

Sabine Schrader / Stella Lange (Hg.)

# Jenseits der Hauptstädte

Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von  
Urbanität, Nationalität und Globalisierung

Mainz University Press





**unipress**

Romanica  
Mainzer Studien zur romanischen Literatur- und  
Kulturwissenschaft

Band 6

Herausgegeben von  
Stephan Leopold, Véronique Porra  
und Dietrich Scholler

Sabine Schrader / Stella Lange (Hg.)

# Jenseits der Hauptstädte

Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von  
Urbanität, Nationalität und Globalisierung

Mit 36 Abbildungen

V&R unipress

Mainz University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Mainz University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung des Vizerektorats für Forschung der  
Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, dem Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen  
Fakultät, dem Institut für Romanistik, dem Kanadazentrum und der Stiftung Fürstlicher  
Kommerzienrat Guido Feger gedruckt.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © Gerhild Fuchs / Sabine Schrader

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISSN 2509-5730

ISBN 978-3-8470-0818-7

---

# Inhalt

Danksagung . . . . . 7

Sabine Schrader / Stella Lange  
Jenseits der Hauptstädte. Städtebilder der Romania im Spannungsfeld  
von Urbanität, Nationalität und Globalisierung . . . . . 9

## Eröffnungen

Dietrich Scholler  
Stadt, Land, Fluss. Gründungsmythen in Pennacchis *Canale Mussolini*  
(2010) . . . . . 29

Martin Coy / Tobias Töpfer  
Megacities – ein globaler Trend und seine Folgen. Beispiele aus Brasilien 53

Alessandro Bosco  
Milano postmoderna. Antoniوني und die Dezentrierung des Menschen  
im urbanen Raum . . . . . 75

## Mikrokosmen

Daniel Winkler  
Marseille als populare Secondary City. Anti-Zentralismus,  
Hafenindustrie, Gentrifikation und Robert Guédiguians *conte* . . . . . 97

Sabine Schrader  
»Very cool essere scippati a Scampia.« Zu einer Filmgeschichte der  
Peripherie Neapels . . . . . 115

Gerhild Fuchs	
Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes <i>L'amica geniale</i> (2011–2014) . . . . .	135
Claudia Jünke	
Die vertraute und die fremde Stadt: Barcelona in der spanischen Literatur der Francozeit und der Transición . . . . .	161
Mattia Lento	
Zürich und die italienischen Tschinggen zwischen Kino und Literatur . . .	177
<b>Kartografien und DiverCity</b>	
Jannis Harjus	
Urban Linguistics am Beispiel des andalusischen Spanisch: Die (variationale) Konstruktion von (R)urbanität in der geteilten Sprechergemeinschaft von Jerez de la Frontera . . . . .	199
Ursula Mathis-Moser	
DiverCity Montréal. Stadt und urbanes Ich in Dany Laferrière's Roman <i>Je suis un écrivain japonais</i> (2008) . . . . .	217
Birgit Mertz-Baumgartner	
Relire Tanger oder Kreuzungen und Querungen am Mittelmeer. Mathias Énard's <i>Rue de Voleurs</i> (2012) . . . . .	237
Stella Lange	
Mapping Turin. Giuseppe Culicchia kartiert seine Stadt neu: <i>Torino è casa mia</i> (2005) – <i>Torino è casa nostra</i> (2015) . . . . .	251
Autor_innen . . . . .	275
Register . . . . .	279

---

## Danksagung

Ein Buch benötigt viele Unterstützer\_innen, denen unser Dank gebührt. Zualererst möchten wir den Beiträger\_innen danken, die sich mit viel Engagement auf unsere Fragestellungen eingelassen haben. Der Dank gehört auch Katrin Nagele, die die Redaktion des Bandes von Anfang an sehr umsichtig und wohlgenut betreut hat. Zudem freuen wir uns, dass Evelyn Ferrari uns bei der Erstellung des Registers unterstützt hat.

Unser Dank gilt auch unseren Fördergeber\_innen, die die Veröffentlichung überhaupt erst möglich gemacht haben: das Vizerektorat für Forschung, das Kanadazentrum, das Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, das Institut für Romanistik sowie Stiftung Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger.



## **Jenseits der Hauptstädte. Städtebilder der Romania im Spannungsfeld von Urbanität, Nationalität und Globalisierung**

Seit den 1950er Jahren hat sich die städtische Bevölkerung global mehr als vervierfacht, die Zahl der Menschen, die in Städten wohnen, nimmt weiterhin zu. Vorrangig in den 1960ern setzte die Städtepolitik auf gewaltige Bauvolumen, es entstanden Großsiedlungen v. a. am Rande der Städte, denn die Beseitigung der nach dem Zweiten Weltkrieg herrschenden Wohnungsnot gehörte weiterhin zu den vordringlichsten Aufgaben. »Urbanität durch Dichte« war das Schlagwort für die Gestaltung der wiederaufgebauten Innenstädte, ökonomisch möglich geworden durch das Wirtschaftswunder. Es entstanden mit dem einst positiv intendierten sozialen Wohnungsbau, mit den neuerrichteten Konsumtempeln oder Banken zum einen, und den autofixierten Innenstädten zum anderen, oftmals gesichtslose und anonyme Zweckbauten sowie raumfressende Verkehrsschneisen.<sup>1</sup> Für ersteres prägte Henri Lefebvre in seinem Essay *Notizen zur neuen Stadt* den Ausdruck der »Wohnmaschinen«.<sup>2</sup> Gleichzeitig beginnen sich in den 1960er Jahren auch die postmoderne Architektur (und ihr Denken) ihren Weg zu ebnen.<sup>3</sup>

Städte verändern sich, die Perspektivierungen auf Städte variieren; aber das Interesse an Stadt bleibt bzw. ist gerade im letzten Jahrzehnt gestiegen, was nicht zuletzt auch in einem engem Zusammenhang mit der seit einigen Jahren vermehrten Hinwendung zu raumtheoretischen Ansätzen steht, die z. B. in dem überzeugenden Handbuch *Raum & Literatur* (2015) münden, das sich auf die Fahnen geschrieben hat, raumtheoretische Ansätze für die Literatur fruchtbar zu machen, um für die »untrennbare Verknüpfung von Philologie und Kulturtheorie einen eigenen Ort zu schaffen«,<sup>4</sup> indem die Herausgeber auf die sprachlichen und medialen Grundlagen der kulturwissenschaftlichen Raumtheorien zurückverweisen.

---

1 Reflektiert in Winkler und Schrader in diesem Band.

2 Lefebvre 1978, S. 143.

3 Vgl. Bosco in diesem Band.

4 Dünne/Mahler 2015, S. 5; vgl. auch Döring/Thielmann 2008.

Aber nicht nur: Dass Henri Lefebvres stadtsoziologisches Grundlagenwerk *Das Recht auf Stadt (Le droit à la ville, EA 1968)* 2016 in Deutschland neu aufgelegt wurde, ist ein Zeichen für das neu erwachte Interesse an der fortschreitenden Reurbanisierung. Das Interesse verschiebt sich dabei auf bisher als ›zweite‹ oder gar ›peripher‹ kategorisierte Städte, die in der letzten Zeit aus dem Schatten der großen Metropolen herausgetreten sind. In einer Zeit, in der die ›alten‹ Metropolen oftmals nicht nur unleistbar geworden sind, sondern auch an Dynamik und Freiraum verloren zu haben scheinen, ziehen die sog. Secondary Cities zunehmend junge, mobile und kreative Milieus an. Dabei treten gerade die Städte in den Vordergrund, die u. a. aufgrund ihrer industriellen Prägung und Randlage lange Zeit nachrangig und daher kaum beachtet worden sind.<sup>5</sup> Verstädterungen sind ein globales Phänomen und gleichzeitig werden unsere Städte immer globaler.

In *Das Recht auf Stadt* (2016) proklamiert Lefebvre neben dem Recht auf Individualität auch das Recht auf Differenz. Der Neologismus DiverCity, ein Kompositum aus Diversität und City, unterstreicht nachdrücklich die Auswirkung kultureller Diversität in diesen Städten. In Literatur und Film geht die Frage nach DiverCity eng einher mit der Frage nach der Positionierung der Protagonist\_innen zur Stadt und damit fast zwingend mit der Frage nach Zugehörigkeit oder, emphatisch formuliert, nach Heimat. Ein Begriff, der sich bekanntlich so schwer in die romanischen Sprachen übersetzen lässt, aber im Sinne von Zugehörigkeitsgefühl aber zentral für die Konstitution individueller und kollektiver Identitäten ist.<sup>6</sup>

Die hier versammelten literatur- und kulturwissenschaftlichen Beiträge analysieren die narratologischen und filmischen Verfahren – je nach Relevanz – entlang der Achsen Moderne – Antimoderne – Postmoderne im Kontext des Stadtdiskurses, der Städtehierarchien, den durch ein zunehmendes Bewusstsein für Migration in den Städten virulent werdenden Konzepten von ›Diversität‹ und ›Transkulturalität‹ und den damit einhergehenden unterschiedlichen Konstruktionen von Heimat und Beheimatung. Dank dieser Perspektivverschiebungen treten sekundäre bzw. periphere Text- und Filmstädte aus dem Schatten der Metropolliteraturen und -filme heraus.<sup>7</sup>

5 Vgl. Siedentop 2008; Becker/Jung/Schmal 2008.

6 Wir haben uns vor dem Hintergrund der Fragestellung bewusst dafür entschieden auch das Geschlecht sprachlich deutlich zu machen.

7 Der Vorwurf von Kai Kauffmann, dass die Forschung nur um einige wenige kanonisierte Textkreise, könnte noch konkretisiert werden, nämlich, dass sie dabei auch nur wenige Städte im Blick hat. Vgl. Kauffmann 1999, S. 228.

## Jenseits der Hauptstädte – Sekundäre und Periphere Städte

Im vorliegenden Band sind ausgesprochen unterschiedliche Städte vereint: Barcelona, Jerez de la Frontera, Littoria, Mailand, Marseille, Montréal, Neapel, São Paulo, Tanger, Turin und Zürich. Es eint sie auf den ersten Blick die Tatsache, dass sie keine Hauptstädte und damit im weitesten Sinne zweitrangige Städte sind. Die Klassifizierung der Städte als Primary oder Secondary Cities geht auf die Stadtgeographie zurück. Dennis Rondinelli (1983) hat sich als einer der Ersten dem Phänomen der rasch wachsenden Städte jenseits der Hauptstadt in den sogenannten Entwicklungsländern, dem globalen Süden zugewandt. Ihm ging es dabei vorrangig um die wirtschaftliche Aufwertung der ländlichen Umgebung dieser Städte. Rondinellis Fokus ist also zunächst ein anderer, denn gerade in den Entwicklungsländern sind viele dieser oftmals riesigen, unstrukturiert wachsenden Städte in den letzten Jahrzehnten entstanden, die sozio-ökonomisch hinter den gewachsenen Städten hinterherhinken. Brian Roberts erweitert die Perspektive, indem er dabei auch die in der Regel in Europa, Kanada oder den USA historisch gewachsenen und eben prosperierenden Städte (also des globalen Nordens) in den Blick nimmt. Im Gegensatz von Rondinellis ›laggard Secondary Cities‹ sieht Roberts auch ›lead Secondary Cities‹. Roberts definiert wie folgt:

A secondary city is largely determined by population, size, function, and economic status. Commonly, Secondary Cities are geographically defined urban jurisdictions or centres performing vital governance, logistical, and production functions at a sub-national or sub-metropolitan region level within a system of cities in a country. In some cases, their role and functions may expand to a geographic region or the global realm. The population of Secondary Cities range between 10–50 % of a country's largest city, although some can be smaller than this. They will likely constitute a sub-national or sub-metropolitan second-tier level of government, acting as centres for public administration and delivery of education, knowledge, health, community, and security services; an industrial centre or development growth pole; a new national capital; or a large city making up a cluster of smaller cities in a large metropolitan region.<sup>8</sup>

Offensichtlich ist dabei, dass die Kategorisierung als Secondary City eine relative Größe darstellt, da sie abhängig vom jeweiligen Kontext ist.<sup>9</sup> Und gerade diese Relativität und die damit einhergehenden unterschiedlichen Bezugsgrößen machen sie auch im vorliegenden Zusammenhang attraktiv. Und nicht immer entsprechen sich beispielsweise politisches, ökonomisches und kulturelles Prestige. Darüber hinaus sind Städte immer Räume, in denen Geschichte und/oder Selbstwahrnehmung mit der nationalpolitischen Städtehierarchie in Kon-

---

8 Roberts 2014, S. 4.

9 Vgl. Roberts/Hohmann 2014, S. 3.

flikt treten.<sup>10</sup> Gerade Städte wie Barcelona, Montréal oder Zürich zeigen die Komplexität, Relativität – vielleicht sogar Absurdität von Städtehierarchien, was die Verfasser\_innen der Einzelanalysen dementsprechend kritisch diskutieren. Inmitten der Reihung dieser historisch gewachsenen und kulturprestige-trächtigen hier diskutierten Stadttex-te bzw. Stadtfilme fällt eine Stadt heraus, nämlich die faschistische Neugründung Littoria in den Pontinischen Sümpfen in Italien. Littoria ist nachrangig, aber v. a. in Hinblick auf die dominante Agrarpolitik im italienischen Faschismus. Die dort grundsätzlich formulierte Stadtfeindlichkeit führte nämlich nicht zu einer Auflösung der Städte, im Gegenteil, etwa 30.000 Menschen fanden in den neuen Städten in den Pontinischen Sümpfen eine neue Heimat.

Jenseits der Hauptstadt gelegen zeichnet sich die Secondary City der Definition nach also weder als politisches, ökonomisches, noch als demographisches Zentrum eines Landes aus. Mögen alle drei Faktoren auch nicht für jede Secondary City zusammenfallen, ist mit dieser relationierenden Zweit-, oder besser, Nebenpositionierung hinsichtlich des ›Zentrums‹ über das tatsächliche politische, wirtschaftliche und demographische (Entwicklungs-)Potenzial der Stadt noch nichts Definitives gesagt, ebensowenig über deren soziale, kulturelle und ökologische Faktoren. Nichtsdestotrotz führt die Positionierung – wenn auch unbewusst – zu einer Nebenrolle nicht nur in politisch-wirtschaftlichen Diskursen, sondern auch in allen anderen Kontexten, in denen es um eine repräsentative Darstellung des Landes geht. Eine weitere entscheidende Frage ist daher, inwieweit in den jeweiligen Texten und Filmen Hierarchisierungen oder Relationalisierungen von Städten und Räumen eingewoben werden. Also nicht Paris, Rom oder Madrid stehen im Mittelpunkt des Interesses: Es ist vielmehr die Vielfalt nicht nur jenseits der Hauptstädte, sondern auch jenseits des Kanons, die uns reizt.

In den Literatur- und Kulturwissenschaften ist diese Problemlage spätestens mit dem Aufkommen der Postcolonial Studies geläufig und bekanntermaßen in der Opposition von ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ theoretisch und künstlerisch verhandelt worden. Lotman hat schon 1990 aus einer etwas anderen Perspektive in seiner erst kürzlich wieder ins Deutsche übersetzten Schrift *Die Innenwelt des Denkens* (2010) aufgegriffen und ein weiteres Konzept stark gemacht, welches sich auch in den vorliegenden literarischen oder kinematographischen Thematisierungen von Stadt spiegelt: die Semiosphäre.<sup>11</sup> Dieser kleinste Nenner einer differenzierbaren Kultur wird durch translatorische Wechselwirkungen zwischen ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ beschrieben. Dabei werden normative und zugleich selektive Selbstbeschreibungen im Zentrum (Gesetzestexte, Gramma-

---

10 Vgl. Roberts 2014, S. 24.

11 Lotman 2010.

tiken, normative Apparate etc.) etabliert, die an der Grenze soweit als möglich für die Übernahme in die Peripherie übersetzt werden. Deren Andersheit bedingt aber eine nur partielle Akzeptanz dieser normativen Selbstbeschreibungen und antwortet auch mit eigenen kreativen Selbstbeschreibungen, sodass zwischen beiden Polen die Differenz insgesamt erstarkt. Nach Lotman wird die Grenze daher als Ort der ›Zweisprachigkeit‹ gekennzeichnet, was bezüglich der betrachteten DiverCities ›Mehrsprachigkeit‹ bedeuten würde. Allerdings können jene Selbstbeschreibungen im ›Zentrum‹ eine derartige Statik verursachen, dass die dortigen Normen als veraltet resultieren und sich die dynamischen Kräfte auf die ›Peripherie‹ verlagern, welche letztlich zum neuen ›Zentrum‹ mutiert, und zwar mit einer eigenen Metasprache.<sup>12</sup>

In der Stadtgeographie werden diese insgesamt polarisierenden Umstrukturierungen zwischen Zentrum und Peripherie hingegen mit Entzugs- bzw. Sogeffekten (Abwanderung von Arbeitskräften), mit Pull- (höhere Attraktivität für Firmenniederlassungen) als auch mit Ausbreitungseffekten (technisches Know-How) beschrieben.<sup>13</sup> Eine Richtungsänderung dieser »Logik der Selbstverstärkung« des Zentrums ist aber auch hier denkbar: wenn nämlich eine derartige Sättigung des Zentrums erreicht ist, dass etwa durch extreme Grundstückspreise eine Wachstumskrise ausgelöst wird, die die produktiven und kreativen Kräfte letztlich in die Peripherie abwandern lässt (»Polarization-Reversal«).<sup>14</sup> Das Zentrum-Peripherie-Modell umschreibt somit eine theoretische, imaginäre, oder konkrete Um- und Neuordnung eines vormaligen (Herrschafts-)Raums, eine Verschiebung und Verkehrung der Raumverhältnisse.<sup>15</sup> So perspektiviert ist mit Hinblick auf die Secondary Cities zu fragen, inwieweit Neues, bisher Marginales, in den Blick gerät oder wie die neuen »imaginary homelands« entstehen,<sup>16</sup> denn die neue Selbstbeschreibung lautet: »reclaim, rename and reinhabit the land«, was mit Edward Said gesprochen eine kontrapunktische Lesart möglich machen kann.<sup>17</sup> Aber auch in anderer Hinsicht sind diese Polarisierungen und Verschiebungen spannend, entstehen in den Städten immer wieder Zentren und Peripherien, die nicht zuletzt dank Literatur, Musik und Film im kollektiven Imaginären verankert sind.<sup>18</sup>

Im Fall der künstlerisch verhandelten Städte bedeutet dies meist ein Abweichen von gängigen, stereotypen Stadttextmodellen und jenen Typologien, wie sie Andreas Mahler v. a. für literarisch kanonisierte Städte beschreibt. In Reprä-

---

12 Ruhe 2015, S. 174.

13 Fassmann 2004, S. 213f.

14 Ebd., S. 214.

15 Döring 2015, S. 139.

16 Vgl. Rushdie 1991.

17 Said 1993, S. 273.

18 Vgl. Fuchs, Lento und Schrader in diesem Band.

sensationen jener nachgeordneten Städte stehen nämlich beispielsweise die typischen Sehenswürdigkeiten nicht ausschließlich im Mittelpunkt. Vielmehr ist festzustellen, dass an der ›Peripherie‹ teilweise von Städten die Rede ist, die eher Schein-, Nicht- oder Zwischen-Städten entsprechen, z. B. indem sie eher ländliche als städtische, zivilisatorische Züge tragen, wie etwa im Fall von Pennacchis Stadt Littoria oder Ferrantes neapolitanischem Rione, oder ihnen aus identitätsstiftenden Gründen ländliche Züge eingeschrieben werden wie beispielsweise der Großstadt Jerez de la Frontera oder einem Wohnviertel in Zürich.

Andererseits können Secondary Cities auch konkret als mit dem ›Zentrum‹ opponierend in den Fokus geraten, z. B. wenn sie sich gegen gegenwärtige neoliberale Tendenzen einer Gentrifizierung erheben und auf Grundlage antihegemonialer Diskurse eine eigene Stadtidentität entwerfen wie im Fall von Marseille und Turin.<sup>19</sup> Ein solcher offenbar immanent eingeschriebener Gegendiskurs kann dann auch auf epistemologischer Ebene ausgetragen werden, etwa wie in Antonionis Mailand, welches das menschliche Subjekt dezentriert.<sup>20</sup> In der scheinbar infiniten Multiplikation bestimmter gegenwärtig pertinenter Faktoren der Stadt, wie die wachsende Bevölkerungsanzahl brasilianischer Megastädte, oder die präsenten Ethnien wie in Montréal, können Städte außerhalb des eurozentrischen Blicks jedoch auch, als *mise-en-abyme* der europäischen Secondary Cities,<sup>21</sup> Reminiszenzen an die alten Hauptstadttopoi der Erfahrung der anonymen Masse und der allgegenwärtigen Fremdheit hervorrufen. In der Darstellung führen sie aufgrund von erst gegenwärtig brisant gewordenen Problemen zu neuen Formen, etwa der nicht nur räumlich bedingten, sondern auch sozialen Fragmentierung.

Schließlich finden sich auch unter den Secondary Cities Ausnahmefälle wie Barcelona und Zürich, da sie weder Primary noch Secondary Cities zu sein scheinen – allein, weil die kulturhistorischen Zeitschichten, die in ihnen abzulesen sind, ganz Unterschiedliches aussagen. Auch eine politisch, wirtschaftlich und kulturelle Relationierung von Städten außerhalb der Romania, wie etwa Tanger, legen solch einen Ausnahmefall nahe, wenn in der Gegenüberstellung von Tanger und Barcelona sowie Afrika und Europa in Frage gestellt wird, wo eigentlich ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ zu verorten sind bzw. an welchen Kriterien diese jeweils festzumachen sind.

Bei genauerer Betrachtung richtet die Beschäftigung mit jenen nachgestellten Städten jedenfalls den Blick auf das ›Periphere‹ oder ›Sekundäre‹. Dezentralisierende, periphere Narrativierungen in Literatur und Film machen auf subalterne Subjekte und Objekte aufmerksam, lassen das ›Andere‹ – in gegenwärtigen

---

19 Vgl. dazu Lange und Winkler in diesem Band.

20 Vgl. Bosco in diesem Band.

21 Vgl. Coy/Töpfer und Moser in diesem Band.

Beispielen auch oft das Prekäre – unter Ausblendung hegemonialer Repräsentationslogiken in den Vordergrund treten und konstruieren die Stadt mit fragmentierenden, spiegelnden oder auch täuschenden Verfahren.

## Zur Eigenlogik der Städte: DiverCity und Beheimatungen

Städte sind seit jeher DiverCities: In ihrem verdichteten Raum leben Menschen unterschiedlicher Klassen, Alters und/oder Herkunft. Mit dem steigenden Bewusstsein transkultureller Prozesse in den letzten Jahrzehnten ist DiverCity zu einem positiven Schlagwort zunächst städteplanerischer, aber auch künstlerischer Auseinandersetzung mit der urbanen Diversität geworden. Dazu gehört nicht nur die kreative Eroberung des öffentlichen Raums in Hinblick auf leistbares Wohnen, sondern auch Formen der Belebung durch Literatur, Musik, Kunst und Film. Ausgehend davon, dass Städte transkulturelle bzw. multisoziale und -regionale Ballungszentren und so gesellschaftliche Kristallisationspunkte sind, liegen sie im Spannungsfeld von Nationalisierung und Globalisierung. Damit bilden sie ein besonders herausforderndes, von gegensätzlichen Entwicklungen geprägtes Feld, das von Sprachen, Literaturen und Filmen mitmodelliert wird. In Anlehnung an Melanie Pooch könnte nach einer spezifischen Poetik der DiverCity entlang der drei Achsen von Narrativen, Orten und Sprachen gefragt werden.<sup>22</sup> Hier setzen auch Fragen nach der kartographischen Imagination und Kartizität – dem kartographischen Schreiben – von Diversität an und zwar als ein Ordnungsregime, mit dessen Hilfe versucht wird, dem scheinbar drohenden Verschwinden des Subjekts im städtischen Labyrinth zu begegnen.<sup>23</sup> So schreibt der große Stadtexeget Walter Benjamin zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dass Heimat und Stadt ein Widerspruch an sich sei: »Dem Flaneur ist seine Stadt – und sei er in ihr geboren wie Baudelaire – nicht mehr Heimat. Sie stellt für ihn einen Schauplatz dar« und er zitiert in einem etwas anderen Kontext Rilkes Motto zu seinen frühen Versen (1922): »Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge; und keine Heimat haben in der Zeit.«<sup>24</sup> Eine der zentralen Topoi der modernen Großstadt ist demnach die Entwurzelung und Entfremdung.<sup>25</sup> Die Stadt ist im kollektiven Imaginären des 19. Jahrhunderts nämlich letztlich die Kehrseite des Heimatdiskurses als Vorstellung einer heilen, trostspendenden Natur.<sup>26</sup> Schließlich ist ›Heimat‹ v. a. ein reaktives Phänomen, nämlich eine Reaktion auf Modernisierungs- und Urbanisierungserfahrungen

22 Vgl. Pooch 2016, S. 57–78.

23 Vgl. Hölter/Pantenburg/Stemmler 2009, S. 11; Stockhammer 2007; Italiano 2015.

24 Benjamin 1982, S. 435, S. 689.

25 Vgl. neben Benjamin auch einen weiteren Klassiker der Großstadtexegese, Simmel 1903.

26 Hüppauf 2007, S. 122.

und auf die damit zusammenhängenden Verlusterfahrungen.<sup>27</sup> ›Heimat‹ ist ein »Assoziationsgenerator«, d. h. sie war von jeher imaginiert, und so geraten Literatur, Film und Musik in den Blick, die diese modellieren.<sup>28</sup>

Knapp 100 Jahre nach Benjamins Flanerien ist zu beobachten, dass gerade die Mobilität unserer neoliberalen Gesellschaft nach einem kreativen Umgang mit dem Begriff der ›Heimat‹ in den DiverCities verlangt. Individuelle und kollektive Identitäten werden schließlich auch durch ein Gefühl der Zugehörigkeit konstituiert. Globalisierung und Verortung werden daher nicht mehr als Gegenspieler verstanden, sondern bedingen einander. Die Welt

is simultaneously becoming more *globalized* (unified around dynamics of capital logic moving across the border) and more *localized* (fragmented into contestatory enclaves of difference, coalition, and resistance) in everyday texture and composition.<sup>29</sup>

Wir können also festhalten, dass in einer globalisierten Welt und damit im Zeitalter der Ent-räumlichung und Ent-zeitlichung die Sehnsucht nach Heimat, nach Orten oder Menschen, die einen Fixpunkt garantieren könnten, eine neue Bedeutung bekommen hat. Heimat könnte – in Anlehnung an die Überlegungen von Andreas Hüppauf – als »emphatisches Näheverhältnis« verstanden werden,<sup>30</sup> dass an Raum geknüpft werden kann, aber natürlich nicht muss. In diesem Sinne versteht Lefebvre auch sein Recht auf Differenz, indem er die Stadt als einen Ort des Zusammentreffens, des Sich-Erkennens und Anerkennens und der Auseinandersetzung sieht. Genau dies spielen die literarischen und filmischen Städte durch. Nicht wenige Beiträge zeigen, dass der hierarchische Aushandlungsprozess letztlich auch zu Neubestimmungen von Konzepten wie etwa ›Heimat‹, ›Beheimatung‹ und ›Zugehörigkeit‹ führt.

## Stadttexte, Stadtfilme – Textstädte, Filmstädte

Anders als für die Kategorie der ›Zeit‹ im Roman, die meistens mit Hilfe der Genette'schen Narratologie erfasst wird, fehlt eine einheitliche narratologische Systematik des Raumes und damit auch der Stadt. Einen ersten Überblick literaturwissenschaftlicher Ansätze versucht Ansgar Nünning, der in den letzten Jahrzehnten die Perspektivverschiebung von der reinen Motivforschung zur Semiotik nachzeichnet.<sup>31</sup> Nünning's (impliziter) Fokus auf die Natur erklärt vielleicht, dass er einen der grundlegenden Texte zur Narrativik der Stadt nicht

27 Costadura/Ries 2016, S. 10.

28 Gebhard/Geisler/Schröter 2007, S. 9.

29 Wilson/Dissanayake 1996, S. 1.

30 Vgl. Hüppauf 2007, S. 122.

31 Nünning 2009, S. 35.

erwähnt, nämlich Andreas Mahlers etwas schematische, aber bis heute maßgeblichen Überlegungen zu Stadttexten,<sup>32</sup> die trotz der Ikonizität des Mediums Film auch auf den Film übertragen werden können.<sup>33</sup> Mahler spricht von »Stadttexten«, wenn der Darstellung der Stadt eine tragende Rolle zukommt, sich also nicht im Dekorativen erschöpft. Ganz analog dazu untersucht Vogt Stadtfilme und filmische Städte; in beiden Fällen kommt der Stadt ebenfalls eine handlungstragende Bedeutung zu.<sup>34</sup> Zudem weisen Mahler und Vogt darauf hin, dass diese Texte und Filme gleichzeitig »Textstädte« bzw. Stadterfindungen sind, da die Städte immer diskursiv konstituiert werden, d. h. die literarische und filmische Stadt das Ergebnis einer Konstruktionsleistung sind.<sup>35</sup> Mahlers Stadtypologie folgend werden im vorliegenden Band ›Städte des Realen‹ untersucht, also Textstädte, in denen der »Konstruktionscharakter zugunsten der Erzielung eines Realitätseffektes zunehmend getilgt« wird.<sup>36</sup> Die Bedeutungszuschreibungen erfolgen oftmals über Oppositionen,<sup>37</sup> wie in unserem Zusammenhang beispielsweise über die Gegensätze von Zentrum vs. Peripherie, privater vs. öffentlicher Räume, Orte der Natur vs. Orte der Kultur, Innen vs. Außen oder Orte der Armut vs. des Reichtums.

Aus historischer Perspektive zeigt sich, dass mit der Urbanisierung im 19. Jahrhundert der Mythos der Metropole in der Literatur seinen Lauf nimmt, und so wie sich im 19. Jahrhundert der Roman als eine ideale Form der Stadterzählung entpuppt,<sup>38</sup> schreibt im 20. Jahrhundert der Stadt- oder Metropolenfilm der Stadt zu, was ihn selbst ausmacht.<sup>39</sup> Metropolen sind bekanntlich zum Synonym der Moderne schlechthin geworden,<sup>40</sup> wahrgenommen als beschleunigter Fortschritt oder, in den Worten Walter Benjamins als »Katastrophe in

32 Mahler 1999.

33 Vgl. zu Film und Raum die Grundlagentexte von Heath 1981, Wulff 1999 und Frahm 2010, S. 105–178.

34 Vogt 2001, S. 26. Stadtfilme sind eine Besonderheit des Films, es sind in der Regel eher Dokumentarfilme oder Filme wie *Die Sinfonie einer Großstadt* (1927, Walter Ruttmann) während die filmische Stadt analog zu den Stadttexten zu denken ist.

35 Mahler 1999, S. 12; Vogt 2002, S. 12. Auch wenn für den Film der Begriff der Filmstadt nicht analog zur Textstadt verwendet werden kann, impliziert dieser doch Städte mit ausgeprägter Filmkultur.

36 Mahler 1999, S. 25. Zur Erschließung der literarischen Stadtmodellierung systematisiert Mahler folgende zentrale Verfahren: Städte werden direkt oder indirekt markiert, sie können über Wirklichkeitseffekte referenzialisiert und semantisiert werden, beispielsweise durch Isotopien, Kernlexeme und Attribuierungen.

37 Vgl. Lotman 1993.

38 Im Roman findet die Stadt das geeignetste Instrument, ohne radikalen Substanzschwund in einen literarischen Status einzugehen. Umgekehrt findet der Roman in der Stadt den Gegenstand, der unerbittlich wie kein anderer seine volle Kapazität fordert und ausschöpft (vgl. Klotz 1987, S. 438); vgl. Wende 2013 zur Großstadtyrik.

39 Engell 2010, S. 10.

40 Vgl. Zohlen 1995, S. 23–34.

Permanenz«.<sup>41</sup> Moderne Metropolen erzählen heißt in Film und Literatur die moderne Erfahrungswelt der Kontingenz, des Schmelztiegels verschiedener Kulturen und Medien, des Spektakels, der Entfremdung, der Vervielfachung, des Experiments, der Diskontinuität, der Unüberschaubarkeit und der Fragmentierung, des Erfahrungsverlustes, des Wahrnehmungsschocks, der »Entregelung aller Sinne«<sup>42</sup> zu erkunden. Die einschlägigen Metropolen werden so zum anonymen Ort des unausweichlichen Untergangs stilisiert oder zum visionären Ort des Neuanfangs – andere Städte finden weniger Beachtung.

Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz, der sich erstmals systematisch dem Themenkomplex genähert hat, weist auf die Semantik der Stadt hin. Am Beispiel von exemplarischen Texten des 18., 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hat er Stadtnarrative und -motive herausgearbeitet, von denen hier einige genannt werden, da sie prototypisch für die Stadtromane und später für die filmischen Städte sind: Dazu gehört die »Allerweltsstadt«, die zwar topographisch markiert sein kann, aber über keine Eigenlogik verfügt; die Stadt als *teatrum mundi* und damit als pars pro toto der Welt oder die Stadt in einer Ausnahmesituation wie die der Pest in Defoes in *A Journal of the Plague Year* (1722). Letzteres Beispiel nimmt bereits die (pseudo)wissenschaftlichen Versuche von Victor Hugo und Honoré de Balzac vorweg,<sup>43</sup> in deren langen topographischen Beschreibungen die Stadt und ihre Bewohner\_innen scheinbar in einer Gesamtheit erfasst werden und dadurch ein Realitätseffekt generiert wird. In Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) kommt erstmals die unüberschaubare Volksmenge zum Tragen, die aber weniger in ihrer Diversität denn in ihrer Quantität betrachtet wird.<sup>44</sup> So bedient sich Hugo der Metaphorik der Natur, wie z. B. in seiner Rede vom »Menschen-« oder »Häusermeer«. Nicht nur Hugo, sondern auch Eugène Sue oder Charles Dickens erzählen in diesem Zusammenhang von der gesellschaftlichen Verelendung, der Gassenlabyrinth und der Vereinsamung in der Stadt.<sup>45</sup> In diesen Texten ist letztlich schon die Stadt als Medium im Sinne von Kittler angelegt, der die Stadt als Verkehrs- und Kommunikationsnetz von Schaltplänen begreift.<sup>46</sup> Zolas Zyklus hingegen vermag der Wechselwirkung von der kapitalistischen Stadt und dem Individuum als Experiment nachzuspüren.<sup>47</sup> Im 20. Jahrhundert schreibt Dos Passos hingegen von der Vielfalt und Atemlosigkeit der Stadt, die der amerikanische Autor in »zerschnippelte[n] und disparat zusammengesetzte[n] Lebensläufe[n]« einzufangen

41 Benjamin 1982, S. 435.

42 Waldenfels 1999, S. 10.

43 Klotz 1987, S. 65.

44 Ebd., S. 98f.

45 Ebd., S. 124.

46 Kittler 1995.

47 Klotz 1987, S. 196.

versucht.<sup>48</sup> Weder ein Panorama noch eine kontinuierliche Handlungsführung sind möglich. Montage und Fragment beginnen Stadttex-te, aber auch Stadtfilme zu strukturieren.

