis*. »Sag mir, wem du folgst, und ich sage dir, wer du bist«, schrieb André Breton in *Nadja*. Selbst für den männlichen *Flâneur* steht die *flânerie* nicht notwendigerweise für Freiheit und Muße; in Flauberts Version der *flânerie* spiegelt sich seine eigene soziale Unsicherheit wieder.<sup>6</sup> Im frühen neunzehnten Jahrhundert wird der *Flâneur* mit einem Polizisten gleichgesetzt. In Québec, erzählt mir ein Freund, der dort einige Zeit lebte, sei ein *Flâneur* eine Art Trickbetrüger.

Als Beobachter und gleichzeitig Beobachteter ist der *Flâneur* ein verführerisches, aber leeres Gefäß, eine nackte Leinwand, auf die verschiedene Epochen ihre jeweiligen Sehnsüchte und Ängste projizierten. Er erscheint, wenn man ihn braucht, und zwar in der Form, in der man ihn braucht.<sup>7</sup> Unsere Vorstellung vom *Flâneur* enthält viele Widersprüche, was uns womöglich gar nicht bewusst ist, wenn wir von ihm sprechen. Wir glauben zu wissen, was wir meinen, aber dem ist nicht so.

Das Gleiche könnte man über die *Flâneuse* sagen. Natürlich ist es eine relevante Frage, zu welchen Räumen Frauen Zugang hatten, und von welchen sie ausgeschlossen waren. 1888 schrieb Amy Levy: »Die weibliche Clubgängerin, die *Flâneuse* in der St James Street mit dem Schlüssel in der Tasche und der Brille auf der Nase, bleibt ein Geschöpf der Fantasie.«<sup>8</sup> Schön und gut. Aber es gab zu allen Zeiten viele Frauen in

der Stadt, und eine Menge Frauen, die über Städte schrieben, Aufzeichnungen über ihr Leben festhielten, Geschichten erzählten, fotografierten, Filme drehten und sich auf alle möglichen Arten mit der Stadt auseinandersetzten – einschließlich Levy selbst. Die Freude daran, durch die Stadt zu streifen, ist Männern und Frauen gleichermaßen zu eigen. Zu behaupten, es könne keine weibliche Version des *Flâneurs* geben, bedeutet, die Möglichkeiten, wie Frauen mit der Stadt in Kontakt stehen, auf die zu beschränken, wie Männer mit der Stadt interagiert haben. Wir können über gesellschaftliche Gepflogenheiten und Einschränkungen diskutieren, aber wir können nicht negieren, dass Frauen *da* waren; wir müssen versuchen zu begreifen, was es für sie bedeutet hat, sich in der Stadt zu bewegen. Vielleicht liegt die Antwort darin, Frauen nicht in einen männlichen Begriff einpassen zu wollen, sondern den Begriff selbst neu zu definieren.

Wenn wir in der Zeit zurückreisen, war da schon immer eine *Flâneuse*, die auf der Straße an Baudelaire vorüberging.

+

Liest man nach, wie Frauen im neunzehnten Jahrhundert über sich selbst sprachen, stellt sich tatsächlich heraus, dass bürgerliche Frauen in der Öffentlichkeit unentwegt Gefahr liefen, der eigenen Tugend und dem eigenen Ruf zu schaden; sich allein in die Öffentlichkeit zu wagen, bedeutete, Schimpf und Schande zu riskieren.<sup>9</sup> Frauen der Oberschicht zeigten sich in offenen Kutschen im Bois de Boulogne oder unternahmen, in Begleitung, Gesundheitsspaziergänge im Park. (Eine Frau im geschlossenen Wagen erregte ein gewisses Misstrauen, wie die berühmte Kutschenszene in *Madame Bovary* belegt.) Die großen gesellschaftlichen Risiken

für eine alleinstehende junge Frau im späten neunzehnten Jahrhundert kommen deutlich in den achtbändigen Tagebüchern von Marie Bashkirtseff zum Ausdruck (auf Englisch und gekürzt erschienen unter dem unglaublichen Titel *I Am the Most Interesting Book of All (Ich bin das interessanteste Buch der Welt)*). Die Tagebücher berichten über ihre Entwicklung von der verwöhnten jungen russischen Aristokratin zur erfolgreichen Künstlerin, deren Arbeiten im Pariser Salon ausgestellt werden – nur zweieinhalb Jahre, nachdem sie ernsthaft anfängt, Malerei zu studieren –, und die mit fünf- und zwanzig an Tuberkulose stirbt. Im Januar 1879 schrieb sie in ihr Tagebuch:

