
Rezension

Sebastian Winter*

**Sonja Witte (2018): Symptome
der Kulturindustrie
Dynamiken des Spiels und des
Unheimlichen in Filmtheorien
und ästhetischem Material.
Bielefeld: transcript, 414 S.,
ISBN 978-3-8376-3877-6, 44,99 €.**

***Sebastian Winter**, Hochschule Hannover, Hannover, sebastian.winter@hs-hannover.de

Sonja Witte, wissenschaftliche Mitarbeiterin der International Psychoanalytic University Berlin, sucht in diesem Buch auf außergewöhnliche und beim Lesen zunehmend faszinierende Weise nach den unbewussten Gehalten, die einerseits in den Widersprüchen und Dynamiken (massen-)kultureller Produkte und andererseits auch in dem kulturwissenschaftlichen Nachdenken über diese Produkte aufscheinen. Es beruht auf Wittes Dissertation und ist disziplinär angesiedelt zwischen der psychoanalytischen und der gesellschaftstheoretischen Kulturforschung in der Tradition der Kritischen Theorie Theodor W. Adornos. Ziel des Buches ist es zu zeigen, wie transzendierende Momente als unbewusste, die Dualismen überschreitende Bewegungen an ganz unerwarteten Stellen auch inmitten der konformistischen ‚Kulturindustrie‘ auftauchen.

Wittes Werk ist ein sperriger, herausfordernder Text, der es seinen Leser*innen nicht leicht macht. Seinen Thesen nähert er sich mäandrierend und über zunächst vage bleibende Hinweise auf das, worum es in diesem Buch ‚eigentlich‘ geht. Kryptische Andeutungen werden nur langsam beim Lesen entschlüsselbarer. Der*die unwissende Leser*in schüttelt anfangs immer wieder den Kopf: Was will der Text ihm*ihr sagen?

Er ist wie ein Mosaik aus sehr genauen, detailreichen Rekonstruktionen von film- und kunsttheoretischen Debatten, ideologie- und kulturindustriekritischen Exkursen, der Metaebene der Argumentationsmusteranalyse und ordnenden Zusammenfassungen aufgebaut. Dabei wechselt der Stil zwischen penibler Gründlichkeit mit vielen Zitaten, Belegstellen und einer teilweise überwältigenden Materialmenge zu auf den ersten Blick verwirrenden Assoziationssprüngen, die thematisch zu etwas ganz Anderem und doch immer Ähnlichem führen. Nach und nach begreift der*die Leser*in: Es besteht eine Homologie von Stil und Inhalt. Die Botschaften des Textes und die des untersuchten Materials sind gleichermaßen rätselhaft und drängen nach Deutung. Er geht um Unbewusstes.

Den konkreten inhaltlichen Ankerpunkt bilden filmtheoretische Debatten der 1950er- bis 1970er-Jahre in Frankreich sowie dazu frei assoziierend einzelne Filme sowie Werke der bildenden Kunst und der Literatur als „ästhetisches Material“. Bei dieser Zusammenschau folgt Witte durchgängig zwei Spuren. Sie nennt sie das „Spiel“ und die mit ihm verbundene Erzählfigur des „Mehr als nur, aber nicht Zuviel“ sowie das „Unheimliche“ und die Figur des „Quasi“.

Die erste von Witte behandelte Debatte ist diejenige um die „Filmologie“: Ist das Kinoerlebnis ein folgenloses Spiel, ein symbolisches „Als Ob“, klar geschieden von der Realität? Oder verwischen hier die Unterschiede, und der Realitätseindruck des Kinos kann eine politische Aktivierung der Zuschauer*innen bewirken? Oder formt er dadurch das Publikum zu einer distanzlos-manipulierbaren Masse? Witte folgt den Bewegungen im Zwischen der dualistisch angeordneten Positionen. Die sich selbst mäßigende Erzählfigur „mehr als nur [ein Spiel], aber nicht zu viel [Realitätseindruck]“, die Witte in filmtheoretischen Texten des Psychoanalytikers Cesare Musatti findet, zeugt sowohl von Lust als auch von Unbehagen an den Grenzziehungen und -überschreitungen. Dieselbe Problemstellung wie in der Filmologie-Debatte zeigt Witte auch in Aldous Huxley Dystopie der totalen Integration in der *Brave New World* und in der Kunst Santiago Sierras, der mit seiner Konzeptkunst auf scheinbar zynische Art den angeblichen Charakter von Kunst als Spiel destruiert. Doch moralgesättigte Anklagen des Spiels („Das ist nicht nur ein Spiel, das ist die Realität!“) gewähren ebenso wie das verantwortungsbefreite Spielen „einen Lustgewinn aus der ‚Korrektur der unbefriedigenden Wirklichkeit‘“ (Freud, zit. S. 191). Das Nichtspiel entpuppt sich selbst als (unbewusstes) Spiel. Witte arbeitet als hier verhandelten Konflikt eine grundlegende Ambivalenz von spielerischer Lust und dem Ernst des Lebens im Kapitalismus heraus: Anknüpfend an Adornos Freizeit-Aufsatz beschreibt sie das Spiel als Abgrenzung und Fort-

setzung des Ernstes und umgekehrt. Unbewusst bleiben in diesem Dualismus die „Möglichkeiten glücklicher Übergänge zwischen spielerischen und nicht-spielerischen Bereichen“ (S. 353):

„Ist in Mussatis Konzepten das Fundament des Lustgewinns das Festhalten an der Grenze und zwar letztlich auch der zwischen Arbeit und Freizeit, so inszeniert Sierra eine Überschreitung, welche in nur einer von zwei möglichen Richtungen die Grenze überquert: Spiel ist hier Arbeit, nicht umgekehrt Arbeit auch Spiel.“ (S. 195).

In der dialektischen Beweglichkeit, dem Ineinanderumschlagen wider Willen scheint davon etwas auf.

Die zweite von Witte analysierte Debatte ist die „Apparatusdebatte“, die sich um die Frage drehte, ob zwischen Film und Publikum eine bruchlose Einheit oder aber – in aktuellen Begriffen – eine Relation von Aneignung und Agency bestehe. An dieser Debatte, insbesondere den psychoanalytisch-filmtheoretischen Beiträgen Jean-Louis Baudrys, arbeitet Witte das Motiv des „Quasi“ heraus. Das Wörtchen „Quasi“ schränkt bei Baudry die zuvor herausgestellte Geschlossenheit immer wieder ein. Der Apparat ist nur quasi bruchlos.

Unter anderem anhand von Arbeiten der Gruppe *Die tödliche Doris*, die weggeworfene Serien von Automatenphotos zu abgehackten und tonlosen Filmen montierte, und der merkwürdigen Wiederkehr dieses Motivs in dem zuckersüßen Film *Die fabelhafte Welt der Amelie*, in dem die Bilder nachts anfangen zu sprechen, illustriert Witte dann das Wesen des Unheimlichen von „Quasidingen“ (S. 325), wie den quasi lebendigen Phantomen der Automatenphotos, aber auch der Filmbilder selbst, die mit dem Aufkommen des Tonfilms zu sprechen beginnen – weder lebend noch tot, weder real noch Einbildung und doch beides zugleich. Die Geister des Kinos, die sich der Realität bemächtigen, überschreiten die Grenze von Spiel und Realität. Unheimliches tritt in Erscheinung, wenn die Grenzziehungen (wie die zwischen Spiel und Nichtspiel) erodieren und der „intermediäre Raum zwischen Sowohl-als-Auch und Weder-Noch“ (Lilli Gast, zit. S. 302) in einer Welt des binären Entweder-Oder aufscheint. Das „Quasi“ deutet auf das Nichtsymbolisierbare, namenlose Angst und Faszination Ausübende, das Begehren und den Ekel Antreibende, das Rätselhafte.

Wittes betrachtet auch die psychoanalytischen (Film-)Theorien von Mussati und Baudry selbst psychoanalytisch, nämlich als Symptome hinsichtlich ihrer unbewussten Gehalte. Dies macht sie nicht tiefenhermeneutisch (vgl. zu der von Alfred Lorenzer begründeten tiefenhermeneutischen Kulturanalyse König et al. 2019), wie etwa Christa Rohde-Dachser, die Geschlechterentwürfe in Sigmunds Freuds Theorien analysiert hat (1991), sondern indem sie grundlegende dialektische Bewegungen (innerhalb nicht dialektischer Theorien) und das in deren Rissen und Umschlagsdynamiken Aufscheinende aufspürt. Sie findet dabei dieselben Motive wie auch in den Kunstwerken selbst: Zwei Gegenpositionen, die unbeabsichtigt ineinander umschlagen, sich in ihrem Gegensatz unterschwellig seltsam anähneln. Darin liegt Unheimliches und Subversives.

Mit dieser Perspektive grenzt Witte sich ab von Ansätzen, wie der kulturpessimistischen Lesart des ‚Kulturindustrie‘-Konzepts, die das Subversive ‚jenseits‘ der Kulturindustrie suchen, etwa in ‚authentischer Kunst‘. Dies ließe sich auch – was Wittes Verzicht auf die tiefenhermeneutische Analyse untermauert – an Lorenzers Annahme eines authentischen leiblichen Wesens der Interaktionsformen und deren teilweise gelungener (wie in der traditionellen katholischen Liturgie), teilweise auch bis zur Unkenntlichkeit verzerrter (wie in der amerikanischen Kulturindustrie) Erscheinung in den symbolischen Formen kritisieren (vgl. Lorenzer 1981). Es bleibt kein Rest übrig, sondern dieser wird stets neu produziert. Er „entspringt“ (S. 345) den Übersetzungsprozessen selbst, die ihre binären Spannungen an das unheimliche Material anlegen. Wittes Ziel ist nicht nur die Erforschung des Unbewussten der Kulturindustrie, sondern auch dessen Lokalisierung: nicht in einem Jenseits, in dunkler Tiefe, sondern mittendrin, auf der Oberfläche. Das „Nicht-Integrierbare“ der Kulturindustrie ist „deren Antriebsmoment und zugleich deren Widerpart“ (S. 354). Es ist letztlich der nicht dualistisch zu befriedende *Widerspruch* zwischen Integration und Nichtintegration selbst. Die pointierteste Formulierung dieser These hat Witte in einer Fußnote versteckt:

„Ist von einer bruchlosen Ordnung auszugehen oder sind in der gegenwärtigen Kultur Brüche aufzuweisen, die ein subversives Potential haben [...]? Diese Frage verpasst m. E. einen wesentlichen Clou: Dass der ver-

meintliche Gegensatz von bruchloser Geschlossenheit und widerständigem Aufbruch selbst ein wesentliches Prinzip der unbewussten Verwicklung und Anhänglichkeit der Subjekte an die Kulturwaren ist, welches in dieser Auslegung in symptomatischer Weise wiederkehrt.“ (S. 204)

Wittes Buch ist ein ebenso verwirrendes wie die Verwirrung aufdröselndes dialektisches Werk.

Die Anregungen, die Wittes Rekonstruktionen und Deutungen der älteren filmtheoretischen Debatten geben, auch auf ganz aktuelle Phänomene zu beziehen, bleibt Aufgabe der Leser*innen. Das große Potenzial, das sich hier ergibt, soll abschließend kurz an zwei Themenfeldern angeeutet werden:

Die Ideologie des „*work while you work, play while you play*“ (Adorno, zit. S. 193) ist mittlerweile abgelöst worden durch die des *Work Hard, Play Hard* (Carmen Losmann, D, 2011) und Büros, die aussehen wie Kinderzimmer. Die Verheißung, die Arbeit zum Spiel zu machen, geht einher mit einer Tendenz zur Vermenschlichung der Maschinen. Passend hierzu im Bereich der Kulturindustrie ist das Aufkommen von Computern und Robotern produzierter Kunst.

Zum zweiten vermag Wittes Perspektive auch ein neues Licht auf die teilweise irritierenden Formen der aktuellen „*show*“ (Adorno 1946, S. 402) rechtsextremer und völkischer Identitätsverhei-

ßungen zu werfen. Ein Spiel, das mal scheinironisch („Das ist doch alles nicht so ernst gemeint. Sei mal locker!“), mal pathetisch-geschwollen daherkommt und absolute Echtheit für sich beansprucht. Sonja Wittes Betrachtungsweise kann einen Schlüssel bieten, um die rechte Feindschaft gegen ‚Hollywood‘, aber auch die Bezugnahmen etwa der Identitären Bewegung auf die Comicverfilmung *300* besser zu verstehen. Ihre Überlegungen sind angesichts des zunehmenden Einflusses rechter Kulturpolitiken und Ideologien mit ihrem weithin Anklang findenden Authentizitäts- und Identitätsfetisch sowie ihren kulturpessimistischen Heilsversprechen nicht zuletzt auch politisch von großer Relevanz und Dringlichkeit.

Literatur:

- Adorno, Theodor W. (1946): *Anti-Semitism and Fascist Propaganda*. GS 8, S. 397–407.
- König, Julia/Bürgermeister, Nicole/Brunner, Markus/Berg, Philipp/König, Hans-Dieter (Hrsg.) (2019): *Dichte Interpretation. Tiefenhermeneutik als Methode qualitativer Forschung*. Wiesbaden: VS.
- Lorenzer, Alfred (1981): *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt a. M.: Fischer 1984.
- Rohde-Dachser, Christa (1991): *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Gießen 2003: Psychosozial.

Artikel

Thorsten Carstensen

After the Fall: Hollywood Cinema and the Redefinition of America in the 1970s

Abstract: This manuscript traces Hollywood’s response to the disintegration of U.S. national consensus in the 1970s under the spell of Vietnam and Watergate, with a strong focus on the representation of masculinity. In my comparative reading of several canonized movies of the 1970s (*The Deer Hunter*, *Dirty Harry*, *The Godfather*, *Rocky*), I demonstrate how Hollywood cinema, amid America’s struggle to redefine its shared values and regain its self-confidence, advocated a return to myths of the past in order for the country to rewrite what historians have called the narrative of “victory culture.” As it is, arguably, in popular culture where societal changes manifest themselves most readily, I look at these films in the wider context of 1970s television, demonstrating connections with TV dramas such as *Bonanza* and *The Waltons*. I conclude with an outlook on the Reagan presidency and the rise to prominence of right-wing sequels such as *Rambo II* and *Rocky IV* as the seemingly inevitable consequences of 1970s disintegration.

Keywords: Hollywood Cinema; Popular Culture; American Studies; Television Studies; 1970s United States; Film criticism

*Thorsten Carstensen, Indiana University–Purdue University Indianapolis

“There’s a slow, slow train coming up around the bend,” sang Bob Dylan in 1979, suggesting an inevitable crash. Wondering “what’s happenin’ to my companions,” Dylan expressed a sense of looming apocalypse that dominated American popular culture in the aftermath of Vietnam. During the 1970s – an era of incoherence, uncertainty, and fears about the future – American society seemed to have reached what Robin Wood calls “a state of advanced disintegration” (2003, p. 44). According to Wood, the Vietnam War had both led to “a questioning of the entire social structure” and opened up the possibility that “the whole world might have to be recreated.” By 1974, the country had been ravaged by a string of unsettling events that called into question the American myth of progress: the assassinations of John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, and Martin Luther King, Jr., the authorities’ vehement response to student and civil rights protests, the Watergate Affair and the final unmasking of Richard Nixon as a “crook,” and the OPEC oil embargo of 1973. All of these events contributed to a general sense of decline epitomized by defeat in the jungles of Vietnam. Indeed, the American narrative of moral superiority had been rendered implausible, and yet, Wood argues, “there was no serious possibility of the emergence of a coherent and comprehensive alternative” (2003, p. 44).

My article traces Hollywood’s response to the disintegration of national consensus. In my comparative reading of several key movies of the 1970s, I will demonstrate how amid America’s struggle to redefine its shared values and regain

its self-confidence, Hollywood cinema advocated a return to myths of the past for the country to reaffirm what Tom Engelhardt calls its “victory culture.” According to Engelhardt, for centuries, this narrative of triumph – manifesting itself, for instance, in the myth of the frontiersman under attack by a savage enemy – had shaped the country’s self-image. Then it collapsed into political and social turmoil following the postwar years of suburban complacency. 1970s Hollywood productions eagerly engaged with this narrative, often flaunting the idea of redemptive violence. By doing so, films would either convey conservative messages about middle-class white America’s assumed longing for robust authority or critique the fascist undertones of this law-and-order rhetoric.

This postmodern transformation of a cultural myth is particularly noticeable in the then newly-emerging cop film genre, whose protagonists were designed as modern gunfighter heroes tasked with reestablishing law and order in urban communities under threat. *Dirty Harry* (dir. Don Siegel, 1971) supported the conservative notion that the crime wave flooding American inner cities resulted from the loss of authoritarian structures after the upheavals of the 1960s. Depicting the big city as a morally bankrupt environment, the new “cinema of urban despair” (Kirshner, 2012, p. 131) reprised the classic frontier story in which, as Engelhardt asserts, “the lone white frontiersman gained the right to destroy through a sacramental rite of initiation in the wilderness” (1998, p. 5). Urban criminals replaced the Indians of the

frontier narrative, while detectives continued the job of the undaunted gunslingers by single-handedly bringing justice to a society whose official legal system was perceived as beyond repair.

The redefinition of masculinity is another dominant theme in 1970s Hollywood cinema. While *Dirty Harry* relished in marketing a new phallic militarism as a solution to urban crime, *The Deer Hunter* (dir. Michael Cimino, 1978) used Western tropes to link the trauma of Vietnam to a crisis of masculinity with homoerotic undertones (Wood, 2003, p. 260). Adapting and recontextualizing elements of James Fenimore Cooper's *Deerslayer*, this war drama presents us with a loner figure, Mike, who finds solace in his local Pennsylvania community after returning from Vietnam. Similarly, the 1970s rogue cop is a lonesome hero without family ties or other close social bonds. The cop genre suggested that when push came to shove, the "ideal man" was a proper police officer (Rafter, 2000, p. 79) who devoted himself to his job, and thus, to the well-being of society – an idea that was strikingly different from the much more family-oriented masculine figure promoted by television series like *The Streets of San Francisco*, *The Waltons*, or *Bonanza*.

After two decades of unprecedented prosperity, economic crisis threatened the dreams of the American middle-class. With films like *Rocky* (dir. John G. Avildsen, 1976), Hollywood set out to present an alternative to real-life downward mobility by reminding viewers that the American Dream was still attainable. *Rocky* is arguably the most prominent cinematic example of the Carter and Reagan years to revive an American success ethic that the first two parts of Francis Ford Coppola's *The Godfather* trilogy (1972 and 1974) had portrayed as fundamentally perverted. Based on what Boggs describes as "old-fashioned modes of heroism and redemption, a glittering cinematography filled with bright images and positive messages, glorification of patriotism, and traditional 'family values'" (2003, p. 53), *Rocky* restored aspects of 1950s next-door wholesomeness to the American Dream narrative. *Rocky*, the relatable blue-collar hero, showed audiences that the old dream still worked if you truly believed in it. At the same time, the film reconciled individualistic and communal values by emphasizing that the boxer's success depended on his quaint embrace of friendship, commitment, and true love.

I will conclude this essay by looking at the Reagan administration's attempt to combat national pessimism, restore the victory culture narrative, and provide a new basis for the nation as an *imagined community*. While Reagan himself adopted cinematic language and staged his presidency as a media event, Hollywood was ready to support the fight against the "evil empire," as the release of two blockbuster movies in 1985 suggested. Both *Rambo: First Blood Part II* (dir. George P. Cosmatos), a revisionist fantasy that "ends up denying the painful lessons America should have learned in Vietnam" (Bates, 1996, p. 109), and *Rocky IV* (dir. Sylvester Stallone) directly aim to restore America's lost pride. Imbibing the spirit of the Reagan presidency, these movies asserted that "the United States would stand tall again" and thus "reclaim its stature as the dominant power on the globe and win the fight against communism" (Schulman, 2001, p. 221).

1 "I was just a kid": Coming Home from Vietnam

In his song "Brothers Under the Bridge," an outtake from his folk album *The Ghost of Tom Joad* (1995), Bruce Springsteen tells the story of homeless Vietnam veterans who "ain't lookin' for nothin', just wanna live":

I come home in '72
 You were just a beautiful light
 In your mama's dark eyes of blue
 I stood down on the tarmac, I was just a kid
 Me and the brothers under the bridge.

One of several Springsteen songs that deconstruct the "warrior myth" (Stur), "Brothers Under the Bridge" offers a poignant portrayal of broken men. Although the narrator is "just a kid" when he returns home, the Vietnam experience has undoubtedly destroyed his innocence.¹ Coming back to his hometown, he sees "the same coke machines" from his childhood, but everything has changed. Unable to reintegrate into American society, he decides to drop out:

Had enough of town and the street life
 Over nothing you end up on the wrong end of
 someone's knife

Now I don't want no trouble
 And I ain't got none to give
 Me and the brothers under the bridge.