Einen abstrakteren Fokus hat Angelika Corbineau-Hoffmann in *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt* gewählt, in der sie, ausgehend von einem ähnlichen Korpus wie Klotz, die Blicke auf die Stadt gattungsübergreifend systematisiert. Sie erinnert an die Panoramen der Stadt, also der Gesamtschau der Stadt, die zu Sittenbildern werden können aber nicht müssen. Sie stellt den pittoresken oder perspektivischen Blick heraus wie z. B. von den Rändern der Stadt. Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) ist für sie durch die Montagetechnik ein filmischer Blick, Brinkmanns großartige Hasstirade *Rom Blicke* (1979) wiederum collagenhaft, das das Ungewöhnliche ausstellt. Auch wenn Corbineau-Hoffmann mit Brinkmann endet, bleibt der Fokus auf der modernen Stadt. Ein Blickwechsel hin zu den Städten der Postmoderne vollzieht hingegen Klaus Scherpe mit seinem Sammelband *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne* (1988), der aber auch als ein wehmütiger Nachruf auf die (durchschaubare) Komplexität der Großstädte der Moderne verstanden werden kann. Anders der Sammelband von Albrecht Buschmann und Dieter Ingenschay, der den perspektivischen Blick Corbineaus in postkoloniale Zusammenhänge setzt, um eurozentrische Perspektiven zu dekonstruieren.<sup>49</sup>

Zugespitzt kann mit Blick auf den gegenwärtigen Forschungsstand formuliert werden, dass, so sehr die Blicke dezentralisiert werden, so sehr bleiben doch die Städte ident: Es sind weiterhin die Metropolen Paris, London, Madrid, Berlin oder New York, die vergleichend im wissenschaftlichen Fokus des Urbanen stehen. Diese Kritik darf nicht vergessen machen, dass es natürlich auch zahlreiche Einzelstudien zu den im vorliegenden Band behandelten Städten gibt,<sup>50</sup> doch stehen gerade komparatistische Arbeiten zur Inszenierung des Urbanen der nachgeordneten Städte noch aus. Vom Rande Europas, aus Finnland, stammen hier die ersten Impulse. Lieven Ameal versammelt in *Literature and the Peripheral City* (2015) Studien z. B. zu Zentrum und Peripherie, den Vororten und armen Stadtvierteln wie zu subversiven Orten am Rande der Metropolen.<sup>51</sup> So können wir schließen: Der Fokus auf die Secondary Cities dezentralisiert nicht nur unsere Wahrnehmung von Stadt, sondern er trägt die Verfahren der Dezentralisierung auch in die Textstädte und Filme hinein.<sup>52</sup> Auch die im vor-

---

48 Ebd., S. 328.

49 Ingenschay 2000.

50 Vgl. Winkler und Scholler in diesem Band.

51 Aus dem deutschsprachigen Raum wäre auch noch Moser 2015 zu nennen, wobei auch hier ein Fokus auf den traditionellen Metropolen liegt.

52 Vgl. Ameal u. a. 2015, S. 5.

liegenden Band untersuchten Textstädte werden in der Regel über Stadt-Ausschnitte fragmentarisch oder multiperspektivisch erschlossen.

## Die Beiträge

Der vorliegende Sammelband geht auf eine gleichnamige Ringvorlesung an der Universität Innsbruck zurück, in der Literatur- und Kulturwissenschaftler\_innen eingeladen waren, über die im zeitgenössischen Feuilleton und zunehmend auch in den Wissenschaften überaus drängenden Fragen nach Urbanisierungsprozessen von sekundären und peripheren Städten, Diversität und Zugehörigkeit in Literatur und Film nachzudenken. Der Interdisziplinarität geschuldet, beginnen viele Beiträger\_innen mit einem Stadtporträt, um im Anschluss an der Schnittstelle von Stadtforschung und Literatur-, Film- sowie Kulturwissenschaften das Periphere und/oder Sekundäre des Stadtdiskurses zu diskutieren. Zuallererst wird dies in **Dietrich Schollers** Beitrag *Stadt, Land, Fluss. Gründungsmythen in Pennacchis Canale Mussolini* vor Augen geführt. Scholler zeigt die doppelte Geschichtsschreibung auf zum einen ›von oben‹ – Mussolini-freundlich – und zum anderen ›von unten‹ – kritisch – das ambivalent erscheinende, faschistische Unternehmen, die Pontinischen Sümpfe südöstlich von Rom in ein Siedlungsgebiet umzuwandeln. Nicht nur äußerlich sind die Begradigungspläne eines schlammigen Bodens widerständig; auch die neugegründete Stadt Littoria ist brüchig, ist sie doch Produkt einer regressiven, zivilisationsfeindlichen Agrarpolitik. Die Geographen **Martin Coy und Tobias Töpfer** betrachten in *Megacities – ein globaler Trend und seine Folgen. Beispiele aus Brasilien* Städte wie São Paulo, die allein aufgrund ihrer Größenordnung mit mehr als zehn Millionen Menschen ebenfalls nicht den klassischen Secondary Cities entsprechen, jedoch Stadtentwicklungsprobleme aufzeigen, die auch (europäische) Städte von kleinerem Format betreffen. Dazu gehören v.a. eine dem Neoliberalismus geschuldete funktions- und sozialräumliche Fragmentierung der Städte, die zur Exklusion weiter Teile der Stadtbevölkerung führen und dem nachhaltigen globalen Grundsatz eines »Rechts auf Stadt« widersprechen. **Alessandro Bosco** zeigt in *Milano postmoderna. Antonioni und die Dezentrierung des Menschen im urbanen Raum*, wie Antonioni in seinem Film *La notte* (1961) die facettenreichen stadt- und subjektdezentrierenden Perspektiven ins Verhältnis setzt. Die Nivellierung einerseits von Gebäudekonturen andererseits von psychologischen Tiefenzeichnungen können seiner Meinung nach dabei weniger als Verlust von Seele und Menschlichkeit im Sinne Simmels, sondern vielmehr als ästhetische Replikation auf die Entwicklungen der Postmoderne und ihrer Medienkritik gelesen werden.

**Daniel Winkler** nähert sich in *Marseille als populare Secondary City. Anti-Zentralismus, Hafenindustrie, Gentrifikation und Robert Guédiguian* »contex dem Konzept der Secondary City im Rahmen eines (anti-)neoliberalen Diskurses durch die Linse des Filmregisseurs Robert Guédiguian. In dem Banlieuefilm *L'argent fait le bonheur* (1992) entwirft dieser ein real-visionäres Bild von Marseille und den dortigen soziokulturellen Alltagspraxen. In der Überlagerung politischer Märchenstrukturen mit brechtianischen Referenzen entwirft Guédiguian ausgehend vom Hinterland des Industriehafens neue links-utopische Gemeinschaftsformen. Auch im anschließenden Beitrag geht es um die filmische Inszenierung der Banlieue, doch diesmal in Neapel. **Sabine Schrader** geht in »*Very cool essere scippati a Scampia*.« *Zu einer Filmgeschichte der Peripherie Neapels* der Frage nach, wie sich Regisseur\_innen seit Francesco Rosi *Le mani sulla città* (1963) und Salvatore Piscicelli mit *Le occasioni di Rosa* (1980) an einer folkloristischen Ikonographie Neapels abarbeiten, um aus heutiger Perspektive dann selbst zum Stereotyp zu gerinnen. So zeigt sie aus historischer Perspektive die visualisierte Kritik an der Entwicklung der neapolitanischen Stadtperipherie auf. **Gerhild Fuchs** nimmt in *Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes »L'amica geniale«* (2011–2014) auch Neapel und im Besonderen das nicht weiter markierte sozial-periphere Rione, die vermeintliche Heimat der beiden Freundinnen Elena und Lila in den Fokus. Mit Benjamins Konzept des Porösen (1924) nähert sie sich einem von Gewalt, Kriminalität und Armut prekär gezeichnetem Milieu. Das Unfertige und Widersprüchliche offenbart sich jedoch nicht nur im Rione, das schlussendlich eher ländlich als städtisch erscheint, sondern auch im Metatextuellen, wenn die Ordnung der Schrift vor dem chaotischen und kontaminierten Rione zu kapitulieren droht. **Claudia Jünke** stellt gleich zu Anfang ihres Beitrags *Die vertraute und die fremde Stadt: Barcelona in der spanischen Literatur der Francozeit und der Transición* klar, dass es sich weder historisch noch gegenwärtig angesichts Kataloniens Autonomiebestrebung bei Barcelona um eine Secondary City handelt. Am Beispiel der Autor\_innen Carmen Laforet, Juan Goytisolo und Manuel Vázquez Montalbán begibt sich Jünke auf eine erinnerungsgeschichtliche Spurensuche. Dabei lotet sie die unterschiedlichen Verfahren der Verzeitlichung und den narrativen Spielraum von Beheimatung und Fremdheitserfahrungen im städtischen Raum während und nach der Francozeit aus. **Mattia Lento** setzt sich anschließend in seinem Beitrag *Zürich und das »italienische« Tschinggen zwischen Kino und Literatur* mit dem urbanen Imaginären Zürichs als italienische Einwanderungsstadt auseinander. Er verwendet das »secondary« als relationale Kategorie, um die Dominanz des legendären New Yorker *Little Italy* und die entsprechende Nachrangigkeit im kollektiven Gedächtnis der italienischen Diaspora in Europa herauszuarbeiten. Kulturgeschichtlich zeichnet er den Weg von der Geburtsstunde des italienischen Viertels Aussersihls als Erinnerungsort,

über den Roman Attilia Fiorenza Venturinis *Mansardenleben* (1978) bis hin zum Film *Bäckerei Zürrer* (1957) nach, um der italienischen Migration in Zürich ein urbanes Imaginäres zu geben.

Der Sprachwissenschaftler **Jannis Harjus** nähert sich in *Urban Linguistics am Beispiel des andalusischen Spanisch: Die (variationale) Konstruktion von (R)urbanität in der geteilten Sprechergemeinschaft von Jerez de la Frontera* aus linguistischer Perspektive der Stadt Jerez de la Frontera, das kulturell sehr pertinent neben Sevilla und Cádiz als eine andalusische Secondary City in Sprechakten konstruiert wird. Von der übertriebenen Individualität, Anonymität und Exotik anderer ›erstrangiger‹ spanischer Kulturstädte abgrenzend, wird Jerez de la Frontera – trotz der hohen Einwohnerzahl – in Sprecherbeispielen, Beschreibungen und Reiseführern als Dorf und rurbaner Raum kreiirt. **Ursula Moser** legt in *DiverCity Montréal. Stadt und urbanes Ich in Dany Laferrière's Roman Je suis un écrivain japonais* (2008) eine theoretische und ästhetische Auseinandersetzung mit dem Konzept der ›Diversität‹ am Beispiel der frankophonen DiverCity Montréal vor. Gezeigt wird in Laferrière's Roman ein vielschichtiges Montréal, das postmodern anmutend in isolierten Fragmenten aufscheint. Spiegelungsprozesse, die das reale mit dem imaginären Montréal der Autorfiktion überblenden, führen zu einer transgressiven Textstadt, die nationale und stereotype Konzepte mittels einer transkulturellen Schreibweise ad absurdum führt. **Birgit Mertz-Baumgartner** verfolgt in *Relire Tanger oder Kreuzungen und Querungen am Mittelmeer. Mathias Énards Rue de Voleurs* (2012) die intertextuellen Verweise von dem marokkanischen Schriftsteller Mohamed Choukri bis zur Beat-Generation, die die illegale Überfahrt des mittellosen Protagonisten Lakhdar von Tanger bis Barcelona begleiten. Vormalige Textstädte, die Tanger aus marokkanisch und eurozentrischer Sicht bisher prägten, werden in dieser Relektüre aufgegriffen, in Spiegelungseffekten dekonstruiert und in der intertextuellen Schichtung an der Schwelle Gibraltars neu geschaffen. Lakhdar reist nicht nur vom Süden in den Norden, sondern durch seine Textlektüren auch imaginär, die ihn zum Ende hin vermehrt vom Norden in den Süden zurückführen. **Stella Lange** geht in *Mapping Turin. Giuseppe Culicchia kartiert seine Stadt neu: Torino è casa mia (2005) – Torino è casa nostra (2015)* einer auf Edward Said und die Opposition von Zentrum und Peripherie zurückgehende kontrapunktischen Lektüre nach. Demnach entwirft der Autor auf der Grundlage historischer und gegenwärtiger hegemonialer Ordnungen Turin als ›Stadt der Anderen‹. In der Rekonstruktion und Überschreibung eines Reiseführers und eines Stadtplans werden historische und gegenwärtige, politische und wirtschaftliche Zentren zugunsten eines in die Peripherie verlagerten neuen politischen Zentrums inmitten einer Piazza neu ausgelotet.

## Auswahlbibliographie

- Ameel, Lieven et al. (Hg.): *Literature and the Peripheral City*. Basingstoke/New York 2015.
- Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.
- Becker, Annette/Jung, Karen/Schmal, Peter Cachola (Hg.): *New Urbanity. Die europäische Stadt im 21. Jahrhundert*. Deutsch/Englisch. Deutsches Architekturmuseum. Frankfurt/Main 2008.
- Benjamin, Walter: *Städtebilder*. Frankfurt/Main 1963.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V. *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 1982.
- Buschmann, Albrecht/Ingenschay, Dieter (Hg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg 2000.
- Certeau, Michel de: »L'imaginaire de la ville«, in: ders.: *La culture au pluriel*. Paris 1993, S. 33–44.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: *Kleine Literaturgeschichte der Stadt*. Darmstadt 2003.
- Costadura, Edoardo/Klaus Ries (Hg.): *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*. Bielefeld 2016.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann: »Einleitung: Was lesen wir im Raume?«, in: dies. (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2008, S. 7–45.
- Döring, Tobias: »Postkoloniale Räume«, in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin 2015, S. 137–147.
- Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin 2015, S. 1–11.
- Engell, Lorenz: »Vorwort«, in: Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010, S. 7–12.
- Fassmann, Heinz: *Stadtgeographie I: Allgemeine Stadtgeographie*. Braunschweig 2004.
- Follath, Erich/Gerhard Sporn: »Was Städte sexy macht«, in: *DER SPIEGEL* 20.8.2007, S. 100f.
- Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010.
- Fuchs, Gotthart/Moltmann, Bernhard/Prigge, Walter (Hg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main 1995.
- Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: »Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen. Statt einer Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld 2007, S. 9–56.
- Heath, Stephen: »Narrative Space«, in: ders.: *Questions of Cinema*. Bloomington 1981, S. 19–75.
- Hölter, Achim/Pantenburg, Volker/Stemmler, Susanne: »Metropolen im Maßstab«, in: dies. (Hg.): *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*. Bielefeld 2009, S. 9–14.
- Hüppauf, Bernd: »Heimat – die Wiederkehr eines verpönten Wortes«, in: Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen (Hg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld 2007, S. 109–140.
- Ingenschay, Dieter: »Großstadtaneignung in der Perspektive des peripheren Blicks«, in: Buschmann, Albrecht/Ingenschay, Dieter (Hg.): *Die andere Stadt – Großstadtbilder in der Perspektive des fremden Blicks*. Würzburg 2000, S. 7–19.

- Italiano, Federico: »Kartographisches Schreiben und kartographische Imagination«, in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Raum & Literatur*. Berlin/Boston 2015, S. 249–258.
- Jencks, Charles: *Die Sprache der postmodernen Architektur – Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition*. Stuttgart 1988.
- Kauffmann, Kai: »Innovation und Konvention: Eine medien- und funktionsgeschichtliche Rekonstruktion der literarischen Großstadterfahrung«, in: Schulz, Evelyn/Sonne, Wolfgang (Hg.): *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*. Zürich 1999, S. 227–260.
- Kittler, Friedrich: »Die Stadt ist ein Medium«, in: Fuchs, Gotthart/Moltmann, Bernhard/Prigge, Walter (Hg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main 1995, S. 228–244.
- Koschorke, Albrecht: »Zur Funktionsweise kultureller Peripherien«, in: Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld 2012, S. 27–39.
- Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt*. München 1969.
- Lefebvre, Henri: *La révolution urbaine*. Paris 1970.
- Lefebvre, Henri: *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*. Frankfurt/Main 1978.
- Lefebvre, Henri: *Das Recht auf Stadt*. Hamburg 2016.
- Lehan, Richard: *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley 1998.
- Lindner, Rolf: *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*. Frankfurt/Main 2004.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 311–340.
- Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens: eine semiotische Theorie der Kultur*. Frankfurt/Main 2010.
- Mahler, Andreas: »Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders. (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*. Heidelberg 1999.
- Moosmann, Elisabeth: *Heimat. Sehnsucht nach Identität*. Berlin 1980.
- Moser, Christian: *Zwischen Zentrum und Peripherie: die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld 2005.
- Nünning, Ansgar: »Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven«, in: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 33–52.
- Pooch, Melanie U.: *DiverCity – Global Cities as a Literary Phenomenon. Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age*. Bielefeld 2016.
- Roberts, Brian H.: *Managing the Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brüssel 2014.
- Roberts, Brian H./Hohmann, Rene Peter: »The Systems of Secondary Cities: The Neglected Drivers of Urbanising Economies«, in: *CIVIA* 2014/7, S. 1–11.
- Rondinelli, Dennis A.: »Dynamics of Growth of Secondary Cities in Developing Countries«, in: *Geographical Review* 1983/73 (1), S. 42–57.
- Ruhe, Cornelia: »Semiosphäre und Sujet«, in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin 2015, S. 170–177.
- Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981–1991*. London 1991.

- Sahinaz Akalin, Emine/Bunk, Arne/Mechlenburg, Gustav/Pick, Erich (Hg.): *Layering Diversity. Stadt und Identität in der künstlerischen Forschung*. Hamburg 2015.
- Said, Edward: *Culture and Imperialism*. London 1993.
- Sansot, Pierre: *Poétique de la ville*. Paris 2004.
- Scherpe, Klaus (Hg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Siedentop, Stefan: »Die Rückkehr der Städte? Zur Plausibilität der Reurbanisierungshypothese«, in: *Informationen zur Raumentwicklung* 2008/3–4, S. 193–210.
- Simmel, Georg: »Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung«, in: *Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden*, Bd. 9, Dresden 1903, S. 185–206.
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München 1993.
- Stockhammer, Robert: *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München 2007.
- Vogt, Guntram: *Die Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900–2000*. Marburg 2001.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Bd. 3. Frankfurt/Main 1999.
- Wende, Waltraud: »Einleitung. Augen in der Großstadt, ein Wahrnehmungsraum der Moderne«, in: dies. (Hg.): *Großstadtlyrik* [EA 1999]. Stuttgart 2013, S. 5–37.
- Wilson, Rob/Dissanayake, Wimal: »Introduction: Tracking the global/local«, in: dies. (Hg.): *Global/Local. Cultural production and the transnational imaginary*. Durham/London 1996, S. 1–18.
- World Bank: *Systems of Cities Integrating National and Local Policies Connecting Institutions and Infrastructures*. Washington 2009.
- Wulff, Hans J.: »Filmraum – Handlungsraum – sozialer Raum«, in: ders.: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmosemiotik des Films*. Tübingen 1999, S. 77–145.
- Zohlen, Gerwin: »Metropole als Metapher«, in: Fuchs, Gotthart/Moltmann, Bernhard/Prigge, Walter (Hg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt/Main 1995.



---

## Eröffnungen



---

Dietrich Scholler

## **Stadt, Land, Fluss. Gründungsmythen in Pennacchis *Canale Mussolini* (2010)**

Der heutige *Canale delle Acque Alte* ist einer von vielen unscheinbaren Wasserwegen von gerade einmal 37 Kilometern Länge und wenigen Metern Breite; kaum der Rede wert also, sollte man meinen. Denn wenn man sich die ruhmreiche Baugeschichte großer Kanäle ins Gedächtnis ruft – man denke an den Suezkanal oder an den Panamakanal –, dann erscheint uns dieser kleine, in der italienischen Region Latium gelegene Kanal vergleichsweise unbedeutend. Aber bis zum Jahr 1944 hieß er *Canale Mussolini*, und er stand seinerzeit metonymisch für ein Unternehmen, bei dem es nach sage und schreibe 2000 Jahren endlich gelungen war, die sprichwörtlichen Pontinischen Sümpfe trocken zu legen und anschließend zu besiedeln. Von dieser Geschichte handelt der Romanzyklus *Canale Mussolini* des Erfolgsautors Antonio Pennacchi. Der erste Band erschien im Jahr 2010, der zweite im Jahr 2015, und ein dritter Band mit dem Arbeitstitel *La corale* soll in Arbeit sein.

Im Folgenden möchte ich in vier Schritten darlegen, wie Pennacchi im ersten Band seines Romanzyklus mittels paratextueller Steuerung einen Erwartungshorizont aufbaut, dem die erzählte Geschichte dann auch tatsächlich zu entsprechen scheint. Denn die Kultivierung und Urbanisierung der Pontinischen Ebene wird zunächst als Aufstiegsgeschichte einer verarmten Familie erzählt. Im Zuge der Besiedlung entstehen fünf neue Städte, darunter die Provinzstadt Littoria, der man den Rang einer Secondary City im Sinne der üblichen Definitionen zusprechen darf. Ihr relationaler Sekundärcharakter gegenüber Primärstädten liegt auf der Hand, darüber hinaus möchte ich mit Bezug auf Littoria eine zweite Facette ihres Sekundärcharakters hervorheben: Mussolinis Modellstadt ist sekundär, weil die faschistische Ideologie zivilisationsfeindlich und damit antiurban eingestellt ist. Deshalb ist Littoria ein sekundärer Annex der faschistischen Agrarpolitik. Die Relationalität Littorias ergibt sich also weniger in Bezug auf Primärstädte als vielmehr in Bezug auf die pontinische Urbarmachung und damit auf die spezifische faschistische Siedlungspolitik, die entsprechend berücksichtigt werden muss. In diesen historischen Kontext bettet Antonio Pennacchi die Migrationsgeschichte der Aussiedlerfamilie Peruzzi ein. Dabei

reproduziert und erweitert er auf packende Weise Gründungsmythen der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts, die man mit italienischen Städten, Regionen und Wasserstraßen verbindet. Auf den zweiten Blick aber werden diese Stadt-Land-Fluss-Mytheme als Bestandteile einer großen faschistischen ›Geschichte von oben‹ auf der Basis genuin literarischer Verfahren mittels etlicher ›Geschichten von unten‹ parasitär in Dienst genommen und konterkariert. Während die faschistische Meistererzählung als ›Geschichte von oben‹ über einen chorischen Erzähler vermittelt wird, werden die widerstrebenden ›Geschichten von unten‹ durch die Brille eines pikaresken Erzählers erzählt. Auf diese Weise entsteht ein facettenreiches Bild des italienischen *ventennio fascista*, das nicht zuletzt Rückschlüsse auf die Organisation des Imaginären im heutigen Italien ermöglicht.

## Die Pontinische Ebene in historischer und paratextueller Darstellung

Bei dem eingangs erwähnten Unternehmen handelt es sich um das von Benito Mussolini initiierte Programm der sogenannten *bonifica*, der kollektiven Urbarmachung und Kultivierung einer menschenleeren, von der Malaria verseuchten, elenden Sumpflandschaft in der Pontinischen Ebene südöstlich von Rom. Die Ebene erstreckt sich von Anzio bis Terracina entlang des Tyrrhenischen Meers. Im Nordosten wird sie parallel zu der Via Appia von den Monti Lepini und den Monti Ausoni begrenzt. Sie umfasst ca. 770 km<sup>2</sup> und hatte sich bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts praktisch entvölkert. Heutzutage leben dort eine halbe Million Menschen. Da das nahe gelegene Gebiet für die römische Hauptstadt des Imperium Romanum und als Sitz der Päpste von wirtschaftlicher Bedeutung war, gab es immer wieder groß angelegte Versuche der Trockenlegung. Aber diese zahlreichen Versuche der Landgewinnung addieren sich zu einer fortgesetzten einzigen Geschichte des Scheiterns. Weder Caesar, noch Leonardo da Vinci, noch Papst Sixtus V., noch Napoleon hatten Erfolg, und die wenigen verbliebenen Bewohner\_innen nahmen in den Malariasümpfen Schaden an Leib und Seele, wenn man dem deutschen Wasserbauingenieur Carl Friedrich von Wiebeking glauben mag. In seinen *Nachtraege[n]* zu Wasserbaukunde (1837) stellt er folgende Diagnose:

Die Pontinischen Sümpfe und die Via-appia befanden sich im Jahre 1777 in einem verwehrlosten Zustande. – Ihre Ausdünstungen waren so zerstörend, dass die sie bewohnenden Menschen eine gelbe schlaife Haut hatten und eine Art Cretins waren. Wenn man auf der Oberfläche ihres Leibes eine Vertiefung mit dem Finger eindrückte, so erhob sich das Fleisch nicht wieder, denn der Körper hatte seine Muskelkraft ver-

loren; diess ist auch noch gegenwärtig der Fall bei den Menschen, die in den Pontinischen Sümpfen wohnen.<sup>1</sup>

Aber warum gelang es über Jahrhunderte hinweg nicht die Pontinische Ebene urbar zu machen? – Nun, das Hauptproblem bestand darin, dass die im Herbst einsetzenden Regenfälle im Verbund mit den in den Bergen entspringenden Flüssen nicht zum Meer abfließen konnten, stattdessen Wald und Wiesen überfluteten und sich dabei in stehende Gewässer verwandelten. Antonio Pennacchi, der in seinem Erzählzyklus *Canale Mussolini* nicht nur ein mitreißender Erzähler ist, sondern darüber hinaus immer wieder als informierter Historiker und Anthropologe auftritt, erläutert die geohistorischen Hintergründe der Sumpfbildung ungefähr in der Mitte des ersten Bandes. Demnach lag das Gebiet noch im Eiszeitalter unter den Wassern des Tyrrhenischen Meeres. In unserem Erdzeitalter des Holozän zog sich das Meer zurück und stattdessen bildete sich durch Vulkantätigkeit eine Lagune aus, die zunehmend versandete und die parallel zum Meer von einer Düne begrenzt war. Pennacchis informierter Erzähler bezeichnet diese Dünenbildung als Rückkrat, als »spina dorsale«,<sup>2</sup> die fortan dafür sorgte, dass sämtliche Wasserströme nicht direkt zum Meer, sondern parallel zur Küste Richtung Südosten zum Meer abfließen, aber ebendort nicht ankamen, weil das Gefälle zu gering war.

Damit wären die Voraussetzungen für Pennacchis Geschichte skizziert. Sie bilden einen geohistorischen Rahmen von eposträchtigem Kaliber. Zum Zwecke der Illustration spannt Pennacchi mittels paratextueller Karten a priori einen entsprechenden Erwartungshorizont auf. Die Karten aus dem Frontispiz des ersten Bandes verweisen jeweils auf einen Zustand A vor der Urbarmachung und auf einen Zustand B danach. Wenn man dann noch die beiden historisierenden Illustrationen aus den Buchinnendeckeln von Band II *Canale Mussolini parte seconda* (2015) hinzuzieht, ergibt sich bereits vor der Romanlektüre ein narrativer Spannungsbogen. Denn auch im zweiten Band präsentiert Pennacchi wiederum einen Zustand A und einen Zustand B, nunmehr bezogen auf den Städtebau im Anschluss an die erfolgreiche Landgewinnung. Die erste Illustration auf der Innenseite des Buchdeckels zeigt den Grundriss der faschistischen Modellstadt Littoria sowie die wichtigsten Gebäude, allerdings ohne Bezeichnungen. Auf der zweiten Karte, die sich auf der Innenseite des Buchrückens befindet, sind dann sämtliche Funktionsbauten und Plätze mit Namen versehen. Durch diese kartographische Vorentlastung kann man sich als Leser\_in also auf eine Geschichte einstellen, die von der gewaltigen Urbarmachung einer ganzen Region handelt. Letztere wird dabei mit Aussiedlerhöfen (*poderi*), kleinen

---

1 Wiebeking 1837, S. 112.

2 Pennacchi 2014, S. 141.

Agrarkommunen (*borghi*) und in einem zweiten Schritt schließlich auch mit urbanen Zentren im Stil der neuesten faschistischen Architektur ausgestattet.

Ermöglicht wird diese Form der kartographischen Vororientierung dadurch, dass es sich bei Pennacchis paratextuellen Karten im Gegensatz zur üblichen, rein quantifizierenden Ordnungspraxis moderner Kartographie um »erzählende« Karten handelt. Seit Michel de Certeau wissen wir, dass die Karte in der Frühen Neuzeit über die Abbildung siegt und den Raum dementsprechend kolonisiert. Dabei eliminiert sie diejenigen Praktiken, die sie überhaupt erst hervorgebracht haben: Die Alltagspraktik der Wegstrecke wird in ein objektiviertes panoptisches System überführt, das spätestens im Zeitalter der Mathematisierung des Raums aus Orten und Strecken quantifizierbare Entitäten macht, aus denen nicht zuletzt auch die Dimension der Zeit ausgetrieben wird.<sup>3</sup> Nicht so bei Pennacchi. Der Autor hat seine Karten von Hand gezeichnet. Immerhin erfüllen sie ein Grundbedürfnis der modernen Kartenleser\_innen. Dank der Kompassrose können wir als Person auch in dieser selbst gezeichneten Karte einen Standpunkt im objektivierten Raum einnehmen und uns im deiktischen Feld orientieren. Aber Pennacchis Karte bietet natürlich mehr als die üblichen Formen arbitrarisierter Semiosis [Abb. 1].

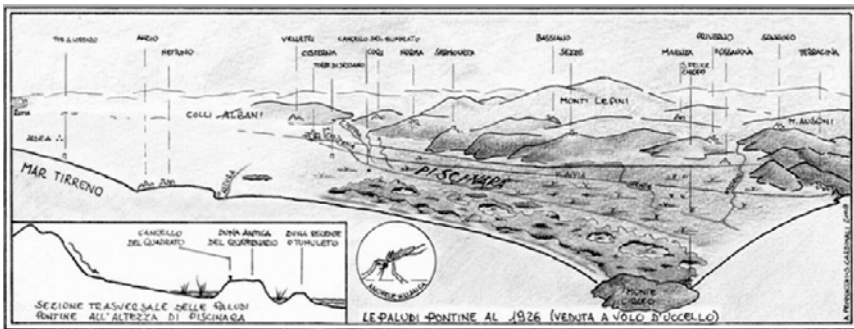


Abb. 1: Zeichnung aus Canale Mussolini

Die erste Karte zeigt die Pontinische Ebene im Jahr 1926 als unzivilisierte Sumpflandschaft. Die Flüsse aus den Bergen versanden im Nirgendwo, die Ursache dieses Verlandungsprozesses wird links unten in einem speziellen Kartenausschnitt visualisiert, und die fatalen Folgen werden schließlich in Gestalt der furchterregenden Malariamücke nicht ganz maßstabgerecht in der Kartenmitte in einem Kreissymbol in den Brennpunkt gerückt.

Die zweite Karte zeigt die Pontinische Ebene im Jahr 1939 als blühende Landschaft mit fünf neuen Städten (Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia und

3 Zum Prozess der Mathematisierung von Karten vgl. de Certeau 1980 und Krämer 2007.

Pomezia) [Abb. 2], zahlreichen landwirtschaftlichen Siedlungen und einer mit kräftigem Blau hervorgehobenen, nicht maßstabgerechten Wasserstraße namens *Canale Mussolini*. An die Stelle der Malariamücke ist hier nun positionsidentisch der Landarbeiter beim Pflügen seiner Scholle getreten. Nicht unerwähnt bleibe eine zweite Detailvergrößerung, nämlich die des Podere *ONC*. Dahinter verbirgt sich die Frontkämpferversammlung der *Opera Nazionale per i Combattenti*, unter deren Ägide die Landgewinnung wie eine militärische Operation mit durchschlagendem Erfolg durchgeführt wurde.