Ich sehne mich nach der Freiheit, alleine auszugehen: zu kommen und zu gehen, im Jardin des Tuileries auf einer Bank zu sitzen und ganz besonders, in den Jardin du Luxembourg zu gehen, mir Schaufensterdekorationen anzusehen, in Kirchen und Museen zu gehen und am Abend durch die alten Straßen zu schlendern. Das wünsche ich mir. Ohne diese Freiheit kann man kein großer Künstler werden.<sup>10</sup>

Marie hatte vergleichsweise wenig zu verlieren. Sie wusste, dass ihr ein früher Tod bevorstand – warum hätte sie nicht allein herumlaufen sollen? Doch sie hegte noch bis einen Monat vor ihrem Tod die Hoffnung, wieder gesund zu werden, und während sie mit Freuden Schande über ihre Familie gebracht hätte, hatte sie gleichzeitig die kulturelle Abneigung gegen junge Frauen, die sich allein auf der Straße zeigten, so tief verinnerlicht, dass sie sich schon für den bloßen Wunsch danach schämte. In ihr Tagebuch schrieb sie, selbst wenn sie sich den gesellschaftlichen Strukturen widersetzen würde,



wäre sie nur »halb frei, denn eine Frau, die sich herumtreibt, ist töricht.«

Mit ihrer Entourage im Schlepptau lief sie dennoch ganze Tage mit ihrem Notizbuch in der Hand durch die Armenviertel von Paris und skizzierte alles, was sie sah. Aus dieser Recherche sollten zahlreiche Gemälde hervorgehen, darunter *Das Treffen* von 1884, das jetzt im Musée d'Orsay in Paris hängt und eine Gruppe Gassenjungen an einer Straßenecke abbildet. Einer von ihnen hält ein Vogelnest in den Händen, die anderen beugen sich mit jenem jungenhaften Interesse darüber, das sich als völlige Gleichgültigkeit tarnt.

Und Marie hat einen Weg gefunden, sich selbst in das Bild einzubringen. Im Hintergrund, rechts von den Jungen, in einer anderen Straße, sehen wir ein Mädchen von hinten; ein geflochtener Zopf fällt ihr auf den Rücken, sie entfernt sich von der Gruppe, womöglich allein, obwohl sich das nicht mit Gewissheit sagen lässt, weil das Bild hier abgeschnitten ist. Wir sehen nicht einmal ihren rechten Arm. Für mich ist das der schönste Teil an diesem Gemälde: Maries Signatur befindet sich am unteren rechten Bildrand, unter dem Mädchen. Wir dürfen wohl vermuten, dass sich Marie hier selbst auf die Leinwand gebracht hat: in Gestalt eines Mädchens, das vielleicht allein davongeht und die Jungen sich selbst überlässt.

+

Das Argument gegen die Existenz der *Flâneuse* ist manchmal mit der Frage der Sichtbarkeit verknüpft. »Für den *Flâneur* ist es entscheidend, praktisch unsichtbar zu sein«, schreibt Luc Sante, um sein Verständnis des *Flâneurs* als ein männliches, und nicht weibliches zu verteidigen.<sup>11</sup> Diese Anmerkung ist zugleich unfair und schmerzlich zutreffend. Wie gern wären wir

so unsichtbar wie es Männer sind. Nicht wir selbst machen uns im Sinne Santes sichtbar, im Sinne der Aufregung also, die eine Frau auslösen kann, wenn sie sich allein in der Öffentlichkeit bewegt; es ist der Blick *des Flâneurs*, durch den eine Frau, die sich in seine Reihen begeben wollte, zu sichtbar wird, um unbemerkt vorbeizugehen. Wenn wir aber so sehr ins Auge fallen, warum wurden wir dann aus der Geschichte der Stadt herausgeschrieben? Es ist an uns, uns wieder in dieses Bild hineinzu-malen, und zwar auf eine Art, die uns gerecht wird.