The disastrous war in Vietnam cracked the façade of the American victory narrative. As Engelhardt puts it, "Ultimate triumph out where the boundary lines were still being drawn was a given; and victory, when it came, was guaranteed to bathe all preceding American acts in a purifying glow" (1998, p. 4). By the end of the 1960s, it was evident that Vietnam would not have this kind of purifying effect. On the contrary, the war poisoned the nation and its value system. Reviewing Oliver Stone's *Platoon* (1986), a *Time* critic summarized the war's damaging effect on the American identity as follows:

Welcome back to the war that, just 20 years ago, turned America schizophrenic. Suddenly we were a nation split between left and right, black and white, hip and square, mothers and fathers, parents and children. For a nation whose war history had read like a John Wayne war movie - where good guys finish first by being tough and playing fair - the polarization was soul-souring. Americans were fighting themselves, and both sides lost (Corliss, 1987, p. 55).

The John Wayne war movies perpetuated an American victory narrative that could be traced back to the early settlers' struggle for survival on the new continent. Military involvement in a country that most Americans had been unable to find on the map unmasked this myth. Appearing "so natural, so innocent, so nearly childlike," the John Wayne narrative had provided the United States with a paradigm that allowed the population to identify with a glorified version of American history. This framework collapsed, however, when the Cold War mission in Vietnam turned into a nightmare, and the United States faced worldwide anti-war protests. In April 1975, when the last helicopter lifted off from the roof of the U.S. embassy in Saigon, Americans were exposed to the victory narrative's hollow core. G.I. Joe was no longer the freedom-bringing hero of World War II, but a war criminal.

1970s Hollywood cinema responded to the loss of innocence by framing Vietnam veterans as (anti-)hero-victims. Juxtaposing everyday life in the fictional steel mining community of Clairton, Pennsylvania with the killing fields of Vietnam, Cimino's *The Deer Hunter* provided viewers with grim images of the damage the war had done to

a typical American blue-collar town and its inhabitants. The film's release was followed by a serious debate over its historical verisimilitude and its poetic, unrealistic elements. Many reviewers criticized the film for its alleged racist implications and for telling a story that had nothing to do with the events that were "still fresh in the memory of a nation" (Buckley, 1979, p. 88). The former Vietnam war correspondent Peter Arnett wrote: "Absent are the disillusion at home, the bitterness of those who served, the destruction of a country, and any other factors that might lessen the epic theme" (Bourdette, 1990, p. 166). The movie indeed creates a blurring of fact and fiction, of historical and epic truth. It combines authentic footage of the fall of Saigon with a fictional sequence of forced Russian roulette borrowing from the Indian captivity narrative (Hellmann, 1982, p. 425). However, when Leonard Quart accuses *The Deer Hunter* of not taking a critical stance towards the war in Vietnam (1990, p. 166), he misses the fact that the film does criticize the absurdity of the war by focusing on individual victims, akin to *Coming Home* (dir. Hal Ashby, 1978).

The Deer Hunter draws on archetypal elements of the Western genre to unmask the projections inherent in the American frontier myth (Hellmann, 1982, pp. 419-429). The protagonist, Michael Vronsky (Robert de Niro), is an outsider who, at the beginning of the film, lives in a trailer on the edge of town between civilization and wilderness. He is a detached observer, reluctant to commit himself to any stake in the community. As Quart observes, he is "chaste, honorable, forbearing, revering the mountains and nature, and given to a purity of purpose embodied in his deer-hunting gospel of the one-shot kill" (1994, p. 160). Michael's "one shot" ethic endorses a morality of discipline, endurance, and self-reliance. When, in the first third of the film, which is set in Clairton, Michael and his fellow steelworkers go deer hunting, it becomes clear that these men are descendants of the lone frontier-hunters, namely "men of solitude, men whose intense privacy sets them temporarily or permanently against the social order" (Slotkin, 1973, p. 559). For these hunters, the wilderness constitutes an alternative to both the protections and restrictions of civilization. At the same time, *The Deer Hunter* links the nineteenth-century frontier myth with the post-1945 myth of the American working class. Both a modern version of the

individualistic gunslinger and the embodiment of the American blue-collar worker, Michael is American mythology personified.

While *The Deer Hunter* indulges in a celebration of working-class values, it also implies that the dual narrative of geographic and industrial conquest – the basis for American triumphalism – is a thing of the past. The film suggests that the American myth has been undermined by the deindustrialization of home regions such as the Rust Belt as well as by the military and humanitarian catastrophe of Vietnam. Given this sociopolitical malaise, both individual and national healing presuppose the embrace of community values. In his elaboration on the epic character of *The Deer Hunter*, Bourdette argues that the movie is concerned with a struggle typically present in classical epics: “the costly, problematic but essential struggle to assert the value of *community* in the face of forces hostile to that humanizing value” (1990, p. 169). It is only after returning from Vietnam, where Michael has seen most of his friends die in combat, that he transcends the frontier myth by reconciling his desire for solitude with the need to contribute to his community. As Hellmann writes, “Michael, like the western hero, is a man of extraordinary virtues and resources, which are dangerous unless properly channeled into a role protective of the community” (1982, p. 422).

But despite its various affirming images of community – such as the steelworkers emerging arm in arm from the mill, or the older women preparing a wedding cake – *The Deer Hunter* conveys a sense of fragmentation that precedes the horrors of Vietnam. Most importantly, the film debunks the myth of the harmonious, cohesive American nuclear family that post-1945 television had been eager to advertise. In Clairton, domestic violence serves as an outlet for frustration, as suggested in an early scene in which Linda, one of the men’s girlfriends, is beaten and insulted by her drunken father. The war in Vietnam will further brutalize both the nation as a whole and small communities like Clairton in particular – both of which were never innocent in the first place.

Upon discharge from the army, Michael makes a deliberate attempt to restore his hometown community by seeking to reunite his fractured group of friends. Not only does he persuade Steven to leave the veterans’ hospital, he even returns to Saigon searching for his best friend

Nick (Christopher Walken). However, when Nick kills himself in front of Michael, the erosion of the Clairton community becomes an unquestionable fact. Michael’s attempt to rebuild the community has failed (Bates, 1996, p. 27). The end of the film, which depicts Nick’s funeral and the subsequent gathering of the surviving friends in John’s tavern, conveys a deep-rooted sense of loss. It reveals a world in which, as Frank Burke puts it, “everything worth loving has died, and all that remains is love for the dead” (1992, p. 256). The local community has thus become as disintegrated as the nation itself. When the friends sing “God Bless America,” it is not an affirmation of American triumphalism, but a collective hope for the American Dream in its nascent form. It expresses a deep longing for a nation before the fall, a nation of moral innocence. With this redefinition of what it means to be patriotic, the film’s final scene emphasizes the country’s need for a restored collective identity.²

First Blood (dir. Ted Kotcheff, 1982) provides yet another telling example of the victimization of the Vietnam veteran in popular culture. Seven years after his return from Vietnam, the movie’s protagonist, John Rambo (Sylvester Stallone), is still traumatized by his war experience. Unable to transition from serving his country as a perfect killing machine to leading the life of an ordinary citizen, Rambo cannot escape the war that remains within himself. Having “nowhere to run, nowhere to go,” as the narrator of Bruce Springsteen’s 1984 song “Born in the U.S.A.” laments, the former Green Beret has become a drifter, an aimless wanderer seeking inner peace. The images of him walking down empty roads, as well as the fact that all of his comrades have died, evoke the same alienation one encounters throughout *The Deer Hunter*.

Gregory Shafer argues that the *Rambo* series “invited audiences to redirect their anger toward foreign sources that were reminders of their impotence” (2001, p. 33). The flashbacks showing Rambo as enemy soldiers torture him imply the inhumanity of the Vietnamese and draw a clear line between victim and victimizer. These torture scenes recast Rambo as the victim, supporting the narrative of American innocence. As Jordan puts it, Rambo soon “became a worldwide symbol of the Reagan administration’s hawkish military initiatives in Afghanistan, the Middle East, and Central America” (2003, p. 1). Shafer rightly

notes that Rambo's anger had a therapeutic effect on the audience: he was "hitting people they couldn't hit, laying waste to institutions too nebulous for them to know" (2001, p. 34).

Not only did *Rambo* rescue the American population from Kennedy-era philosophy by promoting the Republican victim narrative (Hellmann, 1990), the film also endorsed the conservative backlash against liberal politicians and anti-war protesters. Rambo becomes the mouthpiece of the political Right by accusing these two groups of abandoning him and his fellow soldiers. In a key scene, he tells his former commanding officer about his daily struggles with memories that threaten to overwhelm him. This battle with post-traumatic stress disorder becomes even more poignant given that America's involvement in Vietnam turned out to be a tragic mistake – and was deemed so by the majority of the population as early as 1969. As Rambo claims, "We did what we had to do to win, but somebody wouldn't let us win." Many U.S. veterans would have shared his belief that a left-wing anti-war coalition had undermined the American war effort:

It wasn't my war. You asked me, I didn't ask you. And I did what I had to do to win. Then I come back to the world, and I see all those maggots at the airport protesting me, spitting, calling me baby killer and all kinds of crap. Who are they to protest me? Unless they've been me and been there?

In summary, both *The Deer Hunter* and *First Blood* contrast communities with solitary heroes who embody the American frontier myth. However, while Michael undergoes a change of character and finally embraces community values, John Rambo remains an outsider, failing to adapt to a world that tries to avoid contact with him, as his violent encounter with a local sheriff shows.

In what follows, I will argue that 1970s movies of urban crisis are similarly rooted in the mythical frontier narrative. Portraying a world that is violent and morally corrupt, these films depicted figures of loneliness seeking to restore American innocence.

2 Urban Cowboys: Bringing Order to the City

In the 1970s, many major US cities were suffering from the dire consequences of deindustrialization

and errors in urban planning. Crime rates were increasing rapidly, neighborhoods were deteriorating, and public spaces were in disrepair. New Hollywood cinema responded to these alarming trends by shifting the American frontier from the western plains to inner-city streets. As Westerns lost their appeal to large audiences, urban cop movies enjoyed increased popularity. Struggling cities like Los Angeles, San Francisco, and New York City emerged as the backdrop for the re-staging of archetypal American myths in the context of urban decay. As Lawrence Webb observes,

the American city in decline, transition and renewal provided seventies cinema with a grounded, densely textured fictional world and narrative space, a powerful symbol of America's wider social malaise, a subject for exploration and ideological critique, and frequently, a source of aesthetic inspiration and visual fascination (2015, p. 10).

The new wave of cop movies was inaugurated by Siegel's *Dirty Harry*, a "reactionary Nixonian law-and-order fantasy" (Kirshner, 2012, p. 127) featuring a vigilante detective with the San Francisco Police Department who, as a quasi-sacred figure, is prepared to die in order to avenge America's sins. Modeled on the myth of the heroic gunfighter as portrayed by Gary Cooper in *High Noon* (dir. Fred Zinneman, 1952),³ Harry is devoted to bringing order to a morally deteriorating environment: he gets "every dirty job that comes along." Unlike his more conventional predecessors, he fuses stern self-reliance with a striking contempt for the boundaries of the law and abstract moral concerns. In Harry's mind, in a society as violent and corrupt as contemporary America, exceptional crimes allow for unorthodox measures. This is particularly true of his most recent assignment: he is tasked with hunting down Scorpio, the serial killer who has thrown San Francisco into a state of terror, and thus, must rescue the city's inhabitants from the constant threat of random violence. Harry's disaffection may stem from the fact that he is part of a legal system that he sees as being "soft" on criminals, but his profound loneliness also hints at a more personal tragedy. The film suggests that Harry is himself the traumatized victim of life's randomness, for his wife was killed in a car accident by a drunk driver – another manifestation of a society gone awry.

Advocating zero tolerance policies, *Dirty Harry* was in step with the political zeitgeist. Released in

1971, the film reflected the growing conservative concern about postwar liberal policies that were seen as furthering moral decay and urban crime in contemporary America.⁴ In her review for the *New Yorker*, Pauline Kael characterized *Dirty Harry* as a “right-wing fantasy” that provided “a remarkably single-minded attack on liberal values, with each prejudicial detail in place.”⁵ In fact, Scorpio himself is the ultimate embodiment of what conservatives thought was wrong with contemporary America. His identification as a rather feminine hippy with an anti-war penchant – his long hair and peace symbol belt buckle serve as unambiguous indicators – underlines the film’s reactionary equation of 1960s sexual liberation and freedom of speech with moral crisis. Meanwhile, in this world of urban liberalism – represented, for instance, by a gay man in the park, a naked girl in an apartment, and bare-breasted “Hot Mary” – Harry Callahan comes to the rescue of the “Silent Majority.” In perhaps the film’s most intriguing sequence, Harry meets the sniper underneath a large cross on San Francisco’s Mt. Davidson. After being handed the ransom, Scorpio is ready to kill Harry. When a second police officer interrupts the scene, Scorpio is able to escape, leaving the half-conscious Harry lying at the cross’s foot. Undoubtedly, the image of the beaten-up detective, groaning and bleeding, carries religious implications: Harry is framed as the city’s martyr who sacrifices himself for the sins of liberal America.

This aspect of martyrdom notwithstanding, *Dirty Harry* contradicted the American narrative of moral innocence that had been “essentially defensive” (Engelhardt, 1998, p. 5). While according to this narrative, American violence was required for self-defense, Clint Eastwood showed American audiences that, as Peter Biskind writes, “we not only didn’t have to be shot at first to shoot back, but that we could shoot in the back if we felt like it. Killing in self-defense was for jerks” (2000, p. 342). In *Dirty Harry*, low-angle shots and close-ups continuously heroize Eastwood and his gun; his ultramasculine police officer executes his job with a “grim devotion to duty” (Greenspun, 1971). Due to spreading bureaucracy and the authorities’ inefficiency, the liberal justice system has become an obstacle in the battle against urban crime, and Harry has no qualms about transcending laws and violating civil liberties as long as these transgressions serve the goal of America’s renewal.⁶ His

determination and stoicism border on a “fascist” moral position (Kael, “Dirty Harry”), and his sadistic excitement shines through in his cynical game with a wounded bank robber (“Do you feel lucky, punk?”). By adapting to the rules of the urban jungle, Harry emulates the lone frontiersman’s adoption of “the Indians’ most useful traits, including their love for the wilderness” (Engelhardt, 1998, p. 5). Two sequences show Harry driving his Ford through the red-light district, the city’s very own sphere of wilderness. Both disgusted and fascinated, Harry becomes a voyeur himself.

Harry’s transition into a world in which common laws no longer apply is most obvious in the scene at Kezar Stadium. After Harry discovers Scorpio’s living quarters, he chases him through the empty stands and across the football field. He then shoots at Scorpio and hits his leg. What follows is a sinister sequence demonstrating that Harry is indeed “a hero with no use for established authority” (Lev, 2000, p. 37). Scorpio begs the approaching detective for mercy, but Harry instead aims his .44 Magnum at the suspect, steps on his injured leg, and keeps repeating the one question which, according to Harry’s philosophy, renders all concerns for human rights negligible: “The girl, where is she?” The camera now zooms out, thus reframing what is an obvious act of torture (and what must have reminded viewers of televised real-life police brutality such as the infamous riot during the 1968 Democratic National Convention in Chicago) by rendering it more abstract. When viewed in a larger context, the film seems to suggest the discomforting truth that a policeman torturing a suspect is a necessary transgression. The film’s very next scene shows the retrieval of the missing girl’s body, who – unknown to Harry – had already been dead at the time of the “interrogation.” Would she have lived if the authorities had been less focused on respecting civil liberties? While Harry is reprimanded for searching the suspect’s home without a warrant, torturing him and denying him legal counsel, the district attorney is forced to release Scorpio – circumstances that let Harry conclude that “the law is crazy.” Convinced that Scorpio will kill again, Harry tails him day and night. Referencing *High Noon*, the film ends in a final showdown between Harry and the killer. Scorpio has been chased to the yard of a quarry company, where he seizes a young boy who is fishing by a sump pit. After Harry’s first

bullet hits Scorpio's shoulder and allows the boy to escape, Harry shoots his antagonist point blank, sending him into the pit's muddy waters. As Kael observed in her review of *Dirty Harry* first sequel, *Magnum Force* (dir. Ted Post, 1973), "Harry doesn't bring anyone to court; the audience understands that Harry *is* the court" (1974).

The 1970s genre shift from Westerns to police drama also affected US network television as popular cop dramas began to dominate prime time slots that had previously been occupied by Western series such as *Bonanza* (1959-73) and *Gunsmoke* (1955-75). One notable example of this new trend was *The Streets of San Francisco* (1972-77), a cop show whose main characters – a pair of buddy police detectives – were committed to battling crime, albeit without the law-and-order attitude that shaped conservative Hollywood cinema at the time. Both *Dirty Harry* and *The Streets of San Francisco* were filmed on location, but while the film explored the city's underbelly, the television show seemed eager to use the urban landscape, with its winding streets, steep hills, and impressive Golden Gate Bridge, as a beautiful backdrop. Another obvious difference concerned characterization. Rather than portraying detectives as lone-some urban cowboys, the TV series presented Mike Stone, a widower with years of experience on the job and a heart in the right place, and his college-educated, juvenile partner Steve Keller as a likeable and dependable duo. Immune to cynicism, these two cops were proof that the hard-boiled detective and his methods were, as Maurice Charland writes, "not suited to television" (1978, p. 214). Whereas 1970s Hollywood was interested in crime as a manifestation of evil, contemporary television tended to treat police work as "a vehicle for a human interest story" (Charland, 1978, p. 213), focusing, for example, on a criminal's moral struggles.⁷ And in contrast to *Dirty Harry*, whose questionable methods make him a target for internal investigations, the moral rectitude of Keller and Stone is never in doubt.⁸

3 Deconstructing the American Dream: The *Godfather* Movies

Chinatown (dir. Roman Polanski, 1974) epitomizes the post-Watergate loss of faith in American institutions. Revolving around murder, incest, real-estate

fraud, and profiteering, the film projects the dark mood of the Nixon years onto 1930s Los Angeles. Its protagonist, the private eye Jake Gittes, uncovers a conspiracy by corrupt local politicians and land developers to divert the city's water supply. *Chinatown* thus deconstructs the American Dream by showing that its very premise – the transformation of wilderness into habitable land – is rotten to the core. True to the 1970s sense of a country in rapid decline, the film presents the viewer with a postmodern noir world in which corruption and deceit are rampant. Nobody can be trusted; in fact, Gittes himself is a somewhat shady character, lacking the moral commitment of, say, a Sam Spade or Philip Marlowe. He earns his living by investigating divorce cases, which is the kind of work the hard-boiled detective of Old Hollywood would have been sure to refuse. *Chinatown* thus undermines the conventions of the hardboiled detective genre. It dissolves the classic dichotomy between the detective's code of honor and the corrupt values of his environment. The film closes with the killing of an innocent victim, and Gittes is forced to realize that everything has spun out of control. Confronted with almost universal corruption, the private detective can no longer bring justice, which he is reminded of in the film's final scene: "Forget it, Jake; it's Chinatown."

Francis Ford Coppola's *The Godfather* (1972) can be viewed as a similarly unrelenting denouncement of the state of American society in general and American capitalism in particular. Set during the decade following the end of World War II, *The Godfather* deconstructs the myth of 1950s wholesomeness by projecting the moral corruption of the American Dream onto the fictional Corleone family – one of five Italian-American "families" operating crime syndicates in New York – and their Machiavellian manipulations. Foreshadowing TV dramas such as *The Sopranos*, *The Godfather* humanizes the violent underworld by intertwining "business" and family. Kingpin Don Corleone surely is a violent patriarch, but his commitment to securing his family's well-being also makes him the perfect immigrant. Thus, we encounter him exercising his domestic role while officiating as father of the bride, shopping for groceries, and playing with his grandson.

While alluding to this patriarchal image, the very first scene of *The Godfather* highlights one of the film's main themes: the failure of the Ame-

rican institutions of justice. The audience is introduced to Amerigo Bonasera, who has come to see Godfather to ask him for support in a personal matter. His daughter has been violated by her non-Italian boyfriend, and now Bonasera wants Corleone to bring about justice. "I believe in America," the Italian immigrant begins his little speech, "America has made my fortune." However, while he might still believe in the idea of America, experience has taught him not to trust the institutions tasked with reinforcing it:

I went to the police like a good American. These two boys were arrested and brought to trial. The judge sentenced them to three years in prison, and suspended the sentence. Suspended sentence! They went free that very day. I stood in the courtroom like a fool, and those bastards, they smiled at me. Then I said to my wife, for justice, we must go to the Godfather.