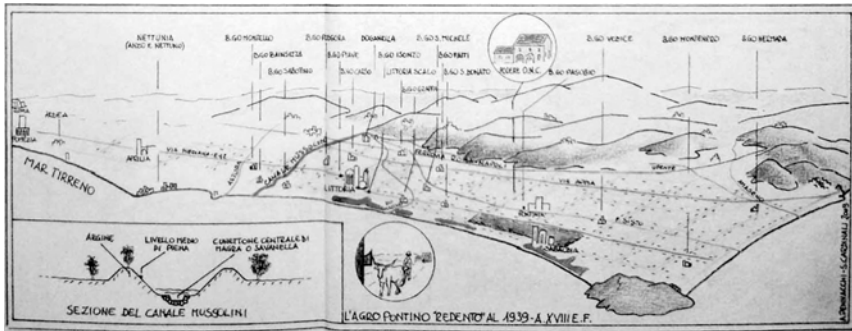


Abb. 2: Zeichnung aus *Canale Mussolini*

## Exodus und Terra Nuova als Mythenkomplexion

Die qua Buchtitel und Paratext annoncierte Erfolgsgeschichte der faschistischen Siedlungspolitik bildet also den historischen Rahmen der erzählten Geschichte. Belebt wird dieser politische *grand récit* durch die private Geschichte der weit verzweigten Familie Peruzzi, deren Mitglieder in der Po-Ebene nahe Ferrara als Halbpächter ein gutes Auskommen haben. An den großen geschichtlichen Ereignissen ist immer mindestens ein Mitglied der Familie Peruzzi beteiligt, darunter an der *Grande Guerra*, am Marsch auf Rom (1922), an der Umsiedlung in die Pontinische Ebene (1932), an den italienischen Kolonialkriegen in Griechenland, Russland und Afrika, an Mussolinis offiziellen Auftritten in Littoria und schließlich bei der Abwehrschlacht gegen die anrückenden alliierten Truppen im Jahr 1944. Die Familie Peruzzi wird also in regelmäßigen Abständen vom Mantel der Geschichte gestreift. Auch die sujetträchtige schicksalhafte Wende im Leben der Peruzzis geht auf ein historisches Ereignis zurück. Es ist die sogenannte *quota 90*, eine von Mussolini im Jahre 1927 verordnete Aufwertung der Lira, die dazu führt, dass die Halbpächter in der Po-Ebene nicht länger angemessene Preise für ihre Produkte erzielen können. Infolgedessen wird ihr Vieh von den Gutsbesitzern beschlagnahmt, und die Peruzzis müssen Hunger

leiden, wie schon vorangehende Generationen von Landarbeitern, die zur Auswanderung in die Vereinigten Staaten gezwungen waren. Da aber die USA eine Art *mexican wall* – eine ›italienische Mauer‹ – errichtet hatten und als Aufnahmeland für Migrant\_innen von der Apenninenhalbinsel nicht länger zur Verfügung stehen, bietet sich dank Mussolinis Siedlungspolitik kurzerhand die Möglichkeit, in den Agro Pontino zu migrieren. Die Bedeutung dieser sujetträchtigen Grenzüberschreitung über die Apenninen wird auf der Ebene der Textvermittlung in doppelter Weise markiert: zum einen durch den Einsatzzeitpunkt der Handlung, und zum anderen durch die Exodus-Metapher. Denn die Romanhandlung setzt nicht mit dem Beginn der *histoire* ein, sondern mit einer Prolepse:<sup>4</sup>

Per la fame. Siamo venuti giù per la fame. E perché se no? Se non era per la fame restavamo là. Quello era il paese nostro. Perché dovevamo venire qui? Lì eravamo sempre stati e lì stavano tutti i nostri parenti. Conoscevamo ogni ruga del posto e ogni pensiero dei vicini. Ogni pianta. Ogni canale. Chi ce lo faceva fare a venire fino qua?<sup>5</sup>

Im Romanincipit fällt der Erzähler der Familiengeschichte mit der Tür ins Haus. Er gibt eine Antwort auf eine Frage, die im Textvorfeld überhaupt nicht gestellt wurde, aber von einem möglichen Gesprächspartner hätte gestellt werden können. Wer sollte diese fragende Person sein? Wo ist das Thema zum Rhema? Undurchsichtig erscheinen auch die deiktischen Bezüge. Wer ist dieses *wir*, in dessen Namen der Erzähler spricht? Was ist mit »giù« gemeint, was mit »paese nostro«? Dieser deiktische Nebel am Anfang weckt das Interesse der Leser\_innen und lenkt die Aufmerksamkeit qua Informationsdiskrepanz bereits an der Schwelle zur Fiktion auf das zentrale Romanereignis: auf die Vertreibung der Peruzzis aus der padanischen Heimat. Diese wiegt insofern umso schwerer, als die Familie seit vielen Generationen in der Po-Ebene ansässig und entsprechend tief verwurzelt ist. Das unterstreichen mehr als deutlich die in emphatischer Rede wiederholt verwendeten, intensivierenden Allquantoren »sempre« (immer) und »ogni« (jede/r).

Die Übersiedlung als Akt einer sujetträchtigen Grenzüberschreitung wird darüber hinaus auch durch die mythisch vorbelastete Metapher des *Exodus* markiert, und zwar wiederum an einer eminenten Textschwelle, nämlich zu Beginn des II. Teils, wo es zum Auftakt heißt: »Fu un esodo. Trentamila persone

4 Die erzählte Geschichte ist in *Canale Mussolini* nicht chronologisch angeordnet, sondern, ganz im Gegenteil, sie wird durchweg diskontinuierlich erzählt, immer wieder unterbrochen durch Vor- und Rückgriffe, aber auch durch weit ausgreifende Erzählungen einzelner Episoden sowie durch lang ausgespinnene sachkundige Erläuterungen zu Ackerbau, Viehzucht und Stadtplanung.

5 Pennacchi 2014, S. 9.

nello spazio di tre anni [...] venimmo portati quaggiù dal Nord.«<sup>6</sup> In seiner Informationsstruktur funktioniert auch dieser Auftakt in Analogie zum Romanincipit wieder wie die rhematische Antwort auf eine thematische Frage, die aber im Vorfeld nicht gestellt wurde. Zu dieser markierten Satzgliedstellung gesellen sich zwei anaphorische Wiederaufnahmen: Die rhematische Aussage »Fu un esodo« wird im nächsten Absatz sowie nach zehn Seiten noch einmal wiederholt, das heißt, das Thema der Übersiedlung in der Form des Exodus wird ritornellartig in mehreren Erzählanläufen variiert. Durch diese Mehrfachmarkierung wird dem Thema eine gewisse Bedeutungsschwere beigemessen, und es drängt sich der naheliegende Vergleich mit der alttestamentarischen Geschichte vom Auszug der Israeliten aus der ägyptischen Sklaverei auf. In Analogie zu der biblischen Aktantenstruktur des Alten Testaments überwinden die versklavten *mezzadri* Oberitaliens ihren Feudalherren, und zwar mit Hilfe einer modernisierten charismatischen Mosesfigur in Gestalt des Duce. Durch die Ausrichtung auf den Duce im Verbund mit dem modernen Massentransportmittel der Eisenbahn kann garantiert werden, dass keine willkürlichen Migrationsbewegungen entstehen, sondern dass es sich um eine generalstabsmäßig geplante, fast schon paramilitärische Umsiedlungsaktion handelt. Als Sender im Sinne des Aktantenmodells nach Greimas<sup>7</sup> fungiert die fascho-kommunistische Ideologie der Terra Nuova, die wiederum in Analogie zur Geschichte Israels im Roman wiederholt als »Terra Promessa«<sup>8</sup> verbrämt wird und damit auf die Ankunft der Israeliten im sogenannten ›Gelobten Land‹ anspielt, also auf die Landnahme Kanaans im Anschluss an die Durchquerung der Wüste. Als Empfänger im Sinne der Greimas'schen Aktantenstruktur wäre dann die *terra redenta* einzusetzen, also das ›erlöste Land‹, wie man die trocken gelegten Pontinischen Sümpfe im zeitgenössischen faschistischen Sprachgebrauch zu nennen pflegte und wie auch Pennacchi den Zustand des Agro auf der zweiten Karte aus dem Jahr 1939 bezeichnet. Damit einhergehend hätten wir es auf dem Pol des *destinataire* mit einem auserwählten Volk zu tun, das sich aus geretteten padanischen Familien zusammensetzt, die sich auf den übereigneten pontinischen Aussiedlerhöfen vorbildlich vermehren und das ihre zur Errichtung des *Sacro Impero* beitragen. Der faschistische Raummythos wird also überblendet von dem biblischen Mythos des Auszugs der Israeliten und dient der Legitimation der inneritalienischen Migrationspolitik.<sup>9</sup>

6 Pennacchi 2014, S. 137. »Es war ein Exodus. Im Lauf von drei Jahren [...] wurden dreißigtausend Menschen aus dem Norden hier heruntergeschafft.« (Pennacchi 2013, S. 127).

7 Vgl. Greimas 1986.

8 Pennacchi 2014, S. 226.

9 Es sei schon an dieser Stelle einschränkend vermerkt, dass der sublimale Ton der Exodus-Allegorie nicht immer durchgehalten wird. Als der Exodus mit der Zugankunft in Littoria endet und die »Terra Promessa« erreicht worden ist, heißt es, dass die »guardie del Faraone –

Bevor aber Höfe, Siedlungen und Städte gegründet werden können, muss der Sumpf trocken gelegt werden. Aus den Schilderungen des Onkels Pericle entwirft der Erzähler folgendes Bild von den Pontinischen Sümpfen:

Erano le Paludi Pontine proprio come aveva raccontato zio Pericle, un inferno che pochi anni prima arrivava dalle mura di Roma fino a Terracina; oltre settecento chilometri quadrati di pantani, stagni, foreste impenetrabili con serpenti di oltre due metri e stormi di zanzare anofeli che guai a chi ci entrava. Se non finivi nelle sabbie mobili t'attaccavano la malaria le zanzare, ed eri fatto.<sup>10</sup>

Die vormalige Pontinische Ebene wird als Vorhölle dargestellt, die wie bei Dante aus stehenden Gewässern, Sümpfen und undurchdringlichen Wäldern besteht, in denen riesige Schlangen, Mückenschwärme und nicht zuletzt Treibsandböden jegliche Zivilisation verhindern – ungünstige Bedingungen für die Standhaftigkeit faschistischer Subjekte. Aus dieser Hölle gibt es kein Entkommen, und – so der Erzähler – sie wurde zwar nicht von Dante aber immerhin von Literaten wie »Goethe, Stendhal, M.me [sic] de Staël«<sup>11</sup> dem zeitgenössischen europäischen Publikum in lebhaften literarischen Bildern des Schreckens vor Augen geführt. Wo aber ein Cäsar, ein Leonardo da Vinci, ein Napoleon und ein Garibaldi scheiterten, sollte der Duce einen glänzenden Sieg erringen. Aus der dynamischen Sicht der faschistischen Lebensraumpolitik konnte es kein besseres Trainingsgebiet geben als die Pontinischen Sümpfe. Theweileits *Männerphantasien* (1977) lassen sich m.E. ohne weiteres von Frauenkörpern auf Landschaftskörper übertragen. Demzufolge handelt es sich bei Sümpfen, Urwäldern und Treibsandgebieten aus psychohistorischer Sicht in Analogie zur hinterhältigen roten Hure um weibliche, unberechenbare, wenn nicht brigantistisch-kommunistische Landschaftsformen. In diese Richtung deutet auch die Geschichtsschreibung, die vermerkt, dass in den regenstarken Wintermonaten

---

schierate coi fez e le camicie nere sul marcia piede del binario Uno – erano lì a proteggerci nello sbarco ed a guidarci nel prendere possesso del nostro Mar Rosso prosciugato.« (Pennacchi 2014, S. 154). »Die Wächter des Pharao – mit Fez und schwarzem Hemd in Positur auf Bahnsteig eins – waren da, um uns beim Aussteigen zu beschützen und uns bei der Inbesitznahme unseres trockengelegten Roten Meeres anzuleiten.« (Pennacchi 2013, S. 144). Zwar wird die biblische Exodus-Metapher durch die Erwähnung der Pharaonen und des Roten Meeres noch weiter ausgebaut, aber durch die Kontamination mit der aktuellen politischen Realität in Gestalt faschistischer Fez-Träger wird der erhabene Ton der Erzählung spürbar abgesenkt, um sich in den Niederungen der Komik zu verlieren.

10 Pennacchi 2014, S. 139. »Das waren die eigentlichen Pontinischen Sümpfe, von denen Onkel Pericle erzählt hatte, eine Hölle, die bis vor wenigen Jahren von den Toren Roms bis nach Terracina gereicht hatt; mehr als siebenhundert Quadratkilometer Sumpfsgebiet, Morast, undurchdringliche Wälder mit über zwei Meter langen Schlangen und Schwärmen von Anophelesmücken, und wehe, dem, der sich da hineinbegab. Wenn er nicht im Fließsand versank, dann hängten ihm die Mücken die Malaria an, und er war bedient.« (Pennacchi 2013, S. 129).

11 Ebd.

eigentlich nur noch Briganten und Verbrecher in der Pontinischen Ebene ausharrten. Nur nebenbei sei vermerkt, dass Mussolini sich nicht nur vor Urwäldern, sondern auch vor dem Dickicht der Städte fürchtete, was u. a. dazu führte, dass er Mitte der 30er Jahre 25.000 Wirtshäuser schließen ließ, weil es sich in seinen Augen um Brutstätten der geistig-moralischen Unzucht handelte. Der faschistischen Vorstellung vom Lebensraum dagegen entsprechen in optimaler Weise die plane Fläche und der Stichkanal:

È per questo che la prima cosa che fa il fascio è scavare al limitare nord della piana un grande canale che raccolga le acque »alte« prima che entrino in palude. Un baluardo, un confine: di qua non si passa più. È il Canale Mussolini, che parte lungo lungo fronteggiando il piede dei Lepini e poi volta a sud, a solcare il piano raccogliendo man mano il Teppia, il Fosso di Cisterna e tutti gli altri che arrivino dai Colli Albani. Lui li raggruppa tutti, poi taglia la duna quaternaria e porta ogni acqua direttamente a mare.<sup>12</sup>

Die Sumpfebene wird demnach trockengelegt durch den Bau des titelgebenden *Canale Mussolini* und in ihre reinen Bestandteile Wasser und Erde zerlegt. Dazu muss ein Graben ausgehoben werden, der eine Grenze markieren und als Bollwerk (»baluardo«) dienen soll. Die Idee des Kanalbaus verknüpft sich also in der literarischen Rhetorik mit den Vorstellungen von der Reinheit, der Eindämmung und der Wehrhaftigkeit. Aber der Mussolini-Kanal dient nicht nur als Schutzwall, sondern er soll darüber hinaus die Wassermassen der Pontinischen Ebene sammeln und bändigen – was ihm dank faschistischer Ingenieurskunst und dank des Einsatzes von 30.000 Arbeitern der Faust auch in beeindruckender Weise gelingt. Vermag er doch aus der Sicht des Erzählers den »Teppia, il Fosso di Cisterna e tutti gli altri« aufzunehmen und zu einem großen Strom zu vereinigen, der anschließend in gerader Linie die »duna quaternaria« (Quartärdüne)<sup>13</sup> durchbricht und sich direkt ins Meer ergießt. Wir haben es hier also nicht länger mit unberechenbar versumpfenden Wasserläufen zu tun, sondern mit einem schnell fließenden gerichteten Strahl. Es fügt sich in die Isotopie der Wehr-tüchtigkeit, dass sich dieser gewaltige Strahl des Benito Mussolini in eine tödliche Waffe verwandeln kann:

È il Canale Mussolini che dà vita a tutto l'Agro [...] è tutto un solo muro d'acqua rossastra torbida che scorre e s'accavalla, mulinando impetuosa e rumorosa. Mi creda,

12 Pennacchi 2014, S. 143. »Deshalb lässt der Fascio als erstes am Nordrand der Ebene einen großen Kanal graben, der die vom Gebirge kommenden Wasser einsammelt, bevor sie sich in das Sumpfbereich ergießen. Ein Bollwerk, eine Barriere: Bis hierhin und nicht weiter. Und der Canale Mussolini, der in einem gewissen Abstand am Fuss der Lepiner Berge entlangfließt und dann nach Süden abbiegt, durchzieht die gesamte Ebene und nimmt nach und nach den Teppia auf, den Fosso di Cisterna und alle anderen Flüsse, die von den Albaner Bergen kommen. Er fasst sie alle zusammen, dann durchschneidet er die Quartärdüne und führt sämtliche Wasser direkt ins Meer.« (Pennacchi 2013, S. 133).

13 Ebd. »den Teppia auf[zunehmen], den Fosso di Cisterna und alle anderen Flüsse« (ebd.).

fa proprio: »Vvuuóóúhvfff«, come quando aprono a manetta gli scarichi del vapore alle caldaie delle fabbriche. Mille metri cubi d'acqua al secondo, durante le piene. Pensi la velocità, la quantità, la potenza. Se lei ci cade dentro, lui l'ammazza all'istante con le botte dei metri cubi d'acqua, prima ancora d'affogarla. Difatti c'è il detto, dentro i bar a Latina: »A te e il Canale Mussolini, che t'ammazzi di botte una volta o l'altra.«<sup>14</sup>

Wie schon im vorigen Zitat wird der Canale Mussolini auch in diesem Absatz durch die Satzgliedstellung in gebührender Weise in den Fokus gerückt. Seine rötliche Färbung (»acqua rossastra«) gemahnt zum einen an die Gründungsgewalt der Landgewinnung, zum anderen aber auch daran, dass gemäß faschistischer Ideologie jegliche Kulturtätigkeit in der letzten Instanz Vorbereitung auf den blutigen Kampf als äußeres Erlebnis zu sein hatte. Schon der Sänger der *Aeneis* wusste, dass Kriege und Staatsgeschäfte einen hohen Ton erforderlich machen. Aber zu einem vielzitierten Topos des Erhabenen der Natur sollte die Wasserwand erst in Racines Tragödie *Phèdre* aufsteigen.<sup>15</sup> Diesem Beispiel folgend verwandelt sich Mussolinis Strahl aus der Figurensicht der Zeitzeug\_innen in eine riesige Mauer, die sich ungestüm und mit gewaltigem Getöse zu einem galoppierenden Mahlwerk auftürmt, was vom Erzähler auch lautmalerisch und mit häufigen, konativen Beglaubigungsgesten (»Mi creda«, »Glauben Sie mir«) unterstrichen wird. Da es sich um einen kontrollierten Strahl handelt, können Wassermenge und Durchflussgeschwindigkeit im Sinne des mathematisch Erhabenen quantifiziert werden, auch wenn wir damit kein Anschauungsbild mehr verbinden. Die wogende Wassermauer mit der Energie von tausend Kubikmeter pro Sekunde wird im *discours* nicht zuletzt syntaktisch nachgeahmt und durch eine Klimax gesteigert (»la velocità, la quantità, la potenza«). In einem solchen

14 Pennacchi 2014, S. 143. »Es ist der Canale Mussolini, der das Leben im ganzen Agro ermöglicht [...], eine einzige Wand aus rötlichem, trübem Wasser, das läuft und sich überschlägt, mächtig und laut brüllend. Glauben Sie mir, es macht wirklich wwwwrooff, wie wenn man in einer Fabrik an den Heizkesseln die Dampfventile aufdreht. Tausend Kubikmeter Wasser in der Sekunde bei Hochwasser. Bedenken Sie, welche Geschwindigkeit, welche Masse, welche Gewalt. Wenn Sie hineinfallen, tötet er Sie auf der Stelle durch die bloße Wucht der Wassermassen, noch bevor Sie ertrinken können. Tatsächlich gibt es in den Bars von Latina die Redensart: »Dich soll doch früher oder später der Canale Mussolini erschlagen.« (Pennacchi 2013, S. 133).

15 Die Rede ist von Théramènes Botenbericht (Akt V, Szene 6), in dem der Bote dem Vater Thésée berichtet, wie dessen Sohn Hippolyte vor dem Hintergrund eines gewaltigen Seesturms von seinen Pferden zu Tode geschleift wird. Die sich auftürmende Wasserwand wird dabei wie folgt beschrieben: »Cependant, sur le dos de la plaine liquide, / S'élève à gros bouillons une montagne humide ; / L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux, / Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.« (Racine 2006, S. 118f). »Auf dem Rücken der weiten Wasserebene jedoch / erhebt sich aus einer riesigen Brühe ein feuchtes Gebirge; / Die Welle nähert sich, bricht / und speit vor unseren Augen inmitten der Gischt ein scheußliches Ungetüm aus.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

Fluss ertrinkt man nicht, sondern man wird erschlagen, wenn man dem abschließend zitierten alltagsmythischen Sprichwort Glauben schenken darf.

## Von der Agrarkulturzivilisation zu den neuen Städten

Es klang schon mehrfach an, dass die mythisch verbrämte Siedlungspolitik des Duce – ob bewusst oder unbewusst – einem geheimen Fahrplan folgte: dem der kontrollierten Mobilisierung der Massen mit dem Endziel der Kriegsführung. Dementsprechend unterscheidet sich die Urbarmachung von Sumpfgebieten im Italien der 30er Jahre grundlegend von allen bisherigen Formen der Boden-Amelioration. Nach der Weltwirtschaftskrise setzte ein weltweites Umdenken über den globalen Kapitalismus ein. Insbesondere Deutschland, Italien und die USA des New Deal kehrten der modernen Zivilisation den Rücken und wandten sich stattdessen – beinahe wie in der heutigen Situation – der Nation, der Region und dem Siedlungsbau als vermeintlich bleibenden Werten zu. Dabei huldigten sie in unterschiedlicher Weise der Idee einer sogenannten Agrarkultur.<sup>16</sup> Zu ihrer Umsetzung wurden im faschistischen Italien gewaltige Anstrengungen unternommen, die in Bezug auf den Agro Pontino einen revolutionären Anstrich hatten, weil es dem *fasciocomunista* Mussolini gelang, das wichtigste Hindernis für die Besiedlung des Agro aus dem Weg zu räumen: Er enteignete die angestammten Feudalherren. Nur so konnte das Land an Siedlerfamilien verteilt werden. Diese standen im Übrigen von Beginn an mit dem Krieg in Beziehung, weil mindestens ein Familienmitglied Teilnehmer der *Grande Guerra* sein musste. Den entscheidenden Schub erhielt die Landgewinnung, nachdem Mussolini die Federführung der Geschäfte im Jahr 1931 in die Hände der *Opera Nazionale Combattenti* (ONC) übergab, der italienischen Frontkämpfervereinigung aus dem Ersten Weltkrieg. Auch hinsichtlich des Einsatzes auf den Symbolbaustellen der Höfe, Siedlungen und Städte übernimmt Pennacchis chorischer Erzähler wie schon im Falle der Trockenlegung den Pionierblick des faschistischen Regimes:

Da quel momento in poi i lavori ingranano la quarta: mattina e sera, tre turni continuati per lo scavo del Canale Mussolini, pure di notte con le fotoelettriche, con la pioggia e col bel tempo. [...] E a novembre 1931 – quando entra in possesso dei primi quindicimila ettari per esproprio – parte [Cencelli dell'ONC] davvero come un carro armato: strade, ponti, canali, disboscamenti, dissodamenti, case coloniche, magazzini e tutto quello che le pare. [...] una selva di poderi che spuntava ogni giorno come i funghi dall'ex fango.<sup>17</sup>

16 Vgl. hierzu Schivelbusch 2005.

17 Pennacchi 2014, S. 163. »Von dem Augenblick an wird unter Volldampf gearbeitet: von früh

Aus diesem Zitat wird klar, dass die Landgewinnung dank des ONC erheblich beschleunigt wird. Wie im Kriegszustand wird bei Wind und Wetter Tag und Nacht »gekämpft«, und zwar unter dem Kommando des mit allen Vollmachten ausgestatteten Agrarpolitikers Valentino Orsolino Cencelli, der laut Erzähler wie ein Bulldozer ständig unter Volldampf steht. Die Natur wird niedergerungen und dient nur mehr als Metaphernarsenal für die in Rekordgeschwindigkeit wie Pilze aus dem Boden schießenden Höfe und Siedlungen. Da Trockenlegung, Siedlungsbau und Urbanisierung nicht sukzessiv erfolgen, sondern eher konkomitant voranschreiten, wird schon zu einem frühen Zeitpunkt deutlich, dass die Besiedlung der Pontinischen Ebene aufgrund ihrer logistischen Effizienz einem Feldzug gleicht. Dabei bilden die 3.000 Einzelhöfe die Masse der Soldaten:

Questi poderi erano posti a coppia sulla strada – uno di qua e uno di là – e ogni duecentocinquanta metri, mediamente, ce n’era una coppia. Nel raggio di soli cinquecento metri, quindi, eravamo almeno sei famiglie e non famiglie d’adesso – le ripeto – ma quelle dell’Opera, tra le quindici e le venti persone l’una.<sup>18</sup>

Wie man merken wird, sind die Aussiedlerhöfe entlang der Straße in regelmäßigen Abständen wie in Reih und Glied stehende Soldaten nebeneinander angeordnet, ein Eindruck, der sich durch die uniforme Bauweise und einheitliche Farbe der Gebäude noch verstärkt. Zudem verfügten die Poderi im Agro Pontino weder über fließendes Wasser noch über Elektrizität und entsprachen demzufolge eher dem Standard eines Feldlagers als dem des modernen Landsiedlungsbaus. Das hat den Mentalitätshistoriker Schivelbusch dazu bewogen, Mussolinis Gehöfte in Begriffen der Militärsprache als »Züge, die Borghi als Kompanien oder Bataillone, die Städte als Regimenter oder Divisionen«<sup>19</sup> zu bezeichnen.

Der Darstellung des Exodus, der Landgewinnung und des Siedlungsbaus folgt im Roman die des faschistischen Städtebaus, was im Folgenden erläutert werden soll. Im Verlauf der 30er Jahre werden in der Pontinischen Ebene nacheinander fünf größere Städte gebaut: Littoria, Sabaudia, Pontinia, Aprilia und Pomezia. Zwar standen diese Neustädte in der Planungs- und Verwaltungshierarchie an

---

bis spät, in drei Schichten rund um die Uhr bei der Aushebung des Canale Mussolini, auch nachts bei künstlicher Beleuchtung, egal ob es regnet oder die Sonne scheint. [...] Und im November 1931 – als er die ersten fünfzehntausend, durch Enteignung gewonnenen Hektar Land in Besitz nimmt – legt er los wie ein Bulldozer: Straßen, Brücken, Kanäle, Rodungen, Urbarmachung des Bodens, Bauernhöfe, Lager und alles, was Sie wollen. [...] ein Wald von Pachthöfen, die tagtäglich wie Pilze aus dem Boden schossen.« (Pennacchi 2013, S. 152–153).

18 Pennacchi 2014, S. 225. »Diese Gehöfte oder *poderi* waren zu beiden Seiten der Straße geordnet – eins rechts, eins links –, und durchschnittlich alle zweihundertfünfzig Meter stand ein solches Paar. Im Umkreis von nur fünfhundert Metern waren wir also mindestens sechs Familien, und – ich wiederhole es – keine Familien wie heute, sondern solche, wie die ONC sie wollte, zwischen fünfzehn und zwanzig Personen.« (Pennacchi 2013, S. 214).

19 Schivelbusch 2005, S. 135.

oberster Stelle, aber wenn man sich mit den ideologischen Konzepten der Baugeschichte befasst, dann wird schnell deutlich, dass die geplanten Städte paradoxerweise ›Nicht-Städte‹ sein sollten. Ihre Funktion erschließt sich nämlich ausschließlich in Relation zu den umliegenden Höfen und Siedlungen. In diesem etwas anderen Sinn handelt es sich wie eingangs erwähnt um Secondary Cities. Durch seine nachrangige Bedeutung ließ sich der Städtebau vor dem Hintergrund der offiziellen Anti-Stadt-Ideologie legitimieren. Der auch bei Pennacchi im Anhang des Romans als historische Quelle verzeichnete, seinerzeit tonangebende Architekt Marcello Piacentini erläutert die Prinzipien ›nichturbaner‹ Stadtgründung in der Monatszeitschrift *La Conquista della Terra* wie folgt:

In fine, non più come manifestazione iniziale del deprecato inurbanamento, ma al contrario, proprio allo scopo di fissare il contadino alla terra sorgono le cinque città di bonifica. Esse danno modo ai rurali di partecipare alla vita civile senza abbandonare la campagna e di godere di conforti spirituali e materiali dei quali avrebbero altrimenti sentito la nostalgia finendo inevitabilmente per essere attratti dalla grande Città; è questo un principio importantissimo per realizzare quella più alta giustizia voluta dal Fascismo.<sup>20</sup>

Demnach verfolgt die Anlage einer faschistischen Stadt im Agro Pontino einzig und allein den Zweck, dem Siedler das Leben auf der Scholle noch angenehmer zu machen. Sie dient lediglich als Servicezone für Behördengänge, Arzt- oder Kinobesuche. Aus diesem Grunde werden die Neustädte auch nicht länger als *Städte*, sondern als »landwirtschaftliche Gemeindezentren« bezeichnet, als *centri comunali agricoli*. Diese Verkehrung des traditionellen Stadt-Land-Gefälles ist revolutionär und wird im Namen einer höheren faschistischen Gerechtigkeit propagiert (»quella più alta giustizia«). Solche Äußerungen als Propaganda abzutun hieße es sich zu einfach zu machen. Denn wenn man der Bauhistorikerin Daniela Spiegel (2009 und 2010) glauben darf, dann befand sich der zeitgenössische Siedlungs- und Städtebau auf der Höhe der Zeit. So habe der Erbauer der zweiten Neustadt Sabaudia, Luigi Piccinato, Inhaber des neu geschaffenen Lehrstuhls für Städtebau an der Universität von Neapel, durch rege publizistische Aktivitäten den kulturtheoretischen Überbau geliefert. Dabei traf er den Nerv der Zeit und konnte insbesondere die jüngere Architektengeneration

---

20 Piacentini 1939, S. 19. »Schließlich, nicht mehr als eine anfängliche Manifestation der missbilligten Urbanisierung, sondern im Gegenteil, eigentlich um den Bauern an das Land zu binden, entstehen die fünf Städte der Urbarmachung. / Diese Städte geben der ländlichen Bevölkerung die Möglichkeit, am zivilen Leben teilzunehmen, ohne das Land zu verlassen, und geistigen und materiellen Komfort zu genießen, wonach sie sich ansonsten gesehnt hätten, was zwangsläufig dazu geführt hätte, dass sie von der Großstadt angezogen worden wären. Dies ist ein sehr wichtiger Grundsatz, um die vom Faschismus gewünschte höhere Gerechtigkeit zu erreichen.« (Übersetzung vom Verfasser).

für sich gewinnen. In einschlägigen Artikeln rühmte er die einmaligen Vorzüge des italienischen Wegs, der auf den Primat der Landwirtschaft setzte, ganz im Unterschied zu den deutschen und englischen Gartenbaustädten,<sup>21</sup> die letztlich immer noch auf die Stadt ausgerichtet waren.

Die Mitglieder der Familie Peruzzi werden Zeugen dieser Stadtgründungen, eine Zeugenschaft, die aus der Perspektive des angestammten chorischen Erzählers wiederum als faschistischer Gründungsmythos dargestellt wird, der bei näherem Hinsehen jedoch etliche Risse aufweist. Die bereits erwähnte historische Figur des Agrarpolitikers Cencelli geht bei der Gründung von Siedlungen und Städten ähnlich ans Werk wie schon bei der Trockenlegung der Sümpfe. Die ideologische Ummantelung erfolgt beim Städtebau auf der einen Seite aus dem Fundus prototypischer faschistischer Mythen, und auf der anderen aus dem des Römischen Imperiums, das Mussolini gerne zu Propagandazwecken heranzog. Dementsprechend wird Cencelli wie »un proconsole, con pieni poteri e carta bianca dappertutto« entsendet.<sup>22</sup> Unvermeidliche Streitigkeiten beim Städtebau werden unter Hinweis auf die schwierige Stadtgründung Roms plausibilisiert, insofern nämlich alle Italiener\_innen von Romolo und Remo<sup>23</sup> abstammen würden. Es fügt sich in dieses Bild, wenn der Name der ersten städtischen Neugründung Littoria auf das faschistische Symbol der *fasces* verweisen, also auf das Liktorenbündel als Herrschaftszeichen in der Römischen Antike. Bereits vorhandene Siedlungen werden dem Erdboden gleichgemacht. Bei der Darstellung dieser Gründungsgewalt greift der wortmächtige chorische Erzähler auf den Pluralis Majestatis zurück:

Littoria poi la facemmo proprio dove già stava il Villaggio del Quadrato. Ma lo buttammo giù tutto, però. Raso al suolo. Pietra su pietra. Il Consorzio aveva costruito gli edifici neanche quattro anni prima. C'era il ben di Dio in quel villaggio: cinema, dopolavoro, capannoni, magazzini, officine, decauville. Ma raso al suolo *a fundamentis*: »*Delenda Quadrato*«. Che bisogno c'era di buttarlo giù? Avremmo potuto riutilizzare almeno qualcosa, oppure si poteva farla un po' più in là Littoria – anche solo cento metri – e si salvava tutto. Ma non c'è battaglia senza perdite, si figuri una rivo-luzione.<sup>24</sup>

21 Zu den deutschen und englischen Gartenbaustädten im Vergleich zu italienischen Neubauprojekten vgl. Schivelbusch 2005.

22 Pennacchi 2014, S. 158. »als Prokonsul [...] mit Generalvollmacht und freier Hand in allem« (Pennacchi 2013, S. 147).

23 Vgl. Pennacchi 2014, S. 159.

24 Pennacchi 2014, S. 162. »Littoria errichteten wir genau dort, wo zuvor das Villaggio del Quadrato gewesen war. Das rissen wir ganz ab. Machten es dem Erdboden gleich, dab blieb kein Stein auf dem anderen. Das Konsortium hatte es nicht einmal vier Jahre zuvor gebaut. Es gab dort alles, was man sich nur wünschen kann: Kino, die faschistischen Freizeiteinrichtungen des Dopolavoro, Hallen, Lagerräume, Autowerkstätten, Feldbahn. Alles dem Erdboden gleichgemacht: *Delenda Quadrato*. Aber musste man denn wirklich alles abreißen.

Vor der Gründung Littorias hatte offensichtlich die Vorgängerorganisation des ONC aus logistischen Gründen bereits ein kleines Dorf errichtet, das den Ausgangspunkt für die Erweiterung zur Stadt hätte bilden können. Aber was bei der Landgewinnung und beim Siedlungsbau bislang nur auf der allegorischen Ebene anklang, schlägt an dieser Stelle in die Explizitheit des Literalsinns um: Bauen heißt Krieg führen. Deshalb muss das gerade erst erbaute Dorf komplett zerstört werden. Denn der Erzähler bezieht sich abermals auf einen *grand récit* der Römischen Geschichte, nämlich auf das dem römischen Staatsmann Marcus Porcius Cato Censorius zugeschriebene, berühmte Diktum »Ceterum censeo Carthaginem esse delendam«, mit dem er die Zerstörung Karthagos forderte. Es fügt sich in dieses Bild, wenn die neuen Herren der ONC die konterrevolutionäre Vorgängerorganisation des sogenannten *Consortio* mit dem geschichtsträchtigen antiken Diktum »Vae victis« (»Wehe den Besiegten!«) verhöhnen. Wie man sieht, wird auch in diesem Kontext die Baugeschichte des Agro als heroische Kampfgeschichte von mythischen Ausmaßen hochstilisiert.