Wenngleich Frauen aus Marie Bashkirtseffs Schicht bis ins späte neunzehnte Jahrhundert weitgehend mit dem eigenen Zuhause assoziiert wurden, hatten Frauen der Mittel- und Unterschicht reichlich Gründe, sich auf der Straße aufzuhalten, sei es zum Spielen oder um einer Arbeit nachzugehen, als Ladenmädchen, in einer Wohltätigkeitsorganisation, als Dienstmädchen, Näherin, Wäscherin oder eine von vielen anderen Beschäftigungen auszuüben. Und wenn sie das Haus verließen, war das nicht nur zweckdienlicher oder beruflicher Art; in seinen farbenfrohen Gemälden, die das Leben von Frauen der Arbeiterschicht darstellten, zeigt David Garrioch, dass die Straße in gewisser Hinsicht ihnen gehörte. Sie betrieben die meisten Stände auf den Pariser Märkten, und auch zu Hause saßen sie gemeinsam draußen vor den Türen ihrer Wohnungen und Häuser und taten das, was Jane Jacobs zweihundert Jahre später »ein Auge auf die Straße haben« nennen würde: Sie »hatten ein Auge darauf, was vor sich ging, und waren oftmals die Ersten, die bei Streitigkeiten eingriffen und dazwischengingen, um sich prügelnde Männer zu trennen. Ihre Bemerkungen über die Kleidung und das Verhalten der Passanten stellte eine Form sozialer Kontrolle dar.«<sup>12</sup> Sie wussten besser als jeder andere, was in ihrem Viertel geschah.

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts konnten in

Städten wie London, Paris und New York Frauen aller Schichten den öffentlichen Raum nutzen. Die wachsende Verbreitung der Kaufhäuser in den 1850er und 1860er-Jahren trug viel dazu bei, dass sich das Bild von Frauen in der Öffentlichkeit normalisierte; in den 1870er-Jahren führten bereits einige Reiseführer »Orte in London« auf, »an denen Damen in Ruhe zu Mittag essen konnten, wenn sie einen Tag lang ohne Begleitung eines Gentleman zum Einkaufen in der Stadt waren.«<sup>13</sup> James Tissots Reihe *Fünfzehn Porträts der Pariserin* aus den 1880er-Jahren zeigt Frauen bei allen möglichen Betätigungen in der Stadt: in einem Park sitzend (in Begleitung von *Maman*), bei einem Künstler-Dinner mit ihren Ehemännern (in ihren Korsetts, so steif wie die Karyatiden im Hintergrund) oder auf einem Streitwagen, verkleidet als römische Krieger im Circus, mit einem Strahlenkranz auf dem Kopf wie die Freiheitsstatue. Sein Gemälde *The Shop Girl* von 1885 zieht den Betrachter direkt in das Bild hinein: Das namensgebende Ladenmädchen, groß und schlank, in nüchternes Schwarz gekleidet, hält uns zur Begrüßung oder zum respektvollen Abschied die Tür auf. Auf dem Tisch liegt ein Durcheinander von Seidenstoffen, ein Band ist zu Boden gegelitten. Das Gemälde bringt die Frau in der Öffentlichkeit in Verbindung mit dem harten Kommerzialisismus des Marktes, doch es suggeriert auch lockere Sitten, ein ungeordnetes Privatleben und intimere Orte, an denen Bänder zu Boden gleiten.

In den 1890er-Jahren gab es auf einmal die *neue Frau*, die mit ihrem Fahrrad überallhin fuhr, wo es ihr gefiel, und junge Mädchen ermöglichten sich durch Arbeit in Geschäften und Büros ihre Unabhängigkeit. Seit sich Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts das Kino und andere Freizeitaktivitäten durchsetzten und seit dem massenhaften Eintritt von Frauen in die Arbeitswelt während des Ersten Weltkriegs, ist die Anwesen-