Thus, *The Godfather* suggests that in a society in which the judiciary's application of the law no longer guarantees that justice is being served, people will inevitably resort to an ersatz ethics. It is in a later dialogue between Michael and Kay that the film's total indictment of contemporary American politics is revealed. When Kay criticizes Michael for endorsing his father's work, his sharp retort – "My father isn't different from other powerful men" – suggests that power will always transcend the law. Kay remarks that "presidents and senators don't have men killed" – a view that Michael dismisses as "naïve."⁹ Not only does this conversation illustrate Coppola's projection of mafia-like structures and methods onto American society as a whole. Michael's answer also anticipates the killing of American soldiers, sent there by their government, in Vietnam. Vito Corleone thus emerges as the embodiment of the underside of an American Dream built upon the acceptance of crime and violence as necessary means. *The Godfather Part II* (dir. Francis Ford Coppola, 1974) takes this comparison a step further by introducing politicians who are as corrupt as the mafia itself, which the example of the hypocritical Senator Geary illustrates.

As Slotkin writes, *The Godfather* evokes a sense of "nostalgia for an idealized pre-capitalist past" (1992, p. 639). When asked about parallels between the structures of the Mafia and society as a whole, Coppola replied that he "always wanted to use the Mafia as a metaphor for America."

Coppola sees America as a country that has traded moral concerns for a super-pragmatic attitude that is rooted in the desire to preserve the capitalist system:

Basically, both the Mafia and America feel they are benevolent organisations. Both the Mafia and America have their hands stained with blood from what is necessary to do to protect their power and interests. Both are totally capitalistic phenomena and basically have a profit motive. (Farber, 1972, p. 223)

In addition to equating corporate capitalism with organized crime, *The Godfather* also draws striking parallels between religion and violence. For the members of the Corleone clan, religion has become ritualized; it is part of everyone's life but is without deeper meaning. This is most obvious in a sequence towards the end of the movie in which a major assassination takes place during the baptism of Michael Corleone's nephew. Again, these two narrative strands are intercut, suggesting initiation both into the church and into the realm of violence. The intercutting, it has been argued, also emphasizes the Catholic church's inability to act when confronted with its members violating fundamental laws (Hess, 1975).

While in *The Godfather*, Michael stresses the importance of family when he tells his brother Fredo never to "take sides against the family," *Part II* portrays the utter spiritual disintegration of the Corleone clan as the ultimate consequence of an empire based on Darwinian principles. Michael tries to hold onto the institution of family, but when push comes to shove, he subordinates everything to the preservation of his own power. If in the first part, the threat to the family was external, consisting of other families' aspirations to power in New York, the second part shows the threat to be internal, exemplified by Fredo's betrayal. Romanticized in the first film, the Corleone family now seems to be able to survive only if Michael can eliminate the dangers from within. The institution of family, in the first part characterized as a sanctum, is shattered "from the inside," as Coppola himself stated (Farber, 1974). The final sequence of the first part had already revealed the gap between Michael and Kay, who can no longer tolerate her husband's involvement in the family's criminal activities. In *Part II*, this conflict leads to their separation and Michael's utter isolation. This characterization is advan-

ced through a transition between a flashback to a family gathering before Michael has actively joined his father's business and an image of the older Michael at the Nevada family resort. While the first sequence shows Michael sitting alone in the family's dining room after his brothers have left the table to welcome Vito for his birthday dinner, the second sequence portrays an equally isolated older Michael on his Lake Tahoe estate after ordering the killing of his brother Fredo.

Michael's spiritual fall is the result of his obsession with unrestricted power and his tendency to overstretch the family's empire. The Corleone family, with its internal conflicts, its inner corruption, and its moral disintegration, thus reflects American society as a whole. As Glenn Man writes, "Michael's tragedy is not merely his own; it is America's tragedy as well" (1994, p. 132). Dark-lit, decadent interiors stylistically emphasize the family's descent, whereas the flashbacks that show Vito's rise in Little Italy are filmed in warm colors and soft-focus. Both the stylistic difference and the frequent framing of Vito looking admiringly at his young sons suggest a fundamental contrast with the older Michael who sacrifices his marriage for the sake of power. Michael has successfully protected his absolute power and transformed the New York family business into a multinational corporation – but only, as Auster and Quart put it, by turning "the American Dream into a nightmare of alienation and dissolution" (2002, p. 104).

While films such as *The Godfather Part II* depicted the disintegration of the American family, Vito's dictum in *Part I* that "a man who doesn't spend time with his family, he can never be a real man," echoed the promotion of traditional family values on postwar television. Among the shows that whole-heartedly embraced these values was *Bonanza*, the iconic primetime Western that ran between 1959 and 1973. Set in the picturesque Nevada mountains near Lake Tahoe, *Bonanza* revived the spiritual space of the post-Civil War era by reconciling genre archetypes with an attention to community and family. Unlike the lawmen in *Gunsmoke*, the show's protagonists are homesteaders who operate a sprawling timberland ranch while standing up for justice whenever lawlessness is about to strike. Ben Cartwright, the three-time widower and patriarchic owner of the thousand-square-mile Ponderosa ranch, and

his three sons form a close-knit family in which unconditional allegiance across generations is taken for granted. While Hollywood movies such as *Rebel Without a Cause* depicted teenagers as rejecting their parents' lifestyle, the Cartwright sons were loyal to their father, regarding him as a teacher and role model.

When *Bonanza* disappeared from the screens, the police procedural was ready to fill the gap. At the same time, *The Waltons* (1972–81) continued *Bonanza's* mission of reaffirming traditional American values and restoring the pioneer spirit. Set in rural Virginia during the Great Depression and World War II, *The Waltons* revived a world before America's fall – a world of moral innocence that, with its pastoral character, foreshadowed Reagan's nostalgic "Morning Again in America" campaign. In a time of economic malaise, the Walton family, undeterred by daily hardship, served as an example for the American people. The show engaged in the creation of a romanticized, mythical past and thus celebrated a lifestyle that was simple yet fulfilling. Although it is clear that the Waltons are poor – the eldest girl's purchase of a baseball glove, for instance, has to be budgeted carefully and far in advance – their world is not the poverty-ridden one of Steinbeck's Tom Joad. Rather, the series focuses on the family's confidence, spiritual candor, and sense of community as safeguards against the struggles of everyday life posed by the Depression. As Robert E. Ziegler writes, the home of the Walton family "seems fortified and protected behind a wall of tradition, goodness and good fortune" (1981, p. 104). Moreover, while an urban sitcom such as *All in the Family* (1971–79) turned contemporary ideological differences between a conservative blue-collar father and his progressive children into comedy, *The Waltons*, relating the harmonious co-existence of three generations under one roof, thwarted America's real-life generational gap. The credit sequence, in which John Walton arrives home and is greeted by the whole family assembled outside the white clapboard farmhouse, reinforces this emphasis on family values. Rituals like the joining of hands around the dinner table and the good night wishes that conclude every episode confirmed a quaint sense of community, which in 1970s America had been replaced by an ethics of individual self-realization.

4 Going the Distance: Rocky, a Hero of (and for) the People

As we have seen, urban crime movies of the 1970s depicted an America that had lost its status as an imagined community built upon the myth of moral innocence. This apocalyptic vision of America was disturbingly rendered by Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976), perhaps the most iconic neo-modernist noir.¹⁰ Combining the trauma of Vietnam with the moral deprivation and grime of New York City, the film offered a devastating assessment of the state of the nation (Sharrett, 1993, pp. 220-235; Man, 1994, pp. 165f.). "Manhattan is a thin cement lid over the entrance to hell," Vincent Canby observed in his review of the film, "and the lid is full of cracks" (1976a). Several scenes in *Taxi Driver* zoom in on Times Square, the grand plaza that would become "Disneyfied" in the mid-1990s and is now an icon of globalized entertainment tourism. In the 1970s, the neighborhood was home to pornography and prostitution. By the time Major Lindsay created the Times Square Development Council to renew the urban center in 1971, it was already publicly defined by pornography and other forms of X-rated entertainment. "All the animals come out at night," says the film's protagonist, taxi driver Travis Bickle, about Times Square, "whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal." It seemed as if one day, as Travis famously puts it, "a real rain" would have to come "and wash all this scum off the streets."

An alienated Vietnam veteran, Travis lacks direction and a sense of purpose. His failure to communicate with others and form meaningful relationships emphasizes his inability to fit into a changing American society: "All my life needed was a sense of someplace to go. I don't believe one should devote his life to morbid self-attention but should become a person like other people." Travis is a Dostoyevskyan underground man (Sharrett, 1993, p. 222), a figure that "fuses the western hero with the horror film monster in the context of urban *film noir*," as Wood writes (2003, p. 249). His self-created mission is to wash America clean from what he perceives as the dark underbelly of human existence – a city "full of filth and scum; scum and filth. ...like an open sewer." We can interpret Travis both as God's "avenging angel," who cleanses urban society with violence,

and as a mirror-image of the corrupt city itself (Man 1994, p. 166). As he says, "I'll go anywhere – the Bronx, Brooklyn, Harlem. Each night when I return the cab to the garage I have to clean the cum off the back seat – sometimes I clean off the blood."

The 1976 Academy Award for Best Movie did not go to *Taxi Driver*, but to John G. Avildsen's *Rocky*, a film that is both nostalgic and hopeful. Recapturing both the economic promise of the American Dream and the spirit of triumphalism, *Rocky* evoked a world before the fall. Sylvester Stallone, who played the lead role (and also wrote the script), claimed that *Rocky*, unlike many other Hollywood releases at the time, presented audiences with a much-needed positive hero who embraced values that were conspicuously absent from contemporary cinema. Perhaps inadvertently, Stallone captured the film's paradoxical nature when describing its fairy-tale story, about a loser fighting for eternal fame, as a symbolically charged celebration of "real" America:

People require symbols of humanity and heroism. Yet today, a man brings his family into a theater, and there he sees a man pull out his knife and cut a kid's head off, and a woman is being run over by a Ford Mustang and the man in the theater says, "Is there anybody here I can identify with? Is there anything here I want to see?" And the answers are no, no. But he sees "Rocky" as a simple man, a man he can identify with, a man who doesn't curse and who likes America, a man who's a real man. That's what people want to see these days (Canby, 1976b).

Hence, *Rocky* is more than "the sentimental little slum movie," as Canby called it in his review for *The New York Times* (1976c). Rather, it is about "stifled ambition and broken dreams and people who sit on the curb looking at their dreams go down the drain," as Stallone maintained. In the post-1968 era, when the liberal consensus disintegrated and Vietnam and Watergate shattered the nation's pride and self-confidence, *Rocky* conquered theater screens as a hero of and for the people, evoking a past in which the promise of the American Dream still held true. Combining, as Quart and Auster note, "the body of a circus strongman with the saintliness of St. Francis" (2002, p. 115), *Rocky* sported the appearance of a Christ-like martyr willing to suffer for the rehabilitation of the American success story. Moreover, *Rocky* elaborated on the Western trope of regene-

ration through violence, which becomes obvious during the film's stylized boxing sequences.

In the post-Vietnam years of "storylessness" (Engelhardt, 1998, p. 15), *Rocky* engaged in a retelling of the American innocence narrative. Most importantly, the film offered images that could be interpreted in the context of the nation's hope to recapture "a lost identity of triumph" (Engelhardt, 1998, p. 15). With its Philadelphia setting and the staging of its hero's pivotal fight on the day of the American bicentennial, the film celebrates the redefinition of the nation, foreshadowing what Jimmy Carter would later call "the rebirth of the American spirit." When the film was released in 1976, the United States was politically and racially divided; millions of working-class Americans felt the painful consequences of the nation's loss of economic hegemony. It is in this context of socioeconomic depression that Rocky emerges as the personified Horatio Alger myth: he is the all-American working-class hero, an Italian immigrant who transcends poverty to become a national icon. He is a man who seems to be directionless, but then – through luck and thanks to sheer will – triumphs over his fate and creates his own "rags to riches" story. Stallone himself, who proudly told the media that he had written the script in three and a half days, became the symbol of the rehabilitated American success story. In his interview with Vincent Canby, Stallone pointed out the film's parallels with his own evolution from a sometime actor living in a shabby apartment into a Hollywood celebrity:

There are certain parallels. [...] Rocky had drive, and intelligence, and the talent to be a fighter, but nobody noticed him. Then when opportunity knocked, everybody said, "Hey, there's Rocky, he's good." That's what happened to me. The fact that we both went the distance when we were finally given the opportunity, that's the main parallel (1976b).

The film's images and rhetoric project racial stereotypes into the boxing arena, thus exploiting the Carter era's white backlash against the goals and concerns of the civil rights movement. As Chris Jordan argues, Rocky Balboa is a "champion of the people molded by practical experience rather than formal learning." As a "Reagan-era incarnation of the natural aristocrat," he "achieves class mobility by redeeming the hostile racial other and the inner city from moral depravity"

(2003, p. 64). In political terms, the film stages the fight between Rocky and Apollo Creed as the populist revolt of the Silent Majority, giving a white working-class hero the chance to fight an arrogant black warrior. Rocky might not be the brightest bulb in the box, but what he lacks intellectually he makes up for in honesty and likeability; he even consults a priest prior to his fight. Rocky is fighting for his country and his wife, as well as for a local community that admires him. Apollo, in contrast, is associated with the increasing economic exploitation of his sport. (In *Rocky II* [dir. Sylvester Stallone, 1979], Apollo employs a whole publicity apparatus, whereas Rocky refuses to shoot TV ads.) The film's most iconic sequence shows Rocky running through the streets of Philadelphia, cheered on by everyone he passes, until he finally sprints triumphantly up the steps of the Museum of Art – an effort which, just a few weeks earlier, would have completely exhausted him. As a representative of the white working-class' heartfelt struggle with economic malaise, Rocky can count on the support of the Silent Majority. He thus revives Richard Nixon's 1968 campaign promise, "the great objective of this Administration" (quoted in Schulman, 2001, p. 23): he is able "to bring the American people together." By contrast, Apollo is perceived as the personification of a newly emerging black middle class that, thanks to the implementation of affirmative action and the relative success of the civil rights movement, poses a threat to white America. As Canby wrote upon the film's release, "by making the Ali-like fighter such a dope, the film explores areas of latent racism that just may not be all that latent" (1976c).

The *Rocky* movies celebrated another key aspect of the American Dream by emphasizing the importance of traditional family values. Whereas domestic horror movies like *Rosemary's Baby* (dir. Roman Polanski, 1968), *The Exorcist* (dir. William Friedkin, 1973), and *The Texas Chainsaw Massacre* (dir. Tobe Hooper, 1974) depicted the family as a source of violence, the contemporaneous rise of conservatism in America also resulted in more directly affirmative renderings of family relations in Hollywood cinema. Interestingly, *Rocky* does not reinforce the myth of the harmonious suburban family generated by television; on the contrary, the film acknowledges the disintegration of the nuclear family by high-

ighting Adrian's strained relationship with her brother. And yet the movie made clear that the American success story depended on restoring family values. Rocky derives his confidence from his relationships with his girlfriend (and later, in the sequels, his wife) Adrian, her brother, and his coach and ersatz-father Mickey (May, 2004, pp. 70-72). It is this community that provides him with a sanctuary and serves as a basis for his "will to survive," as the soundtrack of *Rocky III* puts it.

Mickey's advice for Rocky is to "go the distance," to keep fighting for all fifteen rounds. It is this persistence – the will to "stay hard, stay hungry, and stay alive," as Bruce Springsteen sang in "This Hard Land" – that was seen as crucial virtue in the crisis-ridden 1970s America. *Rocky* reflects the country's need to renew its confidence and belief in its values. Jimmy Carter based his 1976 campaign on this national longing, telling the people to use their will and spirit to renew America. After Nixon, whose lies had upset the public and destroyed the nation's faith in its leaders' integrity, Carter presented himself as a man of character and promised never to deceive the American people. *Rocky* symbolizes a nation that is "down and out" but equipped with a strong will, allowing it eventually to rise from economic and moral malaise.

Rocky seemed to anticipate Jimmy Carter's famous speech on July 15, 1979, by advocating a code of honor that fused humility with confidence. This recipe for triumph in the boxing ring could, of course, be easily applied to the everyday struggles of all hard-working Americans. According to Carter, the "fundamental threat" to the nation's "social and political fabric" was a domestic, not a foreign one:

The threat is nearly invisible in ordinary ways. It is a crisis of confidence. It is a crisis that strikes at the very heart and soul and spirit of our national will. We can see this crisis in the growing doubt about the meaning of our own lives and in the loss of a unity of purpose for our nation. The erosion of our confidence in the future is threatening to destroy the social and the political fabric of America.

According to Carter, one of the central problems was the individual's desire for material rather than spiritual fulfillment: "In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and con-

sumption." Carter linked the moral exhaustion he analyzed to the demise of the American victory culture narrative, which was brought about by a series of tragic events:

We were sure that ours was a nation of the ballot, not the bullet, until the murders of John Kennedy and Robert Kennedy and Martin Luther King Jr. We were taught that our armies were always invincible and our causes were always just, only to suffer the agony of Vietnam. We respected the presidency as a place of honor until the shock of Watergate.

With his "malaise speech," Carter echoed Christopher Lasch's psychoanalytical interpretation of 1970s American society. In his 1979 book *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, Lasch provided a crushing critique of an utterly self-absorbed society that had lost sight of traditional values.¹¹ *Rocky* reflected Carter's goal to restore the nation as an imagined community and advocated what Lasch called a "return to basics:" nature, family, togetherness, and self-reliance. Hence, *Rocky*'s triumph in the boxing arena is more than a personal victory. As the first boxer to "go the distance" against Apollo Creed, he embodies the triumph of the American spirit.

The *Rocky* series – as well as the *Rambo* films, for that matter – epitomizes what Susan Jeffords has called the "remasculinization" of America after the Vietnam War. Jeffords speaks of "a revival of the images, abilities, and evaluations of men and masculinity in dominant U.S. culture" (xii). *The Waltons*, for instance, engaged in an affirmative renegotiation of masculinity by thematizing the gender continuity between John Walton and his teenage son John-Boy, the series' protagonist. In the 1973 episode "The Hunt," John-Boy is invited to join his father in the hunt for a Thanksgiving turkey. While his mother rejects the idea of her oldest son using a gun, his father refers to the frontier narrative, claiming that "part of being a man is providing food for his family" – thus invoking the gun as not only a necessary tool for protection in everyday life but also as a symbol of manhood. John-Boy, however, cannot bring himself to take the first shot at the turkey. As a result of this aborted rite of passage, his father lectures him on life's Darwinian underpinnings: "Life is a mystery, a sacred mystery. Part of this mystery seems to be the struggle we all have to stay alive. But to keep

life in ourselves and those we cherish sometimes we have to take life.” This speech foreshadows events that will give John-Boy a second chance at proving his manhood. When a giant bear attacks his father – it is, in fact, the biggest bear Grandpa Walton has ever seen up in the mountains – John-Boy is quick to react and slays the animal before it can inflict any serious harm. Assuming the role of the armed man who, as he himself realizes, must stand “between his family and anything that might hurt them,” he effectively inserts himself into the frontier narrative.¹²

While John-Boy Walton learns that sometimes a man must shoot first in order to stay alive, Rocky, the “Italian Stallion,” establishes his manhood by showing up for the hardest fight of his life – a fight that implies his willingness to sacrifice his body for the restoration of the white American Dream. The film’s unambiguous gender formula was Stallone’s way of responding to what he saw as a recent tendency of men to become “limp-wristed librarians.” In his interview with Canby, Stallone lamented the “trend toward a sleek, subdued sophistication,” thereby mocking more feminine conceptions of masculinity that had emerged since the late 1960s:

In discos, men and women look almost alike, and if you were a little bleary-eyed, you’d get them mixed up. I think it’s wrong, and I think women are unhappy about it. There doesn’t seem to be enough real men to go around.

Hollywood’s machismo was a perfect cue for Ronald Reagan, the former Western actor who came to occupy the Oval Office between 1980 and 1988. Determined to preserve the values of American Exceptionalism and reintroduce the idea of manifest destiny, Reagan staged his presidency as another Western in which freedom, capitalism, and democracy must be defended – and good must defeat evil.

5 Coda: Reagan and the Restoration of Victory Culture

America’s longing to become once again an innocent yet powerful nation constitutes the underlying tone of 1970s Hollywood cinema. As we have seen, this myth regards the United States as exceptional and associates “God’s own country” with capitalism, freedom, and democracy. This

desire for a restored American victory culture logically resulted in Ronald Reagan’s landslide victory over Jimmy Carter in the 1980 presidential election. During the years following the retreat from Vietnam, Americans suffered from the collapse of a metanarrative that had provided them with a national history that they could identify with unproblematically. Vietnam had turned the story upside down. Thousands of American soldiers had lost their lives in a war that had been unconvincingly sold to the population as yet another fight for democracy. As Bruce Springsteen would put it in his 1995 song “Youngstown”: “We sent our sons to Korea and Vietnam, and now we’re wondering what they were dyin’ for.” When the last American helicopter lifted off from the roof of the American embassy in Saigon, the seal was set on a defeat that had long been inescapable.