Während der Name *Littoria* auf das Liktorenbündel verweist, erinnern andere Neu- und Umbenennungen von Dörfern und Städten an vaterländische Kampf- und Eroberungsmythen der jüngeren Zeitgeschichte, v. a. an die des Ersten Weltkriegs. Beispielsweise halten die Namen der Neusiedlungen »Isonzo«, »Sabotino« und »Pasubio« die Erinnerung an ruhmreiche Kriegsschauplätze in Slowenien und in den Alpen wach. Darüber hinaus erinnern sie auch an das nach dem Krieg nicht eingelöste Versprechen auf den Anschluss irredentistischer Gebiete, darunter an das Trentino und Triest. Jedoch lässt sich der Roman nicht auf die Perspektive einer faschistischen Gründungserzählung reduzieren, auch wenn die Feuilletons eminenter Leitmedien genau das behaupten und damit einem historisierenden Revisionismus das Wort reden.<sup>25</sup>

## Geschichten ›von unten‹

Wir hatten festgestellt, dass die Geschichte der faschistischen Siedlungspolitik in Pennacchis Roman unter der Ägide eines chorischen Erzählers zum Leben erweckt und über weite Strecken in ein positives Licht gesetzt wird, was einem Tabubruch gleichkommt, weil die faschistische Erfolgsgeschichte des Agro Pontino bislang totgeschwiegen wurde. Aber gleichzeitig werden in diese große Meistererzählung etliche Geschichten von unten eingeflochten, die von den

---

Wir hätten doch wenigstens einen Teil wiederverwenden können, oder man hätte Littoria ein Stück daneben – nur hundert Meter weiter – bauen können und alles wäre gerettet gewesen. Aber keine Schlachten ohne Verluste, geschweige denn eine Revolution.« (Pennacchi 2013, S. 151f.).

25 Vgl. etwa die Kritiken von Magrelli 2010 und Villa 2010.

Schattenseiten des Gründungsmythos erzählen oder Alternativen andeuten. Denn in Pennacchis Roman verwandelt sich die eine große Geschichte im Singular der Geschichtsphilosophie in eine Vielzahl von Geschichten zurück,<sup>26</sup> die um die Mitglieder der Peruzzi-Sippe, aber auch um die historischen Personen herum erzählt werden. Diese Geschichten addieren sich insgesamt zu einem vielfältigen Bild der Epoche. In Bezug auf den Städtebau etwa werden die Akteure der großen Geschichte – namentlich Mussolini und Cencelli – nolens volens zu Chargen einer fragwürdigen Lokalposse. Schon bei dem oben genannten Zitat stellt sich die Frage, ob der Pluralis Majestatis für die Peruzzi-Familie steht oder nicht doch besser für die zupackenden ›Macher‹ und Funktionäre im Agro Pontino, denen der Erzähler im Folgenden mittels direkter Rede immer wieder eine Stimme verleiht. Werden doch die historischen Hintergründe der Entstehung Littorias den Leser\_innen mittels dramatisierter Szenen direkt vor Augen geführt. Die *dramatis personae* dieser Theatralisierung mitten im Roman sind die historischen Figuren Valerio Cencelli, Benito Mussolini und Edmondo Rossoni. Dabei übernimmt Cencelli den Part des kühnen Bauplaners, Mussolini den des störrischen Alten und Rossoni den des servilen Vermittlers. Der dramatische Konflikt besteht darin, dass schon aus Gründen der Minimalversorgung der Siedler Städte gebaut werden müssen, die aber mit der grundsätzlichen Zivilisationsfeindlichkeit der faschistischen Ideologie nicht vereinbar sind. Auf fünf erzählte Seiten verteilt, wird dieser Konflikt in kurzen Redezügen inszenierter Mündlichkeit dargestellt, bis zu dem Punkt, an dem ganz unverhofft Rettung naht und wir als Leser\_innen mit einem überraschenden *lieto fine* überrumpelt werden. Doch hören wir, wie sich die großen Akteure der italienischen Geschichte zum Thema der Stadtgründung vernehmen lassen:

CENCELLI: (gli [Cencelli] era venuto in mente di fare oltre ai borghi un qualcosina di più grosso): ›Sai che c'è? Mo' ci faccio una città‹ (lui era mezzo reatino, era di Magliana Sabina). [...]

MUSSOLINI: Cencelli, sei impazzito? (si incazzò il Duce) Questa è una città, ch'at vegna un càncer. (Lui però voleva costruir l'uomo nuovo – rurale e soldato [...]. Fatto sta che quando Cencelli gli ha detto »città«, al Duce gli è saltata la mosca al naso.) Ma come ti permetti? Mo' ti meno.

CENCELLI: (Così ne ha fatto chiamare uno [un architetto] da Roma – Oriolo Frezzotti – e gli ha detto): In quarantott'ore voglio un progetto nuovo completo, se no, non ti pago. [...]

MUSSOLINI: (Non le dico al Duce gli attacchi di bile che gli sono presi, quando ha visto i giornali. Schiumava bava per tutta piazza Venezia): Portatemelo qua [il Cencelli], portatemelo qua che lo ammazzo con le mani mie. [...]

26 Zum Folgenden vgl. Marquard 1981 und Kosellek 1967.

ROSSONI: (– appena visto il Duce così – subito s’era attaccato al telefono ad avvisare Cencelli) Scappa figlio, gira alla larga da palazzo Venezia, datti malato e non farti vedere per un paio di giorni, perché se no sono dolori. (E quello s’è nascosto.)<sup>27</sup>

Die großen Akteure der italienischen Besiedlungspolitik werden hier ganz offensichtlich literarisiert und dementsprechend »geschliffen«. Der Macher Cencelli träumt plötzlich von großartigen Propaganda-Städten. Und wenn man sich die Pläne zur Erbauung Littorias anschaut, dann ist man schon einigermaßen eingenommen von der Kühnheit der Gestaltung, hinter der kein geringerer als der seinerzeit tonangebende Architekt Oriolo Frezzotti steht. Allerdings reagiert Mussolini verschnupft auf diese Pläne, was der Erzähler im banalisierenden Bild von der Mücke auf der Nase plausibilisiert. Aber nicht nur das: Mussolini wird durch seine sprachlichen Äußerungen und durch sein Verhalten in der literarischen Darstellung auf groteske Weise verzerrt, ganz so als handele es sich um Notate eines Pikaro-Erzählers. Seine Reaktion auf Cencellis Pläne gleicht der eines Primaten. Unflätige Ausdrucksweise, Dialektgebrauch (»Ch’at vegna un cánchez«<sup>28</sup>) und das Bild von einem Wahnsinnigen, der vom Balkon seines Regierungspalasts aus die gesamte Fläche der Piazza Venezia mit seinem Geifer benetzt (»Schiumava bava per tutta piazza Venezia«<sup>29</sup>) und den ambitionierten Cencelli mit seinen eigenen Händen erwürgen möchte, erinnern in ihrer Hyperbolik an die Figur des starrsinnigen Alten in der *Commedia dell’Arte*. Rossoni dagegen gibt den eilfertigen Diener zweier Herren, der hinter dem Rücken des Padrone alias Mussolini alles arrangiert, indem er Cencelli rät das Weite zu suchen bzw. – fast möchte man sagen – sich im Kleiderschrank zu verstecken. Denn in dem wie in einer Szenenanweisung arrangierten Nachspann heißt es bezeichnender Weise »E quello [Cencelli] s’è nascosto«<sup>30</sup>, was doch eher an den Hermaphroditen Cherubino im *Figaro* als an einen großen faschistischen

27 Pennacchi 2014, S. 164–166. »CENCELLI: ([es] war ihm in den Sinn gekommen, außer den Landdörfern etwas Größeres zu schaffen.) Weißt du was. Jetzt baue ich eine Stadt. [...] MUSSOLINI: Aber Cencelli, bist du verrückt geworden?, (schimpfte der Duce). Das ist ja eine Stadt, dass dich der Teufel hole. [...] (Aber der Duce wollte den neuen Menschen schaffen – Bauer und Soldat. [...] Tatsache ist, dass dem Duce, als Cencelli etwas von »Stadt« zu ihm sagte, die Galle überlief.) Was fällt Dir ein? Ich hau dich gleich. CENCELLI: (So ließ er einen [Architekten] aus Rom kommen – Oriolo Frezzotti – und sagte zu ihm): In achtundvierzig Stunden will ich einen komplett neuen Entwurf haben, sonst zahle ich nicht. MUSSOLINI: (Was hat der Duce nicht für Wutanfälle gekriegt, als der die Zeitungen sah! Er schäumte und geiferte über die ganze Piazza Venezia hinweg): Bringt ihn [Cencelli] mir her, bringt ihn mir her, dass ich ihn eigenhändig erdrossle. ROSSONI: (Als er den Duce sah, hängte Rossoni sich sofort ans Telefon, um Cencelli zu warnen): Tauch unter, mein Junge, halt dich fern vom Palazzo Venezia, meld dich krank und lass dich ein paar Tage lang nicht blicken, denn sonst sieht es ganz übel aus. (Und der versteckte sich.)« (Pennacchi 2013, S. 153–156).

28 »Dass Dich der Teufel hole« (Pennacchi 2013, S. 154).

29 »Er schäumte und geiferte über die ganze Piazza Venezia hinweg« (ebd., S. 155).

30 »Und der versteckte sich.« (ebd., S. 156).

Agrarpolitiker erinnert. Und in der Tat kann man sich in Analogie zu dem Trio »Graf Almaviva– Gräfin – Cherubino« nicht des Eindrucks erwehren, als ob wir es mit einem erotischen Dreieck zu tun hätten, in dem die beiden Liebhaber Mussolini und Cencelli um eine Dame namens »Littoria« konkurrieren. Immerhin wissen wir aus der Geschichte der literarischen Darstellung der Stadt, dass Letztere in der Regel weiblich codiert ist. Zu einiger Berühmtheit hat es in diesem topischen Kontext der finale Ausspruch des Aufstiegers Eugène de Rastignac gebracht, der am Ende des Romans *Le père Goriot* auf die Stadt Paris herabschaut und mit dem Ausspruch »A nous deux maintenant!«<sup>31</sup> triumphierend Besitz von ihr ergreift.

Wo aber Gefahr droht, wächst das Rettende auch. Wie in einer gut konstruierten Komödie erleben wir als Leser\_innen einen regelrechten *coup de théâtre*, als der Duce von einem Tag auf den anderen seine Meinung ändert. Was war geschehen? In der Zwischenzeit hatte die Weltöffentlichkeit durch die Presse von Cencellis großen Plänen erfahren. Durch die Einschaltung der Medien hatte Cencelli Fakten geschaffen, wie man heute sagen würde. Daraufhin gaben sich auf den Baustellen des Agro Pontino Delegationen aus den USA, aus Thailand, Russland und vielen anderen Ländern die Klinke in die Hand. Der Erzähler paraphrasiert diesen Umstand mit den herabsetzenden Dikta »Purtroppo – come lei sa – è abbastanza inutile piangere sul latte versato o chiudere, come si suole dire, la porta della stalla quando i buoi sono già scappati.«<sup>32</sup> Da es sich dabei deutlich erkennbar um bäuerliche Redensarten handelt, haben wir es m. E. mit einer pikaresken Erzählerstimme zu tun, die diese Geschichte »von oben« post festum aus der Froschperspektive »von unten« kolportiert. In der Folge gibt Mussolini die Idee der Gründungsstadt als seine Idee aus: »È stata un ›idea mia‹ diceva agli ambasciatori«,<sup>33</sup> mehr noch, zu Rossoni gewandt sagt er im breitesten Dialektgemisch »Sai che c'è? Agò cambià idea, Littoria la femo provinsa.«<sup>34</sup> Das aber heißt, dass die erste faschistische Modellstadt in der Pontinischen Ebene mindestens eine Secondary City sein sollte, und zwar deshalb, weil der große Diktator nichts anderes als ein kleiner Opportunist war.

Ich möchte abschließend auf eine zweite kleine Geschichte von unten zu sprechen kommen, auf eine Liebesgeschichte nämlich, die uns wieder zum

31 Balzac 1910, S. 343.

32 Pennacchi 2014, S. 167. »Leider ist es – wie Sie wissen – ziemlich sinnlos, über verschüttete Milch zu weinen oder, wie man so schön sagt, die Stalltür zu schließen, wenn die Rinder davongelaufen sind.« (Pennacchi 2013, S. 156f).

33 Pennacchi 2014, S. 168. »Das war meine Idee, sagte er zu dem erwähnten Botschafter« (ebd. 2013, S. 157).

34 »Weißt du was? Ich habe meine Meinung geändert, wir machen Littoria zur Provinz.« (ebd.) An diesem Beispiel kann man gut erkennen, dass die Übersetzerin in der deutschen Fassung auf die Wiedergabe von italienischen Dialekten verzichtet hat.

Ausgangspunkt der Trockenlegung und damit zu dem titelgebenden *Canale Mussolini* zurückführt und den großen Bogen der faschistischen Meistererzählung gleichermaßen durchkreuzt. Die Rede ist von einer unziemlichen Verbindung zwischen Armida, der Ehefrau des Patriarchen Pericle und seinem Neffen Paride, seines Zeichens ein Sproß des erstgeborenen Bruders Temistocle. Erinnern wir uns: Die Aussiedlerhöfe, Siedlungen und Städte wurden in Analogie zur militärischen Ordnung als Züge, Kompanien und Regimenter errichtet und sollten letztlich ideologisch standfeste Siedler beherbergen, die in Dankbarkeit zum faschistischen Regime dem Staat auf Gedeih und Verderb verpflichtet sein würden. Die schweißtreibende Arbeit auf der Terra Promessa diene einerseits der Volksernährung und sollte andererseits eine symbolische Vorwegnahme der real zu erlösenden besetzten Gebiete aus der Habsburgerzeit darstellen. Die Ausrichtung auf den Duce war dabei geleitet von der Idee einer patriarchalen Familienordnung mit klaren Geschlechterrollen und forcierter Fortpflanzung, was den Peruzzis ja einigermassen gelang, wenn man bedenkt, dass Nonno und Nonna es auf sage und schreibe 18 Nachkommen brachten, die dann ihrerseits für zweistelligen Nachwuchs sorgten. Aber inmitten dieser klar geordneten Haus- und Wirtschaftsgemeinschaft ist wider Erwarten der Wurm drin. Der Padrone Onkel Pericle kehrt nicht aus dem Kolonialkrieg zurück und gilt als verschollen. Seine attraktive Ehefrau Armida fühlt sich unterdessen von dem schönen Neffen Paride angezogen. Sie ist inzwischen im Hof des Bruders Temistocle untergebracht und erleidet regelmäßige Schweißausbrüche, wenn sich der muskulöse Paride im Halbdunkel bettfertig macht. Man ahnt schon, was dann kommen wird. Armida schleicht irgendwann in das Bett des jungen Neffen und verführt ihn. Die faschistische Modellfamilie ist damit ernsthaft gefährdet.

Schon die Tatsache, dass der Erzähler im letzten Drittel des Romans zwei Figuren in den Vordergrund stellt, die qua Namensgebung nicht wie im Falle der faschistischen Meistererzählung auf den christlichen und auch nicht auf den römischen Mythos verweisen, sondern für Unheilsgeschichten aus der griechischen und italienischen Literatur stehen, ist einigermassen beredt. Bekanntlich ist der Sunnyboy Paris mitschuldig am Ausbruch des Trojanischen Krieges, und Armida, die Zauberin aus Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata*, hält den Ritter Rinaldo von Heldentaten ab, indem sie ihn mit ihren magischen Kräften umgarnt. Dementsprechend sind auch die Charaktere von Paride und Armida in Pennacchis Roman gezeichnet. Paride hat ein sonniges Gemüt, ist stets zu Scherzen aufgelegt und wird von der riesigen Kinderschar auf den Höfen Nr. 516 und 517 regelrecht angehimmelt. Die angeheiratete Armida züchtet Bienen, die meist um sie herumfliegen und mit denen sie auf mysteriöse Weise verbunden ist, dergestalt, dass sie Bienenflug und -tanz den Auguren gleich zu deuten weiß. Es fügt sich in dieses Bild, wenn sie behauptet, sie habe ihre vielen Kinder wie eine Bienenkönigin in einer einzigen Nacht mit Pericle empfangen und auf der

Basis dieser ›Vorratsspeicherung‹ erblicke nun alle paar Jahre ein Kind das Licht der Welt.

Im Anschluss an die erste gemeinsame Nacht pflegen Paride und Armida ein fortgesetztes Liebesverhältnis. Gemeinsam mit der Kinderschar gehen sie abends zum Angeln an den *Canale Mussolini*, der im Vergleich mit der oben interpretierten Passage in einem völlig anderen Licht erscheint:

Loro due invece [...] sono andati a farsi il bagno nudi sotto la cascata, a prendersi e riprendersi, coi pesci che le sgusciavano da ogni parte e che anche loro ridendo le dicevano: ›Bruta maiala!‹. ›Ndè in là!‹ faceva lei, e rideva rideva, mentre distesa con le spalle sulla pietra del colmo della savanella – ed il resto del corpo invece nell'acqua fluente del cunettone centrale di magra del Canale Mussolini – Paride la prendeva. ›Non star grafiarme!‹ faceva lui.<sup>35</sup>

Um es gleich vorwegzunehmen: Mussolinis Stichkanal, der ja als Damm zur Trockenlegung von unwägbareren Fluten und Sümpfen in der Pontinischen Ebene ausgehoben wurde, mutiert an dieser Stelle zu einem bukolischen Lustort, wenn nicht zu einem ›Wellnesspool‹ ante litteram. Er wird unfreiwilliger Zeuge einer verbotenen Lust, ja, er vermischt sich sogar wider Willen mit den Körperflüssigkeiten von Faun und Nymphe, die seine Strömung bei ihren elaborierten Liebesspielen geschickt zu nutzen wissen und sich außerdem durch seinen wimmelnden Fischreichtum zusätzlich stimulieren lassen. Dass es sich von der Warte der Meistererzählung um eine katastrophale, familien- und schließlich sogar wehrkraftzerstörende Liebesbeziehung handelt, wird auf einen Schlag deutlich. Paride, der in der Zwischenzeit wieder in den Krieg gezogen ist, um in Dalmatien für Reich und Vaterland zu kämpfen, desertiert umgehend, als die Regierung Badoglio am 8. September 1943 ein Waffenstillstandsabkommen mit den Amerikanern schließt. Für einen Peruzzi hätte es sich geziemt, an der Seite des großen deutschen Bruders weiterzukämpfen, aber stattdessen hat Paride nur eines im Sinn: Armida. Die Umstände seiner Flucht erinnern wie schon die Darstellung des Polittheaters rund um die Gründung Littorias an pikareske Abenteuer. Als der Waffenstillstand am 8. September im Rundfunk per Dauerschleife verkündet wird, befindet sich Paride gerade auf der Mole im Hafen von Dubrovnik. Was dann folgt, gleicht einer Räuberpistole. Kaum ist die Nachricht vom Waffenstillstand in der Welt, als auch schon schwer bewaffnete deutsche Truppen im Hafen aufkreuzen, um die ehemaligen Verbündeten gefangen zu

35 Pennacchi 2014, S. 407. »Die beiden dagegen [...] badeten nackt unter dem Wasserfall, nahmen sich wieder und wieder, während die Fische, die an allen Seiten an ihnen vorbeiglitschten, lachend zu ihr sagten: »Du Drecksau.« ›Haut ab!«, sagte sie und lachte und lachte, während sie mit den Schultern auf der Pflasterungen des Beckens auflag, den übrigen Körper in der Strömung der Mittelrinne des Kanals treiben ließ und Paride sie nahm. ›Kratz nicht nicht so«, sagte er.« (Pennacchi 2013, S. 392).

nehmen. Blitzartig springen Paride und seine Kameraden auf ihr etwas abseits gelegenes Schnellboot. Geistesgegenwärtig schnappt sich Paride dabei ein Dienstfahrrad der Hafenkommantatur, schmeißt den Bootsmotor an und gibt ein paar Schüsse ab, bis das Gewehr klemmt. Die Deutschen antworten mit Maschinengewehrsalven, während das Fluchtboot mit Vollgas über die Adria rast, um gegen 3 Uhr morgens in der Region Molise zu landen. Es folgt ein Kommentar von Seiten des Erzählers, der selbst pikareske Züge trägt, weil er m. E. das Gegenteil dessen meint, was er sagt:

Io [il narratore] però a questo punto è necessario che le dica pure tutta la verità, non è che le possa mentire. A mio cugino Paride, vede [...], della morte della patria non gliene fregava proprio niente. È triste ma è così. Pensava solo ai fianchi ed alle poppe dell'Armida. Era al settimo cielo lui. L'uomo più felice di tutto l'8 settembre: »Porca putana, ritorno da éla!«<sup>36</sup>

Der pseudo-akutoriale Erzähler fingiert Aufrichtigkeit und verspürt in sich die Stimme der Pflicht, die ihm gebietet, uns Leser\_innen über die wahren und wenig ehrenvollen Motive von Parides Flucht in Kenntnis zu setzen. In Wirklichkeit ist nichts an Parides Verhalten traurig. Ganz im Gegenteil, man kann sich des Eindrucks nicht verwehren, dass sich der Erzähler dem pikarogleichen Deserteur anverwandelt und im Schutze der Ironie dessen Perspektive übernimmt. Als Paride nach drei oder vier Tagen mit dem Dienstfahrrad der Hafenbehörde von Dubrovnik den Appenin überquert hat, was ein wenig an das jährlich stattfindende »Radrennen zwischen den Meeren« erinnert, nämlich an den »Tirreno-Adriatico«, gibt er ein blamables Bild ab. Vor seinen Vater tritt er mit einer »bicicletta cigolante, sporco, leccio e puzzolente dentro certi vestitacci borghesi che gli avevano dato i pecorai dell'Abruzzo.« Auf den väterlichen Vorwurf der Desertation antwortet er wie ein moderner Pikaro: »Disertor mi? Ma disertore sarà il re! Am faséo prènder prisionier dal nuovo nemico?«<sup>37</sup> Dass es sich bei dem narrativen Vermittler dieser pikaresken Geschichten von unten um keinen Geringeren handelt als um den Bastard von Armida und Paride, setzt dem Ganzen die Spitze auf.

36 Pennacchi 2014, S. 411. »An dieser Stelle ist es nötig, dass ich Ihnen die ganze Wahrheit sage, ich will Sie da nicht belügen. Sehen Sie, meinem Vetter Paride – während er mit dem Fahrrad der Hafenkommantatur Dubrovnik bereits in Richtung Apennin strampelte –, meinem Vetter Paride war der Tod des Vaterlands völlig egal. Das ist traurig, aber wahr. Er dachte nur an Armidas Hüften und Titten. Er war im siebten Himmel. Der glücklichste der Menschen an diesem 8. September: »O verflixt, ich komm zu ihr zurück.« (Pennacchi 2013, S. 396–397).

37 Pennacchi 2014, S. 411. »Auf diesem Fahrrad, das mittlerweile ganz klapprig war, schmutzig, abgerissen und stinkig in Zivilklamotten, die ihm Schafhirten in den Abruzzen gegeben hatten. »Ich und Deserteur? Der König wird ein Deserteur sein. Soll ich mich vom neuen Feind gefangen nehmen lassen?« (Pennacchi 2013, S. 397).

Summa summarum sollte klar geworden sein, dass Pennacchi mit seinem historischen Roman eine doppelte Mythisierung der faschistischen Siedlungs- und Baugeschichte im Agro Pontino betreibt. Auf der einen Seite scheut er sich nicht, die große Meistererzählung über das *ventennio fascista* aus der Sicht ihrer Profiteure zu erzählen. Aus dieser Perspektive handelt es sich bei dem faschistischen Siedlungsprogramm um ein revolutionäres Kollektivierungsprojekt, das in den 30er Jahren weltweites Aufsehen erregte, ein riesiges Sumpfgelände in eine produktive Agrarzivilisation verwandelte, 30.000 Menschen in Lohn und Arbeit setzte und nicht zuletzt 3.000 hungernden Siedlerfamilien eine würdige Existenzmöglichkeit verschaffte. Das ist Pennacchis ›Geschichte von oben‹, die von Seiten eines chorischen Erzählers vermittelt wird. Auf der anderen Seite werden dieser ›Geschichte von oben‹ etliche ›Geschichten von unten‹ untergeschoben, die in der Summe einen Kontrast zur faschistischen Meistererzählung bilden und dadurch ein kontroverses Bild der Epoche entstehen lassen. Die Ära des Faschismus ist nach 100 Jahren historisch geworden. Das könnte ein Anlass sein, diese Epoche nicht länger dem einen oder dem anderen monomythischen Meistererzähler, sondern der genuin polymythisch veranlagten Literatur zu überlassen. Der Literatur geht es weniger um die eine historische Wahrheit als vielmehr um tentatives Probehandeln im schützenden Mantel von Fiktionen, nämlich um die Wahrheit als Form der Möglichkeit. In anderen Worten: »Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.«<sup>38</sup>

## Bibliografie

- Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.  
 Balzac, Honoré de: *Le Père Goriot*. Paris 1910.  
 Certeau, Michel de: *L'invention du Quotidien*. Vol. 1 : *Arts de faire*. Paris 1980.  
 Greimas, Algirdas: *Sémantique structurale*. Paris 1986.  
 Kosellek, Reinhart: »Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte«, in: Braun, Hermann (Hg.): *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*. Stuttgart 1967, S. 196–219.  
 Krämer, Sibylle: »Karte, Kartenlesen, Kartographie. Kulturtechnisch inspirierte Überlegungen«, in: Helas, Philine u. a. (Hg.): *Bild / Geschichte*. Berlin 2007, S. 73–82.  
 Magrelli, Valerio: »All'epica della bonifica«, in: *La Repubblica*, 1° marzo 2010.  
 Marquard, Odo: »Lob des Polytheismus«, in: ders.: *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*. Stuttgart 1981, S. 91–116.  
 Pennacchi, Antonio: *Fascio et Martello. Viaggio per le città del Duce*. Rom 2008.

<sup>38</sup> Aristoteles 1982, S. 29.

- Pennacchi, Antonio: *Canale Mussolini* [EA 2010]. Mailand 2014 [dt.: *Canale Mussolini*. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner. München 2013].
- Pennacchi, Antonio: *Canale Mussolini – Parte seconda*. Mailand 2015.
- Piacentini, Marcello: »Le cinque città dell'Agro pontino«, in: *La Conquista della Terra*, Aprile 1939, S. 19–21.
- Racine, Jean: *Phèdre*. Paris 2006.
- Schivelbusch, Wolfgang: *Entfernte Verwandtschaft. Faschismus, Nationalsozialismus, New Deal 1933–1939*. München 2005.
- Spiegel, Daniela: »Die neuen Städte in den Pontinischen Sümpfen«, in: Mattioli, Aram/Steinacher, Gerald (Hg.): *Für den Faschismus bauen: Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*. Zürich 2009, S. 111–139.
- Spiegel, Daniela: *Die città nuove des Agro Pontino im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur*. Berlin 2010.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2 Bde. Frankfurt/Main 1977.
- Villa, Nicola: »*Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi«, in: *Il Sole24ore*, 9 agosto 2010.
- Wiebeking, Carl Friedrich von: *Nachtraege zu den zwei Baenden des Werkes*. Vier Buecher des Wissenswuerdigsten der Wasserbaukunde. Bd. 3. München 1837.



## Megacities – ein globaler Trend und seine Folgen. Beispiele aus Brasilien

### Die globalen Rahmenbedingungen

Das 21. Jahrhundert wird von vielen als das »Jahrhundert der Städte« bezeichnet.<sup>1</sup> Mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung lebt zwischenzeitlich in Städten, und bis zum Jahr 2050 könnte sich die globale Stadtbevölkerung von derzeit rund vier Milliarden auf 6,5 Milliarden erhöhen. Dabei ist davon auszugehen, dass ca. 90 % dieses enormen Zuwachses in den Städten Asiens und Afrikas stattfinden wird.<sup>2</sup> Die Verstädterung kann mit Fug und Recht als eine der großen globalen Herausforderungen angesehen werden. Dabei geht das ungebremsste globale Stadtwachstum mit zahlreichen Problemen einher, u. a.: oftmals unkontrolliertes Wachstum der Städte in die Fläche, unzureichende Wohnraumversorgung, fehlende Absorptionskraft der städtischen Wirtschaft, völlige Überlastung der Versorgungs-, Verkehrs- und Entsorgungsinfrastrukturen, Zunahme innerstädtischer Konflikte um Land und andere überlebenswichtige Ressourcen, Zunahme des städtischen Gewaltpotenzials, zunehmende gesellschaftliche und räumliche Fragmentierungen zwischen Inklusion und Exklusion, sich verschärfende städtische Umweltprobleme. Zwar sind die Problemkonstellationen in den urbanen Räumen des Globalen Südens besonders gravierend und sicherlich um ein Vielfaches sichtbarer als in den Städten des Globalen Nordens, aber auch in diesen manifestieren sich die sozioökonomischen und sozialökologischen Problembereiche der jeweiligen Gesellschaften wie unter dem Brennglas. Auf der anderen Seite sind es v. a. auch die Städte, in denen sich die Potenziale für soziale und technologische Innovationen konzentrieren, von denen politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandel zumeist seinen Ausgang nimmt. Es sind sicherlich die Städte, in denen mögliche *change agents* für den dringend benötigten Übergang zu einer sozial-

---

1 Vgl. WBGU 2016.

2 Vgl. ebd., S. 1.

ökologischen Transformation im Sinne der Nachhaltigkeit zu finden sind – in Wissenschaft und Kultur ebenso wie in den sozialen Bewegungen.

Vor diesem Hintergrund hoher Dynamik, hohen Problemdrucks und vielfältiger Ambivalenzen ist es nur folgerichtig, dass die auf dem UN-Gipfel 2015 verabschiedete Agenda 2030 für Nachhaltige Entwicklung, die für die gesamte Weltgemeinschaft eine Orientierungsleitschnur bilden soll, unter ihren 17 Zielen für nachhaltige Entwicklung, den SDGs (*Sustainable Development Goals*), das SDG 11 »Städte und Siedlungen inklusiv, sicher, widerstandsfähig und nachhaltig gestalten« enthält. Verstärkt wird der Blick auf die Herausforderung der globalen Verstädterung durch die auf der dritten Weltsiedlungskonferenz, Habitat III, in Quito im Jahr 2016 verabschiedete *New Urban Agenda*.<sup>3</sup> In beiden global bedeutsamen Dokumenten spielen Fragen des Zugangs zu menschenwürdigem, angemessenem und leistbarem Wohnraum, Fragen der Slumsanierung, der Infrastrukturversorgung, der Katastrophenvorsorge, des Schutzes des kulturellen und natürlichen Erbes, der Verbesserung der Lebensqualität sowie das Ziel, eine partizipative *urban governance* zu befördern, eine bedeutende Rolle. Inklusion, Nachhaltigkeit, Resilienz sind Konzepte, denen ein hohes Potenzial für die Zukunftsentwicklung der Städte beigemessen wird. Generell geht es um das »Recht auf Stadt«, das als wesentliche Voraussetzung für das übergeordnete Ziel einer »lebenswerten« Stadt anzusehen ist. In diesem Sinne bietet das WBGU-Gutachten »Der Umzug der Menschheit: Die transformative Kraft der Städte«, das als deutscher Beitrag für die Weltsiedlungskonferenz Habitat III entstanden ist, einen »normativen Kompass« für die Transformation zu einer nachhaltigen Welt-Städte-Gesellschaft an, dessen Eckpunkte in den Dimensionen »natürliche Lebensgrundlagen erhalten«, »Teilhabe sicherstellen« und »Eigenart fördern« liegen.<sup>4</sup>

Die ambivalente globale Bedeutung der Städte ist also nicht zu übersehen:<sup>5</sup> 54 % der Menschheit lebt zwischenzeitlich in Städten, 80 % des globalen Brutto sozialprodukts werden über die Städte beigesteuert, andererseits leben fast 900 Millionen Menschen in Slums gegenüber knapp 700 Millionen 24 Jahre zuvor [Tab. 1]. Diese in absoluten Zahlen beträchtliche Zunahme der Slumbelöpfung bedeutet allerdings in relativen Werten einen Rückgang des Anteils der in Slums Lebenden seit der Jahrtausendwende um fast 10 %. Trotzdem wird sich das enorme globale Wohnraumdefizit weiter verschärfen. Einkommensunterschiede manifestieren sich in besonders deutlicher Form in den Städten: 75 % der Städte weltweit weisen (2016) größere Einkommensunterschiede auf als noch 20 Jahre früher.

---

3 Vgl. Dick 2016.

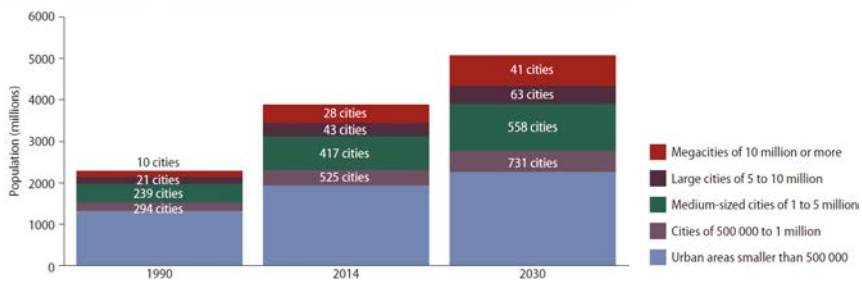
4 WBGU 2016, S. 9.

5 Vgl. zum Nachfolgenden UN-HABITAT 2016.

	Städtische Bevölkerung				Verstädterungsgrad (in %)					Jährliche Verstädterungsrate (in %)		
	1995	2005	2015	2025	1995	2005	2015	2025	1995–2005	2005–2015	2015–2025	
<b>Welt</b>	2.568.063	3.199.013	3.957.285	4.705.774	44,7	49,1	54,0	58,2	2,20	2,13	2,16	
Afrika	236.904	330.742	471.602	658.814	33,1	36,3	40,4	44,9	3,34	3,55	3,44	
Asien	1.211.260	1.621.843	2.113.137	2.561.409	34,8	41,1	48,2	53,9	2,92	2,65	2,78	
Lateinamerika	355.089	432.804	502.793	567.089	73,0	76,9	79,8	82,1	1,98	1,50	1,74	
Nordamerika	229.947	264.278	294.834	325.100	77,3	80,0	81,6	83,4	1,39	1,09	1,24	
Europa	514.365	525.635	547.066	561.571	70,5	71,7	73,6	75,8	0,22	0,40	0,31	
Ozeanien	20.497	23.711	27.853	31.791	70,6	70,5	70,8	71,1	1,46	1,61	1,53	
Quelle: UN-HABITAT (2016): Urbanization and Development: Emerging Futures. World Cities Report 2016. – Nairobi, S. 196 ff.												