heit von Frauen auf den Straßen sichtbar. Möglich war dies jedoch nur durch das Aufkommen semi-öffentlicher Orte wie Cafés und Teestuben, an denen Frauen allein Zeit verbringen konnten, ohne belästigt zu werden. Und natürlich durch den intimsten aller öffentlichen Orte: die Damentoilette.<sup>14</sup> Ein weiterer Schlüsselfaktor für die urbane Unabhängigkeit der Frau waren respektable, bezahlbare Pensionen für Unverheiratete; oft genug war es schwierig, beide Eigenschaften in ein und derselben Einrichtung vereint zu finden. Wie Jean Rhys' Romane belegen, bewegten sich viele Frauen am Rande der Ehrbarkeit in heruntergekommenen Häusern, deren Moralvorstellungen direkt proportional zum Grad ihrer Schüchternheit anstiegen. Je zwielichtiger ein Etablissement war, umso strenger die *patronne*. Rhys' alleinstehende Frauen in der Stadt ließen im ewigen Zwist mit den Vermieterinnen ihrer Absteigen.

+

Die Namen, die eine Stadt ihren Sehenswürdigkeiten – und insbesondere ihren Straßen – gibt, spiegeln die Werte dieser Stadt wider und zeigen, wie sich diese im Laufe der Zeit verändern. In dem Bemühen, den öffentlichen Raum zu säkularisieren (und angeblich zu demokratisieren), wurden Straßennamen, die einst weibliche Heilige, Herrscherinnen und Frauenfiguren der Mythologie geehrt hatten, in der Moderne durch säkulare, demokratische Helden ersetzt – allesamt Männer. Intellektuelle, Wissenschaftler, Revolutionäre.<sup>15</sup> Doch in solcher Unvoreingenommenheit können jene übersehen werden, denen das kulturelle oder geschlechtsspezifische Kapital fehlt, sich in einer Kultur durchzusetzen, was dazu führt, dass Frauen mit dem überholten Regime identifiziert und mit »dem Privaten, dem Traditionellen und Anti-Modernen« assoziiert wurden.<sup>16</sup>

Wenn sie doch vorkommen (und das ist nicht oft der Fall, in Edinburgh gibt es doppelt so viele Statuen von Hunden wie von Frauen), werden Frauen dekorativ oder idealisiert dargestellt, in Stein gehauen als Allegorien oder Sklavinnen. Der Obelisk an der Pariser Place de la Concorde, wo der König guillotiniert wurde (und die Königin, und Charlotte Corday, Danton, Olympe de Gouges, Robespierre und Desmoulins und Tausende andere, deren Namen die Geschichte vergessen hat), ist von Frauenstatuen umringt, die verschiedene französische Städte repräsentieren. Das Vorbild für James Pradiers Skulptur von Straßburg soll entweder Victor Hugos Geliebte Juliette Drouet oder Flauberts Geliebte Louise Colet gewesen sein.<sup>17</sup> Deshalb ist diese Statue für mich nicht nur eine Allegorie auf Straßburg, sondern steht für alle Geliebten von großen Schriftstellern und Künstlern, die selbst zeichneten und malten und vielleicht nie aus dem Schatten ihrer Liebhaber heraustreten konnten, obwohl sie, abstrahiert als eine von zwei Staaten umkämpfte Stadt, am helllichten Tag mitten in Paris sitzen.<sup>18</sup>

1916 besprach Virginia Woolf *London Revisited* von E. V. Lucas für die Literaturbeilage der *Times*. Seine Darstellung von Londons Vergangenheit und Gegenwart umfasst eine Auflistung der Denkmäler der Stadt. Doch ein bestimmtes verschweigt er, und Woolf fragt: »Warum wird die Frau mit der Amphore vor den Toren des Foundling Hospitals nicht erwähnt?«<sup>19</sup> Noch heute kniet sie dort mit ihrem Krug, an einem modern aussehenden Trinkbrunnen auf einer Verkehrsinsel gegenüber von Coram's Fields.<sup>20</sup> Der Bildhauer ist unbekannt. Die Statue, eine Frau, bekleidet mit einer Toga oder Tunika, die Haare in offenen Locken herabfallend, wird manchmal »Die Wasserträgerin« oder »Die Frau aus Samaria« genannt, nach jener Frau, die an einem Brunnen mit Jesus sprach und ihn als Propheten erkannte.