What followed was what Carter in his 1979 famous speech came to call “a crisis of confidence” – a crisis reflected in literature and popular culture alike. John Updike described this state of the union in his novel *Rabbit is Rich* (1979), whose protagonist finds himself in an America shaped by a downward spiral of rising prices, gas shortages, and general spiritual depression. This is how John Leonard characterized the America of the novel’s anti-hero Harry “Rabbit” Angstrom in a *New York Times* article from 1981:

The Iranians hold us, and Harry, hostage. On television, everything’s a rerun, especially the situation-comedies, and at the movies everything’s a sequel, except for ‘Breaking Away’ and ‘Starting Over.’ No gas, no ideas, no God, just gravity.

With similar vividness, Billy Joel captured the seemingly endless malaise of the late 1970s and early 1980s in “Allentown,” his 1982 song about the recession-plagued Rust Belt city. With its closing steel factories, Allentown served as a metaphor for the disheartening downward mobility of working-class families following the end of the postwar economic boom. Joel reminded listeners that in America, every child used to have “a pretty good shot to get at least as far as their old man got.” However, “something happened on the way to that place”; the American Dream had been diminished to a broken promise: “Well we’re waiting here in Allentown/For the Pennsylvania we never found.”

It was high time for a convincing retelling of the American victory culture narrative, and

Ronald Reagan seemed to be the right man for the job. During the crisis-ridden decade of the 1970s, Hollywood had created urban cowboys who came to town in order to bring order to a world spun out of control. Reagan, the former Western movie star, fit that persona perfectly. As Schulman writes, Reagan embodied the “man on a horse come to save America at the last moment” (2001, p. 142) – a cowboy whose mission it was to restore the American war story. During his presidency, the boundaries between historical fact and Hollywood fiction became permeable. Not only did Reagan create a montage of cinematic visions of an innocent America in his 1980 presidential campaign (c.f. Slotkin, 1992, p. 643), he even borrowed his political rhetoric from movies, echoing George Lucas’ 1977 blockbuster *Star Wars* when denouncing the Soviet Union as an “evil empire.”

In the eyes of many voters, Reagan held all the characteristics that his predecessor lacked. Having failed to free the hostages in Iran and having allowed the Soviet Union to expand its communist empire by invading Afghanistan, Carter was perceived as weak. With Reagan, a politician emerged onto the national stage who had already proved himself a hardliner as Governor of California and who now made clear that he was anything but soft on communism. Abandoning the attempts of the Carter administration to relieve the tensions between the USA and the Soviet Union, Reagan launched a drastic rearmament program and thus revived a conflict that had been gradually cooling down. Hollywood gratefully reflected this new policy of confrontation. Right-wing fantasies such as *Rocky IV*, which stages the conflict between the two Cold War regimes as a boxing match, and the *Rambo* series became expressions of a conservative culture based on clear-cut antagonisms and images of enemies.

In his 1980 campaign, Reagan insisted that the war in Vietnam had been a “noble cause” and had only failed because non-patriotic Americans on the home front undermined the war effort. Reagan thus sought to appeal to a nation whose wounds still lay open. Hollywood was quick to exploit this message, as the box-office hit *Rambo: First Blood II* (1985) demonstrated. This time, Vietnam veteran John Rambo is tasked with bringing home POWs still held in Vietnam. *Rambo* reflected Reagan’s revisionist view of the Vietnam War and, as Canby rightly noticed, was designed

to rewrite history: “Though the movie doesn’t say so, it’s designed to win the war that officially ended 10 years ago in humiliating defeat” (1985). Stallone believed that the message of the film was that “frustrated Americans were trying to recapture some glory. The vets were told wrong. The people who pushed the wrong buttons all took a powder. The vets got the raw deal and were left holding the bag” (Kern, 1988, p. 53).

While in the 1980s a conservative president and right-wing Hollywood directors sought to rewrite history and restore the American myth of innocence, popular music continued to deconstruct this myth. In “Goodnight Saigon” (1982), one of the most memorable anti-Vietnam songs, Billy Joel depicted a nightmarish landscape of war in which “we would all go down together.” Two years later, Bruce Springsteen released his statement on the war in Vietnam with *Born in the U.S.A.*, an album that combined fist-pumping drums with lyrics about veterans who had “nowhere to run” and hometowns “with whitewashed windows and vacant stores.” Ironically, when the title track first came out, it was misinterpreted as a patriotic affirmation of the American way of life. Reagan was eager to enlist Springsteen for his reelection campaign, but the singer critiqued the president’s TV ads (“It’s morning in America”) as a false portrayal of the economic situation, reminding him of the continuing urban decline experienced by the residents of Steel City and the Bronx: “And you say, well, it’s not morning in Pittsburgh. It’s not morning above 125th Street in New York. It’s midnight, and, like, there’s a bad moon risin’” (Loder, 1984). With “Born in the U.S.A.,” Springsteen showed how the mythic America that Reagan tried to revive had lost its innocence – an innocence that has yet to be restored.

Works Cited

- Bates, Milton J. (1996): *The Wars We Took to Vietnam. Cultural Conflict and Storytelling*. Berkeley: University of California Press.
- Biskind, Peter (2000): *Seeing is Believing. How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Henry Holt.
- Boggs, Carl/ Pollard, Tom (2003): *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. New York: Rowman & Littlefield.
- Bourdette, Robert E. Jr. (1990): *Rereading The Deer Hunter: Michael Cimino’s Deliberate American*

- Epic. In: Gilman, Owen W., Jr./ Smith, Lorrie (eds.) *America Rediscovered. Critical Essays on Literature and Film of the Vietnam War*. New York/London: Garland, p. 165-188.
- Buckley, Tom (1979): Hollywood's War. In: *Harper's*, April, p. 84-88.
- Burke, Frank (1992): Reading Michael Cimino's *The Deer Hunter*: Interpretation as Melting Pot. In: *Film Literature Quarterly*, 20.3, p. 249-259.
- Canby, Vincent (1976c): Pure 30's Make-Belief. In: *The New York Times*, November 22.
- (1976b): 'Rocky isn't based on me,' says Stallone, 'but we both went the distance'. In: *The New York Times*, November 1.
- (1985): Sylvester Stallone Returns as Rambo. In: *The New York Times*, May 22.
- (1976a): Taxi Driver. In: *The New York Times*, February 8.
- Carter, Jimmy: Crisis of Confidence Speech. U.S. Embassy:
<http://www.usembassy.de/usa/etexts/speeches/rhetoric/jccrisis.htm>.
- Charland, Maurice (1978): The Private Eye: From Print to Television. In: *Journal of Popular Culture*, 12.2, p. 210-216.
- Chopra-Gant, Mike (2013): *The Waltons: Nostalgia and Myth in Seventies America*. London/New York: I.B. Tauris.
- Cook, David A. (2000): *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979*. New York: Scribner.
- Corliss, Richard (1987): *Platoon*: Viet Nam, the Way it Really Was, on Film. In: *Time*, January 26, p. 54-62.
- Engelhardt, Tom (1998): *The End of Victory Culture. Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Farber, Stephen (1972): Coppola and *The Godfather*. In: *Sight and Sound*, 41 Autumn, p. 217-223.
- (1974): They Made Him Two Offers He Couldn't Refuse. In: *The New York Times*, December 22.
- Franklin, H. Bruce (2000): *Vietnam and Other American Fantasies*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Frayling, Christopher (1992): *Clint Eastwood*. London: Virgin Publishing.
- Greenspun, Roger (1971): Dirty Harry. In: *The New York Times*, December 23.
- Hellmann, John (1982): Vietnam and the Hollywood Genre Film: Inversions of American Mythology in *The Deer Hunter* and *Apocalypse Now*. In: *American Quarterly*, 34.4, p. 418-439.
- (1990): Rambo's Vietnam and Kennedy's New Frontier. In: Anderegg, Michael (ed.): *Inventing Vietnam: The War in Film and Television*. Philadelphia, PA: Temple University Press, p. 140-152.
- Hess, John (1975): A Deal Coppola Couldn't Refuse. In: *Jump Cut*, 7 (May-July), p. 1/10-11.
- Jeffords, Susan (1989): *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Joel, Billy (1982): Allentown. In: *The Nylon Curtain*. Columbia Records.
- Joel, Billy (1982): Goodnight Saigon. In: *The Nylon Curtain*. Columbia Records.
- Jordan, Chris (2003): *Movies and the Reagan Presidency. Success and Ethics*. Westport, CT: Praeger.
- Kael, Pauline (1972): Dirty Harry. In: *The New Yorker*, January 15.
- (1974): Killing Time. In: *The New Yorker*, January 14.
- Kern, Louis J. (1988): MIAs, Myth, and Macho Magic: Post-Apocalyptic Cinematic Visions of Vietnam. In: Searle, William J. (ed.): *Search & Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Kirshner, Jonathan (2012): *Hollywood's Last Golden Age. Politics, Society, and the Seventies Film in America*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lasch, Christopher (1979): *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.
- Leonard, John (1981): Rabbit is Rich. In: *The New York Times*, September 22.
- Lev, Peter (2000): *American Film of the 70s: Conflicting Visions*. Austin: University of Texas Press.
- Loder, Kurt (1994): Interview with Bruce Springsteen. In: *Rolling Stone*, December 6.
- Man, Glenn (1994): *Radical Visions: American Film Renaissance, 1967-1976*. Westport, CT: Greenwood Press.
- May, Stephan (2004): *Faust trifft Auge. Mythologie und Ästhetik des amerikanischen Boxfilms*. Bielefeld: transcript.
- Quart, Leonard (1990): "The Deer Hunter: The Superman in Vietnam. In: Dittmar, Linda/ Michaud, Gene (eds.): *From Hanoi to Hollywood. The Vietnam War in American Film*. New Brunswick/London: Rutgers University Press, p. 159-168.
- Quart, Leonard/ Auster Albert (2002): *American Film and Society since 1945*. 3rd revised and expanded Edition. Westport, CT/London: Praeger.
- Rafter, Nicole (2000): *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Schlesinger, Arthur Jr. (1979): Deer Hunter, Man Slayer. In: *Saturday Review*, February 17, p. 50-51.
- Schulman, Bruce J. (2001): *The Seventies. The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. New York: The Free Press.
- Shafer, Gregory (2001): Cinema and the American Malaise. In: *The Humanist*, 61.4, p. 30-34.
- Sharrett, Christopher (1993): The American Apocalypse: Scorsese's *Taxi Driver*. In: Sharrett, Christopher (ed.): *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington, D.C.: Maitsonneuve Press, p. 220-235.
- Shelton, Robert (1986): *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*. New York: Beech Tree Books.
- Slotkin, Richard (1992): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum.

- (1973): *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1800*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Spicer, Andrew (2002): *Film Noir*. New York: Longman.
- Springsteen, Bruce (1998): Brothers under the Bridge. In: *Tracks*, Columbia Records.
- (1998): Shut Out the Light. In: *Tracks*. Columbia Records.
- (1998): This Hard Land. In: *Tracks*. Columbia Records.
- (1995): Youngstown. In: *The Ghost of Tom Joad*. Columbia Records.
- (1984): Born in the U.S.A. In: *Born in the U.S.A.* Columbia Records.
- Street, Joe (2016): *Dirty Harry's America. Clint Eastwood, Harry Callahan, and the Conservative Backlash*. Gainesville: University Press of Florida.
- Stur, Heather (2012): Finding Meaning in Manhood after the War: Gender and the Warrior Myth in Springsteen's Vietnam War Songs. In: Womack, Kenneth/ Zolten, Jerry/ Farnham, Mark Bernhard (eds.): *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*. Surrey/Burlington, VT: Ashgate, p. 111-122.
- Webb, Lawrence (2015): *The Cinema of Urban Crisis: Seventies Film and the Reinvention of the City*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wood, Robin (2003): *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press.
- Ziegler, Robert E. (1981): Memory-spaces: Themes of the House and the Mountain in *The Waltons*. In: *Journal of Popular Culture*, 15.3 Winter, p. 104-111.

Endnotes

1 Time and again, Bruce Springsteen's songs emphasize familial community as the cornerstone of manhood (Stur, 2012, p. 116). Another forceful song about a Vietnam veteran, "Shut Out the Light," a non-album b-side for the 1984 hit single "Born in the U.S.A.," reveals the trauma of "leaving home and not being able to find your way back," as Springsteen explained when he first performed it during his 1985 stadium tour. The lyrics evoke the terror of profound loneliness: "Oh mama mama mama come quick / I've got the shakes and I'm gonna be sick / Throw your arms around me in the cold dark night / Hey now mama don't shut out the light."

2 Susan Jeffords argues that the group chorus is "meant literally by Cimino but overinterpreted by uneasy film viewers as ironic." She terms the film as "embarrassingly straightforward" (1989, p. 96) and describes its message as "an affirmation of unity through the achievement of masculine bonds and the fulfillment of their promises" (1989, p. 97).

3 While *Dirty Harry* celebrated the male myth of the lone-some fighter for a cleaner America, *Midnight Cowboy* (dir. John Schlesinger, 1970) challenged these assumptions. The film's Texan protagonist Joe Buck, a would-be John

Films/TV Series Discussed:

- All in the Family*. Cr. Norman Lear and Bud Yorkin, 1971-79.
- Bonanza*. Cr. David Dortort, 1959-73.
- Chinatown*. Dir. Roman Polanski, 1974.
- Columbo*. Crs. Richard Levinson and William Link, 1968-2003.
- Coming Home*. Dir. Hal Ashby, 1978.
- The Deer Hunter*. Dir. Michael Cimino, 1978.
- Dirty Harry*. Dir. Don Siegel, 1971.
- The Exorcist*. Dir. William Friedkin, 1973.
- The French Connection*. Dir. William Friedkin, 1971.
- The Godfather*. Dir. Francis Ford Coppola, 1972.
- The Godfather Part II*. Dir. Francis Ford Coppola, 1974.
- Gunsmoke*. Cr. Norman Macdonnell and John Meston, 1955-75.
- High Noon*. Dir. Fred Zinneman, 1952.
- House of Cards*. Cr. Beau Willimon, 2013-2018.
- Magnum Force*. Dir. Ted Post, 1973.
- Midnight Cowboy*. Dir. John Schlesinger, 1970.
- Platoon*. Dir. Oliver Stone, 1986.
- Rambo: First Blood*. Dir. Ted Kotcheff, 1982.
- Rambo: First Blood Part II*. Dir. George P. Cosmatos, 1985.
- Rocky*. Dir. John G. Avildsen, 1976.
- Rocky II*. Dir. Sylvester Stallone, 1979.
- Rocky IV*. Dir. Sylvester Stallone, 1985.
- Rosemary's Baby*. Dir. Roman Polanski, 1968.
- The Streets of San Francisco*. Cr. Edward Hume, 1972-77.
- Taxi Driver*. Dir. Martin Scorsese, 1976.
- The Texas Chainsaw Massacre*. Dir. Tobe Hooper, 1974.
- The Waltons*. Cr. Earl Hamner Jr., 1972-81.

Wayne figure lost in an unambiguous American past of traditional gender roles, arrives in New York City. In a city suffering from urban decay and the loss of moral innocence, Buck ends up as a 42nd Street male prostitute. The movie's tone is set in the opening scene. Riding on the bus east, Buck listens to a radio show on which the interviewer asks a woman, "What's your idea of a man?" The woman replies, "My idea of a man is Gary Cooper, but he's dead." At the end Buck sheds his cowboy outfit, thus freeing himself from the American myth that had kept him captive.

4 Joe Street's recent study, *Dirty Harry's America*, explores these aspects in greater detail.

5 Director Don Siegel distanced himself from his movie's protagonist by describing him as "a racist, a reactionary." Some policemen, he claimed, "are like Harry, genuine heroes whose attitudes I abhor" (Frayling, 1992, p. 93).

6 In *The French Connection* (dir. William Friedkin, 1971), the motif of the city as a landscape of corruption is laced with class resentment (Lev, 2000, p. 28). Popeye Doyle, a New York police detective working to achieve a large-scale narcotics bust, is the archetypal hard-working, lower-middle-class cop. One scene shows Doyle waiting outside a restaurant, eating fast food and drinking cheap coffee,

while the upper-class criminals dine within. His masculinity-derived from his power as a policeman-compensates for his lack of financial status. Much like Harry Callahan, Doyle at times considers himself above the law, having no qualms about beating up African-Americans if it serves the ultimate case of justice. As Lev writes, the cops in Friedkin's movie "have a subculture of their own" that may include occasional violations of the law (2000, p. 29).

7 While *The Streets of San Francisco* frequently dealt with social and political issues, other television cop shows were rather depoliticized. A case in point is *Columbo* (1968-2003), which had its protagonist investigate stylized crime in the hyperreal spheres of the rich and famous in the Los Angeles suburbs. Rather than critiquing class divisions or social inequality, the series focused on intricate plots.

8 In the very first episode of *Streets*, "The Thirty-Year Pin" (1972), the two detectives search for the man who killed one of their fellow cops.

9 Recently, the popular and critically acclaimed Netflix drama *House of Cards* (2013-2018) has taken the hollowing-out of political institutions to an extreme.

10 For a reading of *Taxi Driver* in the context of film noir, see Spicer 2002: 145-147.

11 The growing individualism that Lasch detected was evident in the change of tone in the lyrics of former counter-cultural icon Bob Dylan. The time of anti-war songs seemed to be over, and Dylan, once both the poet and prophet of the civil rights movement, now primarily turned to themes of love and companionship. In an article for the British newspaper *The Sunday Times* on February 3, 1974, Derek Jewell reflected upon the artist's development from protest figure to an artist of the marketplace: "Dylan's standing today is paradoxical. He rejects, yet is accepted by millions. And isn't he, despite his evolution, still a man of his age? There is an inward-turning mood today [...] characterized by noninvolvement, a search for privacy and a tendency to look backwards" (quoted in Shelton, 1986, p. 436).

12 The complex issue of John-Boy's masculinity was recently taken up by Mike Chopra-Gant in his comprehensive study on *The Waltons*. According to Chopra-Gant, John-Boy - who will grow up to become a writer - embodies the struggle between different modes of masculinity (2013, pp. 106-110).

Artikel

Dominik Schrey

„The analytical brain of urban life.“ Zur Kulturgeschichte der Straßenlaterne im 21. Jahrhundert

Abstract: Straßenbeleuchtung bildet die dichteste bestehende urbane Infrastruktur, weshalb sie als Kernelement zukünftiger Smart Cities gilt. Vor diesem Hintergrund diskutiert der Artikel das ‚Medien-Werden‘ der Straßenlaterne, die heute alle urbanen Ströme gleichermaßen durchleuchten soll. Ausgehend von einem historischen Überblick wird argumentiert, dass die Straßenbeleuchtung die Zirkulation von Waren, Menschen und Geld dadurch erleichterte, dass sie selbst statisch wurde. In ihr überlappen sich verschiedene urbane Infrastrukturen der Verkehrslenkung, der Kommunikation, des Marktes sowie der Gouvernamentalität. Ihre eigene „konstitutive Beteiligung“ an diesen Prozessen tritt jedoch hinter der Primärfunktion des Spendens von Licht zurück. Die bisherige kulturwissenschaftliche Forschung hat die Straßenlaterne daher vornehmlich als technisches Ensemble aus der sichtbaren Lampe und dem unsichtbaren Gas- bzw. Stromnetz behandelt. Die diese beiden Elemente verbindenden Laternenmasten und deren eigene Affordanzen wurden weitgehend ignoriert. Dabei spielt die eigentliche Beleuchtungsfunktion in Zeiten des Internets der Dinge nur noch eine untergeordnete Rolle gegenüber den zahlreichen Sensoren, Antennen und anderen vernetzten Vorrichtungen, die an diesen Masten angebracht werden. Die mit der Straßenlaterne als „analytischem Gehirn des urbanen Lebens“ aufgekommenen neuen Geschäftsmodelle und die sich daraus ergebenden Konsequenzen werden ausblickend kritisch am Beispiel der Stadt Miami diskutiert.

Street lighting forms the densest existing urban infrastructure, which is why it is considered a core element of future smart cities. Against this background, the article discusses the ‘becoming media’ of the streetlamp that today illuminates urban flows of all sorts. Based on a historical overview, I argue that street lighting facilitated the circulation of goods, people, and money in the modern city by becoming static infrastructure. In the physical asset of the streetlamp, urban infrastructures of traffic management, communication, market and governance overlap. However, its constitutive contribution to these processes is rendered anesthetic by its primary function of providing light. Previous cultural studies research has thus often treated the streetlight as an ensemble consisting only of visible lamp and invisible gas or electricity network. The lampposts connecting these two elements and their specific affordances were largely ignored. However, for the urban internet of things, the lighting function plays only a subordinate role compared to the numerous sensors, antennas and other devices mounted on these masts. The article closes with a small case study on the planned introduction of smart lamps in Miami, discussing possible consequences of this ‘becoming media’ of street lighting and the resulting new business models.