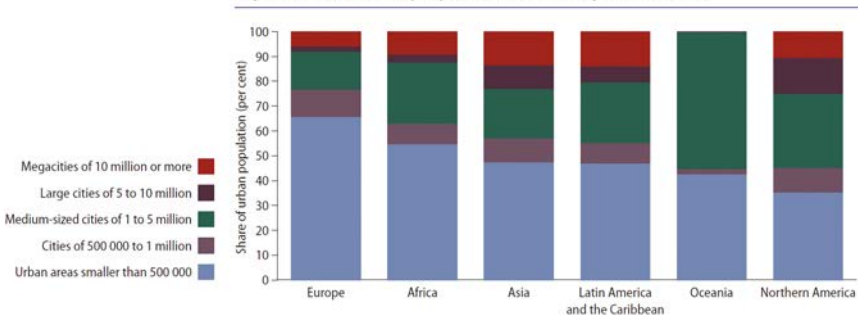
Tab. 1: Städtische Bevölkerung, Verstädterungsgrade und Verstädterungsrate weltweit.

## Global urban population growth is propelled by the growth of cities of all sizes

Abb. 1: Globales städtisches Bevölkerungswachstum nach Stadttypen 1990, 2014, 2030<sup>6</sup>

Ein besonderes Phänomen des globalen Verstärkerungsprozesses ist in den Megastädten in ihrer Verteilung und ihrer Dynamik zu sehen. Als Megastädte werden Städte mit mehr als 10 Millionen Einwohner\_innen bezeichnet. Ihre Zahl und der in ihnen lebende Anteil der Welt-Stadtbevölkerung haben in den letzten Jahrzehnten deutlich zugenommen – ein Trend, der sich auch in den kommenden Jahren weiter fortsetzen wird [Abb. 1]. Dabei weisen 2014 Lateinamerika und Asien überproportionale Bevölkerungsanteile in Megastädten auf; Europa ist demgegenüber der Kontinent, in dem das Megastadt-Phänomen nur eine untergeordnete Rolle spielt [Abb. 2]. Auch wenn die Megastädte der Welt allein durch ihre schiere Größe und – dadurch bedingt – durch einen fast unlösbar erscheinenden Problemdruck beeindrucken, darf auf der anderen Seite nicht übersehen werden, dass im Jahr 2014 fast die Hälfte der globalen Stadtbevölkerung nach wie vor in Städten unter 500.000 Einwohner\_innen lebten.<sup>7</sup>

## Population distribution by city size varies across major areas in 2014

Abb. 2: Verteilung der städtischen Bevölkerung 2014 nach Stadttypen und Großregionen<sup>8</sup>

6 UN-DESA 2014, S. 13.

7 UN-DESA 2015.

8 UN-DESA 2014, S. 14.

## Lateinamerika: Ein verstädterter Subkontinent

Weltweit und v. a. im Vergleich zu den übrigen Großregionen des Globalen Südens weisen Lateinamerika und die Karibik einen sehr hohen Verstädterungsgrad auf. Die Verstädterungsraten, die ja die Dynamik des Stadtwachstums anzeigen, sind demgegenüber bereits deutlich niedriger [Tab. 1]. Dies zeigt die »Reife« des lateinamerikanischen Verstädterungsprozesses im Vergleich zu den Ländern Asiens und Afrikas. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begannen im Zusammenhang mit dem Export von – zumeist agrarischen – Rohstoffen beziehungsweise im Kontext erster Industrialisierungsansätze das Stadtwachstum und die Herausbildung metropolitaner Strukturen. Städte wie Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo oder Mexiko-Stadt wuchsen zu Millionenstädten heran und übernahmen überregionale Steuerungsfunktionen. Die dynamischste Phase der lateinamerikanischen Verstädterung – und damit einhergehend auch des Wachstums der lateinamerikanischen Metropolen – fällt in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und erreicht in den meisten Ländern ihren Höhepunkt in den 1970er Jahren. Die Hintergründe sind in einem umfassenden Modernisierungsprozess der lateinamerikanischen Gesellschaften und Ökonomien zu suchen, der zur Verlagerung der demographischen und ökonomischen Entwicklungsdynamik in die Städte führte.

Wie in kaum einer anderen Großregion sind die Metropolen in Lateinamerika durch tiefgreifende Prozesse einer funktions- und sozialräumlichen Fragmentierung gekennzeichnet. Ergebnis ist die Exklusion weiter Teile der Stadtbevölkerung. Die Spaltung von Stadtgesellschaft und städtischem Raum hat spätestens seit den 1990er Jahren vielerorts im Zuge einer an den Grundprinzipien des Neoliberalismus orientierten Stadtpolitik eher noch zugenommen. Dabei lassen sich Fragmentierungsprozesse nicht nur in den Metropolen der Region beobachten. Sozusagen »im Schatten« des Wachstums der Metropolen und Megastädte Lateinamerikas hat sich in den meisten lateinamerikanischen Ländern während der letzten Jahre die urbane Wachstumsdynamik stärker in den Bereich der Klein- und Mittelstädte verlagert. Diese Secondary Cities fangen zunehmend Wanderungsschübe im Rahmen der Land-Stadt-Migration ab, geraten als attraktive Standorte (geringere Überlastung der Infrastrukturen, ausreichend vorhandene Arbeitskraft, günstigere Produktionskosten, etc.) in das Visier von Wirtschaftsunternehmen, und Planer\_innen sowie Regionalpolitiker\_innen weisen ihnen oftmals Entlastungsfunktionen im Verhältnis zu den überlasteten Megastädten und Metropolen zu. So lassen sich beispielsweise in Brasilien bereits seit einiger Zeit wirtschaftliche und demographische Dekonzentrationsprozesse im weiteren Umfeld der großen Agglomerationen beobachten. Allerdings reproduzieren sich in der Folge auch in diesen kleineren und mittleren Städten nur allzu oft dieselben, zumeist aus den Metropolen beschriebenen Fragmentierungsprozesse. Forde-

rungen nach einem »Recht auf Stadt« für Alle, mit dem Entwicklungspfade aufgezeigt werden sollen, die Alternativen zu Fragmentierung und Exklusion schaffen können, sind deshalb auch schon längst nicht mehr auf die Metropolen begrenzt.

## São Paulo – Struktur und Wandel einer Megacity

In der größten brasilianischen Stadt, São Paulo, leben heute ca. 12 Millionen Menschen, wenn man nur die aus dem Munizip São Paulo bestehende Kernstadt betrachtet. Das entspricht »nur« knapp 12 % der städtischen Gesamtbevölkerung des Landes.<sup>9</sup> Die inzwischen zu einem kontinuierlich verstädterten Raum zusammengewachsene Metropolitanregion von São Paulo beherbergt inzwischen mehr als 21 Millionen Menschen und »streitet« sich mit Mexiko-Stadt um den Rang der größten lateinamerikanischen urbanen Agglomeration [Abb. 3]. Trotz dieser beeindruckenden Größe war São Paulo nie die Hauptstadt des Landes und stand oft – auch in der internationalen Wahrnehmung – hinter Rio de Janeiro, der lange Zeit dominierenden Stadt Brasiliens, zurück. Insofern könnte São Paulo trotz seiner heutigen enormen Größe durchaus als Secondary City bezeichnet werden, die erst in den letzten Jahrzehnten aus dem Schatten der historisch bedeutsameren Zentren des Landes heraustritt. Im Vergleich der brasilianischen Städte ist São Paulo einerseits eine Stadt mit einer langen, und doch auch wieder vergleichsweise jungen Geschichte. Zwar schon Mitte des 16. Jahrhunderts zu Beginn der portugiesischen Kolonialzeit gegründet, beginnt der eigentliche Stadtwerdungs- und -wachstumsprozess erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Dies hat mit der raschen Bedeutungszunahme des Kaffeeanbaus in der Region zwischen Rio de Janeiro und São Paulo im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit der Expansion ins Hinterland des heutigen Bundesstaates São Paulo hinein zu tun. Das Exportprodukt Kaffee sollte für Jahrzehnte zur wirtschaftlichen Basis von Stadt, Region und Nation werden. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert wird São Paulo, das noch wenige Jahre zuvor eine Kleinstadt im Hinterland war, zur Großstadt: Die erste Million Einwohner\_innen erreicht die Stadt in den 1930er Jahren. Die unmittelbare Verbindung zwischen Kaffeeanbau und Stadtentwicklung ergibt sich in mehrfacher Hinsicht: Einerseits investierten die Eigentümer der Kaffeepflanzungen das in der landwirtschaftlichen Produktion und im Export erwirtschaftete Kapital zunehmend in den sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildenden Industriesektoren (z. B. die Textilindustrie) der Stadt São Paulo.<sup>10</sup> Andererseits ist der Kaffeeboom im Hinterland mit dem Ausbau der Infrastrukturen, insbesondere der Eisen-

---

<sup>9</sup> Daten nach Zählungen bzw. Prognosen des brasilianischen Statistischen Bundesamtes IBGE. <sup>10</sup> Novy 2001.

bahnstrecken, verbunden, die sich in São Paulo bündeln und von dort zum Export über den Hafen Santos zusammenfließen.



Abb. 3: São Paulo mit seinem »Meer aus Hochhäusern« erstreckt sich von der Serra da Cantareira im Norden (Vordergrund) bis zur Serra do Mar im Süden. (Foto: Tobias Töpfer)

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Zuwanderung vor allem italienischer Einwanderer\_innen, die zunächst als Tagelöhner\_innen und Pächter\_innen auf den Kaffeepflanzungen arbeiten, zunehmend aber auch direkt in die wachsende Stadt zuwandern. São Paulo entwickelt sich rasch zum brasilianischen Musterbeispiel eines ›Schmelztiegels‹, in dem die unterschiedlichen Einwanderergruppen aufeinandertreffen und die Stadt zunehmend auch sozialräumlich prägen.<sup>11</sup> Bis auf den heutigen Tag ist São Paulo ohne Zweifel die transkulturellste Stadt Brasiliens, und Einwanderungswellen gab es auch in den letzten Jahren nach wie vor, seien es die Koreaner\_innen, die nach und nach das (z. T. informelle) Textilgewerbe in den zentrumsnahen Vierteln übernehmen, seien es die Bolivianer\_innen oder Peruaner\_innen, die oftmals mit ungeregeltem Status in die brasilianische Wirtschaftsmetropole zuwandern und dort, beispielsweise in den von Koreaner\_innen betriebenen *sweatshops*, in informellen Beschäftigungsverhältnissen ihren Lebensunterhalt zu sichern suchen.<sup>12</sup>

Spätestens seit Beginn der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist São Paulo der dominante Wirtschaftsraum Brasiliens. So erwirtschaftet der Bundesstaat São Paulo 32,1 % des brasilianischen Bruttoinlandsproduktes, die Metropolitanregion São

---

11 Bernecker et al. 2000.

12 Souchaud 2012.

Paulo 17,9 % und die Kernstadt immer noch 11,4 % im Jahr 2012.<sup>13</sup> Der Großraum São Paulo ist ohne jeden Zweifel der industrielle Kernraum des Landes und bildet eine Industriestandortkonzentration von kontinentaler und internationaler Bedeutung. Zwischenzeitlich haben allerdings infolge von negativen Agglomerationseffekten und verstärkt durch Steuervergünstigungspolitik anderer Bundesstaaten zahlreiche Standortverlagerungen dazu geführt, dass man bereits von einem spürbaren Desindustrialisierungsprozess sprechen muss.<sup>14</sup> Bezogen allein auf die Kernstadt São Paulo war im Zeitraum von 1997 bis 2005 ein Rückgang der in der Industrie Beschäftigten von 550.000 auf 450.000 zu verzeichnen. Im gleichen Zeitraum nahm die Beschäftigung im Dienstleistungssektor dagegen von 1.250.000 auf 1.600.000 zu.<sup>15</sup> Dabei spielt neben den haushaltsorientierten Dienstleistungen v. a. der Bereich der unternehmensorientierten und hochrangigen Dienstleistungen eine zunehmende Rolle, insbesondere in der Wirtschaft der Kernstadt São Paulo. Von den 1.124 größten Unternehmen Brasiliens haben 365, also fast ein Drittel, ihren Sitz in São Paulo und 32 der 50 größten Finanzinstitutionen sind in São Paulo (Kernstadt) beheimatet.<sup>16</sup> Diese beispielhaften Angaben zeigen nicht nur eine generelle Tendenz der Tertiärisierung, sondern ganz besonders die Steuerungsfunktion, die von São Paulo, insbesondere der Kernstadt, ausgeht. Die wachsende Bedeutung des F&E-Bereichs, die dominante Stellung öffentlicher und privater Universitäten und Forschungsinstitutionen, die immer stärkere Ausdifferenzierung der Kreativwirtschaft, all das sind Indikatoren dafür, dass die Paulistaner Wirtschaft immer stärker vom hochrangigen Dienstleistungssektor geprägt wird. Die beschriebenen wirtschaftlichen Tendenzen der Desindustrialisierung und zunehmenden Tertiärisierung haben klare räumliche Konsequenzen. Die Industriegebiete der Kernstadt, die im Wesentlichen in einigen Innenstadt- und innenstadtnahen Vierteln zu finden waren (z. B. das von der Textilindustrie geprägte Viertel Brás, Industrie- und Gewerbegebiete entlang der Flüsse Tamanduateí im Osten beziehungsweise Tietê nördlich der Innenstadt, vgl. Abb. 4) gehören heute zu den ›Verlierervierteln‹ mit Leerständen und Konversionsflächen, sozialen Konfliktfeldern, Umweltbelastungen und niedriger Lebensqualität. Die »Gewinner« unter den städtischen Quartieren liegen seit einigen Jahren v. a. im Südwesten der Kernstadt. Hier sind es Bürostädten ähnelnde neue Entwicklungsachsen, die extrem verdichtet und vertikalisiert, geradezu zitadellenartige ›Enklaven‹ im Stadtkörper bilden: Die Avenida Paulista, Hauptquartier des Banken- und Finanzsektors, die Avenida Faria Lima und die Avenida Berrini – Standortkonzentrationen von Unternehmenszentralen, des Informatik- und Technologiesektors sowie der Medienbranche.

---

13 IBGE 2014a; IBGE 2014b.

14 Coy/Schmitt 2007.

15 Comin et al. 2012, S. 7. Die Zahl der Beschäftigten in allen Bereichen zusammengenommen stieg im gleichen Zeitraum von 2.450.000 auf 2.820.000.

16 Comin et al. 2012, S. 14.

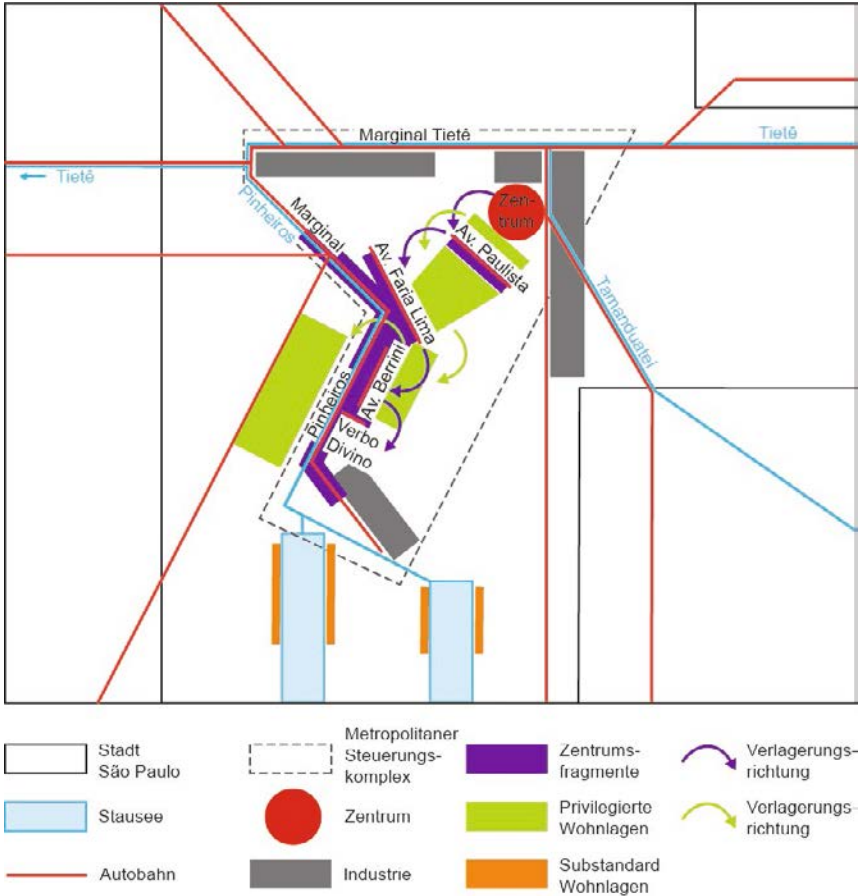


Abb. 4: São Paulo: Funktional- und sozialräumliche Differenzierungen in der Kernstadt<sup>17</sup>

Diese neuartigen Stadtfragmente bilden neue Zentren und Peripherien aus, sie entstehen und wachsen mit der sukzessiven Verlagerung von Funktionen aus dem ursprünglichen Zentrum heraus. Durch die massive Präsenz nationaler und v. a. auch ausländischer und transnationaler Unternehmen entstehen regelrechte ›Steuerungszentralen‹, deren Bedeutung inzwischen weit über die nationalen Grenzen Brasiliens hinausreichen. Auch wenn dies schwer quantifizierbar ist, so dürfte die Steuerungswirkung von Orten wie der Avenida Paulista, der Avenida Faria Lima oder der Avenida Berrini weit in die Nachbarländer Brasiliens und darüber hinaus reichen. In jedem Fall sind es global vernetzte ›Orte‹, deren ›Ausstrahlung‹ nicht unterschätzt werden darf. Diese Orte sind wesentliche

<sup>17</sup> Coy/Töpfer 2016, S. 39.

Bausteine dafür, dass São Paulo zunehmend nicht nur als Megastadt, sondern auch als *global city* gilt.<sup>18</sup>

## Das Stadtzentrum – ein Identitätsort unter Druck

Mit der rasanten Entwicklung São Paulos seit Ende des 19. Jahrhunderts setzte eine weitgehende Überprägung der kolonialen, kleinstädtisch geprägten Strukturen durch eine moderne, nach und nach von Hochhäusern geprägte Silhouette ein. Bis in die Gegenwart überdauert haben einige emblematische öffentliche bzw. religiöse Gebäude aus der Jahrhundertwende wie Bahnhöfe [Abb. 5], Markthallen, Theater sowie Klöster. Viele dieser Gebäude orientierten sich seinerzeit architektonisch an europäischen Vorbildern. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte dann die Vertikalisierung ein. Bis heute von besonderer Bedeutung ist das als Bürohochhaus errichtete Gebäude Martinelli aus dem Jahr 1929, das seinerzeit mit 26 Stockwerken mehrere Jahre das höchste der Stadt war.<sup>19</sup> Die Vertikalisierung setzte sich bis Ende der 1950er Jahre mit immer höheren Hochhäusern fort. Ihre Errichtung diente der Befriedigung der Nachfrage nach Wohn- und v. a. Büroräumen, und gleichzeitig war ihre jeweilige zeitgenössische Architektur Ausdruck für die aufstrebende, moderne Metropole. In Folge von Gesetzesänderungen kam der Bauboom im Zentrum zu einem Ende, und die heutige Physiognomie des Zentrums spiegelt somit weitgehend die bauliche Situation zum Ende der 1950er Jahre wider. Bis in diese Zeit bildete das ursprüngliche Zentrum *das* Zentrum der Metropole und *den* Identifikationsort für die Paulistaner Oberschicht. Hier befanden sich die entsprechenden Geschäfte und Boutiquen, Restaurants und Cafés sowie die Dienstleistungsangebote und die kulturellen Attraktionen wie etwa Theater (u. a. das Teatro Municipal (Stadttheater)) und diverse Kinos im sogenannten Cinelândia (Kinoland), einige Häuserblocks mit verschiedenen Kinos an der Avenida São João und der Avenida Ipiranga.<sup>20</sup> Die immer stärkere Tertiärisierung sowie die dadurch verursachte Verlagerung der Wohnfunktion führten allerdings zu rückläufigen Bewohnerzahlen im Zentrum seit den 1980er Jahren. Seit der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts kann wieder eine umgekehrte Entwicklung beobachtet werden.<sup>21</sup> Die jüngere Bevölkerungsentwicklung zeichnet sich durch ein Anwachsen der Bevölkerung im erwerbsfähigen Alter mit tendenziell geringeren Einkommen und in kleinen Haushaltseinheiten aus.<sup>22</sup> Der junge Bevölkerungs-

---

18 Vgl. Töpfer 2013.

19 Porto 1992; allgemein zur Vertikalisierung s. Somekh 1997.

20 Villaça 1998.

21 Kara José 2010.

22 Nakano/Kohara 2013.

anstieg wurde zum überwiegenden Teil durch den Wiederbezug vormals leerstehender Gebäude abgefangen, die Leerstandsquote reduzierte sich entsprechend um 50 %.<sup>23</sup> Allerdings ist gerade im Zentrum das Wohnraumangebot v. a. für sehr gering verdienende Bevölkerungsschichten zu klein, worauf soziale Bewegungen immer wieder mit Demonstrationen und Hausbesetzungen [Abb. 6] hinweisen. Trotz des Bevölkerungsanstiegs in den vergangenen Jahren entspricht das Verhältnis zwischen Nacht- und Tagbevölkerung der typischen Verteilung in Innenstädten. Der Überhang an Tagbevölkerung ist nicht zuletzt auch der Arbeitsplatzdichte im Zentrum geschuldet, wo gut 6 % der formell Beschäftigten Paulistaner\_innen v. a. im Dienstleistungssektor tätig sind. Wichtige Bereiche stellen neben dem Handel, den personenbezogenen Dienstleistungen und dem öffentlichen Sektor inzwischen sowohl unternehmensbezogene als auch Finanzdienstleistungen dar.



Abb. 5 und 6: Seit den 1990er Jahren ist im ehemaligen Bahnhof Júlio Prestes (weißes Gebäude mit Turm) nach dessen Revitalisierung der Konzertsaal *Sala São Paulo* untergebracht. In der Hausbesetzung *Mauá* finden seit 10 Jahren sozioökonomisch Benachteiligte eine Bleibe im Stadtzentrum São Paulos. (Fotos: Tobias Töpfer)

Seit Beginn der 1990er Jahre lassen sich Bestrebungen beobachten, dem Zentrum wieder mehr Attraktivität zu verleihen. Je nach politischer Konjunktur wird der Fokus dabei einmal mehr auf eine Aufwertung zugunsten Wirtschaftstreibender und der Mittelschicht gelegt und ein anderes Mal versucht mit integrativen Maßnahmen auch die benachteiligte Bevölkerung zu berücksichtigen. Neben baulichen Maßnahmen wie der Revitalisierung und Umnutzung von Bahnhöfen [Abb. 5], öffentlichen Gebäuden, Markthallen etc. spielen auch solche eine wichtige Rolle, die die Nutzung des öffentlichen Raums betreffen.<sup>24</sup>

Trotz konstanter Veränderungen hat das Zentrum bis heute für São Paulo als Ganzes Bedeutung. Auch wenn der Ort nicht friktionsfrei ist und das Verhältnis von unterschiedlichen Akteuren zum Zentrum je nach Interessenlage mitunter

23 Kara José 2010.

24 Vgl. Töpfer 2017.

von einer Art Hassliebe geprägt ist, spielt das Zentrum im Diskurs und im Leben der Paulistaner\_innen eine wichtige Rolle und dient nach wie vor als zentraler identitätsstiftender Ort für eine Vielzahl der Bewohner\_innen São Paulos. Eine aktive Diskussions- und Streitkultur im Zentrum trägt dafür Sorge, dass viele Interessen zumindest artikuliert werden und Aushandlungen um die Zentrumsentwicklung breit rezipiert werden.

## Das »Recht auf Wohnen« in der fragmentierten Megacity

Die Versorgung mit menschenwürdigem Wohnraum ist in São Paulo seit langer Zeit eine zentrale Herausforderung. Spätestens mit der Beschleunigung des Verstädterungsprozesses in den 1960er und 1970er Jahren und der damit in Verbindung stehenden verstärkten Zuwanderung wurde die Wohnraumfrage zum zentralen Problem des Stadtwachstums. Den besonderen Engpass stellen dabei seit jeher Wohnungen zu leistbaren Preisen dar. Für Neuzuwanderer\_innen und einkommensschwache Stadtbewohner\_innen bestehen kaum Möglichkeiten auf dem formellen privaten Immobilienmarkt eine Wohnung zu finden. Sie sind auf informelle Substandard-Wohnformen angewiesen, die in der Regel extreme Ausstattungsdefizite aufweisen.<sup>25</sup> Für São Paulo seit vielen Jahrzehnten typisch sind in diesem Zusammenhang die so genannten *cortiços*. Das sind Gebäude, die durch die Aufgabe früherer Nutzung (Wohnfunktion oder auch kommerzielle Funktionen) baulich und funktional degradiert sind und oftmals unklare Besitzverhältnisse aufweisen. Sie werden durch Besetzung angeeignet oder informell vermietet bzw. untervermietet und sind meist durch eine große Überbelegung gekennzeichnet.<sup>26</sup> *Cortiços* sind ursprünglich ein typisches Phänomen des Zentrums und der zentrumsnahen Stadtviertel, beispielsweise derjenigen Viertel, die durch Industrie, sonstiges produzierendes Gewerbe oder (oftmals informellen) Kleinhandel geprägt sind. Sie entsprechen in vieler Hinsicht dem Typ des innerstädtischen Slums.

Die i. d. R. aus der informellen Besetzung öffentlichen oder privaten Landes eher in den Randbereichen der Stadt oder in (innerstädtischen) Risikolagen (Ufer- und Hangbereiche, entlang von Straßen und Bahnlinien usw.) hervorgegangenen Favelas sind in São Paulo, anders als beispielsweise in Rio de Janeiro, eher ein jüngeres, im Wesentlichen auf die 1970er und 1980er Jahre zurückgehendes Phänomen. Dabei können die Übergänge zwischen Favelas und sonstigen informellen Parzellierungen allerdings fließend sein. Sowohl für die Kern-

---

25 Z. B. mangelhafte Gebäudequalität, unzureichende Wohnfläche, Über- und teilweise Mehrfachbelegungen, prekäre sanitäre Infrastruktur, risikobehaftete Lage des Wohnstandorts etc.

26 Vgl. Kowarick 2011.

stadt als auch für die gesamte Metropolitanregion ist als dominantes Lagermerkmal der Favelas ihre periphere Verortung zu beobachten. Für 2008 gibt die Präfektur die Bevölkerung in Substandard-Wohneinheiten mit 1,54 Millionen Einwohner\_innen in ca. 1.600 Favelas an. Die größten Einzelfavelas São Paulos waren im Jahr 2010 die beiden in der Kernstadt gelegenen Favelas Paraisópolis mit 43.000 und Heliópolis mit 41.000 Bewohner\_innen. Der Großteil der *cortiços*, die ehemals v. a. in der Innenstadt zu finden waren, nämlich ca. 69.000 Haushalte, ist inzwischen in diffuser Lage über das Stadtgebiet verteilt.<sup>27</sup> Insgesamt ist, trotz aller sozialen Entwicklung und Einkommensfortschritte in Brasilien während der 2000er Jahre,<sup>28</sup> nicht zu übersehen, dass die Anteile der in Substandard-Wohnformen lebenden Bevölkerung über die vergangenen Jahrzehnte in absoluten Zahlen – relativ zur Gesamtbevölkerung – deutlich überproportional gestiegen sind.<sup>29</sup>

Schon seit einigen Jahrzehnten ist im Bereich des Oberschicht- und Mittelschicht-Wohnens – sozusagen am anderen Extrem der »sozialen Skala« – das Phänomen der *gated communities*, der durch private Sicherheitsmaßnahmen abgeschotteten, sozial zumeist homogenen, mit unterschiedlichen Infrastrukturen bestausgestatteten Privilegiertenviertel, die in Brasilien *condomínios fechados* genannt werden, zu beobachten. Neben Rio de Janeiro war insbesondere São Paulo »Vorreiter« bei diesem Trend. Bereits Mitte der 1970er Jahre entstand in der nordwestlich der Kernstadt gelegenen Umlandgemeinde Barueri mit dem durch einen Paulistaner Projektentwickler erstellten und höchst erfolgreich vermarkteten Großprojekt Alphaville quasi der »Prototyp« des *condomínio fechado*. Seinem Beispiel folgten unzählige dieser Projekte sowohl im Großraum São Paulo als auch in anderen Regionen des Landes.<sup>30</sup> Favela und *condomínio fechado* stellen somit die Extrempunkte einer in den vergangenen Jahren zunehmenden sozialräumlichen Segregation in den brasilianischen Städten dar, die aufgrund des oftmals kleinräumigen Nebeneinanders inselartiger »Enklaven« des Oberschicht- oder Unterschicht-Wohnens mit jeweils eigenen Funktions- und Vernetzungslogiken besser als Fragmentierung zu bezeichnen ist. Auf den Gesamtbestand des Wohnraums der Kernstadt São Paulo bezogen, stellen in den 2000er Jahren die *condomínios fechados* mit 0,5 % des

---

27 Für die gesamte Metropolitanregion RMSP gibt das Statistische Bundesamt IBGE für 2010 ca. 3.300 Favelas mit 590.000 Haushalten an (das entspricht ungefähr 2,4 Millionen Bewohnern bei einer durchschnittlichen Haushaltsgröße von vier Personen) gegenüber etwas mehr als 2.000 Favelas mit 416.000 Haushalten (knapp 1,7 Millionen Bewohner) im Zensusjahr 2000 – also ein deutlicher Zuwachs (vgl. Barbon/D'Ottaviano/Pasternak 2015, S. 210).

28 Vgl. Calcagnotto 2013; Zilla 2013.

29 Vgl. Saraiva/Marques 2011; Barbon/D'Ottaviano/Pasternak 2015; Kowarick 2011.

30 Vgl. Coy 2006.

Gesamtbestandes einen sehr kleinen Anteil dar. Der hohe Grad ihrer Abschottung macht aber ihre stadträumliche Bedeutung und fragmentierende Wirkung trotzdem spürbar. Während in den 1980er Jahren die *gated communities* weitgehend ein Phänomen der ›Grünen Wiese‹ waren, worunter abgeschottete Wohnprojekte in günstiger Verkehrs- (und Freizeit)lage vor den Toren der Kernstadt zu verstehen sind, tritt in den 1990er Jahren insbesondere im Großraum São Paulo ein relativ neues Phänomen auf: die sogenannten *condomínios horizontais*. Dabei handelt es sich um kleinere Bauprojekte, die in städtischen Quartieren nach Parzellenzusammenlegung und Abriss der bestehenden Bausubstanz entstehen und die kleinräumige Fragmentierungstendenz in den Quartiersnachbarschaften noch verstärken. Nach Angaben von Baltrusis & D’Ottaviano<sup>31</sup> stellten im Jahr 1992 solche *condomínios horizontais* gerade einmal 2 % des Jahresangebots auf dem Markt für abgeschottete Wohnprojekte. 2004 waren es bereits 35 %.

Die immer sichtbarere sozialräumliche Fragmentierung von Kernstadt und Metropolitanregion, v. a. aber die Zunahme der Substandard-Wohnformen zeigt, dass Maßnahmen im Bereich des staatlich oder kommunal geförderten Sozialen Wohnungsbaus bisher nicht in der Lage waren, Abhilfe bei der Einlösung des Grundrechtes auf menschenwürdiges Wohnen zu schaffen. Brasilien gehört zweifellos zu den Ländern des Globalen Südens, die bereits relativ früh Ansätze einer staatlichen Wohnbauförderung beziehungsweise des Sozialen Wohnungsbaus unternommen haben. Nach einer ausgesprochen wechselvollen Geschichte des öffentlich finanzierten Wohnungsbaus fand in den allerjüngsten Jahren ein deutlicher ›Neuaufbruch‹ im Sozialen Wohnungsbau in Brasilien insbesondere mit der Implementierung des Programms *Minha Casa Minha Vida* (MCMV) durch die Regierung Dilma Rousseff im Jahr 2009 statt.<sup>32</sup> Zielsetzung des MCMV-Programms war die Errichtung von einer Million Wohneinheiten in einer ersten Phase des Programms von 2009 bis 2011 (was auch weitgehend erfüllt wurde) sowie die Errichtung von weiteren zwei Millionen Wohneinheiten in einer zweiten Programmphase zwischen 2011 und 2014.<sup>33</sup> Nach einer langen Phase des Stillstandes hat also der öffentlich betriebene Soziale Wohnungsbau wieder deutliches Profil erhalten, wobei die Neuerungen v. a. in der Planung, Finanzierung und Umsetzung des Programms mit einer insgesamt beachtlichen Effizienz zu liegen scheinen.<sup>34</sup> Ein generelles Problem auch des MCMV-Programms scheint jedoch darin zu bestehen, dass aufgrund der Finanzierungsmechanismen die eigentlich bedürftigeren Zielgruppen (i. d. R. als die Gruppen

31 Baltrusis/D’Ottaviano 2009, S. 142.

32 Vgl. Carvalho/Shimbo/Rufino 2015; für die Metropolitanregion São Paulo Marques; Rodrigues 2013.

33 Vgl. Carvalho/Shimbo/Rufino 2015, S. 19.

34 Vgl. Fallbeispiele in Carvalho/Shimbo/Rufino 2015.

mit einem Haushaltseinkommen bis zu drei *salários mínimos* definiert) nur bedingt von dem Großprogramm profitieren konnten.