In den Straßen einer jeden großen Stadt wird einem, wenn man darauf achtet, eine weitere Art Frau auffallen, die unbewegt dasteht. Die französische Regisseurin Agnès Varda produzierte in den 1980er-Jahren einen Kurzfilm mit dem Titel *Les dites-cariatides* (*Die sogenannten Karyatiden*), in dem sie mit ihrer Kamera durch Paris streift, um nach Beispielen für eine architektonische Kuriosität zu suchen: die Karyatiden, jene steinernen Frauen, die als lastentragende Säulen die großen Gebäude der Stadt stützen. Man findet sie überall in Paris. Sie treten jeweils zu zweit oder zu viert auf, manchmal auch in deutlich größeren Gruppen, je nach Prunkfaktor des Gebäudes. Manchmal sind es auch Männer. Dann nennt man sie Atlanten, nach Atlas, der die Welt auf seinen Schultern trägt. Die männlichen Karyatiden, die Varda beobachtet, werden mit schwellenden Muskeln dargestellt, während die Frauen alle rank und schlank sind und mit müheloser Eleganz posieren: Falls ihnen das Bauwerk, das sie tragen müssen, zu schwer ist, würden wir es ihnen nie ansehen.

Andererseits sehen wir sie eigentlich nie richtig an. Vardas Film endet mit einer enorm großen Karyatide im dritten Arrondissement. Sie ist so groß, dass sie an einem Gebäude in der belebten Rue Turbigo über drei Stockwerke reicht. Varda fragt Anwohner nach deren Meinung zu dieser Frau, doch die hatten die Figur noch nicht einmal bemerkt. Wie der Schriftsteller Robert Musil feststellte, ist es das Wesen eines Denkmals, unbemerkt zu bleiben. »Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgendetwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert.« Und dennoch nehmen wir sie auf einer unterschwelligeren Ebene wahr. In ihrem Buch *Monuments & Maidens* mutmaßt Marina Warner, würde jemand die Statue des Gesetzes (allegorisch als Frau dargestellt) von der

Place du Palais-Bourbon entfernen, würden wir alle irgendwie spüren, dass etwas fehlt, selbst wenn wir nicht wüssten, was. Wir sind stärker auf unsere Umgebung eingestimmt als uns bewusst ist.

+

Auch heute noch hat die *Flâneuse* mit ihrer Sichtbarkeit zu kämpfen, obwohl sie sich in der Stadt inzwischen mehr oder weniger frei bewegen kann.

Heutzutage findet man eher einen politisch motivierten Nachfahren der baudelaireschen *flânerie* in den Städten, einen, der sich eher der Methode des *dérive* oder »Treibenlassens« bedient. Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts erfand eine Gruppe radikaler Dichter und Künstler, die sich Situationisten nannten, die »Psychogeografie«, bei der aus ziellosem Umherstreifen ein Treibenlassen wurde und aus losgelöster Beobachtung eine Kritik des Nachkriegsurbanismus. Urbane Entdecker nutzten das *dérive*, um das emotionale Kraftfeld der Stadt zu kartografieren und zu erkunden, wie sich Architektur und Topografie zu »psychogeografischen Konturen« verbinden.<sup>21</sup> Robert Macfarlane, ein Schriftsteller und Fußgänger, der weniger in der Stadt als auf dem Land unterwegs ist, fasst die Methode zusammen: »Man klappt einen Stadtplan von London auf, stellt ein Glas mit der Öffnung nach unten darauf und umfährt den Rand mit einem Stift. Dann nimmt man die Karte, geht raus in die Stadt und folgt diesem Kreis, wobei man sich so nah wie möglich an die gezeichnete Linie hält. Unterwegs hält man das Erlebnis mit einem Medium seiner Wahl fest: Film, Foto, Handschrift, Tonband. Man fängt die textlichen Abschwemmungen der Straße auf, die Graffiti, die Markennamen auf Verpackungsmüll, Gesprächsfetzen.