Keywords: Straßenbeleuchtung; Kulturgeschichte; Smart City; Überwachung; Internet der Dinge; Infrastruktur

Dominik Schrey, Universität Passau, Medienkulturwissenschaft, SP Digitale Kulturen, Dr.-Hans-Kapfinger-Straße 14c, 94032 Passau

1 Von Glühbirnen zu Computern

Gegen Ende seiner 1900 erschienen Philosophie des Geldes veranschaulicht Georg Simmel seine Thesen zum Übergewicht der Mittel über die Zwecke mit einem Beispiel aus dem Bereich der Technikgeschichte:

Gewiß haben wir jetzt statt der Tranlampen Acetylen und elektrisches Licht; allein der Enthusiasmus über die Fortschritte der Beleuchtung vergißt manchmal, daß das Wesentliche doch nicht sie, sondern dasjenige ist, was sie besser sichtbar macht.¹

Auch Marshall McLuhan wählt gut sechzig Jahre später das elektrische Licht als Ausgangspunkt für seine Argumentation, die in die bekannte Formel „das Medium ist die Botschaft“ mündet und den Aussagen Simmels gewissermaßen dia-metral entgegengesetzt ist:

Ob das Licht nun bei einem gehirnchirurgischen Eingriff oder einem nächtlichen Baseballspiel verwendet wird, ist vollkommen gleichgültig. Man könnte behaupten, daß diese Tätigkeiten in gewisser Hinsicht der ‚Inhalt‘ des elektrischen Lichts seien, da sie ohne elektrisches Licht nicht sein könnten.²

Das elektrische Licht selbst ist für McLuhan ein Medium, das Einfluss auf das nimmt, was es über-trägt bzw. ermöglicht und dadurch radikal gesellschaftliche Maßstäbe verändert. Über General Electric (GE) schreibt er in diesem Kontext ironisch, der Konzern bezöge zwar „einen beträchtlichen Teil“ seiner Gewinne aus „Glühlampen und Beleuchtungsanlagen,“ habe dabei aber noch nicht herausgefunden, dass sein eigentliches „Geschäft in der Informationsbewegung liegt.“³

Weitere fünfzig Jahre später veröffentlicht GE in seinem Jahresbericht 2014 einen Brief des damaligen CEO Jeffrey R. Immelt an die Aktionär*innen, der sich wie eine verspätete Antwort an McLuhan liest:

Lighting is our oldest business. The combination of LEDs and analytics puts a computer where a light bulb used to be. In cities around the world, GE is working

to transform street lighting into the analytical brain of urban life.⁴

Der Konzern, so scheint es, hat die Kritik des Medientheoretikers ernst genommen und sein Geschäftsmodell überdacht.

Die Aussage Immelts steht dabei in einer langen Tradition, Städte und Kommunikations- sowie Transportinfrastrukturen mit Metaphern aus dem Bereich des Körpers und, ab dem 19. Jahrhundert, speziell des Nervensystems zu beschreiben. Das Gehirn ist hier ein über das gesamte Stadtgebiet verteiltes sensibles Netzwerk aus zu Computern gewordenen vernetzten Laternen, deren Funktion sich nicht mehr darauf beschränkt, Inseln der Sichtbarkeit in einem Meer von Dunkelheit zu erzeugen. Vielmehr soll das angestrebte „analytische Gehirn“ alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens gleichermaßen durchleuchten.

Ausgehend von jüngeren Ansätzen der Critical Infrastructure Studies⁵ sowie dem von Mercedes Bunz und Graham Meikle beschriebenen Perspektivwechsel von „media representation“ zu „media recognition“⁶ lassen sich aus der präsentierten Trias von Zitaten (deren weitergehende theoretischen Implikationen fürs erste ignoriert werden sollen) drei Ausgangsthesen für den vorliegenden Beitrag ableiten:

1. Das, was – mit Simmel – durch den Fokus auf den technischen Fortschritt der Straßenbeleuchtung aus dem Blick zu geraten droht, ist die Frage danach, was für Bewegungen diese ermöglicht oder unterbindet und welche Öffnungen bzw. Schließungen des Urbanen damit einhergehen: Denn erst durch die organisierte Straßenbeleuchtung werden für die Zirkulation von Waren, Men-

⁴ Immelt, Jeffrey R. (2015): GE 2014 Annual Report. Boston: General Electric, S. 13. http://www.ge.com/cn/sites/default/files/GE_AR14.pdf (abgerufen am 03.08.2020).

⁵ Vgl. Parks, Lisa (2015): „Stuff You Can Kick“. Toward a Theory of Media Infrastructures. In: Svensson, Patrik (Hg.): *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 355-373; Parks, Lisa/Starosielski, Nicole (Hgg.) (2015): *Signal Traffic*. Critical Studies of Media Infrastructures. Urbana, IL: University of Illinois Press. Für einen guten Überblick über die Bandbreite der heterogenen Theorieansätze vgl. Volmar, Axel (2017): *Infrastrukturforschung zwischen Kulturtechnikgeschichte und Critical Infrastructure Studies*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 16, S. 198-204.

⁶ Bunz, Mercedes/Meikle, Graham (2018): *The Internet of Things*. Cambridge: Polity, S. 69.

¹ Simmel, Georg (2017 [1900]): *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 679 (Herv. i. O.).

² McLuhan, Marshall (1992 [1964]): *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf: ECON, S. 18.

³ McLuhan (1992), S. 19.

schen und Geld in der Stadt (und darüber hinaus) ganz neue (Zeit-)Räume erschlossen.

2. Der Maßstab, der sich – mit McLuhan – mit der jüngsten Modernisierung der Straßenlaterne verändert, ist jener der Informationsbewegung. Denn alles, was sich durch die Stadt bewegt, soll vermessen, verdatet und so für Auswertungen unterschiedlicher Art verfügbar gemacht werden, stets mit dem Ziel, das urbane Leben zu „optimieren“. Dabei nehmen die so erhobenen Datenmengen zunehmend Warencharakter an. Auf ihrer Grundlage werden prognostische Modelle erstellt, die neue Geschäftsmodelle befördern und immer deutlicher auch auf die ausgewertete urbane Realität zurückwirken und diese transformieren.

3. Zusammenführen lassen sich diese beiden Aspekte unter dem Dach einer Medienhistoriographie der Straßenlaterne, die – hierin Vogls bekannter Analyse von Galileis Fernrohr folgend – nachzeichnet, wie ein vermeintlich einfaches Gerät spezifische Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten erzeugt und schließlich zu einem Medium wird, das „Daten ganz eigener Art“⁷ entlässt, seine „konstitutive Beteiligung“⁸ an diesen Prozessen jedoch tendenziell verschleiert. Vor diesem Hintergrund eröffnet sich eine neue Perspektive auf die vernetzte Straßenlaterne nicht nur als „analytical brain“ zukünftiger digitaler Städte, sondern auch als technopolitische Manifestation⁹ einer neoliberalen Logik, die den Smart-City-Diskurs dominiert.¹⁰

Zwar ist die Technik- und Kulturgeschichte der Straßenbeleuchtung vergleichsweise gut erforscht,¹¹ doch so wie die Kulturgeschichte

des Telefons im Zeitalter des Smartphones neu betrachtet werden muss, ist auch ein frischer Blick auf die Straßenlaterne erforderlich. Denn genau wie beim Smartphone verdeckt auch hier eine offensichtliche Primärfunktion – das Spenden von Licht – eine ganze Reihe weniger offen zu Tage tretender sekundärer Anwendungen – vor allem das Sammeln und Auswerten von verschiedensten Daten durch eine Reihe von Sensoren.¹² Bunz' und Meikles Definition von „Sensing Networks“ folgend,¹³ werden Sensoren dabei als Akteure in komplexen Kommunikationsnetzwerken verstanden, die kontinuierlich und automatisiert eine Vielzahl von Daten über ihre Umwelt erheben und prozessieren, um sie mit anderen Daten oder auch vorab definierten Normwerten abgleichbar zu machen, was wiederum zu adaptiven Veränderungen von Elementen im Netzwerk führen kann. Insofern besteht die wesentliche Funktion der Sensoren darin, Veränderungen in ihrer Umwelt wahrzunehmen und zur Auswertung, Weiterverarbeitung und/oder Speicherung weiterzuleiten. Damit kann ein gegebenes technisches Netzwerk – etwa eine Smart City – sich an die in ihr entstehenden Zustände anpassen. Ihre Ubiquität und – zumindest in Großstädten – in der Regel gleichmäßige Verteilung über gesamte Stadtgebiete macht die Straßenbeleuchtung zum idealen Ort für die Anbringung einer Vielzahl solcher Sensoren.

Daher ist es das Ziel dieses Artikels, die Kulturgeschichte der Straßenbeleuchtung nicht nur zusammenzuführen mit der Geschichte des „Urbanen“,¹⁴ das mit Schabacher und Neubert als

⁷ Vogl, Joseph (2001): Medien-Werden. Galileis Fernrohr. In: *Mediale Historiographien*, 1, S. 115-123, hier S. 115. Vgl. zu der für „Medien wie Architekturen gleichermaßen bedeutsame Relation von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit“ Schabacher, Gabriele (2015): *Unsichtbare Stadt. Zur Medialität urbaner Architekturen*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 12, S. 79-90, hier S. 79.

⁸ Vogl (2001), S. 122.

⁹ Vgl. Larkin, Brian (2013): *The Politics and Poetics of Infrastructure*. In: *Annual Review of Anthropology*, 42/1, S. 327-343.

¹⁰ Vgl. Greenfield, Adam (2013): *Against the Smart City*. A Pamphlet. New York: Do projects, S. 62-66.

¹¹ Vgl. Schivelbusch, Wolfgang (2004 [1981]): *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer; Tomory, Leslie (2012): *Progressive Enlightenment. The Origins of the Gaslight Industry, 1780-1820*. Cambridge, MA: MIT Press; Isenstadt,

Sandy/Petty, Margaret Maile/Neumann, Dietrich (Hgg.) (2015): *Cities of Light. Two Centuries of Urban Illumination*. New York: Routledge; Nye, David E. (2018): *American Illuminations. Urban Lighting, 1800-1920*. Cambridge, MA und London: MIT Press. Eine ganz andere Perspektive auf den Gegenstand wirft Vilém Flusser, der in einem 1993 erstveröffentlichten philosophischen Essay die Straßenlaterne als Inbegriff der Dialektik der modernen Massenkultur diskutiert. Flusser, Vilém (2006): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München: Hanser, S. 33-46.

¹² Vgl. Hansen, Mark B. N. (2015): *Feed-Forward. On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago, IL: University of Chicago Press, S. 161.

¹³ Vgl. Bunz/Meikle (2018).

¹⁴ Vgl. Mumford, Lewis (1979 [1961]): *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*. München: dtv oder zuletzt Adams, Ross Exo (2019): *Circulation & Urbanization*. Los Angeles: Sage.

„Schnittpunkt von Verkehrs-, Kultur- und Medientheorie“¹⁵ gelten darf, sondern die so entstehende Gemengelage aus der Perspektive einer „historischen Medienanalyse“ zu betrachten, die die Straßenlaterne – analog zu Timo Kaerleins Perspektive auf das Smartphone – „als Teil eines Dispositivs bzw. Apparats“ versteht, „zu dem neben den Praktiken des Mediengebrauchs u.a. auch Begleitdiskurse, institutionelle Arrangements und Infrastrukturen zu zählen sind.“¹⁶ Die Straßenlaterne ist, wie der vorliegende Artikel zeigen wird, schon immer ein entscheidendes und vor allem verbindendes Element in unterschiedlichen technischen und sozialen Netzwerken.

2 Nächtliche Zirkulationen

Spätestens im 17. Jahrhundert hat sich die Zirkulation als zentrales Konzept in der Naturphilosophie etabliert, angestoßen nicht nur durch die astronomischen Beobachtungen der als kreisförmig wahrgenommenen Bewegungen der Himmelskörper, sondern vor allem durch das Konzept des Blutkreislaufs, den William Harvey 1628 erstmals nachweisen konnte.¹⁷ Diese neue Auffassung des Körpers als Gefäß einer Vielzahl mechanischer Bewegungen, die idealerweise ungehindert vorstattengehen und im Fall einer Verstopfung oder Blockade zu Krankheit führen, wurde zu einem einflussreichen epistemologischen Modell und im 18. Jahrhundert auf die Ökonomie übertragen.¹⁸ Adam Smith und seinen Anhänger*innen erschien es, „als ernähre der Wirtschaftskreislauf alle Mitglieder der Gesellschaft so, wie der freie Fluß des Blutes allen Körperteilen Nahrung zuführt.“¹⁹

15 Neubert, Christoph/Schabacher, Gabriele (2014): Verkehrsgeschichte an der Schnittstelle von Technik, Kultur und Medien. Einleitung. In: Dies. (Hgg.): Verkehrsgeschichte und Kulturwissenschaft. Analysen an der Schnittstelle von Technik, Kultur und Medien. Bielefeld: transcript, S. 7-45, hier S. 19.

16 Kaerlein, Timo (2018): Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags. Bielefeld: transcript, S. 16f.

17 Fuchs, Thomas (1992): Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

18 Adams (2019), S. 73-105.

te.“¹⁹ Richard Sennett spricht deshalb davon, dass die Entdeckung der Zirkulation mit der „Geburt des modernen Kapitalismus“²⁰ zusammenfällt, für den die flexible Bewegung von Waren auf einem freien Markt als profitabler gilt als stabiler Besitz.

Doch auch in andere Wissensgebiete finden die Kreisläufe der Zirkulation Eingang,²¹ besonders relevant für den gegebenen Kontext sind die Erforschung der Elektrizität, das Konzept der Ökologie und nicht zuletzt die Stadtplanung:²² „If there is a history of the urban, it is a history of what circulates. It is a history of infrastructure,“²³ heißt es bei Ross Exo Adams, demzufolge die Kategorie des „Urbanen“ selbst eine Idee des 19. Jahrhunderts ist, die sich der radikalen Transformation europäischer Großstädte im Rahmen der Industrialisierung und dem durch diese angestoßenen Infrastrukturboom verdankt.

Während urbane Architektur über Jahrhunderte hinweg relativ stabil blieb, veränderten die Städte im 19. Jahrhundert innerhalb einer vergleichsweise kurzen Zeitspanne radikal ihr Aussehen, um den neuen Anforderungen der Zirkulation zu entsprechen.

19 Sennett, Richard (1997 [1994]): Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 338.

20 Sennett (1997), S. 319.

21 Vgl. Sprenger, Florian (2019): Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher *environments*. Bielefeld: transcript, S. 380. Sprengers Monografie, die die Bedeutung von Kreisläufen insbesondere für das ökologische Wissen nachzeichnet, gehört zu einer Reihe jüngerer medien- und kulturwissenschaftlicher Studien, die sich intensiv mit dem Konzept der Zirkulation und seinen Genealogien auseinandersetzen. Vgl. zur „Anziehungskraft“ des Zirkulationsbegriffs auf die Geistes- und Sozialwissenschaften jüngst auch Hagener, Malte/Opitz, Sven/Tellmann, Ute (2020): Zirkulation. Einleitung in den Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 23, S. 10-19, hier S. 10.

22 Vgl. Kamleithner, Christa (2020): Ströme und Zonen. Eine Genealogie der „funktionalen Stadt“. Gütersloh und Berlin: Bauverlag; Boutros, Alexandra/Straw, Will (Hgg.) (2010): *Circulation and the City. Essays on Urban Culture*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

23 Adams (2019), S. 3. Dabei sollte die Infrastruktur jedoch nicht mit dem verwechselt werden, was in ihr – und durch sie ermöglicht – zirkuliert, wie Latour mahnt. Der kontinuierliche Fluss von Elementen ist ihm zufolge das Ergebnis einer „diskontinuierlichen Serie“ des Auf- und Ausbaus heterogener Elemente, der Sonderfall eines „Netzwerks heterogener Assoziationen.“ Vgl. Latour, Bruno (2018): *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, S. 71.

lation, die nun als „Wesen der neuen Großstadt wahrgenommen“²⁴ wurde, gerecht zu werden. Ausgehend von der „politischen Netzwerkphilosophie“²⁵ der Saint-Simonisten, die Harveys Blutkreislauf als Modell für die Stadtplanung etablierten, wurde die Stadt als – zumindest teilweise – heterarchisch organisiertes Netzwerk neu erfunden, wie Sebastian Gießmann schreibt:²⁶ Achsen und Querverbindungen wurden in viele europäische Großstädte eingezogen, Straßen verbreitert. Foucault führt verschiedene Funktionen dieser Veränderungen an, die sich letztlich alle darum drehen,

Zirkulation zu organisieren, [...] eine Aufteilung zwischen guter und schlechter Zirkulation vorzunehmen und, indem man die schlechte Zirkulation verminderte, die gute zu maximieren.²⁷

Gute Zirkulation ist dabei jene von Waren und Geld, schlechte die von Krankheit, Verbrechen, Armut etc. Neben der verbesserten „Durchlüftung“ der Stadt, der Sicherstellung des Binnenhandels und der Vernetzung mit anderen Städten nennt er dabei die Überwachung der verschiedenen Ströme als eines der wichtigsten Probleme des neuen Sicherheitsdispositivs. Da die in europäischen Städten bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein obligatorischen Stadtmauern die Warenzirkulation behinderten, seien sie vielerorts abgebaut worden. An anderer Stelle führt Foucault als weitere Gründe für diese Tendenz des „Désenclavement“²⁸ der Städte das Wachstum der Stadtbevölkerung und neue militärische Techniken an, die die Stadtmauer als Verteidigungsbollwerk weitgehend obsolet gemacht haben. Osterhammel dagegen nennt die Eisenbahn als wichtigs-

ten Motor für die bei ihm als „Entfestigung“ der Städte beschriebene Entwicklung.²⁹

Keiner der genannten Autoren geht in diesem Kontext auf die Rolle der Straßenbeleuchtung ein, obwohl diese im beschriebenen Zusammenhang der Öffnung der Städte eine ausschlaggebende Rolle spielt. Die Stadttore waren die entscheidenden Passagen des Handels, hier wurde kontrolliert und reguliert, wer und was in die Stadt hinein und aus ihr heraus gelangte. Solange sie abends abgeschlossen wurden, kamen die sozialen und ökonomischen Ströme innerhalb der Stadt und über ihre klar definierten Grenzen hinweg nachts notwendigerweise weitgehend zum Erliegen. Der Handel wie das gesellschaftliche Leben war auf die Tageszeit beschränkt. Was nachts durch die Straßen der mittelalterlichen und neuzeitlichen Städte zirkulierte, waren dagegen die mobilen Laternen der Nachtwächter (Abb. 1) oder derjenigen Privatleute, die ausnahmsweise aus dringendem Grund ihre Häuser verlassen mussten und sich durch das Mitführen eines Lichts zu erkennen zu geben hatten, um sich nicht verdächtig zu machen.³⁰

Die Einführung von organisierter Straßenbeleuchtung, ausgehend vom Frankreich des späten 17. Jahrhunderts,³¹ verlegte die Verantwortung der Identifikation zunehmend in die Hände des Staats, sollte aber eben auch jene Bewegungen zuverlässig entbergen und unterbinden, die zuvor im Schutz der Dunkelheit stattfanden.³² Dadurch wurde die nächtliche Zirkulation von Waren, Menschen und Geld in der Stadt überhaupt erst möglich. In seiner Kulturgeschichte der künstlichen Beleuchtung beschreibt Schivelbusch, wie die Stadtbeleuchtung nicht nur die Angst vor

²⁴ Osterhammel, Jürgen (2016): Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München: C. H. Beck, S. 361.

²⁵ Vgl. Friedrich, Alexander (2015): Metaphorologie der Vernetzung. Zur Theorie kultureller Leitmetaphern. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 300.

²⁶ Vgl. Gießmann, Sebastian (2014): Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke. Berlin: Kadmos, S. 143-150.

²⁷ Foucault, Michel (2006): Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesung am Collège de France, 1977-1978. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 37.

²⁸ Foucault (2006), S. 29.

²⁹ Osterhammel (2016), S. 437.

³⁰ Schivelbusch (2004), S. 84. In vielen amerikanischen Städten war dies durch die sogenannten „lantern laws“ noch Ende des 18. Jahrhunderts für alle Sklaven vorgeschrieben, vgl. Browne, Simone (2015): Dark Matters. On the Surveillance of Blackness. Durham, NC: Duke University Press.

³¹ Etwa gleichzeitig setzt auch ein anhaltender Prozess der Standardisierung des Straßenbildes zur besseren Adressierbarkeit durch den städtischen Verwaltungsapparat statt, den Kittler beschreibt. Vgl. Kittler, Friedrich (2014 [1988]): Die Stadt ist ein Medium. In: Ders.: Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht. Berlin: Suhrkamp, S. 181-197, hier S. 192.

³² Schivelbusch (2004), S. 97.