## Tendenzen der Stadtentwicklungsplanung

Erstmalig in Brasilien wurden in der 1988 verkündeten neuen Verfassung mehrere Artikel speziell städtischen Fragen gewidmet. Dies ist einerseits Ergebnis der enormen Bedeutungszunahme des Verstädterungsphänomens in Brasilien seit den 1960er Jahren, in denen Brasilien den Wandel von einem rural geprägten zu einem mehrheitlich verstädterten Land vollzog. Gleichzeitig ist es andererseits aber auch interpretierbar als Erfolg der Bewusstseinsbildung durch die Nationale Stadtreformbewegung (*Movimento Nacional da Reforma Urbana* – MNRU) in den Vorbereitungs Jahren für die neue Verfassung während des Redemokratisierungsprozesses nach 1984. So sind, neben der Betonung der Sozialverpflichtung des städtischen Privateigentums, nach § 182 der Verfassung alle Städte über 20.000 Einwohner\_innen zur Erarbeitung, Anwendung und Überprüfung eines Masterplans zur Stadtentwicklung (*Plano Diretor*) verpflichtet. Allerdings hängt die Wirksamkeit der Richtlinien und Instrumente zur Steuerung und Planung der Stadtentwicklung entscheidend vom politischen Willen der verantwortlichen Entscheidungsträger auf lokaler Ebene ab. Dies ist kein besonderes brasilianisches Phänomen, allerdings lässt sich gerade in Brasilien in vielen Fällen beobachten, dass bei politischen Richtungswechseln in der Stadtregierung geltende Rahmenrichtlinien zwar oftmals weiterhin bestehen, aber bei der Umsetzung konkreter Maßnahmen aus politischen Opportunitätsgründen umgangen werden oder zumindest in ihrer Wirkung abgeschwächt, bzw. durch spezifische Ausführungsbestimmungen anders ausgerichtet werden. Kommunalpolitische Kontinuität ist, das zeigt eine Vielzahl von brasilianischen *best practice*-Beispielen, wesentliche Voraussetzung für die Dauerhaftigkeit und Wirksamkeit von ohnehin langfristig ausgerichteten Prinzipien und Maßnahmen der Stadtentwicklungspolitik. In den vergangenen Jahren hat es aber gerade in der größten brasilianischen Metropole, in São Paulo, eine solche Kontinuität nicht gegeben.

Auch wenn dies kein »günstiges Licht« auf die Chancen der Langfrist-Wirkung des seit 2014 geltenden, auf breiter partizipativer Basis erarbeiteten neuen Strategischen Masterplans (*Plano Diretor Estratégico* – PDE) São Paulos wirft, so macht es doch Sinn zu analysieren, wie der PDE die wesentlichen Herausforderungen der Stadtentwicklung definiert, welche Antworten er zu geben sucht, und welche stadtpolitischen Diskurse sich in diesen Antworten widerspiegeln. In den zehn großen Aufgabenbereichen oder Handlungsfeldern des PDE finden sich wesentliche Elemente eines kritischen Stadtdiskurses, der in den letzten Jahren und Jahrzehnten nicht nur in Brasilien, sondern auch weltweit u. a. im Rahmen der

großen Habitat-Berichte und -Publikationen geführt wurde. In Brasilien stand insbesondere die Nationale Stadtreformbewegung MNRU für diesen Diskurs Pate, die nicht zuletzt von namhaften Vertreterinnen und Vertretern der akademischen, zivilgesellschaftlichen und politischen Debatten um Stadtpolitik und Stadtplanung in São Paulo geprägt wurde (z. B. Raquel Rolnik, Ermínia Maricato, Nabil Bonduki). Es geht primär um das »Recht auf Stadt«, das heißt um eine Stadtentwicklung, in der beispielsweise die Sozialverpflichtung des städtischen Privateigentums ernst genommen wird, bei der die Gewährleistung des Grundrechts auf Wohnen prioritär ist, des Weiteren um eine Stadtpolitik, die sozialräumliche Disparitäten abbauen, ungleiche Verwundbarkeiten der sozialen Akteure berücksichtigen und Lösungsmechanismen für sozialökologische Probleme und Konflikte ermöglichen soll. Vorrangige Bedeutung erhalten also die Handlungsbereiche Wohnraum, Versorgung mit (v. a. stadthygienischen) Basisinfrastrukturen, Mobilität und Umweltqualität. Als städtebauliche Leitbilder lassen sich im gültigen PDE die Leitbilder der kompakten Stadt, der Dichte und v. a. der Nutzungsmischung sowie der kurzen Wege und dezentralen Versorgung wiedererkennen. Besondere Bedeutung sollen Partizipationsmechanismen auf unterschiedlichen Maßstabsebenen erhalten. Orientierungen an grundlegenden Prinzipien einer sozialen und nachhaltigen Stadt sind offensichtlich. Zur Umsetzung dieser Prinzipien und entsprechenden planerischen Aufgaben stellt das nach langjährigen kontroversen Debatten im Jahr 2001 erlassene brasilianische Stadtgesetz, *Estatuto da Cidade* (Gesetz 10.257, vom 10.7.2001), eine Vielzahl innovativer Instrumente zur Verfügung, auf die der Paulistaner PDE zurückgreifen möchte.

Vornehmlich im Kontext der Planung, Steuerung und Koordination künftiger Stadtentwicklung stößt eine an den Grenzen des *Munizips* (in unserem Falle der Kernstadt São Paulo) endende Politik rasch auch an die Grenzen ihrer Wirkung und Sinnhaftigkeit. Dem Zusammenwachsen der Kernstädte mit den in den letzten Jahren fast überall stärker wachsenden peri-urbanen *Munizipien* hat man in Brasilien bereits unter der Militärdiktatur in den 1970er Jahren durch Einrichtung der sogenannten *Regiões Metropolitanas* (Metropolitanregionen) versucht Rechnung zu tragen. In diesem Zuge wurde 1973 auch die *Região Metropolitana de São Paulo* (RMSP) eingerichtet, die heute den ungefähr aus 21 Millionen Einwohner\_innen in 39 *Munizipien* bestehenden Metropolitanraum umfasst, in dem Kernstadt und peri-urbane *Munizipien* baulich, verkehrstechnisch sowie funktional unmittelbar ineinander übergehen. Allerdings haben die für diesen Metropolitanraum geschaffenen *governance*-Strukturen bisher keine über Dokumentation und Analyse und allenfalls vergleichsweise unverbindliche Rahmenplanungen hinausgehende Wirkung erzielen können. Allerdings ist in jüngster Zeit die Thematik der *governance* für die Metropolitanräume wieder deutlich stärker in den Fokus des Interesses gerückt. So ist im Januar 2015 das sogenannte

*Estatuto da Metr pole* als nationales Metropolengesetz erlassen worden, das nun endlich Rahmenbedingungen für die Metropolitanregionen und Agglomerationsräume schaffen soll. Wesentliches Grundprinzip des *Estatuto da Metr pole* ist die Anwendung einer so genannten *Governan a Interfederativa*, einer gemeinsamen inter-institutionellen *governance*, bei der Gemeinschaftsinteressen des gesamten Metropolitanraumes Vorrang gegenüber lokalen Partikularinteressen haben sollen und die insgesamt dem Ziel einer nachhaltigen Entwicklung für den Metropolitanraum dienen soll. So können beispielsweise Munizipgrenzen-überschreitende »Operan es Urbanas Consorciadas Interfederativas« (ein auf *Public-Private-Partnership*-Prinzipien basierendes Stadtentwicklungsinstrument) sowie weitere aus dem *Estatuto da Cidade* für eine Metropolitanregion abzuleitende Instrumente angewendet werden. Ob sich aus diesen neuen gesetzlichen Möglichkeiten die zur Lösung der Probleme in den urbanen Agglomerationen dringend erforderliche Stärkung und Effizienzsteigerung der metropolitanen *governance* ergeben wird, bleibt allerdings abzuwarten.



Abb. 7: S o Paulo: Kernstadt – Metropolitanregion – mega-urbaner Raum<sup>35</sup>

Seit einigen Jahren wird der verst dterte Raum S o Paulo aufgrund der Expansionsprozesse und immer stärkeren Umlandverflechtungen deutlich über die RMSP hinausgehend definiert. Das »Konstrukt« der so genannten *Macrometr pole Paulista* (MMP) kommt immer mehr in wissenschaftlichen Analysen und planerischen Visionen zur Anwendung.<sup>36</sup> Die MMP besteht aus der Kernstadt

<sup>35</sup> Coy/Töpfer 2016, S. 38.

<sup>36</sup> U. a. Asquino 2010.

São Paulo und weiteren 172 Munizipien des Bundesstaats São Paulo, die in mehreren Metropolitanregionen (RMSP, RM Vale do Paraíba e do Litoral Norte, RM Baixada Santista, RM Campinas, RM Sorocaba) und Agglomerationsräumen (AU Piracicaba, AU Jundiaí) zusammengefasst sind [Abb. 7], und umfasst inzwischen mehr als 30 Millionen Einwohner\_innen. Die Verflechtungen im Verkehrs- und Logistikbereich, in der Wohnraum- und Pendlerproblematik, in der wirtschaftlichen Arbeitsteilung, aber auch im Umwelt- und Freizeitbereich sind inzwischen so groß [Abb. 8], dass man von einem wahren ›Stadtland‹ nicht nur von nationaler, sondern auch von internationaler Bedeutung sprechen kann. Die Entwicklung gemeinsamer Entwicklungshorizonte und Planungsleitlinien ist auch auf dieser räumlichen Aggregatebene dringend erforderlich. Einen ersten Ansatz stellt der im Jahr 2013 von der EMPLASA vorgelegte Aktionsplan für die Macrometrópole Paulista (*Plano de Ação da Macrometrópole Paulista 2013: 2040* – PAM) für die Jahre 2013 bis 2040 dar.<sup>37</sup> Wesentliche Handlungsfelder sieht der PAM in folgenden Themen: Territoriale Konnektivität und Wettbewerbsfähigkeit, territoriale Kohäsion und inklusive Verstärkung sowie metropolitane *governance*.<sup>38</sup>

Es bleibt aber auch hier abzuwarten, ob der Aktionsplan für die Macrometrópole Paulista PAM über die ›Papierform‹ hinausgehend Wirkung erzielen kann. Auf jeden Fall ist aber zu beobachten – und dies drücken *Estatuto da Metrópole* und PAM (für den Fall der MMP) sicherlich aus –, dass das dringende Erfordernis einer besseren Abstimmung, Koordination, Integration und letztendlich Zusammenführung der einzelnen kommunalen Stadtpolitiken in einer Politik und *governance*-Struktur für den mega-urbanen Raum erkannt wurde. Allerdings ist der Weg dorthin v. a. auch aufgrund der politischen Kräftespiele und Konflikte ein ausgesprochen steiniger. Dies ist aber kein brasilianisches Spezifikum, sondern ein weltweites, wie u. a. die nach wie vor in vielen Fällen unbefriedigende *governance* in europäischen Metropolitanräumen zeigt.

---

37 EMPLASA 2013.

38 EMPLASA 2013, S. 11, vgl. Abb. 5.

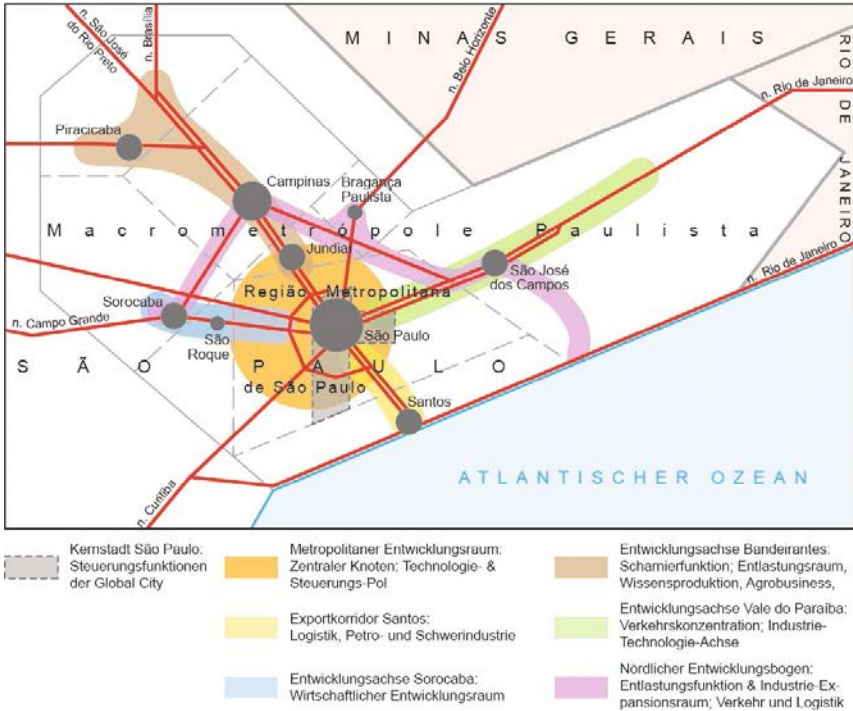


Abb. 8: São Paulo – mega-urbaner Raum: Funktionsräumliche Differenzierungen in der Macro-metrópole Paulista<sup>39</sup>

## Fazit

Das 21. Jahrhundert wird auch weiterhin wesentlich durch den Verstädterungsprozess in seiner unterschiedlichen regionalen Dynamik geprägt werden. Urbanisierung ist somit eine der großen Herausforderungen des Globalen Wandels. Für die Bewältigung dieser Herausforderung sind vertiefte Kenntnisse zu den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen, zur inneren Struktur, zur Dynamik und zur Konfliktträchtigkeit des Städtischen im regionalen Vergleich wichtige Voraussetzungen. In den Städten manifestieren sich sozioökonomische Polarisierungen, sozialökologische Problemstellungen und politisch-gesellschaftliche Konfliktkonstellationen in hoher Konzentration wie unter dem Brennglas. Wie am Beispiel São Paulo gezeigt werden kann, ist dabei das Phänomen der Fragmentierung zum wesentlichen Charakteristikum des

<sup>39</sup> Coy/Töpfer 2016, S. 38.

Städtischen geworden. Entsprechend manifestiert sich Ungleichheit vielerorts zunehmend in ungleichen Verfügungsrechten, ungleichen Graden von Verwundbarkeit, ungleichen Handlungsspielräumen und insgesamt in ungleichen Chancen auf ein ›gutes Leben‹. Fragmentierte Städte lassen sich – wie das besonders eindrucksvolle Beispiel der Megastädte gezeigt hat – auf der einen Seite kennzeichnen durch sogenannte Inseln des Reichtums; konkret durch *gated communities* der Privilegierten, die wie Pilze aus dem Boden schießenden Shopping-Centers, die revitalisierten, ›aufgehübschten‹ Stadtzentren, die mit modernsten Kommunikationsinfrastrukturen ausgestatteten Bürostädte, Knotenpunkte der global vernetzten Finanz- und Dienstleistungssektoren. Diese ›Inseln des Reichtums‹ liegen auf der anderen Seite in ›Ozeanen der Armut‹, die in den Marginalvierteln, den Orten des informellen Sektors, den Arbeiterquartieren und Vierteln des Sozialen Wohnungsbaus sichtbar werden. Die ›Verknüpfungslogiken‹ der unterschiedlichen Stadtfragmente untereinander sind vielfältig, mindestens so vielfältig sind allerdings auch die Konfliktpotenziale. Soll die benötigte urbane Transformation hin zu nachhaltigeren Stadtzukünften gelingen, müssen sich die Potenziale für soziale Innovationen, die Möglichkeiten für eine dauerhafte Partizipation aller *stakeholder* oder auch ein *empowerment* der bislang am Rande stehenden Gruppen konkretisieren. Hierzu sind offene und mutige Formate für eine *urban governance* erforderlich, die *transitions* nicht behindern, sondern die erforderliche »Große Transformation« im Wechselspiel zwischen lokalen Eigenarten und globalen Erfordernissen im Auge behalten.

## Bibliografie

- Asquino, Marcelo Sacenco: »A importância da Macrometrópole Paulista«, in: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* 2010/12 (1), S. 83–98.
- Baltrusis, Nelson/D’Ottaviano, Maria Camila Loffredo: »Ricos e pobres, cada um em seu lugar: a desigualdade socio-espacial na metrópole paulistana«, in: *Caderno CRH* 2009/22 (55), S. 135–149.
- Barbon, Ângela Luppi/D’Ottaviano, Maria Camila Loffredo/Pasternak, Suzana: »São Paulo 2000–2010: Habitação e mercado imobiliário«, in: Bógus, Lucia Maria Machado/Pasternak, Suzana (Hg.): *São Paulo: Transformações na ordem urbana. Série estudos comparativos. Metrôpoles: Território, coesão social e governança democrática*. Rio de Janeiro 2015, S. 200–236.
- Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst/Zoller, Rüdiger: *Eine kleine Geschichte Brasiliens*. Frankfurt/Main 2000.
- Calcagnotto, Gilberto: »Soziale Herausforderungen. Brasiliens soziale Herausforderungen«, in: Frech, Siegfried/Grabendorff, Wolf (Hg.): *Das politische Brasilien. Gesellschaft, Wirtschaft, Politik & Kultur*. Schwalbach 2013, S. 85–114.

- Carvalho, Caio Santo Amore de/Shimbo, Lúcia Zanin/Rufino, Maria Beatriz Cruz (Hg.): *Minha casa... e a cidade? Avaliação do programa Minha Casa Minha Vida em seis estados brasileiros*. Rio de Janeiro 2015.
- Comin, Alvaro/Freire, Carlos Torres (Hg.): *Metamorfozes Paulistas. Atlas Geoeconômico da Cidade*. São Paulo 2012.
- Coy, Martin (2006): »Gated communities and urban fragmentation in Latin America: The Brazilian Experience«, in: *GeoJournal* 66, S. 121–132.
- Coy, Martin/Pöhler, Martin: »Gated communities in Latin American megacities: case studies in Brazil and Argentina«, in: *Environment and Planning B: Planning and Design* 2002/29, S. 355–370.
- Coy, Martin/Schmitt, Tobias: »Brasilien – Schwellenland der Gegensätze. Zwischen regionaler Führerschaft, Globalisierungseinflüssen und internen Disparitäten«, in: *Geographische Rundschau* 2007/59 (9), S. 30–39.
- Coy, Martin/Töpfer, Tobias: »Metropolen in Lateinamerika. Entwicklungen zwischen Inklusion und Exklusion«, in: *Praxis Geographie* 2012/42 (5), S. 4–11.
- Coy, Martin/Töpfer, Tobias: *São Paulo: Aktuelle Entwicklungstrends und Möglichkeiten der Transformation zur Nachhaltigkeit. Expertise für das WBGU-Hauptgutachten: Der Umzug der Menschheit: Die transformative Kraft der Städte*. Berlin 2016.
- Dick, Eva: »Städtische Governance für nachhaltige globale Entwicklung: Von den SDGs zur New Urban Agenda«, in: *DIE – Analysen und Stellungnahmen*, 6/2016, o. S.
- EMPLASA, Governo do Estado de São Paulo: *Plano de Ação da Macrometrópole Paulista 2013–2014. O Futuro das Metrôpoles Paulistas*. São Paulo 2013.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística): *Contas Regionais do Brasil 2012. Contas Nacionais*, 42. Rio de Janeiro 2014a.
- IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística): *Produto Interno Bruto dos Municípios 2012. Contas Nacionais*, 43. Rio de Janeiro 2014b.
- Kara José, Beatriz: *A popularização do centro de São Paulo: Um estudo de transformações ocorridas nos últimos 20 anos*. Doktorarbeit an der Fakultät für Architektur und Städtebau der Universität São Paulo. São Paulo 2010.
- Kowarick, Lúcio: »O centro e seus cortiços: dinâmicas socioeconômicas, pobreza e política«, in: Kowarick, Lúcio/Marques, Eduardo (Hg.): *São Paulo: Novos percursos e atores. Sociedade, cultura e política*. São Paulo 2011, S. 79–103.
- Marques, Eduardo/Rodrigues, Leandro: »O Programa minha casa minha vida na metrópole paulistana: Atendimento habitacional e padrões de sefregação«, in: *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais* 2013/15 (2), S. 159–177.
- Nakano, Anderson Kazuo/Kohara, Luiz Tokuzi: »São Paulo: Repovoamento das áreas centrais«, in: Sposati, Aldaiza/Koga, Dirce (Hg.): *São Paulo. Sentidos territoriais e políticas sociais*. São Paulo 2013, S. 70–119.
- Novy, Andreas: *Brasilien. Die Unordnung der Peripherie. Von der Sklavenhaltergesellschaft zur Diktatur des Geldes*. Wien 2001.
- Porto, Antonio Rodrigues: *História Urbanística da Cidade de São Paulo (1554–1988)*. São Paulo 1992.
- Saraiva, Camila/Marques, Eduardo: »Favelas e periferias nos anos 2000«, in: Kowarick, Lúcio/Marques, Eduardo (Hg.): *São Paulo: Novos percursos e atores. Sociedade, cultura e política*. São Paulo 2011, S. 105–130.

- Somekh, Nadia: *A cidade vertical e o urbanismo modernizador. São Paulo 1920–1939*. São Paulo 1997.
- Souchaud, Sylvain: »A confecção: nicho étnico ou nicho econômico para a imigração latino-americana em São Paulo?«, in: Baeninger, Rosana (Hg.): *Imigração Boliviana no Brasil*. Campinas 2012, S. 75–92.
- Töpfer, Tobias: »São Paulo: Big, Bigger, Global? The Development of a Megacity in the Global South«, in: Exenberger, Andreas/Strobl, Philipp/Bischof, Günter/Mokhiber, James (Hg.): *Globalization and the City: Two Connected Phenomena in Past and Present*. Innsbruck 2013, S. 163–178.
- Töpfer, Tobias: *Wem gehört der öffentliche Raum? Aufwertungs- und Verdrängungsprozesse im Zuge von Innenstadterneuerung in São Paulo*. Stuttgart 2017.
- UN-DESA: *World Urbanization Prospects. The 2014 Revision. Highlights*. New York 2014.
- UN-DESA: *World Urbanization Prospects. The 2014 Revision*. New York 2015.
- UN-HABITAT: *Urbanization and Development. Emerging Futures. World Cities Report 2016*. Nairobi 2016.
- Villaça, Flávio: *Espaço intra-urbano no Brasil*. São Paulo 1998.
- WBGU (Wissenschaftlicher Beirat der Bundesregierung Globale Umweltveränderungen): *Der Umzug der Menschheit: Die transformative Kraft der Städte. Hauptgutachten*. Berlin 2016.
- Zilla, Claudia: »Soziale Ungleichheit und Sozialpolitik«, in: Birle, Peter (Hg.): *Brasilien. Eine Einführung*. Frankfurt/Main 2013, S. 91–108.

---

Alessandro Bosco

## Milano postmoderna. Antonioni und die Dezentrierung des Menschen im urbanen Raum

Even after [...] the various theoretical and philosophical proposals for some radical decentering of subjectivity and consciousness, it seems to have proved very difficult to shed the older habits and to give such categories up.<sup>1</sup>

Fredric Jameson

### Mensch und Stadt im Diskurs der Moderne

Zwei verschiedene Tendenzen zeichnen sich ab in dem was Ende der 1920er Jahre Carl Schmitt als das »Zeitalter der Technik« definierte: Im ersten Fall haben wir es mit einem religiösen Kult der Technik zu tun, den Schmitt folgendermaßen beschreibt:

Der Geist der Technizität, der zu dem Massenglauben eines antireligiösen Diesseits-Aktivismus geführt hat, [...] ist die Überzeugung einer aktivistischen Metaphysik, der Glaube an eine grenzenlose Macht und Herrschaft des Menschen über die Natur, sogar über die menschliche Physis, an das grenzenlose »Zurückweichen der Naturschranke«, an grenzenlose Veränderungs- und Glücksmöglichkeiten des natürlichen diesseitigen Daseins der Menschen.<sup>2</sup>

Obwohl in Schmitts Text von etwas völlig Anderem die Rede ist, stellt dieses Zitat eine der treffendsten Definitionen des italienischen Futurismus und seines, in Poggiolis Worten, »agonistischen Momentes« dar, das in erster Linie als »sacrificio al Moloch della storicità« und »olocausto di sé alla gloria dell'arte futura« (und somit der Zukunft und der Technik schlechthin) zu verstehen ist.<sup>3</sup> Das »Zurückweichen der Naturschranke« eröffnet in Marinettis Augen eine Welt, in der das »Menschliche« an sich neu definiert werden muss und zwar nicht mehr in Hinblick auf »Ich« bzw. auf eine »Psychologie«, sondern in Hinblick auf die

---

1 Jameson 2012, S. 55.

2 Schmitt 1963, S. 93.

3 Vgl. hierzu Poggioli 1964, insbes. S. 80ff. »Opfer für den Moloch der Geschichtlichkeit« als »Selbstholocaust für den Ruhm der zukünftigen Kunst.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

»Materie«, auf das nicht-Menschliche, in dem der menschliche Leib selbst in eine neue, fast schon kybernetische Dimension projiziert wird: »noi prepariamo la creazione dell'UOMO MECCANICO DALLE PARTI CAMBIABILI«, heißt es wörtlich in Marinettis *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912).<sup>4</sup> Eine posthumanistische Erörterung des Futurismus steht noch aus, aber die Kritik des humanistischen Weltbildes stellt zweifelsohne eines der aus heutiger Sicht interessantesten Züge des Futurismus dar.

Vor diesem Hintergrund können wir nun die zweite von Schmitt beobachtete Tendenz des Zeitalters der Technik lesen. Die Apotheose der Technik als Vorbote eines ›posthumanistischen‹ Zeitalters, in dem die Menschen »mehr als Menschen« also »Übermenschen« sein werden, schlägt hier in die negative, ja fast apokalyptische Konnotation der *Dehumanisierung* um:

Die uns vorangehende deutsche Generation war von einer Kulturuntergangsstimmung erfasst, die sich schon vor dem Weltkrieg äusserte und keineswegs auf den Zusammenbruch des Jahres 1918 und Spenglers Untergang des Abendlandes zu warten brauchte. [...] Die unwiderstehliche Macht der Technik erschien hier als Herrschaft der Geistlosigkeit über den Geist, oder als vielleicht geistvolle, aber seelenlose Mechanik. [...] [Diese] deutsche Generation [klagt] über ein seelenloses Zeitalter der Technik [...], in welchem die Seele hilflos und ohnmächtig ist.<sup>5</sup>

Obwohl Georg Simmel in Schmitts Text nicht erwähnt wird, ist er in mancher Hinsicht ein Vertreter dieser Generation. Simmels *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), ein bis heute im Rahmen der Stadtforschung einflussreicher Text, ist hierfür vielleicht eines der eloquentesten Zeugnisse. Der Maßstab, an dem Simmel nämlich das Leben der Großstadt misst, ist ein anthropozentrischer, der um die Begriffe der »Seele«, des »Geistes« und des »Individuums« kreist. Die Stadt stellt sozusagen den »Schauplatz« dar, in dem die Herausforderungen, vor die die moderne Welt das Individuum stellt, manifest werden. Simmels These legt nahe, und hier wird auch der existentielle Hintergrund des Simmelschen Denkens ersichtlich, dass die größten Probleme des modernen Lebens aus dem Konflikt zwischen dem gesellschaftlich-technischen Mechanismus des Kapitalismus und dem Individuum her resultieren. Unter der Dominanz der äusseren Kräfte versuche der Mensch seine Spezifik, sein Menschsein zu »bewahren«. Was sind das nun für Kräfte, die von außen her auf das Individuum einwirken? Es sind, so Simmel, *nivellierende* Kräfte, welche das menschliche Subjekt auf seinen intellektuellen Charakter, auf die Sachlichkeit, die Rationalität, auf die Unpersönlichkeit der Geldwirtschaft, auf eine grundsätzliche Indifferenz gegenüber dem eigentlichen (also nicht nach den Parametern der Geldwirtschaft gemes-

4 Marinetti 1968, S. 48. »Wir bereiten die Schaffung des mechanischen Menschen mit ersetzbaren Teilen vor«.

5 Schmitt 1963, S. 92.

senem) Wert der Dinge reduzieren. Dabei verkümmert das, was in der Auffassung Simmels das Individuum überhaupt ausmacht, nämlich die Innerlichkeit, die Gefühlswelt, die unbewussten und vom Verstand undurchdringlichen Schichten der Affekte und Instinkte des Menschen. Der Mensch verkümmert sozusagen zu einem verstandesmäßigen Wesen, wobei, so Simmel, »der Ort des Verstandes [...] die durchsichtigen, bewussten, obersten Schichten unserer Seele [sind]«. <sup>6</sup> Anders gesagt, der Mensch wird auf seine Oberfläche reduziert oder eben *nivelliert*.

Es ist klar, dass in Simmels Augen (und obwohl Simmel sich explizit einem moralisierenden Urteil entziehen möchte) dieser Prozess negativ konnotiert ist, denn die Idee des Individuums geht in Simmel auf ein Modell romantischen Ursprungs zurück. Das, was die Eigenart des Individuums ausmacht, ist in den *Tiefen* seiner Innerlichkeit zu suchen, in den undurchsichtigen Schichten seiner »Seele«. Im Gegensatz dazu bilden jedoch Nivellierung, Oberflächlichkeit, Transparenz und Homogenisierung die Hauptachsen der Entwicklung der modernen Kultur. Die zunehmende Technisierung der Gesellschaft kommt also in Simmels Augen einer graduellen Entseelung der Menschheit gleich, wobei »die Großstädte die eigentlichen Schauplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsenden Kultur sind.« <sup>7</sup>

Auf solche anthropozentrischen, humanistischen Weltanschauungen, die das Weltgeschehen am inneren Lebensraum des Individuums messen, sind im wesentlichen die verschiedenen Deklinationen der Entfremdungstheorien zurückzuführen, die die Moderne charakterisiert haben. <sup>8</sup> Bekanntlich sind Antonionis Filme, und speziell seine Produktion der 1960er Jahre, oft aus dieser Perspektive gelesen worden, so dass kritische Formeln wie »Trilogia dell'alienazione« oder »dell'incomunicabilità« fast sprichwörtlich geworden sind. <sup>9</sup> Die 1960er Jahre stellen jedoch aus philosophischer Perspektive bekanntlich auch das Jahrzehnt dar, in dem das humanistische Weltbild radikal in Frage gestellt wird. Die gegenwärtigen kritischen Ansätze, die unter dem Sammelbegriff des Posthumanismus stehen und eine nicht nur post-humanistische, sondern auch post-anthropozentrische Weltanschauung postulieren, <sup>10</sup> haben versucht, das anti-humanistische Erbe der sechziger Generation in ihrer Komplexität, Wi-

---

6 Simmel 1995, S. 117.

7 Ebd., S. 130.

8 Vgl. diesbezüglich u. a. Foucault 1994, S. 28–40 und Jameson 2012, S. 42–57.

9 Triologie der Entfremdung oder der Inkommunikabilität. Unter der »Trilogia« fasst man bekanntlich die Filme *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) und *L'eclisse* (1962) zusammen, wobei mit Bezug auf *Il deserto rosso* (1964) oft auch von »Tetralogia« die Rede ist.

10 Für diese grundlegende Unterscheidung zwischen Humanismus und Anthropozentrismus verweise ich auf Braidotti 2013.

dersprüchlichkeit und Ambivalenz kritisch zu kontextualisieren und weiterzudenken.

In diesem Sinne wird es im Folgenden um den Versuch gehen, Antonioni aus einer posthumanistischen Perspektive zu lesen. Dieser bekanntlich noch unscharfe Begriff soll hier jedoch nicht in der von Marinetti prophezeiten Dimension des Cyborgs, der Nutzung der neuen Technologien im Sinne einer Überwindung der beschränkten *conditio umana* verstanden werden, sondern als eine heuristische Kategorie, die es ermöglicht, das Prinzip, wonach der Mensch das Maß aller Dinge darstellen soll, neu zu verorten.<sup>11</sup> Der Stadtdiskurs in Antonionis Werk ist in diesem Zusammenhang besonders geeignet, denn bekanntlich, wie zuletzt José Moure unterstrichen hat, »sind es die städtischen Landschaften, die den bevorzugten Rahmen oder das bevorzugte Szenario des antonionischen Kinos bilden.«<sup>12</sup> So wie für Simmel die Großstadt den »Schauplatz« der gesellschaftlichen Veränderungen darstellte, so lässt Antonioni im Film *La notte* (1961) seine Figuren mit den architektonischen Veränderungen interagieren, die das Mailand der 1950er und 1960er Jahre prägen. Nach welchen Parametern und Maßstäben dies geschieht, gilt es in den nächsten Abschnitten zu erörtern.

## Phänomenologie eines Hochhauses

Durch die prominente Rolle, die die Darstellung des urbanen Raumes im Film einnimmt, ist *La notte* wohl eines der eindruckvollsten historischen ›Zeugnisse‹ jener einschneidenden Übergangsphase, die Remo Ceserani als die postmoderne Wende Italiens gedeutet hat.<sup>13</sup> Die Stadt Mailand steht für den sogenannten »boom economico«, den raschen Wiederaufbau des Landes in der Nachkriegszeit ab Mitte der 50er Jahre im Zeichen der Industrialisierung und Globalisierung, und ist die eigentliche Protagonistin des Filmes. Die Architektur, die Antonioni bewusst in den Vordergrund stellt, zeugt von einer Stadt, in der vom Krieg zerstörte Gebäude und eine zum Teil noch ländlich anmutende Peripherie allmählich von (post)modernen Architekturen überschattet und überlagert werden. Im Film ist hingegen nichts von den eigentlichen Wahrzeichen Mailands, allen voran dem Dom, zu sehen: an seiner Stelle tritt ein neues Wahrzeichen, die Quintessenz des Veränderungsprozesses der Stadt, nämlich das von

11 Ich beziehe mich hier auf das *Vorwort* und den Aufsatz »Ospiti di un mondo di cose« von Leghissa 2014.

12 Vgl. Moure 2014, S. 64: »Ce sont les paysages urbains qui constituent le cadre ou le décor privilégié du cinéma antonien«.

13 Vgl. Ceserani 1997.

Giò Ponti 1960 – also noch während den Dreharbeiten von *La notte* – fertiggestellte Pirelli-Hochhaus.