Man liest Spuren, protokolliert den Datenstrom, achtet auf zufällige Metaphern, hält Ausschau nach visuellen Reimen, Zufällen, Analogien, Familienähnlichkeiten, den wechselnden Launen der Straße.«<sup>22</sup> Der Ausdruck »Psychogeografie« wird von vielen von Macfarlanes Zeitgenossen (manchmal ironisch) übernommen oder aber abgelehnt: Will Self verwendete den Terminus als Überschrift für einen Essay. Ian Sinclair sah das Wort skeptisch, da es vereinnahmt worden und zu einem »sehr hässlichen Markenzeichen« geworden sei. Er bevorzuge den Ausdruck »tiefe Topografie«, den er von Selfs gutem Freund Nick Papadimitriou hat (dieser spricht davon, auf bestimmten Spaziergängen eine festgelegte Umgebung »eingehend zu studieren«).

Wie man sie auch nennen will, diese Erben der Situationisten im ausgehenden letzten Jahrhundert haben jedenfalls Baudelaires beschränkte Vorstellung von der Frau auf der Straße geerbt. Self erklärte die Psychogeografie – nicht ohne eine gewisse persönliche Enttäuschung – zur Männerarbeit und verfestigte damit das Bild des Fußgängers in der Stadt als das einer Figur mit männlichen Privilegien.<sup>23</sup> Self ging so weit, die Psychogeografen als eine »Burschenschaft« zu beschreiben: »mittelalte Männer in Gore-Tex, bewaffnet mit Kamera und Notizbüchern, die sich auf Vorortbahnsteigen die Stiefel platttreten, die Betreiber von Teeständen in moosigen Parks höflich bitten, unsere Thermoskannen aufzufüllen, und nach den Zielorten von Überlandbussen fragen [...] und sich mit schwellender Prostata über die Glasscherben hinter einer stillgelegten Brauerei am Stadtrand bücken.«

Er klingt tatsächlich gar nicht so viel anders als Louis Huart, der 1841 den *Flâneur* definiert: »Gute Beine, gute Ohren, gute Augen, [...] das sind die grundlegenden physischen Eigenschaften, die ein Franzose mitbringen muss, um in den Club



der *Flâneure* aufgenommen zu werden, sobald wir ihn gegründet haben werden.«<sup>24</sup> Die großen urbanen Schriftsteller, die großen Psychogeografen, von denen man am Wochenende im *Observer* liest: Sie alle sind Männer, und sie schreiben stets über die Arbeiten anderer Männer und schaffen so einen reifizierten Kanon schreibender, spazierengehender Männer.<sup>25</sup> Als wäre ein Penis eine Art Wanderstab, ein notwendiges Anhängsel, das man zum Gehen braucht.

Ein Blick in das psychogeografische Fanzine *Savage Messiah*, entworfen von der Grafikerin Laura Oldfield Ford, zeigt, dass dem eigentlich nicht so ist; Ford geht zu Fuß durch ganz London, sie zieht es von der Innenstadt hinaus in die Vororte, und überall skizziert sie, was sie sieht. Ihre Skizzen entüllen eine Hauptstadt inmitten von Ballard'schen Vororten: Wohnblöcke, verlassene Behelfsbauten, Anker in einem Meer aus Unrat, Abfall und Zorn. Selbst Woolf, Großbritanniens schicklichste Modernistin und Lieblingszielscheibe männlicher Literaten, die sie niedermachten, um ihre Männlichkeit aufzupolieren, streifte gern durch die hässlichen Ecken von London. Eines Tages im Jahr 1939 verschlug es sie in die Nähe der Southwark Bridge, sie »sah eine Treppe, die zum Fluß hinunterführte. Ich ging sie hinunter – unten ein Seil. Entdeckte das Themseufer, unter den Lagerhallen – übersät mit Steinen, Drahtstücken [...] Sehr glitschig; die Lagerhallenmauern verkrustet, voller Unkraut, abgewetzt. Bei Flut müssen sie unter Wasser stehen.«<sup>26</sup>

Es wäre schön, ja ideal, wenn wir nicht nach Geschlechtern unterteilen müssten – Spaziergänger und Spaziergängerinnen, *Flâneure* und *Flâneusen* –, doch die Narrative des Gehens lassen die weiblichen Erfahrungen zu sehr vermissen.<sup>27</sup> Sinclair räumt ein, die von ihm bewunderten Arbeiten der tiefen Topografie sähen den Spaziergänger als eine