Abb. 1: „Die Straße dient dem Verkehr – Aber nach elf nicht mehr!“ Karikatur von Walter Trier, Lustige Blätter 29/31, 1914, Quelle: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lb29/0755/image>

dem Chaos der Nacht reduzierte, indem sie kontrollierbare Räume erzeugte und darin sichtbare Symbole der Überwachung installierte, sondern wie auf diese Weise auch ganz neue kommerzielle Räume (und Zeiträume) erschlossen wurden.³³ Von dieser Kolonisierung der Nacht profitierte zunächst vornehmlich das aufkommende Bürgertum (und insbesondere dessen männliche Vertreter), das neue wirtschaftliche und freizeitliche Verhaltensweisen wie das „Nachtschwärmen“ erprobte, während die Unterschicht die Nachtstunden bis ins 20. Jahrhundert hinein „zur Regeneration ihrer Arbeitskraft nutzen musste“³⁴, wie Ute Hasenöhrl schreibt.

In der künstlich ausgeleuchteten Stadt wurden die nur tagsüber geöffneten und streng kontrollierten Stadttore genauso überflüssig wie die klar definierte Grenze zwischen Stadt und Umland selbst, die nun fließender wurde, allerdings nicht komplett verschwand. Sichtbar werden diese verschwimmenden Grenzen des urbanen Raums heute vor allem auf nächtlichen Satellitenaufnahmen wie der – in Anlehnung an eines der einflussreichsten Bilder des Planeten – *black marble* getauften Darstellung der NASA (Abb. 2). Hier erscheinen die urbanen und industriellen Zentren als zusammenwachsende weiße Flecken auf von leuchtenden Adern durchzogenen schwarzen Flächen, gleichsam als „Feuerstellen einer Zivilisation, die ihr Erdinneres verheizt.“³⁵ Lichtverschmutzung, das Streulicht der urbanen Nacht, wird hier im doppelten Sinne ästhetisch, führt dabei jedoch zum Verschwinden – oder, in der Terminologie Vogls: zum Anästhetisch-Werden – des Sternenhimmels und schließlich der Nacht selbst.³⁶ Das von Nicole Starosielski formulierte

Paradigma der Critical Infrastructure Studies – eigentlich bezogen auf die unter der Erdoberfläche verlaufenden Kabel, die unsere kabellose Gesellschaft ermöglichen – kann so eine neue, gleichsam überirdische Wendung erhalten: „It is by looking down, rather than up to the sky, that we can best see today's network infrastructure.“³⁷

3 Medienkulturgeschichte der Straßenbeleuchtung

Eine Medienkulturgeschichte der Straßenbeleuchtung muss demnach zunächst festhalten, dass die Entwicklung der Straßenlaterne sich nicht in etablierte Erzählungen zunehmender Mobilisierung fügt bzw. dass sie Mobilität gerade dadurch ermöglicht, indem sie selbst statisch – Infrastruktur – wird. Damit einher geht ein spezifischer Prozess des Unsichtbarwerdens, der allgemein kennzeichnend ist für Infrastrukturen.³⁸ Längst vorbei sind die im einführenden Simmel-Zitat anklingenden Zeiten, als die Strahlkraft neuer Laternen selbst noch eine Attraktion darstellte (Abb. 3). In der Regel wird der Straßenbeleuchtung heute erst im Moment der Störung oder des Ausfalls größere Aufmerksamkeit zuteil – auch das gilt als generelles Signum von Infrastrukturen.³⁹ Denn die sichtbare Primärfunktion der längst selbstverständlich zum Straßenbild gehörenden Laternen bleibt einerseits beständig, während andererseits die technische Grundlage der Beleuchtung ohnehin historisch immer wieder

Skala) erlebt, was zu der geradezu ironisch anmutenden Forderung führt, die Beleuchtung zu reduzieren, um die Nacht besser sehen zu können. Bogard, Paul (2014): *Die Nacht. Reise in eine verschwindende Welt*. Aus dem Englischen von Yvonne Badal. München: Karl Blessing. Vgl. zur Lichtverschmutzung auch Krop-Benesch, Annette (2019): *Licht aus!?! Lichtverschmutzung – die unterschätzte Gefahr*. Hamburg: Rowohlt; Edensor, Tim (2014): *The Gloomy City. Rethinking the Relationship Between Light and Dark*. In: *Urban Studies*, 52/3, S. 422–438.

37 Starosielski, Nicole (2015): *The Undersea Network*, Durham, NC: Duke University Press, S. ix.

38 Vgl. Schabacher (2015) oder Star, Susan Leigh/Bowker, Geoffrey C. (2019 [2002]): *Wie man infrastrukturiert*. In: Ziemann, Andreas (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*. Wiesbaden: Springer VS, S. 315–325, hier S. 316.

39 Vgl. Star/Bowker (2019 [2002]), S. 317 oder Graham, Stephen (Hg.) (2010): *Disrupted Cities. When Infrastructures Fail*. New York: Routledge.

33 Vgl. auch Crary, Jonathan (2014): 24/7. *Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin: Wagenbach.

34 Hasenöhrl, Ute (2015): *Die Stadt im Licht. Städtische Beleuchtung als Infrastruktur*. In: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, 1/2015, S. 30–41, hier S. 38.

35 Mönninger, Michael (2009): „Das umgedrehte Fernrohr. Die Fernerkundung der Nahwelt – vom Himmelsblick zur Erdbeobachtung“. In: *Kritische Berichte*, 37/3, S. 94–101, hier S. 96. Für eine kritische Auseinandersetzung mit den ideologischen Prämissen dieser Bilder vgl. Pritchard, Sara B. (2017): „The Trouble with Darkness. NASA's Suomi Satellite Images of Earth at Night“. In: *Environmental History*, 22/2, S. 312–330.

36 Die meisten jüngeren Europäer*innen und Nordamerikaner*innen haben nach Paul Bogard noch nie eine wirklich dunkle Nacht (gemessen nach der sogenannten Bortles-



NASA „Black Marble“, 2016,

Quelle: https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/90000/90008/europe_vir_2016_lrg.png

aktualisiert wurde, etwa um die Reichweite und Leuchtkraft der Lampen zu erhöhen, stets unter dem „Versprechen, ein Mehr an Licht werde zu einem Gewinn an Sicherheit, Sauberkeit und Sittlichkeit führen.“⁴⁰

Gerade aufgrund der ihr attestierten Unauffälligkeit wird die Straßenlaterne als ein „Kernstück zukünftiger smarter Städte und Kommunen“⁴¹ betrachtet. In der EU hat diese Unscheinbarkeit sogar „Eingang in die Standardisierung gefunden“, wie es in einer vom Deutschen Institut für Normung (DIN) herausgegebenen Bro-

schüre zur als „Humble Lamppost“ bezeichneten Industrienorm SPEC 91347 für „integrierte multifunktionale Straßenlaternen“ heißt.⁴² Obwohl die Straßenbeleuchtung „gerade eine disruptive Renaissance“⁴³ erfährt, wird mit dieser bescheidenen Bezeichnung explizit darauf verwiesen, dass das Update der urbanen Hardware unaufdringlich vorstättengehen soll. Optisch bleibt tatsächlich fast alles beim Alten, auch wenn sich der Schwerpunkt der Straßenbeleuchtung der Broschüre zufolge „von der eigentlichen Beleuchtung hin zur Sammlung und Bereitstellung von digitalen Daten, neue[n] Dienstleistungen und Funktionen verschieben“⁴⁴ soll.

⁴⁰ Kammerer, Dietmar (2008): Bilder der Überwachung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 22.

⁴¹ Heuser, Lutz et al. (2017): Die integrierte multifunktionale Straßenlaterne. Humble Lamppost – Erläuterung zu DIN SPEC 91347. Berlin: Beuth, S. 5.

⁴² Heuser et al. (2017), S. 1.

⁴³ Heuser et al. (2017), Klappentext.

⁴⁴ Heuser et al. (2017), S. 3.

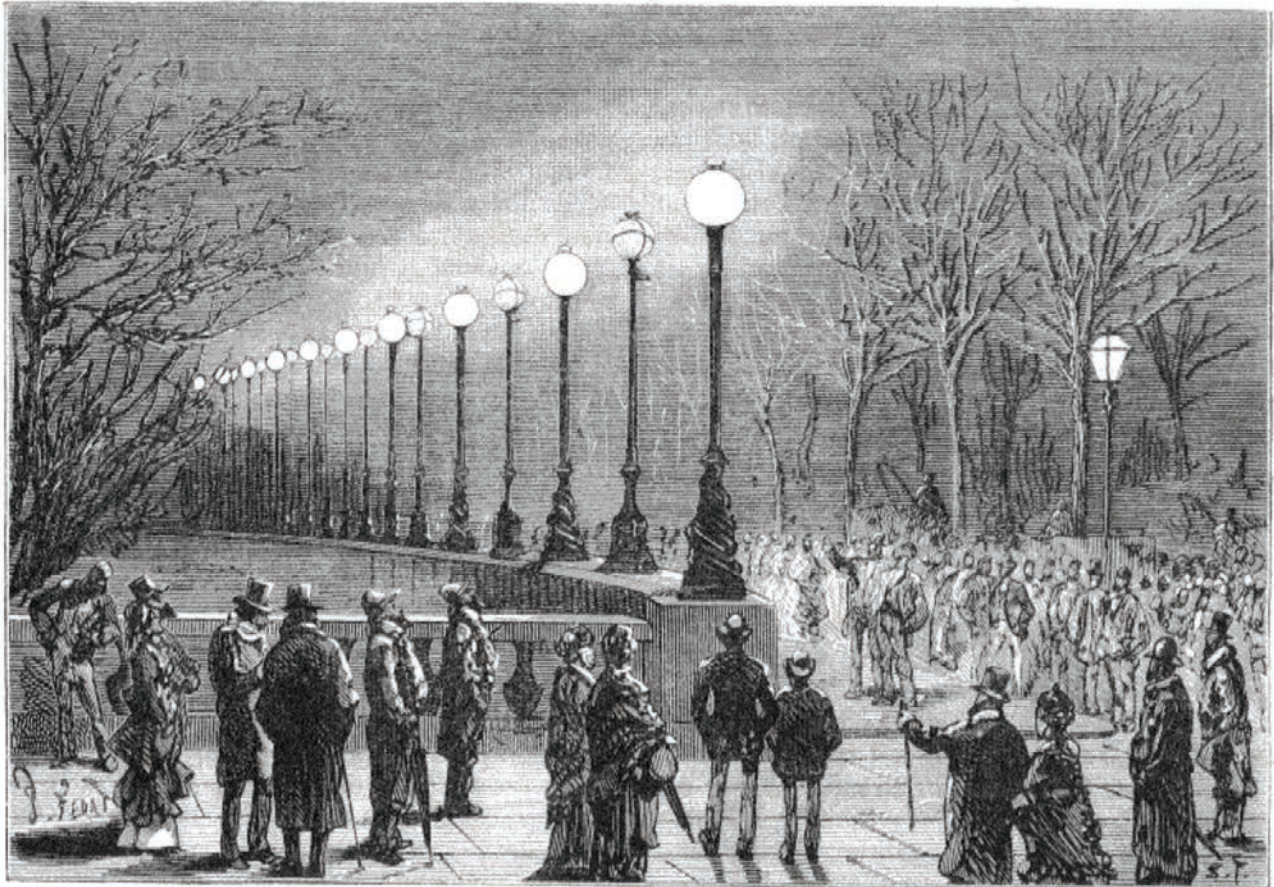


Abb. 3: „L'éclairage électrique du quai Victoria, à Londres“, Illustration in *La Nature*, N° 294, 18.01.1879, Quelle: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY28.12/101/100/432/7/417>

Neben ihrer Unscheinbarkeit ist es vor allem ihre (damit eng zusammenhängende) Ubiquität, die die Laterne in diesem Zusammenhang bedeutsam macht. Straßenbeleuchtung bildet die dichteste bestehende urbane Infrastruktur: In den meisten westlichen Städten steht alle 50 bis maximal 80 Meter eine Laterne, Schätzungen gehen von ca. 60 bis 90 Millionen Stück alleine in Europa aus, von denen wiederum „ca. 75 % älter als 25 Jahre und somit sanierungsbedürftig sind.“⁴⁵ Neben neuen Geschäftsmodellen, auf die noch einzugehen sein wird, ist demnach auch die Hardwarebasis selbst ein enormer Wirtschaftsfaktor. Hinzu kommt, dass Städte einer EU-Studie zufolge 20 bis 50 % ihres jährlichen Budgets nur für den Betrieb ihrer Straßenbeleuchtung investieren, die dabei global für immerhin 6 % der Treibgasemissionen verantwortlich zeichnet.⁴⁶

⁴⁵ Heuser et al. (2017), S. 4.

⁴⁶ Vgl. Rutkin, Aviva (2014): *Bright Lights, Smart City*. In: *New Scientist*, 2981, S. 17.

Im Zentrum der Smart-Lighting-Werberhetorik steht daher meist der Aspekt der Nachhaltigkeit und der Hinweis auf die unumgängliche Notwendigkeit einer entsprechenden Aktualisierung auf energiesparende und vor allem „intelligente“, d.h. selbstregulierende und vernetzte Hardware.

Auch für das Problem der Lichtverschmutzung sollen die intelligenten Straßenlaternen eine Lösung bringen. Adaptive Lichtsteuerung ist ein Kernbestandteil der meisten Smart-City-Konzepte. Wo keine Beleuchtung notwendig ist – etwa, weil sich niemand in einem bestimmten Bereich aufhält –, soll sie sich selbständig abschalten. Dieses von Lampen mit Bewegungssensoren bekannte Prinzip soll im Maßstab gesamter Städte extrapoliert werden. Lichtsensoren messen, wie viel Umgebungslicht vorhanden ist und passen die Helligkeit der Beleuchtung entsprechend an. Eine Frage, die sich dabei stellt, ist wieder die der Sichtbarkeit: Was wird es wert sein, beleuchtet zu werden – bzw., umgekehrt gefragt, welchen Stadtvierteln wird man Stunden ohne helle Aus-

leuchtung gönnen? Schließlich gilt die Straßenbeleuchtung (trotz durchaus strittiger Datenlage) nach wie vor als wichtiger Faktor in Strategien der Verbrechensbekämpfung und -vorbeugung.⁴⁷

Trotz ihrer zentralen Rolle für die Implementierung eines urbanen Internets der Dinge spielt die Laterne in den bislang existierenden medienkulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Smart Cities (wenn überhaupt) nur eine Nebenrolle. Einer der wichtigsten Gründe dafür ist, dass bisher vornehmlich die komplett am digitalen Reißbrett entworfenen Städte Aufmerksamkeit erfahren haben, in denen jedes planerische Detail von vornherein auf das aktuelle „smartness mandate“⁴⁸ ausgerichtet wird. Im Gegensatz dazu erlaubt der Fokus auf ein konkretes, wenn auch zentrales *physical asset* wie die Straßenlaterne eine Untersuchung der technologischen Aufrüstung jener historisch gewachsenen Städte, die sich nun im Zeichen von „Energieeffizienz, Verkehrsverflüssigung und ressourcenschonende[m] Handeln“ Schritt für Schritt als „City 4.0“⁴⁹ neu erfinden sollen. Auf diese Weise wird die Relevanz dessen deutlich, was Shannon Mattern als „temporal entanglement“⁵⁰ beschreibt: die Tatsache, dass verschiedene technische Infrastrukturen einander ‚aufgepfropft‘ werden und sich in der Regel nicht gegenseitig ablösen bzw. verdrängen, sondern vielmehr neben- oder übereinander fortbestehen.⁵¹ Diese historische Tiefendimension einer meist als radikal neu beschriebenen Technologie gilt es zu ergründen. Um zu einer tieferen Einsicht in das Internet der Dinge allgemein und den Diskurs der „Smart City“ im Speziellen zu gelangen, reicht es nicht, den Blick ausschließlich auf den Aspekt des Neuen zu richten, vielmehr muss auch das „Residuale“ mit bedacht

werden,⁵² wie insbesondere an der Straßenlaterne und deren Neuerfindung als analytischem Gehirn intelligenter Städte deutlich wird.

Wie sehr sich bereits im frühen 20. Jahrhundert verschiedene Verkehrs- und Kommunikationsnetzwerke in der Straßenlaterne überlagern bzw. treffen, lässt sich mit einer Karikatur aus dem Jahr 1911 illustrieren, die den idealen Laternepfosten imaginiert (Abb. 4): Neben einem integrierten Telefon sind unter anderem optische Signale für den Straßenverkehr, ein Mülleimer, ein Briefkasten, eine Tafel für Kontaktanzeigen, eine Wetterfahne, diverse Hinweisschilder sowie Befestigungsmöglichkeiten für Pferde, Hunde und Festwimpel angebracht. Darüber hinaus dient die Laterne gleichsam als unbürokratisches Fundbüro. Die lichtpendende Lampe selbst ist dabei nur eine unter vielen Funktionen und schon im frühen 20. Jahrhundert offensichtlich nicht mehr die wichtigste, was hier freilich satirisch zugespitzt dargestellt wird.

Die Straßenlaterne ist demnach immer schon ein zentraler Knotenpunkt in verschiedenen Kommunikations- und Transportnetzwerken gewesen und ging nur ausnahmsweise komplett in ihrer Beleuchtungsfunktion auf. Dennoch ist dieser Multifunktionalität in der Forschung bislang kaum Aufmerksamkeit zuteilgeworden.⁵³ Anders als die einschlägige Forschung suggeriert, handelt es sich eben nicht um ein technisches Ensemble aus lediglich zwei Elementen, der sichtbaren Lampe und dem unsichtbaren Gas- bzw. Stromnetz. Denn verbunden werden diese durch mehr oder weniger aufwändig gestaltete Masten, die weit mehr sind als bloße Kabelkanäle. Bislang wurden sie vor allem isoliert von ihrer infrastrukturellen Einbettung in designtheoretischer Perspektive

⁴⁷ Vgl. exemplarisch die häufig zitierte Metastudie des British Home Office: Farrington, David P./Welsh, Brandon C. (2002): *Effects of Improved Street Lighting on Crime. A Systematic Review*. London: Home Office Research, Development and Statistics Directorate. Für eine Zusammenfassung zentraler Kritikpunkte an dieser Studie vgl. Krop-Benesch, Annette (2019), S. 181ff.

⁴⁸ Vgl. Halpern, Orit et al. (2017): *The Smartness Mandate. Notes toward a Critique*. In: *Grey Room*, 68, S. 106-129.

⁴⁹ Heuser et al. (2017), S. 2.

⁵⁰ Mattern, Shannon (2017): *Code + Clay ... Data + Dirt. Five Thousand Years of Urban Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. xxvii-xxxii.

⁵¹ Vgl. auch Star (2019 [2002]), S. 317.

⁵² Vgl. hierzu die Ausführungen zu Obsoleszenz in Schrey, Dominik (2017): *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos sowie in Schrey, Dominik (2018): *Nostalgie 4.0? Industrialisierung, Obsoleszenz und der Blick zurück*. In: Hausstein, Alexandra/Zheng, Chunrong (Hgg.): *Industrie 4.0/Made in China 2025. Gesellschaftswissenschaftliche Perspektiven auf Digitalisierung in Deutschland und China*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, S. 133-147.

⁵³ Selbst in Schivelbuschs ausführlicher kulturhistorischer Studie fehlen Hinweise auf diese Dimension der Laternen. Erwähnt wird dort jedoch die Zweckentfremdung der Laternen als Galgen im Rahmen revolutionärer Aufbegehren und insbesondere der französischen Revolution. Vgl. Schivelbusch (2004), S. 100ff.

als „Mikroarchitekturen“⁵⁴ im städtischen Raum betrachtet. Dabei jedoch gerät die Tatsache aus dem Blick, dass auch die Masten selbst über ganz eigene Affordanzen verfügen und dass an ihnen in der Regel nicht nur Lampen angebracht sind. Die Laternenmasten, das sichtbar unsichtbare Dazwischen zwischen dem unterliegenden und dem überliegenden Netzwerk, sind es deshalb wert, genauer untersucht zu werden.

Lediglich Lisa Gitelman lenkt den Blick auf die Laternenpfosten selbst und untersucht diese als Behelfsinfrastruktur für Zettelbotschaften, die eine Art lokales soziales Netzwerk ermöglichen.⁵⁵ Neben solchen improvisierten Kommunikationsnetzen finden sich an den Laternenmasten (zumindest in Deutschland) aber oft auch verschiedene offizielle Hinweisschilder zu so genannten Straßeneinbauten. Diese unscheinbaren Tafeln mit den Buchstaben- und Zahlenkombinationen verweisen auf die genaue Position von Hydranten, Gas- und Fernwärmeleitungen etc. und machen so die verschiedenen (im engeren Wortsinn von Infrastruktur) ‚darunter liegenden‘ Netzwerke⁵⁶ potenziell sichtbar – vorausgesetzt, man weiß die kryptischen Tafeln zu dechiffrieren.