Wie Halldóra Arnardóttir sehr schön gezeigt hat, stand dieses Bauvorhaben im Zentrum einer internationalen Debatte über den architektonischen Modernismus, wobei Pontis Projekt (1955–58) einem anderen Turm, nämlich Ernesto Rogers' Torre Velasca (1950–1951, erbaut 1958), gegenübergestellt wurde. In der Tat drückten die beiden Hochhäuser gegensätzliche Auffassungen der Moderne aus. Rogers Hochhaus griff ganz bewusst auf die Formen der mittelalterlichen Stadt zurück in der Überzeugung, dass sich die Architektur nur unter ständiger Vergegenwärtigung der historischen Dimension seines baulichen Kontextes erneuern könne. Ponti hingegen begriff sein Hochhaus »as a free-standing sculpture in the city and as having its own life«. <sup>14</sup> Das Pirelli Hochhaus sollte eine in sich abgeschlossene (»forma finita«) und autoreferenzielle Struktur sein, gemäss dem Prinzip der »essenzialità«, das sich in jeder Kunst, so Ponti, erst dann verwirklicht »quando nell'opera nulla v'è da aggiungere e nulla da togliere e, nella espressione dell'architettura moderna, quando l'architettura si identifica con la struttura«. <sup>15</sup> Als »forma pura e finita« sollte sich der Turm von seiner unmittelbaren Umgebung absondern, isolieren, wobei jeder Rückgriff auf die Tradition als eine »Kontaminierung« oder als ein »Vorurteil« empfunden wurde. <sup>16</sup>

Genau diese Diskrepanz zwischen dem Pirelli Hochhaus und seiner baulichen Umgebung hebt Antonioni in der allerersten Sequenz (noch vor dem Vorspann) seines Filmes *La notte* hervor [Abb. 1]. Ganz bewusst spielt er hier nämlich mit dem Kontrast zwischen dem barock anmutenden Gebäude im Vordergrund und dem im Hintergrund emporragenden Pirelli-Hochhaus. Die simmelschen Kriterien scheinen hier ihr bauästhetisches *Pendant* gefunden zu haben: Während die Reliefs der Fassade im Vordergrund explizit Tiefe suggerieren und das Gebäude an sich durch Solidität und Masse imponiert, ist die Fassade des Turmes völlig relieflos, flach, glatt, eben, homogen, *nivelliert*. Seine Höhe, Geradlinigkeit und Schmäle geben zudem das Gefühl einer gewissen Leichtigkeit und Flüchtigkeit. Nicht umsonst scheint der Turm aus reiner Oberfläche zu bestehen. Und genau diese Aspekte verstärkt nun Antonioni in der darauffolgenden, berühmten Sequenz, in der die Kamera entlang der Fassade des Turmes hinuntergleitet, während die Glashaut die darunterliegende Stadt reflektiert.

Einen analogen Spiegeleffekt hat Fredric Jameson bezüglich des Westin Bonaventure Hotels in Los Angeles beschrieben, wobei er treffend von einer Art

14 Arnardóttir 2004.

15 Ponti 1956, S. 4. »Wenn man dem Werk weder etwas wegnehmen noch hinzufügen muss und, im Sinne der modernen Architektur, wenn sich die Architektur mit der Struktur identifiziert«.

16 Ebd., S. 13.



Abb. 1: Screenshot aus *La notte*

*Derealisierung* der Stadt gesprochen hat, die »momentarily loses its depth and threatens to become a glossy skin, a stereoscopic illusion, a rush of filmic images without density«. <sup>17</sup> Analoges lässt sich für Antonionis Sequenz sagen, wobei die bewusste Akzentuierung der Oberflächenhaftigkeit des Pirelli-Hochhauses sich nun sozusagen auf die ganze Stadt auswirkt, die nicht nur ihre Tiefe, sondern auch ihre Solidität zu verlieren scheint und sich als unfassbare bildliche Projektion quasi verflüchtigt. Dieses Spiel an der Grenze zwischen Realität und Schein wird im zweiten Teil der Sequenz noch verstärkt, denn hier sehen wir einerseits die reale Stadt und andererseits ihr Abbild, was übrigens an die späteren Techniken des Hyperrealismus eines Richard Estes erinnert.

Diese Überlagerung von Scheinwelt und realer Welt hat einen direkten Bezug mit dem Aufkommen der sogenannten Massenkommunikationstechnologien und vor allem des Fernsehers, der die Realität in Bildern reproduziert und durch einen Bildschirm vermittelt. In seiner Sequenz unterstreicht Antonioni auch hier ganz bewusst diese Bildschirmfunktion der Glashaut des Pirelli-Hochhauses, der also paradigmatisch auch für die Zentralität der Reproduktionsprozesse und Reproduktionstechnologien in der zeitgenössischen Gesellschaft steht. Damit ist aber noch nicht alles gesagt. Jameson hat darüber hinaus in Bezug auf das Westin Bonaventure Hotel ganz richtig bemerkt, wie die Glasfassade die umliegende Stadt sozusagen *abstößt* und das Gebäude sich somit von ihr gewissermaßen dissoziiert. Antonioni spielt bewusst mit diesem Effekt und zwar ganz im Sinne des Architekten Ponti: Schon ab der ersten Einstellung im Film wird, wie wir bereits gesehen haben, dieser dissozierende Charakter des Pirelli-Hochhauses, der wie eine Art Fremdkörper aus der Stadt emporragt, unterstrichen. In der anschließenden Sequenz, in der die Kamera der Fassade des Hochhauses ent-

---

<sup>17</sup> Jameson 1991, S. 34.

lang heruntergleitet, wird dieser Eindruck noch verstärkt, denn der Tumult der Stadt scheint die Erhabenheit des Gebäudes nicht zu tangieren.

Wenn wir uns nun den gesamten Film vor Augen führen, so wird klar, dass diese Eingangssequenz bereits alle im Film wiederkehrenden Motive enthält und in diesem Sinne die Funktion eines Präludiums einnimmt. Bevor wir dies anhand weiterer Sequenzen illustrieren, lohnt es sich kurz die spärliche Handlung des Films in Erinnerung zu rufen. Thema ist, wie so oft bei Antonioni, eine Beziehungskrise. Nach einem Spitalbesuch eines im Sterben liegenden Freundes, begeben sich der Schriftsteller Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) und seine Ehefrau Lidia (Jeanne Moreau) zur Buchvernissage des letzten Romans von Giovanni. Lidia verlässt aber sofort die Gesellschaft und flaniert ziellos durch die Stadt. Sie gelangt schließlich in die Peripherie Mailands, dort wo sie mit Giovanni aufgewachsen ist. Von hier ruft sie nun Giovanni an und bittet ihn, sie abzuholen. Inzwischen ist es Abend geworden. Die Pontanos sind an einem Fest in der Villa eines Grossunternehmers eingeladen. Nach einem kurzen Abstecher in einen Nightclub werden sie dort den Abend verbringen, wobei Giovanni seine Aufmerksamkeit ausschließlich der jungen Tochter des Unternehmers namens Valentina, gespielt von Monica Vitti, widmet. Lidia ihrerseits lehnt die Avancen eines anderen Mannes ab. Der Film endet auf dem Golfplatz der Villa, wo Lidia Giovanni das Ende ihrer Liebe kommuniziert. In der darauffolgenden Sequenz wälzen sich Giovanni und Lidia in einer Sandgrube, wobei Giovanni verzweifelt versucht, Lidia zu küssen. Die Kamera schwenkt von den Figuren ab, wir blicken in die Ferne, Wiesen, Bäume, Ende.

Auffallend ist nun wie oft im Laufe der Handlung die Figuren als gespiegelte Projektionen auf einer Glaswand gefilmt werden. Am Anfang ihrer *Flânerie* durch ein dezentriertes und durch keines ihrer traditionellen Symbole erkennbares Mailand,<sup>18</sup> schaut Lidia durch die Glaswand eines modernen Gebäudes und sieht dabei einen lesenden Mann. Dieser bemerkt Lidia und erwidert den Blick, Lidia senkt sofort die Augen und entfernt sich wieder von der Glaswand. Die Kamera folgt jedoch nicht der Figur, sondern bleibt fix auf die Glaswand gerichtet, auf der wir nun das Spiegelbild des Rückens der sich entfernenden Lidia erkennen [Abb. 2]. In der Villa des Großunternehmers finden wir eine noch eindrücklichere Szene, in der Antonioni ganz bewusst mit einem *Trompe-l'Œil* spielt. Hinter einer Glaswand sehen wir Valentina, die auf einem Schachfigurboden spielt. Auf dieser Glaswand zeichnet sich plötzlich das Spiegelbild Giovannis ab, das durchsichtig ist und von anderen in der Glaswand gespiegelten Objekten durchdrungen und überlagert wird [Abb. 3]. Giovanni und die Kamera bewegen sich nun gleichzeitig nach rechts, wobei Giovanni verschwindet, sich gar aufzulösen scheint, um dann aus dem Nichts wiederaufzutauchen. Dasselbe

---

18 Vgl. zu diesem spezifischen Aspekt im Film Haaland 2013.

geschieht mit Valentina, wobei den Zuschauer\_innen erst jetzt bewusst wird, dass er bis zu diesem Zeitpunkt nur das Spiegelbild Valentinas gesehen hat. So wie die Stadt sich auf der Glasfassade des Pirellone zu verflüchtigen scheint, so widerfährt es auch den Figuren: Ihre *Konsistenz* steht wortwörtlich auf dem Spiel.



Abb. 2 und 3: Screenshots aus *La notte*

Wenn wir dem Philosophen Enzo Paci folgen, so erreicht im dritten Film der genannten Trilogie, nämlich *L'eclisse* (1962), dieser Dematerialisierungsprozess seinen Höhepunkt mit dem endgültigen Verschwinden der Figuren. Paci liest *L'eclisse* aus einer phänomenologischen Perspektive, wobei er vom Husserlschen Konzept der Intersubjektivität ausgeht und somit das Verhältnis der Figuren zueinander in den Mittelpunkt stellt:

Quando i soggetti nei loro rapporti, non si comprendono, ognuno di essi rende l'altro oggetto. Si tratta di una *de-soggettivazione* o di un'*oggettivazione*. La coerenza del nuovo film, sempre incarnata nelle immagini e nel ritmo delle immagini (ritmo che costituisce la vera trama), sta nel fatto che i personaggi diventano oggetti-cose e, alla fine scompaiono. Si potrebbe dire che *L'eclisse* è l'eclisse dei personaggi e quindi dei soggetti. [...] Tutto quello che ho detto si lega nel film ad una certa struttura dell'ambiente attuale, della città, della nostra civiltà, del momento storico presente. Un momento della storia dell'uomo che ha importanza decisiva, proprio perché in esso è così chiaro il processo di riduzione dell'uomo, del soggetto, a cosa.<sup>19</sup>

19 Paci 1964, S. 88f. »Wenn sich die Subjekte in ihrer Beziehung nicht verstehen, dann macht jedes aus dem anderen ein Objekt. Es handelt sich um eine *Desubjektivierung* oder einer *Objektivierung*. Die Kohärenz des neuen Filmes, stets in den Bildern und im Rhythmus der Bilder (Rhythmus, der auch die eigentliche Handlung darstellt) verkörpert, liegt darin, dass die Figuren Ding-Objekte werden und zum Schluss verschwinden. Man könnte sagen, dass *L'eclisse* wortwörtlich die Eklipse der Figuren und somit der Subjekte ist. [...] All das, was ich gesagt habe, verbindet sich im Film mit einer bestimmten Struktur der aktuellen Umgebung, der Stadt, unserer Zivilisation, unseres gegenwärtigen historisch gewachsenen Moments. Ein Moment von entscheidender Wichtigkeit in der Geschichte der Menschheit, und zwar gerade deshalb, weil in ihm der Prozess der Reduktion des Menschen, des Subjekts zum Ding so offensichtlich ist.«

Wenn wir nun an Simmels Aufsatz zurückdenken, so scheint der von ihm angedeutete Prozess der Nivellierung und der Objektivierung des menschlichen Geistes (Lukàcs würde hier von *Verdinglichung* sprechen) seinen Höhepunkt erreicht zu haben. Die architektonischen Formen und die Umgebung könnten in beiden Filmen – in denen wie gesagt die Simmelschen Kategorien der Nivellierung, der Oberflächenhaftigkeit, der Durchsichtigkeit und der Homogenisierung gewissermassen ihr ästhetisches *Pendant* zu finden scheinen – als eine epistemologische Metapher der menschlichen »Seele« aufgefasst werden. Pacifasst dies tatsächlich auch so auf:

In questo film di Antonioni l'ambiente è davvero l'*esteriorizzazione* del rapporto soggettivo tra i personaggi, così come i personaggi sono l'*interiorizzazione* dell'ambiente. Il loro rapporto umano è fuggito: nei gesti serializzati, nelle vie della città, nella Borsa. L'esterno è diventato la loro anima. [...] L'incomprensione ci conduce alla disumanità. A mio parere, indirettamente, il film ci costringe a prendere coscienza dell'oggettivazione per diventare diversi da come oggi siamo, per diventare uomini, per non dissolverci nelle cose e negli oggetti. Ci insegna il *ritorno al soggetto*.<sup>20</sup>

Paci sieht also in *L'eclisse*, und dasselbe gilt auch für *La notte*, einen Aufruf gegen die Depersonalisierung oder den Verlust der Individualität den Simmel für den Großstadtmenschen bereits diagnostiziert hatte:

Anche il diventare anonimi è una degradazione della nostra umanità. Cadere nell'anonimità significa sfuggire a se stessi, non riconoscersi più nella propria individualità e nella storia della nostra epoca. È significativo che nel film di Antonioni, prima che i personaggi scompaiano, prima che restino soltanto le cose, vediamo passare dei personaggi anonimi, dei personaggi qualsiasi, degli uomini senza individualità.<sup>21</sup>

Wie bei Simmel, so ist auch Pacis Weltanschauung stark humanistisch geprägt. Der Mensch ist das Zentrum des Weltgeschehens, das menschliche Bewusstsein das Maß aller Dinge, sodass der Prozess der Technisierung und Globalisierung der Gesellschaft als ein *Dehumanisierungsprozess* verstanden wird. Doch hier drängt sich die Frage auf, ob diese humanistische Leseart dem Stadtdiskurs

20 Ebd., S. 91. Hervorhebungen im Original. »In diesem Film von Antonioni ist die Umgebung wirklich die *Veräußerlichung* der Beziehung der Figuren, sowie die Figuren die *Verinnerlichung* der Umgebung sind. Ihre menschliche Beziehung hat sich verflüchtigt: in den serialisierten Gesten, in den Strassen der Stadt, in der Börse. Das Äussere ist zu ihrer Seele geworden. [...] Das Missverständnis führt uns zur Unmenschlichkeit. Meiner Ansicht nach zwingt uns der Film dazu, der Objektivierung bewusst zu werden, damit wir anders werden als wir heute sind, damit wir Menschen werden, damit wir uns nicht in den Dingen und Objekten verflüchtigen. Er lehrt uns die *Rückkehr zum Subjekt*.«

21 Ebd., S. 92f. »Auch das Anonymwerden ist eine Herabsetzung unserer Menschlichkeit. In die Anonymität zu fallen heisst, vor sich selbst fliehen, sich nicht mehr in der eigenen Individualität und in der Geschichte unserer Epoche wiederzuerkennen. Es ist bedeutend, dass im Film von Antonioni bevor die Figuren verschwinden, bevor nur Dinge übrigbleiben, wir anonyme Figuren vorbeigehen sehen, irgendwelche Figuren, Menschen ohne Individualität.«

Antonionis überhaupt gerecht wird. Ist der Mensch in Antonionis Filmen tatsächlich immer noch das Maß aller Dinge? Oder etwas provokant formuliert: Lassen sich seine Filme wirklich noch mit den im 19. Jahrhundert kodifizierten Erzählparametern lesen?

## Die postmoderne Stadt als posthumanistisches Szenario

Wenn ich auf die implizite Konvergenz, trotz der historischen Differenz, der simmelschen und pacianischen Lesemuster insistiert habe, so erlaubt dies uns die Tatsache hervorzuheben, dass gerade *dieser* humanistische Diskurs, der letzten Endes auf die zweite von Schmitt diagnostizierte und Anfangs erwähnte Tendenz zurückzuführen ist, in den 60er Jahren in Frage gestellt wird. Spannend in diesem Zusammenhang ist Umberto Ecos zeitgenössischer, kurzer Artikel *Antonioni »impegnato«* (1964), der praktisch zeitgleich mit Pacis *Dibattito* entstanden ist. Im Unterschied zu Paci betont jedoch Eco, dass in Antonionis Filmen *nicht* die Figuren im Mittelpunkt stehen und dass somit das Thema der »incomunicabilità« woanders zu suchen sei:

L'incomunicabilità, nel mondo in cui viviamo, si pone a livello non dei rapporti psicologici, ma dei rapporti tra forze, tra gruppi, tra eventi storici ed economici. [...] Quando si parla di crisi contemporanea si pensa a una crisi di una società e delle sue strutture; la crisi individuale del piccolo artista fallito che non riesce più a esprimersi può essere un epifenomeno, o anche soltanto un simbolo convenzionale di questi altri processi, non è il cuore del problema. [...] *L'io* che non agisce è diventato un puro pretesto, una raffigurazione allegorica, un supporto per quel discorso che non si svolge a livello della psicologia dei personaggi, ma a livello di un *montaggio critico degli eventi*.<sup>22</sup>

Ecos Argumentation folgt hier seinem programmatischen Aufsatz zur neo-avantgardistischen Kunst, den er 1962 mit dem Titel *Del modo di formare come impegno sulla realtà* in Vittorinis Zeitschrift *Menabò* publiziert hatte: »Il vero contenuto dell'opera« – hieß es dort – »diventa il suo *modo di vedere il mondo* e di giudicarlo, risolto in *modo di formare*, e a questo livello andrà condotto il

22 Eco 2014 S. 69; Hervorhebungen im Original. »In der Welt, in der wir leben, stellt sich die Inkommunikabilität nicht auf der Ebene der psychologischen Beziehungen, sondern der Verhältnisse unter Machtfeldern, Gruppen, historischen und ökonomischen Ereignissen. [...] Wenn von Gegenwarts Krise die Rede ist, denkt man an die Krise einer Gesellschaft und ihrer Strukturen; die individuelle Krise des gescheiterten kleinen Künstlers, der es nicht mehr vermag, sich auszudrücken, kann ein Epiphänomen oder auch nur ein konventionelles Symbol dieser anderweitigen Prozesse sein, das ist aber nicht der Kern des Problems. [...] Das *Ich*, das nicht handelt, ist ein reiner Vorwand, eine allegorische Verbildlichung, eine Stütze für jenen Diskurs, der sich nicht auf der Ebene der Psychologie der Figuren, sondern auf der Ebene des *kritischen Schnitts der Ereignisse* vollzieht.«

discorso sui rapporti tra l'arte e il mondo«.<sup>23</sup> Der wahre Inhalt des Filmes sei somit sein formal-stilistisches Verfahren, während die Figuren nach Eco vielmehr als Vorwände (»personaggi pretesto«) fungieren, um eben die Form besser zum Ausdruck zu bringen. Wenn man von der polemischen Rhetorik des »impegno«, des Engagements, absieht, so ist die Gültigkeit, die Ecos Paradigmenwechsel in der Betrachtung der Filme Antonionis bis heute bewahrt hat, nicht abzustreiten. In seiner 1985 publizierten Studie bemerkt beispielsweise Seymour Chatman ganz im Sinne Ecos, dass »though the characters do not lose their individual importance, they also function [...] like mannequins in architectural models«.<sup>24</sup> Folglich ist die wahre Hauptfigur der »true architectural films« wie *La notte* und *L'eclisse* die Stadt selber (»the cityscape«), so dass »audiences used to empathizing or identifying with a human character must find their expectations strangely undermined«.<sup>25</sup> Sandro Bernardi hat 2002 schließlich diesen Diskurs auf den Punkt gebracht, indem er ausdrücklich von einer »rivoluzione copernicana di Antonioni« gesprochen hat, in der »l'uomo non è più al centro del mondo, né lo spettatore al centro del film«.<sup>26</sup>

Bernardis formal-stilistische Analyse scheint mir tatsächlich der beste Ausgangspunkt für eine Betrachtung des Stadtdiskurses in Antonionis *La notte* darzustellen. Ganz richtig hat Bernardi beobachtet, wie die »Entdeckung des Raums« in Antonioni mit der Krise der »sintassi narrativa e del personaggio« in den 60ern einhergeht. Und noch richtiger hat er betont, wie diese Krise nicht nur von einem ästhetischen Problem zeugt, sondern auch ein kulturelles und ethisches impliziert:

Questa crisi della sintassi narrativa è peraltro collegata non solo alle varie ricerche estetiche dell'arte contemporanea (l'informale e le altre tendenze che ad Antonioni sono molto vicine) ma anche a riflessioni più vaste sulla posizione dell'uomo nel mondo, o sull'identità umana, che esige di essere ridefinita: un problema culturale, quindi, e non solo estetico. L'attività dominante dei personaggi antoniani è guardare; questo implica che lo spettatore viva con loro questa crisi della rappresentazione, che scopra con loro di essere non più al centro del mondo, ma periferico, non perché il centro sia altrove ma, al contrario, perché sembrano esserne molti, di centri: l'osservatore si discioglie nella molteplicità degli sguardi e dei punti di vista. Il problema

23 Eco 1962, S. 222; Hervorhebungen im Original. »Der wahre Inhalt des Werkes wird somit seine Art, die Welt zu betrachten und zu beurteilen, was in seinem formalen Prozess aufgeht, und eben auf dieser formalen Ebene muss der Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Welt auch geführt werden«.

24 Chatman 1985, S. 102.

25 Ebd.

26 Bernardi 2002, S. 114. »Kopernikanische Revolution von Antonioni« und »der Mensch ist nicht mehr im Zentrum der Welt, genau so wie der Zuschauer nicht mehr im Zentrum des Films ist«.

estetico diventa più che mai un problema etico e culturale, riguarda la posizione dell'uomo nel mondo.<sup>27</sup>

Die Dezentrierung des Menschen betrifft in Antoninis Filmen sowohl die Figuren als auch die Zuschauer\_innen und lässt sich, gemäss Bernardi, in der Beziehung zwischen Figur und Hintergrund («rapporto fra figura e sfondo») einerseits, und im Blicksystem («sistema degli sguardi») andererseits beobachten. Was das zweitgenannte Beobachtungsfeld angeht, so ist bemerkenswert, wie oft Antonioni damit spielt, den Blick der Zuschauer\_innen zu desorientieren. Ein Beispiel habe ich diesbezüglich bereits genannt, nämlich die Szene, in der wir statt Valentina ihr Spiegelbild sehen [Abb. 3]. Hier ist die Kamera nicht auf die eigentliche Mitte des Geschehens gerichtet, der Blickwinkel der Zuschauer\_innen ist eindeutig peripher, der Ort, in dem die Handlung tatsächlich geschieht, liegt außerhalb der Einstellung. Dank des Spiels der Spiegelungen vervielfachen sich zudem die Perspektiven, so dass die Möglichkeit einer eindeutigen, bestimmenden Perspektive ständig untergraben wird.

Noch eindrücklicher ist die Szene, in der Giovanni auf seiner Couch aufwacht, leicht den Vorhang auf die Seite schiebt und aus dem Fenster schaut [Abb. 4]. In der unmittelbar folgenden Einstellung sehen wir aber nicht, wie es zu erwarten wäre, was Giovanni sieht, sondern eine kahle, weiße Wand, die wir räumlich nicht einordnen können. Die lineare Entwicklung der Handlung wird somit durch eine unerwartete Abweichung auf visueller Ebene unterbrochen. Links unten im Bild, ganz am Rande, taucht nun Lidia auf. Die Kamera bewegt sich jedoch nicht von der Wand weg, so dass Lidia wieder aus dem Bild verschwindet. In der nächsten Einstellung sehen wir bloss Lidias Kopf und Schultern vor dem Hintergrund der kahlen Wand. Sie schaut desorientiert in die Höhe als plötzlich ein lautes, unlokalisierbares Geräusch den Raum erfüllt und das Gefühl der Desorientierung noch verstärkt.<sup>28</sup> Auch für die Zuschauer\_innen ist es unmöglich, die Figur im Raum (und somit sich selber) zu verorten, denn die Einstellung ist nicht auf ihre Bedürfnisse bezogen, nicht auf ihn zentriert.

27 Ebd., S. 111f. »Diese Krise der narrativen Syntax ist nicht nur an die verschiedenen ästhetischen Richtungen der zeitgenössischen Kunst gekoppelt (wie die informelle Kunst und andere Tendenzen, die Antonioni sehr nahestanden), sondern sie kann auch weiter gefasst werden als Gedanken über die Stellung des Menschen in der Welt, oder über die menschliche Identität, die es verlangt, neu definiert zu werden: Sie ist also ein kulturelles Problem, und nicht nur ein ästhetisches. Die vorherrschende Aktivität der antonianischen Figuren ist es, zu schauen; dies impliziert, dass der Zuschauer mit ihnen die Darstellungskrise erlebt, dass er mit ihnen entdeckt, nicht mehr im Zentrum der Welt, sondern an der Peripherie zu sein; nicht weil das Zentrum anderswo ist, sondern im Gegenteil, weil viele Zentren zu existieren scheinen: Der Beobachter löst sich in der Vielfalt der Blicke und der Gesichtspunkte auf. Das ästhetische Problem wird zu einem ausgesprochen ethischen und kulturellen Problem, das die Stellung des Menschen in der Welt betrifft.«

28 Vgl. diesbezüglich Bollnow 2011.



Abb. 4 und 5: Screenshots aus *La notte*

Als letztes Beispiel sei die Szene genannt, in der Lidia aus einem offenen Fenster nach unten schaut, wo sie hinter einer Glaswand (wieder eine Glaswand!) Giovanni und Valentina erblickt [Abb. 5]. Was die beiden tun und was die beiden sagen ist überflüssig, denn thematisiert wird hier in erster Linie der Akt des Schauens an sich. Das wird in dem Moment deutlich, als die Kamera sich wieder von Valentina und Giovanni entfernt, so dass der Kopf der schauenden Lidia wieder im Bild erscheint. Was wir sehen ist jedoch nicht Lidias Gesicht, sondern ihr Hinterkopf. Wir schauen auf die schauende Lidia und werden somit unseres eigenen Aktes des Schauens bewusst.<sup>29</sup> In dieser Art der Einstellung, die »indica nella figura di spalle una guida e un raddoppiamento dello sguardo del cineasta e, conseguentemente, anche dello spettatore, che vede la sua stessa nuca riflessa nello schermo.«<sup>30</sup> hat Bernardi übrigens eins der Leitmotive des ästhetischen Verfahrens Antonionis erkannt.

Wie aus den soeben genannten Beispielen hervorgeht, bilden also Desorientierung, Dezentrierung, Abweichung, Vervielfältigung und Verdoppelung der Perspektiven allesamt bedeutende stilistische Verfahren Antonionis, die gemäß Bernardi auf eine *Destabilisierung des Subjektes* zielen:

Con questi slittamenti, rimbalzi e stacchi improvvisi che cambiano il punto di vista, Antonioni ci avverte che il soggetto dello sguardo non è altro che una convenzione, una concrezione di regole tradizionali applicate dal narratore e dallo spettatore; ci fa toccare con mano, o vedere con i nostri occhi che, se vengono trascurate queste regole, si mette a nudo immediatamente il carattere instabile del soggetto che guarda.<sup>31</sup>

29 Vgl. Bernardi 2002, S. 130: »Non solo vediamo i personaggi guardati da un altro, ma di fronte al lampeggiare dell'alterità *ci sentiamo guardati e ci vediamo nell'atto del guardare*«. Hervorhebung im Original.

30 Ebd., S. 118–119. »In der die uns den Rücken zuwendende Figur einen Führer und eine Verdoppelung des Blickes des Filmemachers und somit des Zuschauers signalisiert, der seinen eigenen Hinterkopf im Bildschirm gespiegelt wiedererkennt.«

31 Ebd., S. 129. »Mit diesen plötzlichen Verschiebungen, dem Rückprall und den Brüchen, die den Blickwinkel verändern, warnt uns Antonioni, dass das Subjekt des Schauens nichts anderes als eine Konvention ist, eine Konkretisierung traditioneller Regeln, die vom Erzähler und vom Zuschauer angewendet werden; er macht spürbar oder veranschaulicht, dass so-

Die Dekonstruktion der subjektiven Perspektive wird nun durch die Beziehung zwischen Hintergrund und Figur noch verstärkt. Auch Bernardi, wie schon Eco und Chatman, betont, wenn auch mit anderen Argumenten, wie die Figuren in Antonionis Filmen in erster Linie dazu dienen, den Hintergrund, das Bild (»l'immagine«), besser zum Ausdruck zu bringen. Die Figur hat keinen fokussierenden Charakter, sie rückt sozusagen auf die gleiche Ebene zurück wie die anderen Elemente des Hintergrundes, so dass man oft in Antonionis Einstellungen den Eindruck hat, dass die Figur als *Objekt neben anderen Objekten* im Raum steht. Nicht umsonst hat Paci von »de-soggettivazione« oder »oggettivazione«, von einer »Desubjektivierung« oder »Verdinglichung« der Figuren gesprochen: »die Figuren werden Ding-Objekte und zum Schluss verschwinden sie«. Wie bereits im vorherigen Abschnitt besprochen, deutet Paci die Herabsetzung der Figuren auf den Rang von Dingen als die Vorstufe ihres Verschwindens, als die Negation des Menschlichen schlechthin. Was wir nun diesbezüglich hervorheben und präzisieren können ist die Tatsache, dass Pacis Art der Gegenüberstellung von Ding und Mensch von einer eindeutigen humanistischen Weltsicht geprägt ist, in der das Ding, das Artefakt, das Objekt, der Gegenstand als »minderwertig« im Vergleich zum Menschen, das Subjekt schlechthin, aufgefasst werden. In diesem Weltbild ist der Mensch der agierende Faktor, das übergeordnete Zentrum, der universelle Richtwert, die vollkommenste Größe, das Maß aller Dinge.

Jüngere Theorien aus der Philosophie, der Soziologie sowie der Archäologie haben jedoch diese Art, das Verhältnis zwischen Mensch und Ding zu denken, schon längst in Frage gestellt. Allen gemeinsam ist der Versuch, die Verwobenheit von Humanem und Nicht-Humanem in den sozialen Interaktionsprozessen zu veranschaulichen, ohne dabei auf die Dichotomie Subjekt/Objekt zu rekurrieren. Der Soziologe Bruno Latour spricht in diesem Sinne von »Kollektiven«, in denen sowohl menschliche Akteure (oder Aktanten) als auch nicht-menschliche Akteure in den Handlungsketten involviert sind.<sup>32</sup> Der Archäologe Ian Hodder erklärt in *Entangled*, dass weder der ökonomische Unterbau noch der ideologische Überbau die Richtung des sozialen Wandels bestimmen, sondern die dialektische Verstrickung zwischen Menschen und Dingen *an sich*, welche in einer nicht-teleologischen Dynamik immer neue Konfigurationen eingehen.<sup>33</sup> Der Philosoph Giovanni Leghissa fasst in diesem Sinne den Posthumanismus als den Versuch auf, eben diese Verstrickungen zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem zu erforschen, wobei »die Welt der Dinge und der Artefakte« auf

---

bald diese Regeln mißachtet werden, der un stabile Charakter des schauenden Subjektes bloßgestellt wird.«

32 Vgl. Latour 2005.

33 Vgl. Hodder 2012, S. 208.

dieselbe Ebene zu setzen sei, auf der das Tier Mensch seine eigene Geschichtlichkeit erlebe.<sup>34</sup> Die Ausklammerung der Subjekt/Objekt-Dichotomie und seine Substitution durch das Paar ›human‹/›non-human‹ zielt also darauf, das Dinghafte in einem paritätischen, *nicht kommensurablen* Verhältnis zum Menschen zu denken.

Was bedeutet dies nun in Bezug auf Antonionis Filme, in denen wir eine Strategie der Dezentrierung und Destrukturierung des Subjektes beobachtet haben, die dazu tendiert, den Menschen zu einem Teil des Dekors zu machen? Nehmen wir erneut das Beispiel von *L'eclisse* und betrachten wir dabei die allerersten Einstellungen. Im ersten Bild ist die einzige Spur einer menschlichen Figur ein am Rande zu sehender, regloser Unterarm, der auf einer Reihe Bücher ruht. Ansonsten sind nur Artefakte zu erkennen. Das Einzige, was man hört, ist das mechanische Geräusch des laufenden und hin und herschwenkenden Tischventilators, der dann in der folgenden Einstellung zusammen mit der Figur Riccardos ins Bild rückt. In der nächsten Einstellung sehen wir Vittoria vor einem dunklen, glänzlichen Vorhang. Die einzigen Elemente, die es erlauben zu verstehen, dass sich Vittoria im selben Raum wie Riccardo aufhält, sind das anhaltende Geräusch des Ventilators und die leichte Luft, die Vittoria gelegentlich ins Gesicht bläst (was wir an den sich bewegenden Haaren erkennen). In der darauffolgenden Einstellung sehen wir einen kleinen, leeren Bilderrahmen, den Vittoria auf einem Tisch aufrecht hält, um durch diesen Rahmen einige sich auf dem Tisch befindliche Artefakte zu betrachten [Abb. 6]. Einen mit Zigarettenstummeln gefüllten Aschenbecher entscheidet sie nach genauerem Hinsehen zu entfernen und greift dabei durch den Rahmen hindurch. Gleich im Anschluss an diese Bewegung schiebt sie das nächstgelegene Artefakt nach vorne in die Mitte:



Abb. 6: Screenshots aus *L'eclisse*

Das Bild ist nun auf das Artefakt zentriert und im Hintergrund sind weitere Artefakte zu sehen. Jegliche unmittelbare Spur eines menschlichen Alltags ist aus dem Bild verschwunden. Wenn man bedenkt, dass das italienische Wort für Einstellung (»inquadratura«) eine Ableitung des Wortes »quadro« (Rahmen) ist, so ist es offensichtlich, dass wir es hier mit einem metafilmischen Diskurs zu tun haben. Was wir hier sehen, ist nämlich nichts anderes als eine modellhafte

34 Vgl. Leghissa 2014, S. 20f.

Inszenierung oder eine *mise en abyme* der Spannung zwischen Mensch und Artefakt, die den gesamten Film kennzeichnet und in der letzten, berühmten Sequenz ihren Höhepunkt findet, wobei hier die Stadt als Artefakt *tout court* fungiert.

Bevor wir aber auf die Schlußsequenz von *L'eclisse* zu sprechen kommen, lohnt es sich diese Spannung in einigen weiteren Einstellungen der ersten Sequenz zu beobachten. Auffällig ist, wie immer wieder die agierenden Figuren plötzlich als reglose Gestalten neben anderen Dekorstücken stehen, wie etwa Vittoria, die vom Türrahmen eingerahmt ist [Abb. 7], genauso wie die Bilder rechts und links von ihr eingerahmt sind. Surreal oder fast unheimlich ist hingegen die Szene, in der Vittoria den reglosen, auf dem Sessel sitzenden Riccardo erblickt. Auch hier sehen wir nur ihren Hinterkopf als sie sich langsam der reglosen und puppenartigen Gestalt nähert. Die Kamera wechselt nun den Winkel und zeigt uns den ratlosen Blick Vittorias, als sie merkt, dass Riccardos Figur völlig regungslos ist. Vittoria steht vor Riccardo einige Sekunden lang still und bewegt sich dann wieder weg von ihm, indem sie ruckwärts geht und ihn weiterhin fixiert. Wir sehen nun wieder ihren Hinterkopf und den reglosen sich entfernenden Riccardo im Hintergrund, bis wir plötzlich Vittorias verängstigtes und verstörtes Gesicht in einem Spiegel erblicken [Abb. 8].