Darüber hinaus wird im Kontext der *surveillance studies* vereinzelt darauf hingewiesen, dass die Anbringung von Überwachungskameras an die Straßenlaternen bzw. deren Masten seit Ende der 1960er Jahre eine damals bereits weitgehend in Vergessenheit geratene Vergangenheit der Straßenbeleuchtung als „Herrschaftstechnologie“⁵⁷ aktualisiert habe, wofür es zunächst natürlich ganz pragmatische Gründe gibt: Überwachungskameras benötigen in der Regel einen erhöhten

Standpunkt, um größere Bereiche abdecken zu können. Wie Dietmar Kammerer beschreibt, wird dafür mithin der öffentliche Raum derart umgestaltet, dass Menschen- oder Verkehrsströme kanalisiert und an den Kameraaugen vorbeigelenkt werden, sodass diese direkte Sicht auf Gesichter oder Nummernschilder erlangen, insbesondere seit diese Bilder algorithmisch ausgewertet werden.⁵⁸

Als weithin sichtbare und selbst Sichtbarkeit spendende Vorrichtungen wurden die Laternen im Frankreich des 18. Jahrhunderts als erweiterte Sehorgane des absolutistischen Herrschers wahrgenommen und im Rahmen revolutionären Aufbegehrens zum bevorzugten Gegenstand rebellischer Zerstörungsakte. Schließlich bedeutete jede erloschene Laterne einen symbolischen Machtverlust und einen Raumgewinn der dunklen Peripherie gegenüber dem hell erleuchteten Zentrum. Dass Sichtbarkeit „eine Falle“⁵⁹ und die Dunkelheit „auch ein Ort der Freiheit und der Möglichkeit [...], ein Ort der Gleichheit“⁶⁰ sein kann, gehört längst zu den Allgemeinplätzen der Kulturtheorie. Im Rahmen der jüngsten Proteste in Hong Kong wird zuletzt immer häufiger darüber berichtet, dass gewaltsam *smart lampposts* niedergedrückt werden, die nun wieder als sichtbarer Teil eines totalitären Überwachungsregimes gedeutet werden.⁶¹ Die gezielte Zerstörung dieser „intelligenten Straßenlaternen“ geht jedoch weit über die Dimension des Symbolischen hinaus und verweist auf den – aufgrund der Unscheinbarkeit der Laternen vergleichsweise wenig diskutierten – Aufbau eines umfassenden neuen Sicherheitsdispositivs.

Betrachtet man internationale Herstellerkataloge für entsprechende urbane Hardware, fällt zunächst auf, wie sehr die Abbildungen optisch an die oben besprochene Karikatur von 1911 erin-

⁵⁴ Lampugnani, Vittorio Magnago (2019): *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*. Berlin: Wagenbach, S. 8. Vgl. auch Herring, Eleanor (2016): *Street Furniture Design. Contesting Modernism in Post-War Britain*. London und New York: Bloomsbury. Herding und Mittig widmeten sich bereits 1975 ausführlich der ästhetischen Gestaltung der Berliner Straßenlaternenmasten, die Albert Speer in den 1930er Jahren entwarf und die zum Teil heute noch stehen. Vgl. Herding, Klaus/Mittig, Hans-Ernst (1975): *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenlaternen*. Gießen: Anabas-Verlag.

⁵⁵ Gitelman, Lisa (2013): *Holding Electronic Networks by the Wrong End*. In: *Amodern*, 2. <https://amodern.net/article/holding-electronic-networks-by-the-wrong-end> (abgerufen am 03.08.2020).

⁵⁶ Vgl. Schabacher (2015), S. 80.

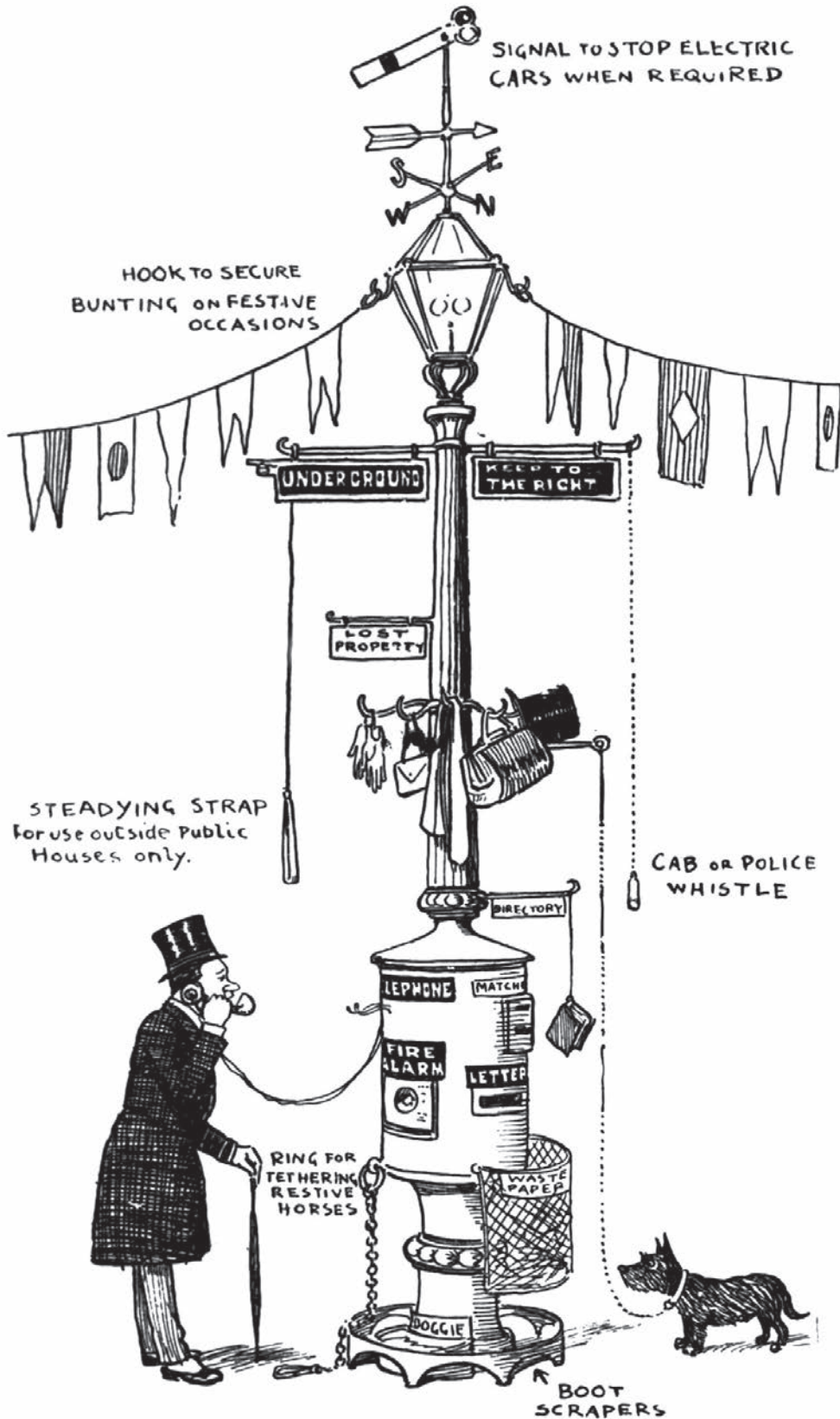
⁵⁷ Hasenöhrle (2015), S. 36.

⁵⁸ Kammerer (2008), S. 209f.

⁵⁹ Foucault, Michel (1994 [1975]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 257.

⁶⁰ Bridle, James (2019 [2018]): *New Dark Age. Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft*. Aus dem Englischen von Andreas Wirthensohn. München: C.H. Beck, S. 25.

⁶¹ Vgl. Rötzer, Florian (2019): *Hongkong. Demonstranten versuchen Überwachung auszuschalten*. In: *Telepolis*, 31.08.2019. <https://www.heise.de/tp/features/Hongkong-Demonstranten-versuchen-Ueberwachung-auszuschalten-4511253.html> (abgerufen am 03.08.2020).



THE IDEAL PUBLIC UTILITY LAMP-POST.

Abb. 4: „Ideal Public Utility Lamp Post“, Karikatur von George Morrow, Punch, 26.04.1911, Quelle: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.211330/page/n340/mode/1up>

nern, wenn sie die Multifunktionalität und Modularität ihrer Straßenlaternen bewerben, deren Konfiguration „so individuell wie die Autoausstattung bei PKWs“⁶² an spezifische Bedürfnisse angepasst werden kann (Abb. 5).

Die Geräte von Herstellern wie General Electric oder Intellistreets sind neben den inzwischen obligatorischen Kameras und Bewegungsmeldern auch mit zahlreichen weiteren Umweltsensoren, WLAN-Antennen, Alarmleuchten, Ladestationen für E-Autos sowie „ambient screens“⁶³ ausgerüstet, die nicht nur zur adaptiven Verkehrslenkung genutzt werden können, sondern auch als Möglichkeit der Bewerbung von öffentlichen Veranstaltungen angepriesen werden. Bedenkt man, dass die Masten von Straßenlaternen zumindest vor wichtigen politischen Wahlen traditionell zum Platz für Parteiwerbung werden, erscheint eine entsprechend aktualisierte Variante auf den Bildschirmen plausibel. Lautsprecher erlauben zielgerichtete Durchsagen oder Warnungen. Mikrofone dienen einerseits dazu, das Betätigen von Schusswaffen automatisiert lokalisieren zu können und eine entsprechende Reaktion einzuleiten (Systeme wie „Shotspotter“ befinden sich in vielen US-Großstädten längst im Einsatz⁶⁴), andererseits liefern sie zahlreiche weitere Analysemöglichkeiten, beispielsweise um „Anomalien in der Umgebung zu erkennen.“⁶⁵ Während aus dem Intellistreets-Katalog (nicht jedoch aus den Laternen selbst) nach massiver Kritik die „Homeland Security“-Features entfernt wurden, wirbt der chinesische Anbieter Sansi unumwunden mit der Möglichkeit des „special populations monitoring“ mithilfe seiner Straßenlaternen.⁶⁶

Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist die Interaktion zwischen den vernetzten Sensoren der Straßenlaternen und jenen von Autos, Smartphones, *wearable devices* mit RFID-Chips etc. Erst diese ‚distribuierte kognitive

Assemblage“⁶⁷ macht aus den Laternen das anfangs beschriebene analytische Gehirn der Stadt, das über alle urbanen Ströme genau Bescheid weiß. Dieser Zusammenhang weist auf einen letzten Aspekt hin, der in diesem Kontext betrachtet werden soll, betrifft er doch eine weitere Form von Zirkulation, die durch die vernetzten Straßenlaternen ermöglicht wird, und sich durchaus als Maßstabsverschiebung begreifen lässt.

4 Black Boxing Miami

„The worst of all futures arrives when you aren’t looking.“⁶⁸ Mit diesem düsteren Kommentar teilte Edward Snowden am 09.10.2019 auf Twitter einen Beitrag des Journalisten Danny Rivero, der auf eine geplante Vereinbarung zwischen der Stadt Miami und der Firma Illumination Technologies aufmerksam machte. Dem von Rivero verlinkten öffentlich einsehbaren Vertragsentwurf zufolge hätte sich der Anbieter von „Advanced Wireless Infrastructure“-Systemen verpflichtet, im Stadtgebiet von Miami ein modernes Netz von Straßenlaternen zu errichten sowie für die Dauer von 30 Jahren zu betreiben und zu warten – ohne die Infrastruktur oder die mit deren Aufrechterhaltung verbundenen Leistungen der Stadt in Rechnung zu stellen.⁶⁹ Ein Blick in den gut 50 Seiten umfassenden Vertragsentwurf offenbart schnell, dass die Lampe auch hier weniger wichtig ist als der Mast, der so genannte „multipurpose pole“, an dem eine Vielzahl von technischen Apparaten und Sensoren angebracht werden kann. Die modernen LED-Leuchten dienen dabei zwar immer noch der Illumination des urbanen Raums, sollen aber darüber hinaus vor allem zwei Funktionen erfüllen: Erstens schaffen sie jene Sichtverhältnisse, die nachts für die an den Masten angebrachten Überwachungs- und Nummernschildkameras notwendig sind, zweitens suggerieren sie eine

⁶² Heuser et al. (2019), S. 12.

⁶³ Papastergiadis, Nikos (Hg.) (2016): *Ambient Screens and Transnational Public Spaces*. Hongkong: Hong Kong University Press.

⁶⁴ Vgl. Merrill, Andrew (2017): *The Life of a Gunshot*. Space, Sound and the Political Contours of Acoustic Gunshot Detection. In: *Surveillance & Society* 15/1, S. 42-55.

⁶⁵ Heuser et al. (2019), S. 21.

⁶⁶ Firmenhomepage Sansi (2018): <http://www.sansi.com/aboutus/companynews/166.htm> (abgerufen am 03.08.2020).

⁶⁷ Vgl. Hayles, Katherine (2017): *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*. Chicago und London: University of Chicago Press.

⁶⁸ Snowden, Edward (2019): Beitrag auf Twitter.com vom 09.10.2019. <https://twitter.com/snowden/status/1181967458594381827> (abgerufen am 03.08.2020).

⁶⁹ Vgl. MiamiCityCommission (2019): *Meeting Agenda*. Thursday, October 10, 2019. <http://miamifl.iqm2.com/Citizens/FileOpen.aspx?Type=1&ID=2203> (abgerufen am 03.08.2020).

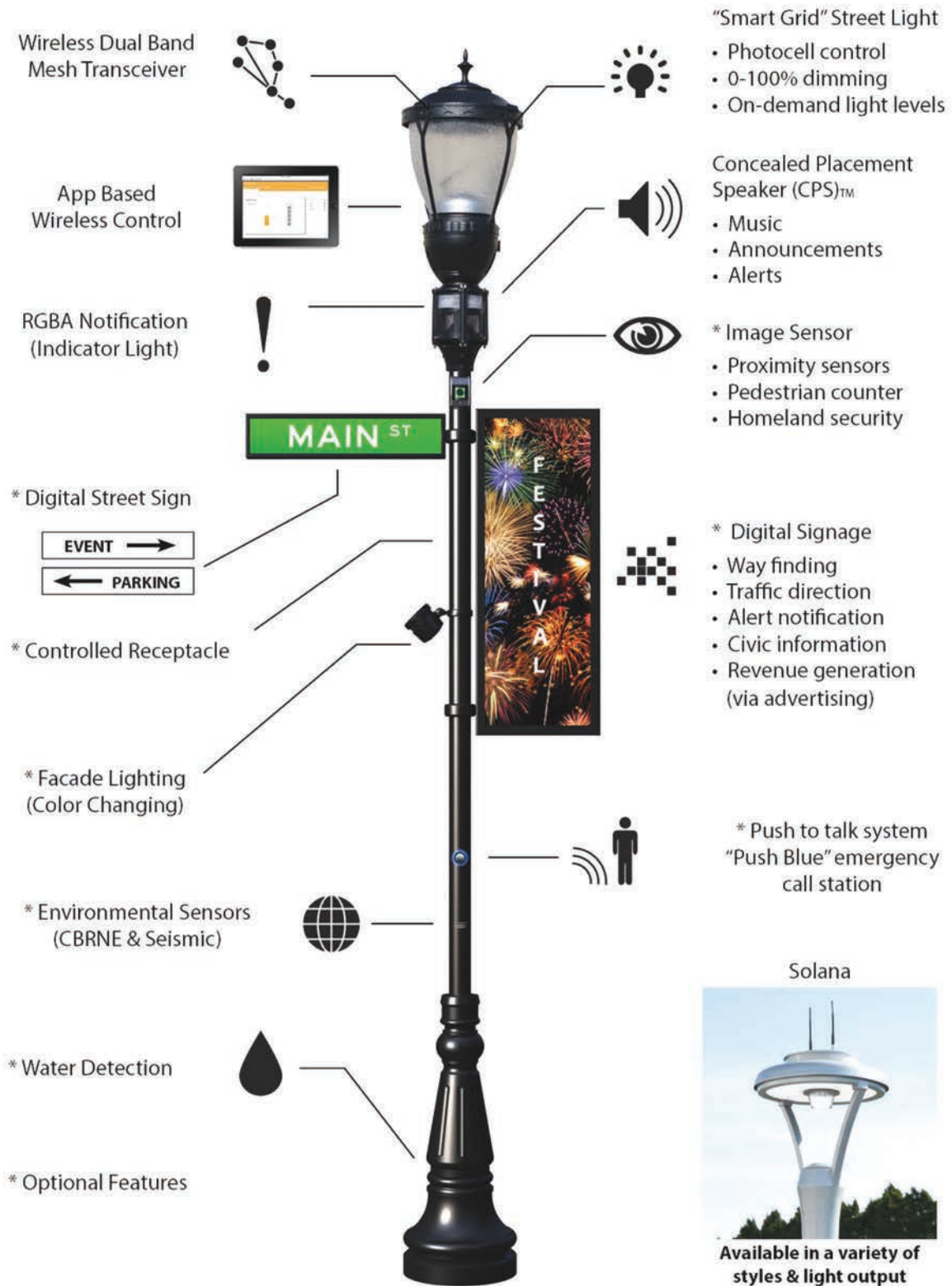


Abb. 5: Abbildung aus dem InstelliStreets-Feature-Katalog, 2014, Quelle: https://www.sternberglighting.com/assets/1/7/IS-Sternberg_Training_Session_7-8-14.pdf

gestalterische Kontinuität zur vertrauten herkömmlichen Straßenlaterne, die diese emergente „postkybernetische Kontrollarchitektur“⁷⁰ weniger bedrohlich erscheinen lässt.

Alle dabei erhobenen Daten (der Begriff kommt im Vertragstext nur ein einziges Mal vor) werden durch das von dem privaten Anbieter errichtete Glasfasernetzwerk in Rechenzentren der Stadtverwaltung bzw. der lokalen Polizei geleitet. In größeren Städten, zumal in den USA, ist diese Praxis prinzipiell keineswegs ungewöhnlich und auch die kulturwissenschaftliche Forschung hat sich bereits mit den urbanen Kontrollräumen auseinandergesetzt, deren primäres Ziel darin besteht, eine möglichst ungehinderte Zirkulation innerhalb der Stadt zu gewährleisten.⁷¹ Was in Miami für Protest – und letztlich für das Platzen der geplanten Abstimmung – sorgte, war entsprechend nicht nur die allgemeine Angst vor einer zunehmenden Durchdringung des öffentlichen Raums mit „intelligenter“ Überwachungstechnologie, sondern vor allem die Frage, in welcher Form und zu welchen Zwecken die von den Laternen erhobenen Daten in welchen Netzwerken zirkulieren würden und welcher Kontrolle sie dabei unterlägen: „Nothing would stop the contracting company from keeping all your data and selling it to others,“⁷² fasst Rivero den Haken an dem kostenlosen Angebot zusammen. Die Daten könnten nicht mehr nur in die „Oligoptiken“⁷³ der städtischen Verwaltungs- und Sicherheitsbehörden fließen, sondern eben auch in die Rechenzentren privater Anbieter, die bei der Auswertung und Nutzung der Daten nur bedingt kontrollierbar sind. Aus dem Vertragsentwurf aus Miami geht lediglich hervor, dass nicht nur die Hardware – inklusive der Glasfaserkabel – im Besitz des Konzerns verbliebe, sondern dieser sich für den Fall eines Zustandekommens des Vertrags explizit das Recht vorbehält, seine Infrastruktur auch an

Drittanbieter zu vermieten, die wiederum eigene Geräte an die Masten anbringen dürfen: inklusive, aber nicht begrenzt auf Funkzellen und Antennen (etwa für 5G-Netze) und andere „small wireless facilities“ – *black boxes* im buchstäblichen Sinn.⁷⁴ Auch auf der Firmenwebsite finden sich nur wenig konkrete Informationen zum Geschäftsmodell, dafür aber das folgende überraschend mehrdeutige Statement: „We are a passive infrastructure provider that willingly chooses to go above and beyond what is simply permissible by law.“⁷⁵

Deutlich wird an diesem Beispiel, dass ein flächendeckendes und eng geknüpft Netzwerk, wie es die urbane Straßenbeleuchtung darstellt, in Kombination mit vernetzter Sensorik potenziell eine ganz neue Qualität von Wissen über alles ermöglicht, was sich in der Stadt und ihren Straßen bewegt. Zu den bereits erwähnten und in keiner Auseinandersetzung mit der Stadt als Körper, Medium oder Netzwerk⁷⁶ fehlenden Faktoren Waren, Menschen und Geld kommen dabei jedoch ganz neue Qualitäten hinzu.

Erstens in Form von Umweltdaten: So lässt sich mit den Sensoren der intelligenten Laternen auch die Zirkulation beispielweise von Rußpartikeln, Schallwellen, Wind oder – gerade im Fall des vom steigenden Meeresspiegel bedrohten Miami – Wasser messen, quantifizieren und in Kombination mit anderen Strömen und Verkehrsbewegungen in komplexen Rechenmodellen operationalisieren und schließlich monetarisieren – zu denken wäre hier etwa an die durch die erweiterte Datenbasis des Internets der Dinge revolutionierten „Risikoabschätzungen der Versicherungsmathematik.“⁷⁷

Zweitens in Form von Metadaten: Alles, was in der „Welt der Adressierbarkeit“⁷⁸ der Smart City zirkuliert, ist bzw. erzeugt *traffic* in gleich

⁷⁰ Vgl. Kaerlein (2018).

⁷¹ Vgl. etwa Hayles (2017), S. 120-123 oder Luque-Ayala, Andrés/Marvin, Simon (2016): *The Maintenance of Urban Circulation. An Operational Logic of Infrastructural Control*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, 34/2, S. 191-208.

⁷² Rivero, Danny 2019: Beitrag auf Twitter.com vom 09.10.2019. <https://twitter.com/TooMuchMe/status/1181947359753904130> (abgerufen am 03.08.2020).

⁷³ Vgl. die Ausführungen zu diesem von Latour eingeführten Begriff in Schabacher (2015).

⁷⁴ Vgl. Greenfield, Adam (2018): *Radical Technologies. The Design of Everyday Life*. London und New York: Verso, S. 49.

⁷⁵ Firmenhomepage Illumination Technologies (2020): <http://www.illuminationtechnologies.com> (abgerufen am 03.08.2020).

⁷⁶ Vgl. exemplarisch Sennett (1997); Kittler (2014); Gießmann (2014).

⁷⁷ Vgl. Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (2015): *Im Netz der Dinge. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld: transcript, S. 7-58, hier S. 22.

⁷⁸ Sprenger/Engemann (2015), S. 58.

doppelter Hinsicht.⁷⁹ Zwar dominieren ökologische Aspekte die öffentlichen Diskussionen um Smart-City-Technologien, doch auch die in der DIN-Broschüre zum „Humble Lamppost“ vorgestellten Nutzungs-Szenarien gehen davon aus, dass „die digitalen Daten aus den zusätzlichen Funktionsbausteinen an Dritte zur Weiter- und Wiederverwendung lizenziert werden“⁸⁰ können. Allerdings wird hier – anders als im Beispiel aus Miami – auf die grundsätzliche Offenheit der Daten Wert gelegt.⁸¹

Die kreative Monetarisierung von Verhaltensdaten ist freilich nicht grundsätzlich neu und längst das etablierte Geschäftsmodell zahlreicher Tech-Plattformen. Dennoch erreicht die Logik des „Überwachungskapitalismus“⁸² bzw. die Verwertungszone des „Capture-Kapitalismus“⁸³ hier eine neue Dimension. Denn im Gegensatz zur Nutzung etwa von Social Media oder „digitalen Nahkörpertechnologien“⁸⁴ wie Smartphones und Fitness-Armbändern ist die Nutzung des öffentlichen Raums in der Stadt etwas, dem man sich kaum willentlich entziehen kann, wie Bunz und Meikle anmerken.⁸⁵ Auch Peter Galison warnt deshalb vor der umfassenden Erfassung und kommerziellen Auswertung von „populational habits“ durch ubiquitäre intelligente Straßenlaternen, die die Fantasie, tatsächlich alles zu archivieren und auswertbar zu machen, ein Stück weit Realität werden lassen könnten.⁸⁶

Daten wurden selbstverständlich auch schon in vordigitalen Zeiten in Städten zuhauf erhoben, ausgewertet, kartiert und mitunter monetarisiert. Diese Prozesse stellen auch keineswegs *per*

se eine Bedrohung oder ein politisches Problem dar, tatsächlich existieren durchaus Modelle für einen progressiven Umgang mit urbanen Daten, die auf Offenheit und Transparenz beruhen,⁸⁷ die im Fall Miamis freilich nicht gegeben gewesen wären. Die Prozesse des *black boxing*, die an diesem Beispiel beobachtet werden können, verschleiern nicht nur die gesteigerte Durchdringung des städtischen Raums mit einer Logik der Ökonomie, sondern auch, wie die Datenauswertung auf die urbanen Realitäten zurückwirkt, denn auf Grundlage urbaner Daten werden nicht zuletzt auch weitreichende politische Entscheidungen getroffen.⁸⁸ Städte, schreibt Saskia Sassen, seien Nationalstaaten, Firmen und anderen vergleichbaren Institutionen gegenüber insofern historisch überlegen gewesen, weil sie vergleichsweise offene Systeme seien, sich Veränderungen stets dynamisch angepasst haben. Die technologische Schließung durch privatisierte Smart-City-Technologien könnte das ändern.⁸⁹

5 Fazit

Geht es um eine „Genealogie des Internets der Dinge“ und die Frage „nach den Herkunftsn und historischen Vorläufern von Dingrelationen und ihren intermediären Prozessen“⁹⁰, so stellt das ‚Medien-Werden‘ der Straßenbeleuchtung ein wichtiges Kapitel dieser Entwicklungen dar. Straßenlaternen haben historisch die urbane Nacht erschlossen, sind aber in ihrer Funktion inzwischen längst nicht mehr auf die Nacht beschränkt. Auch tagsüber sollen die zu Computern gewordenen Straßenlaternen die städtischen Ströme lenken, verdaten und auswertbar machen, tat-

79 Zur hierfür maßgeblichen historischen Überschneidung von Verkehrs- und Nachrichtensystemen vgl. Neubert/Schabacher (2014), S. 21-23.

80 Heuser et al. (2017), S. 4.

81 Heuser et al. (2017), S. 44.

82 Zuboff, Shoshana (2018): Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt und New York: Campus Verlag.

83 Vgl. Heilmann, Till A. (2015): Datenarbeit im ‚Capture‘-Kapitalismus. Zur Ausweitung der Verwertungszone im Zeitalter informatischer Überwachung. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, 13, S. 35-47.

84 Vgl. Kaerlein (2018).

85 Vgl. Bunz/Meikle (2018), S. 118.

86 Galison, Peter/May, John (2015): The Revelation of Secrets. Peter Galison and John May on Artifacts of Surveillance, Part II. In: Thresholds, 43, S. 254-267, hier S. 256. Vgl. dazu auch Greenfield (2018), S. 32.

87 Vgl. Gabrys, Jennifer (2015): Programmieren von Umgebungen. Environmentalität und Citizen Sensing in der smarten Stadt. In: Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (Hgg.): Internet der Dinge. Bielefeld: transcript. S. 314-342. Vgl. auch Mattern (2017), S. ix.

88 Kurgan, Laura (2019): Cities Full of Data. A Preface. In: Dies./Dare Bawley (Hgg.): Ways of Knowing Cities. New York: Columbia Books on Architecture and the City, S. 6-13, hier S. 12.

89 Sassen, Saskia (2016): Materiality. In: Kubitschko, Sebastian/Kaun, Anne (Hgg.): Innovative Methods in Media and Communication Research. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 13-16.

90 Sprenger/Engemann (2015), S. 58.

sächlichen Verkehr als *traffic* spiegeln und daraus neue Werte generieren. Das Spenden von Licht war schon immer nur eine von vielen Funktionen der Straßenbeleuchtung, wobei insbesondere der bislang von der Forschung weitgehend ignorierte Laternenpfosten, das Verbindungsstück zwischen verborgen bleibendem technischen Netzwerk und sichtbaren Lampen, eine zentrale Rolle spielt. In der Straßenlaterne überlappen sich verschiedene urbane Infrastrukturen der Verkehrslenkung (in doppelter Hinsicht), der Kommunikation, des Marktes sowie der Gouvernementalität. Wie anhand der Miami-Fallstudie gezeigt, sind diese unterschiedlichen Netzwerke in Gestalt der modernen intelligenten Straßenlaterne auf komplexe Art und Weise miteinander verflochten.

Als „analytisches Gehirn“ der Stadt kann die Straßenbeleuchtung Zirkulationen auf verschiedenen Ebenen sichtbar machen. Sie soll nicht einfach nur jene freie Zirkulation von (vor allem Waren-)Strömen durch die Stadt ermöglichen, die schon seit Adam Smith im Zentrum des wirtschaftlichen Liberalismus steht, sondern darüber hinaus deren möglichst vollständige Archivierung und Auswertung garantieren, wodurch wiederum ein Mehrwert entstehen soll. Ihre eigene „konstitutive Beteiligung“ an diesen Prozessen soll dabei jedoch möglichst hinter den bekannten Primärfunktionen der Straßenbeleuchtung zurücktreten. So wird sie zur idealen technischen Infrastruktur einer sich selbst naturalisierenden Wirtschaftsordnung.⁹¹

Infrastruktur wie die von Illumination Technologies bereitgestellte ermöglicht – zumindest potenziell – ein umfangreiches Wissen, das sich wieder in Dienstleistungen und schließlich in Geld übersetzen lässt. Solches Wissen muss zwar nicht grundsätzlich auf eine Überwachungs dystopie hinauslaufen, wie Jennifer Gabrys nachweist, die alternative partizipative Smart-City-Konzepte diskutiert.⁹² Doch in Anbetracht der Entwicklung des einst als partizipative Ermächtigungstechnologie gefeierten Web 2.0 erscheint die Sorge vor vergleichbaren Geschäftsmodellen, die darin

⁹¹ Zur Technopolitik des Liberalismus vgl. Larkin (2013), S. 328.

⁹² Gabrys, Jennifer (2015): Programmieren von Umgebungen. Environmentalität und Citizen Sensing in der smarten Stadt. In: Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (Hgg.): Internet der Dinge. Bielefeld: transcript. S. 314–342.

bestehen, die „Nutzer zu Datengeneratoren zu machen und ihnen im Gegenzug kostenlose Services anzubieten, die just aus dem Verkauf der von ihnen gelieferten Daten finanziert sind,“⁹³ auf Stadtebene durchaus angebracht. Was genau mit den so gewonnenen Daten geschieht, bleibt genauso anästhetisch wie die konstitutive Rolle der Laternen bei ihrer Erhebung.

Literaturverzeichnis

1. Quellen

- Heuser, Lutz et al. (2017): Die integrierte multifunktionale Straßenlaterne. Humble Lamppost – Erläuterung zu DIN SPEC 91347. Berlin: Beuth.
- Immelt, Jeffrey R. (2015): GE 2014 Annual Report. Boston: General Electric. http://www.ge.com/cn/sites/default/files/GE_AR14.pdf (abgerufen am 03.08.2020).
- Miami City Commission (2019): Meeting Agenda. Thursday, October 10, 2019. <http://miamifl.iqm2.com/Citizens/FileOpen.aspx?Type=1&ID=2203> (abgerufen am 03.08.2020).
- Rivero, Danny (2019): Beitrag auf Twitter.com vom 09.10.2019. <https://twitter.com/TooMuchMe/status/1181947359753904130> (abgerufen am 03.08.2020).
- Rötzer, Florian (2019): Hongkong. Demonstranten versuchen Überwachung auszuschalten. In: Telepolis, 31.08.2019. <https://www.heise.de/tp/features/Hongkong-Demonstranten-versuchen-Ueberwachung-auszuschalten-4511253.html> (abgerufen am 03.08.2020).
- Snowden, Edward (2019): Beitrag auf Twitter.com vom 09.10.2019. <https://twitter.com/snowden/status/1181967458594381827> (abgerufen am 03.08.2020).
- Firmenhomepage Sansi (2018): <http://www.sansi.com/aboutus/companynews/166.htm> (abgerufen am 03.08.2020).
- Firmenhomepage Illumination Technologies (2020): <http://www.illuminationtechnologies.com> (abgerufen am 03.08.2020).

2. Forschungsliteratur

- Adams, Ross Exo (2019): Circulation & Urbanization. Los Angeles: Sage.
- Bogard, Paul (2014): Die Nacht. Reise in eine verschwindende Welt. Aus dem Englischen von Yvonne Badal. München: Karl Blessing.
- Boutros, Alexandra/Straw, Will (Hgg.) (2010): Circulation and the City. Essays on Urban Culture. Montréal: McGill-Queen's University Press.

⁹³ Sprenger/Engemann (2015), S. 19.

- Bridle, James (2019 [2018]): *New Dark Age. Der Sieg der Technologie und das Ende der Zukunft*. Aus dem Englischen von Andreas Wirthensohn. München: C. H. Beck.
- Browne, Simone (2015): *Dark Matters. On the Surveillance of Blackness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bunz, Mercedes/Meikle, Graham (2018): *The Internet of Things*. Cambridge: Polity.
- Crary, Jonathan (2014): 24/7. *Schlaflos im Spätkapitalismus*. Berlin: Wagenbach.
- Edensor, Tim (2014): *The Gloomy City. Rethinking the Relationship Between Light and Dark*. In: *Urban Studies*, 52/3, S. 422-438.
- Farrington, David P./Welsh, Brandon C. (2002): *Effects of Improved Street Lighting on Crime. A Systematic Review*. London: Home Office Research, Development and Statistics Directorate.
- Flusser, Vilém (2006): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. München: Hanser.
- Foucault, Michel (1994 [1975]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2006): *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesung am Collège de France, 1977-1978*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Friedrich, Alexander (2015): *Metaphorologie der Vernetzung. Zur Theorie kultureller Leitmetaphern*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Fuchs, Thomas (1992): *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gabrys, Jennifer (2015): *Programmieren von Umgebungen. Environmentalität und Citizen Sensing in der smarten Stadt*. In: Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (Hgg.): *Internet der Dinge*. Bielefeld: transcript. S. 314-342.
- Galison, Peter/May, John (2015): *The Revelation of Secrets. Peter Galison and John May on Artifacts of Surveillance, Part II*. In: *Thresholds*, 43, S. 254-267.
- Gießmann, Sebastian (2014): *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*. Berlin: Kadmos, S. 143-150.
- Gitelman, Lisa (2013): *Holding Electronic Networks by the Wrong End*. In: *Amodern*, 2. <https://amodern.net/article/holding-electronic-networks-by-the-wrong-end> (abgerufen am 03.08.2020).
- Graham, Stephen (Hg.) (2010): *Disrupted Cities. When Infrastructures Fail*. New York: Routledge.
- Greenfield, Adam (2013): *Against the Smart City. A Pamphlet*. New York: Do projects.
- Greenfield, Adam (2018): *Radical Technologies. The Design of Everyday Life*. London und New York: Verso.
- Hagener, Malte/Opitz, Sven/Tellmann, Ute (2020): *Zirkulation. Einleitung in den Schwerpunkt*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 23, S. 10-19.
- Halpern, Orit et al. (2017): *The Smartness Mandate. Notes toward a Critique*. In: *Grey Room*, 68, S. 106-129.
- Hansen, Mark B. N. (2015): *Feed-Forward. On the Future of Twenty-First-Century Media*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Hasenöhr, Ute (2015): *Die Stadt im Licht. Städtische Beleuchtung als Infrastruktur*. In: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, 1/2015, S. 30-41.
- Hayles, Katherine (2017): *Unthought. The Power of the Cognitive Nonconscious*. Chicago und London: University of Chicago Press.
- Heilmann, Till A. (2015): *Datenarbeit im ‚Capture‘-Kapitalismus. Zur Ausweitung der Verwertungszone im Zeitalter informatischer Überwachung*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 13, S. 35-47.
- Herding, Klaus/Mittig, Hans-Ernst (1975): *Kunst und Alltag im NS-System. Albert Speers Berliner Straßenslaternen*. Gießen: Anabas-Verlag.
- Herring, Eleanor (2016): *Street Furniture Design. Contesting Modernism in Post-War Britain*. London und New York: Bloomsbury.
- Isenstadt, Sandy/Petty, Margaret Maile/Neumann, Dietrich (Hgg.) (2015): *Cities of Light. Two Centuries of Urban Illumination*. New York: Routledge.
- Kaerlein, Timo (2018): *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien. Zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: transcript.
- Kamleithner, Christa (2020): *Ströme und Zonen. Eine Genealogie der „funktionalen Stadt“*. Gütersloh und Berlin: Bauverlag.
- Kammerer, Dietmar (2008): *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich (2014 [1988]): *Die Stadt ist ein Medium*. In: *Ders.: Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*. Herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht. Berlin: Suhrkamp, S. 181-197.
- Krop-Benesch, Annette (2019): *Licht aus!? Lichtverschmutzung – die unterschätzte Gefahr*. Hamburg: Rowohlt.
- Kurgan, Laura (2019): *Cities Full of Data. A Preface*. In: *Dies./Dare Bawley (Hgg.): Ways of Knowing Cities*. New York: Columbia Books on Architecture and the City, S. 6-13.
- Lampugnani, Vittorio Magnago (2019): *Bedeutsame Belanglosigkeiten. Kleine Dinge im Stadtraum*. Berlin: Wagenbach.
- Larkin, Brian (2013): *The Politics and Poetics of Infrastructure*. In: *Annual Review of Anthropology* 42/1, S. 327-343.
- Latour, Bruno (2018): *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp.
- Luque-Ayala, Andrés/Marvin, Simon (2016): *The Maintenance of Urban Circulation. An Operational Logic of Infrastructural Control*. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, 34/2, S. 191-208.
- Mattern, Shannon (2017): *Code + Clay ... Data + Dirt. Five Thousand Years of Urban Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- McLuhan, Marshall (1992 [1964]): Die magischen Kanäle. „Understanding Media“. Übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf: ECON.
- Merrill, Andrew (2017): The Life of a Gunshot. Space, Sound and the Political Contours of Acoustic Gunshot Detection. In: *Surveillance & Society* 15/1, S. 42-55.
- Mönninger, Michael (2009): „Das umgedrehte Fernrohr. Die Fernerkundung der Nahwelt – vom Himmelsblick zur Erdbeobachtung“. In: *Kritische Berichte*, 37/3, S. 94-101.
- Mumford, Lewis (1979 [1961]): Die Stadt. Geschichte und Ausblick. München: dtv.
- Neubert, Christoph/Schabacher, Gabriele (2014): Verkehrsgeschichte an der Schnittstelle von Technik, Kultur und Medien. Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Verkehrsgeschichte und Kulturwissenschaft. Analysen an der Schnittstelle von Technik, Kultur und Medien*. Bielefeld: transcript, S. 7-45.
- Nye, David E. (2018): *American Illuminations. Urban Lighting, 1800-1920*. Cambridge, MA und London: MIT Press.
- Osterhammel, Jürgen (2016): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck.
- Papastergiadis, Nikos (Hg.) (2016): *Ambient Screens and Transnational Public Spaces*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Parks, Lisa (2015): „Stuff You Can Kick“. *Toward a Theory of Media Infrastructures*. In: Patrik Svensson (Hg.): *Between Humanities and the Digital*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 355-373.
- Parks, Lisa/Starosielski, Nicole (Hgg.) (2015): *Signal Traffic. Critical Studies of Media Infrastructures*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Pritchard, Sara B. (2017): „The Trouble with Darkness. NASA's Suomi Satellite Images of Earth at Night“. In: *Environmental History*, 22/2, S. 312-330.
- Rutkin, Aviva (2014): Bright Lights, Smart City. In: *New Scientist*, 2981, S. 17.
- Sassen, Saskia (2016): *Materiality*. In: Kubitschko, Sebastian/Kaun, Anne (Hgg.): *Innovative Methods in Media and Communication Research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 13-16.
- Schabacher, Gabriele (2015): Unsichtbare Stadt. Zur Medialität urbaner Architekturen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 12, S. 79-90, hier S. 79.
- Schivelbusch, Wolfgang (2004 [1981]): *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schrey, Dominik (2017): *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Schrey, Dominik (2018): Nostalgie 4.0? Industrialisierung, Obsoleszenz und der Blick zurück. In: Hausstein, Alexandra/Zheng, Chunrong (Hgg.): *Industrie 4.0/ Made in China 2025. Gesellschaftswissenschaftliche Perspektiven auf Digitalisierung in Deutschland und China*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, S. 133-147.
- Sennett, Richard (1997 [1994]): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (2017 [1900]): *Philosophie des Geldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sprenger, Florian/Engemann, Christoph (2015): Im Netz der Dinge. Zur Einleitung. In: Dies. (Hgg.): *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*. Bielefeld: transcript, S. 7-58.
- Sprenger, Florian (2019): *Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments*. Bielefeld: transcript.
- Star, Susan Leigh/Bowker, Geoffrey C. (2019 [2002]): Wie man infrastrukturiert. Aus dem Englischen von Textwork Translations und Gabriele Schabacher. In: Andreas Ziemann (Hg.): *Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader*. Wiesbaden: Springer VS, S. 315-325.
- Starosielski, Nicole (2015): *The Undersea Network*. Durham, NC: Duke University Press.
- Tomory, Leslie (2012): *Progressive Enlightenment. The Origins of the Gaslight Industry. 1780-1820*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vogl, Joseph (2001): *Medien-Werden. Galileis Fernrohr*. In: *Mediale Historiographien*, 1, S. 115-123.
- Volmar, Axel (2017): *Infrastrukturforschung zwischen Kulturtechnikgeschichte und Critical Infrastructure Studies*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 16, S. 198-204.
- Zuboff, Shoshana (2018): *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Aus dem Englischen von Bernhard Schmid. Frankfurt und New York: Campus Verlag.