Abb. 7 und 8: Screenshots aus *L'eclisse*

In der nächsten Sequenz durchschreitet Vittoria schnell den Raum und zieht die Vorhänge auf, als könne das Tageslicht sie von diesem bösen Traum wecken. Doch der Anblick des pilzförmigen Turmes des EUR-Quartiers wirft ein noch beunruhigenderes Licht auf die Szene, denn das Hochhaus erinnert stark an einen Atompilz und spielt somit implizit auf die letzte Szene des Filmes an, wo die atomare Bedrohung thematisiert wird.

Nicht umsonst wird die letzte Sequenz des Filmes durch eine Einstellung eingeleitet, in der im Hintegrund wieder der pilzförmige Turm zu erkennen ist. »La gara atomica« (das Atomrennen) und »La pace è debole« (Der Frieden ist schwach) ist zudem auf der Zeitung eines aus dem Busse aussteigenden Mannes zu lesen. Die leeren Strassen und die musikalischen Elemente greifen bewusst auf typische Motive des apokalyptischen Genres zurück. Doch damit sind wir noch

an der Oberfläche der komplexen semantischen Struktur des Filmes. Antonioni geht es nämlich nicht so sehr um die Warnung vor einem möglichen ›Ende der Menschheit‹, sondern vielmehr um die Tatsache, dass der Mensch in der gegenwärtigen Gesellschaft das Weltgeschehen nicht mehr im Griff hat: »l'uomo«, um es mit Italo Calvino zu sagen, »vede che *le cose* (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) *vanno avanti da sole*«. <sup>35</sup> Aus dieser Perspektive heraus lässt sich nun die letzte Sequenz von *L'eclisse* lesen. Es stimmt nämlich nicht, dass wir es hier mit einer menschenleeren Stadt zu tun haben. Menschen sind sehr wohl zu sehen, nur sind sie völlig anonym, sie stehen nicht im Mittelpunkt, sie fokussieren das Geschehen nicht: sie sind bloß Teil eines Dekors. Das Verschwinden der subjektorientierten Perspektive ist somit vollkommen. Hierzu muss nun noch notiert werden, dass sich dieser Paradigmenwechsel oder die »rivoluzione copernicana«, um es mit Bernardi zu sagen, ausgerechnet auf dem »Viale dell'Umanesimo« abspielt, der bisher den Schauplatz für die Treffen von Vittoria und Piero bot und nun völlig verfremdet wirkt. Wenn wir diese Beobachtungen mit den Betrachtungen, die wir für die Anfangssequenz von *L'eclisse* gemacht haben, in Beziehung setzen, so liegt doch die Vermutung nahe, dass es in Antonionis Film nicht so sehr um die *Entfremdung* des Menschen, sondern vielmehr um die *Verfremdung* des humanistischen Weltbildes geht. Die ganze formale Struktur der beiden Filme, die wir hier betrachtet haben, untermauern diese Annahme: der menschliche Darsteller sowie der menschliche Betrachter werden konsequent dezentriert, sie bilden daher nicht mehr das Maß aller Dinge, die Selbstverständlichkeit ihres humanistischen Denkhabitus wird radikal in Frage gestellt.

In den Vordergrund rücken die städtischen Architekturen, die ihrerseits wieder verfremdend auf die Idee eines auf den Menschen zentrierten Weltbildes wirken. Am deutlichsten und eindrucksvollsten drückt das wohl die bereits Anfangs besprochene Eingangssequenz von *La notte* mit dem Pirelli-Hochhaus aus. Hier scheint Antonioni alle Implikationen des zeitgenössischen architektonischen Diskurses über die Hochhäuser, wie er z. B. in der Zeitschrift *Domus* geführt wurde, in Bildern kondensiert zu haben. Arnardóttir hat, hier zum Schluss, die verschiedenen Argumentationslinien dieses Diskurses sehr prägnant auf den Punkt gebracht:

The skyscraper [...] had to embody the wish to create an environment that occupied a space between the urban landscape (the »city of stone« made by men) and the natural landscape (»the city of God«). Panoramic views were achieved from the top floors of a

---

35 Calvino 2002, S. 50; Hervorhebung im Original: »Er sieht, dass *die Dinge* (die große Politik der zwei gegenüberstehenden Machtblöcke, die Entwicklung der Technik und der Beherrschung der natürlichen Kräfte) *von selbst weitergehen*.«

skyscraper and designed to induce marvel at the city beneath, not reflection on the life that goes on inside the city. The viewer was detached from the city itself. A similar idea is proposed by Michel de Certeau in *The Practice of Everyday Life*: the city could be seen as nothing more than »a representation, an optical artefact« to be looked down on from the skyscraper: »The panorama-city is a »theoretical« (that is, visual) simulacrum, in short a picture, whose condition of possibility is an oblivion and a misunderstanding of practices«. The city became a »sanitized« artefact. In addition, it was represented in *Domus* as a work of art substracted from »everyday life«. All that remained of human traces was the simple fact that the city, down to its smallest element, was manmade.<sup>36</sup>

Kaum könnte man Antonionis bildliche Ausdruckskraft der Eingangssequenz von *La notte* besser beschreiben: die postmoderne Stadt als epistemologische Metapher eines posthumanistischen Szenarios.

## Filmografie

*La notte* (1961, Michelangelo Antonioni).

*L'eclisse* (1962, Michelangelo Antonioni).

## Bibliografie

Arnardóttir, Halldóra: »Architecture and Modernity in Post-war Milan«, in: Lumely, Robert/Foot, John (Hg.): *Italian Cityscapes. Culture and urban change in contemporary Italy*. Exeter 2004, S. 90–99.

Bernardi, Sandro: *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venedig 2002.

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Würzburg 2011.

Braidotti, Rosi: *The posthuman*. Cambridge 2013.

Calvino, Italo: »Il mare dell'oggettività« [EA 1960], in: ders.: *Una pietra sopra*. Mailand 2002, S. 47–54.

Ceserani, Remo: *Raccontare il postmoderno*. Turin 1997.

Chatman, Seymour: *Antonioni or, the surface of the world*. Berkeley 1985.

Eco, Umberto: »Del modo di formare come impegno sulla realtà«, in: *Il menabò* 1962/5, S. 198–237.

Eco, Umberto: »Antonioni »impegnato«, in: Di Carlo, Carlo (Hg.): *Michelangelo Antonioni*. Rom 1964, S. 67–71.

Haaland, Torunn: »»Flânerie«, Spatial Practices and Nomadic Thought in Antonioni's *La notte*«, in: *Italica* 2013/90 (4), S. 596–619.

Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Chichester 2012.

Foucault, Michel: »Questions à Michel Foucault sur la géographie«, in : ders.: *Dits et écrits (1954–1988)*. Vol. 3, hg. von Daniel Defert und François Ewald. Paris 1994, S. 2840.

<sup>36</sup> Arnardóttir 2004, S. 93f.

- Jameson, Frederic: *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991.
- Jameson, Frederic: *A singular modernity*. London/New York 2012.
- Latour, Bruno: *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*. New York 2005.
- Leghissa, Giovanni (Hg.): *La condizione postumana*. Milano 2014 = »aut aut« 2014/361 (gennaio-marzo).
- Marinetti, Filippo Tommaso: »Manifesto tecnico della letteratura futurista«, in: ders.: *Teoria e invenzione futurista*, hg. von Luciano De Maria. Milano 1968, S. 40ff.
- Moure, José: »Le paysage urbain et ses mutations dans le cinéma de Michelangelo Antonioni«, in : ders./Roche, Thierry (Hg.): *Michelangelo Antonioni: anthropologue de formes urbaines*. Paris 2014, S. 64–79.
- Paci, Enzo: »Dibattito su *L'eclisse*« (1962), in: Di Carlo, Carlo (Hg.): *Michelangelo Antonioni*. Rom 1964, S. 87–118.
- Poggioli, Renato: *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna 1964.
- Ponti, Giò: »«Espressione» dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano«, in: *Domus* 1956/316, S. 1–16.
- Schmitt, Carl: »Das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitisierungen« [EA 1929], in: ders.: *Der Begriff des Politischen*. Berlin 1963, S. 79–95.
- Simmel, Georg: »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Bd. 1, hg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Berlin 1995, S. 116–131.



---

# Mikrokosmen



## Marseille als populare Secondary City. Anti-Zentralismus, Hafenindustrie, Gentrifikation und Robert Guédiguans *conte*

Marseille, das heute in etwa 855.000 Einwohner\_innen (1.349.772 in der Metropolregion) aufweist und mit 35 km Ufer und 24 km Reede die gleiche Fläche wie Paris umfasst, erscheint vor diesem Hintergrund ein interessanter Fall von Secondary City zu sein. Denn die Stadt, die oft als Ansammlung von 111 soziopolitisch und topographisch sehr konträren Vierteln beschrieben wird,<sup>1</sup> kann in puncto Image als paradigmatischer Gegenpol zu Paris aufgefasst werden. Liegen bei Paris in den massenmedialen Repräsentationen die Topoi der Liebe und der Grande Nation auf der Hand, wird Marseille traditionell mit Krisenthemen wie Arbeitslosigkeit und Kriminalität, aber auch mediterranen Assoziationen konnotiert; damit korreliert eine Vision Marseilles als *ville noire* bzw. solidarische Kosmopolis.<sup>2</sup> Gleichzeitig ist der Diskurs der Secondary City, von dessen Popularität interaktive Foren von Zeitungs-Portalen oder sozialen Netzwerken zeugen, wie sie über *The Telegraph*, *Matador Network* oder *Pinterest* verfügbar sind,<sup>3</sup> in Bezug auf die Stadt erst relativ rezenten Datums, was mit dem großen europäischen Stadt- und Hafensanierungsprojekt Euroméditerranée zu tun hat, das ab Mitte der 1990er Jahre konkrete Gestalt angenommen hat.

Doch erst einmal zum Begriff an sich: Auf den ersten Blick scheint der Terminus, folgt man etwa Brian Roberts *Managing the Systems of Secondary Cities* (2004), eine klare Gestalt zu haben, im Sinn einer durch »population, size, function, and economic status« charakterisierten Stadtform, die gegenüber einer dominierenden Primary City eine maximal halb so große Einwohnerzahl umfasst und wichtige administrative, logistische oder produzierende Funktionen einnimmt, die v. a. auf ein »sub-national or sub-metropolitan region level« zie-

---

1 Vgl. Winkler 2013a, S. 202f.

2 Vgl. Winkler 2013a, S. 11ff., und Winkler 2013b, S. 8.

3 Vgl. z. B. »The World's Greatest Second Cities«. Verfügbar unter: <http://www.telegraph.co.uk/travel/galleries/The-worlds-greatest-second-cities>, sowie »40 of the World's Most Impressive Second Cities« und »The Second City«. Verfügbar unter: <https://matadornetwork.com/trips/40-worlds-second-cities>; <https://www.pinterest.de/explore/the-second-city> [beide 01.01.18].

len.<sup>4</sup> Doch bei einem genaueren Blick macht auch der Text des australischen Stadtplaners und Secondary City-Experten die Problematik dieser Stadtkategorie deutlich, wenn er festhält, dass Second(-ary) Cities »in some cases« ihre Rolle und Funktion auch auf »a geographic region or the global realm« ausdehnen und mintunter weniger als ein Zehntel der Bevölkerung der größten Metropole des Landes umfassen können.

Der Terminus Secondary Cities erscheint so in Anlehnung an Mieke Bals interdisziplinäre Kulturanalyse als vager, aber auch »wandernder Begriff«,<sup>5</sup> der nicht nur zwischen Disziplinen, sondern auch Grundlagen- und angewandter Forschung, Wissenschaft und Medienlandschaft migriert. Denn er ist zumindest heute – wie jüngst der der DiverCity – keine rein analytische Kategorie mehr, sondern ausgehend von der Stadt Chicago, deren Spitzname längst *The Second City* lautet, auch ein trendiger Slogan des Stadt- und Kulturmarketings.<sup>6</sup> So wird die Bezeichnung in letzter Zeit oftmals auf die sozioökonomische Transformation und in der Folge auf die touristische Attraktivität von Großstädten bezogen, die sich in der »zweiten Liga« hinter den klassischen Metropolen der Moderne wie Paris befinden.<sup>7</sup> Aus einer stadtgeschichtlichen Perspektive hat Maiken Umbach, Brian Roberts' Ansatz korrigierend, mit Hamburg und Barcelona aufstrebende Städte ab ca. 500.000 Einwohner\_innen als Second Cities gefasst, die bezüglich Größe, Ressourcen und politischer Macht im Schatten der Hauptstädte stehen, gleichzeitig aber pragmatischer als letztere kaum mit der Kategorie des Nationalen verweben sind, als dass für sie die Nation keine »ultimate and exclusive source of collective identity« darstelle.<sup>8</sup> Die hier deutlicher sichtbare Prägungskraft (trans-)arealer Faktoren spiegeln Umbach zufolge deren Streben nach einer stärkeren ökonomisch-politischen Unabhängigkeit vom Zentrum,

4 Alle Zitate: Roberts 2014, S. 24.

5 Bal 2002, S. 7ff.

6 Vgl. Z. B. die in Birmingham angesiedelte Firma 2<sup>nd</sup> City Resourcing, die sich nach eigener Auskunft auf »Marketing, Digital & Communications Recruitment« spezialisiert. Verfügbar unter: <http://www.2ndcityresourcing.com> [01.01.18], oder die 1959 gegründete Chicagoer Impro-Sketch-Gruppe *The Second City*, die sich über die Jahrzehnte zu einem größeren Kulturunternehmen, u. a. mit einer Touring Company, einem Training Center in Chicago, Toronto und L. A., sowie diversen Medienaktivitäten wie *Second City Television* entwickelt hat.

7 Ganz in diesem Sinn hat *Der Spiegel* 2007/34 auf seinem Cover u. a. Amsterdam, Barcelona und Hamburg als Secondary Cities ausgerufen, in denen sich u. a. durch die Nutzbarmachung ehemaliger Industriearale neue kulturelle und ökonomische Dynamiken ausgeformt haben, die mobile und kreative Milieus anzuziehen scheinen. Auch wenn das Titelblatt v. a. größere Städte nennt, sprechen Erich Follath und Gerhard Spörl im Leitartikel derselben Ausgabe von Städten mit maximal 500.000 Einwohner\_innen, die ein größeres »Boom«-Potenzial im Sinn einer flexiblen Dynamisierung der Wirtschaft und Kulturszene hätten: »Second Cities sind cool, wenn sie möglichst viele möglichst einfallreiche Kreative anziehen.« Follath/Spörl 2007, S. 101; vgl. Winkler 2013c, S. 145f.

8 Umbach 2005, S. 39.

auch wenn sie nur selten auf eine politische Loslösung vom Staat zielen, sondern v. a. einen stärkeren Kräfteausgleich im Auge haben.

Abgesehen von den Entwicklungen des Sonderfalls Katalonien im Jahr 2017/18 zeigen schon die genannten Beispiele auf, dass unter den Begriff der Secondary City eine große Zahl von Städten subsumiert wird, die in der Synchronie und Diachronie mit sehr unterschiedlichen arealen, nationalen und (trans-)kontinentalen Entwicklungen korrelieren und bis auf sehr globale Phänomene wie die der Deindustrialisierung und Gentrifikation oft wenig miteinander teilen. Wenn sich so Maiken Umbach Barcelona und Hamburg widmet, so fokussiert sie freilich Städte, die lang gewachsene Herrschaftsorte sind bzw. traditionell über ein großes ökonomisches wie kulturelles Kapital verfügen, d. h. in gewisser Weise Zentrumsstädte sind, denen historisch betrachtet in vielen Aspekten keine wirklich stabile nationale Primary City gegenübersteht, auch wenn sie heute kleiner als die nationalen Hauptstädte Madrid und Berlin sind.<sup>9</sup>

Vor diesem Hintergrund soll in diesem Beitrag Marseille perspektiviert werden, als eine andere, nämlich populare Form von Secondary City, die mit deutlich differenten Herausforderungen konfrontiert ist. Damit verbunden ist die Annahme, dass die Verwendung des Begriffs nur in Bezug auf konkrete Städte und deren spezifische nationale und (trans-)areale Kontexte Sinn macht, in Form einer Untersuchung von charakteristischen Stadtentwicklungsprozessen und -repräsentationsformen.

## Marseille als populare ›zweite‹ Stadt Frankreichs

Als älteste Stadt Frankreichs wurde Marseille vor über 2600 Jahren von griechischen Seeleuten gegründet und hat ihre Entwicklung der geopolitischen Lage am Mittelmeer zu verdanken. Diese spiegelt sich in gewisser Hinsicht im Status der Stadt, die im Laufe der Neuzeit erst langsam ›französiert‹ wurde und im Kontrast zu vielen europäischen Secondary Cities kein prestigereicher Sitz von staatlichen und kirchlichen Mächten war. Sie kann so keinen mit Hamburg, Barcelona oder Mailand vergleichbaren Reichtum vorweisen – politisch, städtebaulich, aber auch demographisch. Marseille ist stark von der französischen Zentralregierung geprägt; die unter Louis XIV. als Ordnungssymbole errichteten Gebäude am Alten Hafen (Rathaus, Festung Saint-Jean) sowie die Degradierung Marseilles zur *ville sans nom* (1794) sind oft angeführte Beispiele dafür. Als kosmopolitische Handels- und Industriestadt bildet Marseille aber ebenso einen popularen<sup>10</sup> Gegenpol zu den deutlich kleineren, prestigereicheren und finanz-

---

9 Roberts 2014, S. 24.

10 Hier wird auf den von den britischen Cultural Studies (nach Antonio Gramsci) geformten

kräftigeren Städten im provenzalischen Hinterland oder an der Côte d'Azur, die mit ihren historisch weit zurückreichenden Innenstädten, aber auch Museen, Theater- und Musikfestivals Tourismusmagneten sind. Insbesondere gilt dies für das nahe Aix-en-Provence, historischer Sitz des Bischofs und der Aristokratie und bis zum Jahr 1800 auch Regierungssitz des gesamten Departements Bouches-du-Rhône.<sup>11</sup>

Marseille hat demgegenüber als Freihafen historisch gesehen eine starke mediterrane Identität, deren wirtschaftliche Fortune allerdings von den politischen Interessen der nationalen Regierung abhängt: Ab dem 17. Jahrhundert ein wichtiger Handelshafen, v. a. in Richtung Nordeuropa, erlangt die Stadt mit dem französischen Kolonialismus im Mittelmeerraum metropolenhafte Züge. Mit dem Anschluss an die Eisenbahn, großen Schifffahrtskompanien und Docks werden Rohstoffe wie Zucker, (Ziegel-)Zement und Öl nach Marseille exportiert bzw. hier abgebaut und verarbeitet; der Markenschlager der Marseiller Seifen – Le Savon de Marseille oder Le Petit Marseillais – zeugen heute noch davon. Wird Marseille im 20. Jahrhundert zu einem wichtigen interkontinentalen Containerhafen, so setzen der Stadt mit der Entkolonialisierung und der Krise der mediterranen Hafenindustrie ab Mitte der 1970er Jahre ein großer Bevölkerungsschwund, geringes Steueraufkommen und eine hohe Arbeitslosigkeit zu.<sup>12</sup>

Marseille kann vor diesem Hintergrund über eine Dreiecksstruktur beschrieben werden: Steht ihr Paris als Repräsentationsort nationaler Kultur und zentrale politische Kontrollinstanz gegenüber, so bilden relativ reiche Städte der Region einen kulturellen und ökonomischen Gegenpol. Paradigmatisch für den populären Status Marseilles ist die Stadtanlage, die anders als in Aix und Paris keine Zentrum-Peripherie-Struktur aufweist, sondern um den Hafen herum verläuft. Die Achse vom Alten Hafen über den Boulevard Canebière Richtung Norden zum Bahnhof Saint-Charles teilt die Stadt in einen nördlichen und einen südlichen Teil, die kurz gesagt industriell-kommunistisch bzw. bürgerlich-konservativ geprägt sind. Die Linie hat so einen soziodemographischen Charakter, der in Paris oder der Provence seinesgleichen sucht, als dass im Norden (15. und 16. Arrondissement) und im Viertel Panier noch in den 2000er Jahren über 50 % der Bevölkerung niedrige Einkommen beziehen (im Stadtdurchschnitt 25 %), während der Großteil des berufstätigen Mittelstands im Süden der

---

Terminus der ›Popularkultur‹ zurückgegriffen: Er meint (gegenüber dem des ›populären‹) nicht nur das massenmediale Einschreiben von hegemonialen Diskursen bzw. die subversive Aneignung von Kulturprodukten, sondern v. a. auch die unterschiedlichen soziokulturellen Alltagspraxen von Bevölkerungsgruppen.

11 Vgl. zur Stadtgeschichte Duchêne/Contrucci 1998, S. 209 ff.

12 Vgl. Liehr 2013; Ronai 2009, S. 128 ff.

Stadt oder im provenzalischen Umland wohnt.<sup>13</sup> Die historischen Polaritäten prägen also bis heute den Status Marseilles als Secondary City mit nur wenigen prestigereichen Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen und großen, teils schlecht ausgebildeten popularen und migrantischen Bevölkerungsanteilen, die bis zum frühen 20. Jahrhundert v. a. aus Korsika und Italien, auch Spanien und Armenien, dann verstärkt aus Nordafrika (v. a. Algerien) und dem subsaharischen Raum, rezenter von den Komoren, seit den 1980er Jahren zunehmend aus Südostasien stammen. V. a. in Folge der Loslösung der nordafrikanischen Kolonien von Frankreich nimmt die Bevölkerung Marseilles stark zu und es werden in den 1950er bis 1970er Jahren zahlreiche Wohnungen neu verwendet und gebaut, konzentriert rund um die Canebière (Belsunce, Noailles) sowie im Hinterland des Hafens, wo viele von ihnen arbeiten werden.<sup>14</sup>

Im Rahmen dieser Entwicklungen zeigen erst die 2000er Jahre eine Trendwende in der Stadtentwicklung, u. a. mit der Errichtung des TGV Paris-Marseille (2001), d. h. einer Halbierung der Zugfahrtzeit auf ca. drei Stunden, und einer neuen Offensive zur Dezentralisierung Frankreichs (Regierung Jospin, 1997–2002), auf die das schließlich von Rudy Ricciotti gestaltete Marseiller *Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (2013, *Ex-Musée National des Arts et Traditions Populaires* in Paris), das erste nationale Museum Frankreichs außerhalb von Paris zurückgeht. Die Stadt wächst wieder auf deutlich über 800.000 Einwohner\_innen an, die Investitionen und Bauaktivitäten steigen. Insbesondere das Sanierungsprojekt Euroméditerranée mit einer Fläche von 480 Hektar und einem Budget von ca. 11 Mill. € (ab 1995 und die Nominierung Marseilles zur Kulturhauptstadt Europas im Jahr 2008 (Marseille-Provence 2013) sind Motoren für urbane Transformationen. Mit der Verlagerung des Industriehafens aus der Stadt und der Sanierung des Areals zwischen Altem und Industriehafen, Canebière, Bahnhof Saint-Charles und Viaduc de Plombières verändert sich die Stadt, gewissermaßen nach dem ›Vorbild‹ von Kulturhauptstädten wie Glasgow und Liverpool, mit dem erklärten und nur bedingt erfolgreichen politisch-strategischen Ziel der Entwicklung einer urbanen Metropolregion Marseille-Provence, d. h. einer stärkeren sozioökonomischen und infrastrukturellen Dynamisierung und Einbettung Marseilles in seine Region.<sup>15</sup>

War das Marseiller Stadtzentrum mit Vierteln wie dem Panier traditionell populär besiedelt, d. h. von Hafenarbeitern, Handwerkern und Migrant\_innen, so hat der Prozess der Aufwertung der Stadt deutliche Konflikte mit sich gebracht, u. a. zwischen Bewohner\_innen, lokalen, regionalen und Pariser Institutionen und großen externen Unternehmen. Der v. a. auf den historischen Kern

---

13 Vgl. Ronai 2009, S. 134f.

14 Vgl. zur Migration im 20. Jh. Gastaud 2009, S. 53–56, sowie Temime 1990–91 (Vol. 3–4).

15 Vgl. dazu Bullen 2011.

und lukrative Lagen mit Hafenblick fokussierte Umbau der Stadt ist so – verglichen mit anderen Secondary City-Häfen – besonders rezenten Datums und umstritten. Aufgrund der Konzentration auf den Immobiliensektor, d. h. einer weitgehenden Verbauung des Hafens, sowie den Yacht- und Kulturtourismus wurde entsprechende Kritik an sozioökonomischen, aber auch kulturellen Marginalisierungsprozessen lokaler Bewohner- und Akteur\_innen laut. Paradebeispiel dafür ist die von Baron Haussmann nach Pariser Modell als Straßendurchbruch angelegten Rue de la République (1864), deren Nordteil bereits vor längerer Zeit an externe Großinvestoren übergeben wurde (Cofinda/Danone); seit 2007 ist die Atemi, ein Tochterunternehmen der Lehman Brothers, Besitzer.<sup>16</sup> Städtebauliches Sinnbild für die Metropolitanisierung ist so die oft durch Global Player verantwortete kommerzielle Umgestaltung von Straßenzügen, alten Hafenstrukturen und historischen Gebäude nördlich des Alten Hafens in Form von (Luxus-)Einkaufszentren, Wohnungen und Hotels wie Les Terrasses du Port, Les Docks Village oder das InterContinental Marseille Hôtel Dieu, aber auch die Anlage von Hafenpromenaden und spektakulären Prestigebauten durch global präsente Stararchitekten wie Zaha Hadid (Reedereiturm CMA-CGM), Stefano Boeri (Villa Méditerranée), Kengo Kuma (Fonds Régional d'Art Contemporain) oder Norman Foster (Alter Hafen und Spiegelpavillon).<sup>17</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen in Marseille kann man pointiert festhalten, dass der Diskurs der Secondary City selbst Teil eines ›neoliberalen‹ Feldes ist. Denn die Rede von Secondary Cities scheint in dem Maße an globaler Popularität gewonnen zu haben, in dem das symbolische und ökonomische Kapital der ›alten‹ Primary Cities wie Paris – nicht zuletzt am Immobiliensektor – so rasant zugenommen hat, dass sie für viele Menschen unerschwinglich geworden sind. So scheint sich auch Marseille zu einem Kristallisationsort international mobiler, meist urban-akademischer Milieus (aus Paris) zu entwickeln, die nach neuen Arbeits- und Wohnstätten, aber auch Attraktionsorten suchen und so paradigmatisch den Zeitgeist spiegeln. Sie sind damit Teil einer Spirale der Ökonomisierung der Städte, d. h. des Gentrifikationsbusiness um die Secondary Cities, die – zumindest im Fall Marseilles – für *diese* Milieus noch leistbaren und freien Raum bieten, aber eben mittels Stadtanierung und Stararchitekten auch dem globalen Geschmack und Preistreiben angepasst werden.

---

16 Vgl. Liehr 2013.

17 Vgl. Ronai 2009, S. 128 ff.; verfügbar unter: <http://www.euromediterranee.fr>; <https://www.myprovence.fr/marseille-provence-2013> [05.01.18] und Winkler 2013b, S. 5f., 8f.

## Robert Guédiguans Marseille

Der Status Marseilles als Secondary City zeigt sich auch in der kinematografischen Produktion und filmischen Repräsentationsebene. Auch wenn seit den 1980er Jahren, u. a. durch den langjährigen Kultur- und Bildungsminister Jack Lang (1981–86/1988–93/2000–02), Initiativen lanciert wurden, um das Filmschaffen in den Regionen zu stärken, so sind die einschlägigen filmwirtschaftlichen und -politischen Institutionen bis heute in Paris zentralisiert. Das Schaffen des Filmemachers Robert Guédiguian, 1953 in ein kommunistisches Marseiller Arbeitermilieu geboren, kann dies versinnbildlichen. Er hat zwischen 1981 und 2017 von seinen 21 Filmen 17 hier verortet.<sup>18</sup> Mit seiner Produktionsfirma Agat Films & Cie und einem relativ stabilen Team, zu dem u. a. Marseiller Jugendfreunde wie sein Ko-Drehbuchautor Jean-Louis Milesi und Produktionsleiter Malek Hamzaoui sowie die Schauspieler\_innen Ariane Ascaride – seine Frau –, Gérard Meylan, Jean-Pierre Darroussin und Jacques Boudet gehören, filmt Guédiguian die Secondary City Marseille meist ausgehend vom Hinterland des Industriehafens, konkret seinem Kindheitsviertel Estaque im äußersten Norden der Stadt (16. Arrondissement).<sup>19</sup>

Nach mehreren pasolinianisch-distopischen Filmen wie *Dernier été* (1981) oder *Dieu vomit les tièdes* (1989) hat Guédiguian in den 1990er Jahren drei Komödien mit kämpferisch-egalitärer Botschaft gedreht, die in relativ kurzer Zeit mit geringem Budget entstanden sind: *L'argent fait le bonheur* (1992) wurde als einziger Spielfilm Guédiguians für das französische Fernsehen produziert (France 2 mit Caméras Continentales und dem CNC).<sup>20</sup> Ihm folgen die Kinofilme *Marius et Jeannette* (1996), bis heute Guédiguians bekanntester und mit über 2,5 Millionen Eintritten erfolgreichster Publikumsfilm,<sup>21</sup> und der rund um die Italo-Estaquer Autowerkstatt Moliterno & Cie angesiedelte *À l'attaque!* (1999). Alle drei Filme tragen den Untertitel *conte* und wurden in der Folge als *conte de*

18 19 Filme sind es, wenn man die ›armenischen‹ Filme *Une histoire de fou* (2015) und *Le Voyage en Arménie* (2016) einbezieht, die nur kurze Marseiller Passagen aufweisen. Hier wird neben seinen Spielfilmen die Dokumentation *Marseille ou la vieille ville indigne* (1993) hinzugezählt, die er mit René Allio realisiert hat.

19 Vgl. zu Guédiguians Schaffen Barisone 1998; Danel 2009; Kantcheff 2013; Mai 2017; Rimbau 1999. Zu Guédiguians Filmpraxis und Repräsentation von Freundschaft vgl. Mai 2017, S. 1 ff., 19 ff.

20 Der Vertrieb des Films bleibt etwas unklar. Von France 2 wurde er – die Anlage als politisches Märchen mit Rekurs auf Gewalt mag die Produzenten skeptisch gestimmt haben – an Arte weiterverkauft, bevor er laut Guédiguian in Frankreich und darüber hinaus in die Kinos kam. Nach Agat Films & Cie war der Film, von Diaphana und Mercure International vertrieben, schon ab 14.04.93 in den Kinos, wurde aber erst am 04.02.99 im Fernsehen gezeigt. Dies mag sich auf die Zeit nach dem Erwerb der Rechte durch Agat beziehen. Vgl. Danel 2009, S. 73. Verfügbar unter: <http://www.agatfilmsetcie.com/fiche-film.php?id=86> [01.01.2018].

21 Vgl. zu dem Film Mai 2017, S. 61 ff.; Winkler 2013a, S. 193 ff.

*l'Estaque* etikettiert,<sup>22</sup> auch wenn sie zum Teil in benachbarten Vierteln des Marseiller Nordens spielen (im 15. Arr.). *L'argent fait le bonheur* eröffnet also Guédiguian's Trilogie, indem er hier erstmals ein politisches Kino mit einer märchenhaft-verfremdenden Anlage verbindet, die im Gegensatz zu seinen vorausgehenden Filmen ohne Tote auskommt und mit viel Humor auf ein Happy End zuläuft. Er kommt hier angeblich auch der Bedingung von Jean-Pierre Cottet nach, einem Soziologie-Studienkollegen aus Aix-en-Provence, der zwischenzeitlich als (General-)Direktor der Produktionsfirma *Caméras Continentales* und des Senders *France 3* (später auch *France 2*) Karriere gemacht hatte.<sup>23</sup> Mit dem heute relativ wenig beachteten Film etabliert der Filmemacher aber auch seine lange Kooperation mit dem Drehbuchautor Jean-Louis Milesi, verfügt erstmals über ein relativ hohes Budget und erhält auch bei internationalen Festivals in Europa und erstmals in Kanada Anerkennung.<sup>24</sup>

Wie die folgenden *contes* reduziert der Film seine Stadt räumlich auf den Mikrokosmos eines Wohnareals im Hinterland des Industriehafens. Er verortet dabei durchaus systemkritisch die politische Aktion im Kleinen. Dabei greift er, wie in diesem Beitrag gezeigt werden soll, auf eine Filmsprache zurück, die durch zahlreiche metareferentielle Bezüge geprägt ist und den gezeigten Mikrokosmos in eine deutlich allegorische Form überführt. (Politische) Märchen sind alle drei Filme deshalb, weil sie laut Guédiguian ausgehend von konkreten bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, einige »propositions excessivement optimistes« bzw. »irréalistes«<sup>25</sup> machen und so eine Welt entwerfen, wie sie sein könnte.<sup>26</sup> Die filmische Praxis korreliert also mit der soziopolitischen Prägung des Filmemachers – als Sohn von armenisch-deutschen Arbeiter\_innen unweit des Industriehafens aufgewachsen –, wie seine Interviews, aber auch politisch-poetischen Texte unterstreichen: »Peut-être a-t-il fallu que je devienne orphelin pour faire du cinéma? Orphelin d'un pays, d'une langue, d'une idée. Orphelin d'un rêve. Le communisme comme rêve. J'insiste: pas comme une théorie, pas comme une pratique, pas comme une réalité, comme un rêve!«<sup>27</sup>

22 So z. B. in der dreibändigen Comic-Adaptation von Robert Guédiguian und Sylvain Dorange, die 2004–06 bei den EP éditions in Paris erschienen ist.

23 Vgl. Mai 2017, S. 49; Danel 2009, S. 69ff.

24 Er wird 1993 auf dem *Festival international du film francophone* im belgischen Namur, dem *Festival international de cinéma méditerranéen* in Montpellier, dem *Festival des Films du Monde* in Montréal und den *Rencontres internationales de télévision de Reims* gezeigt, wo er den Prix Michel Kuhn erhält. Vgl. <http://www.agatfilmsetcie.com/fiche-film.php?id=86> [01.01.18].

25 »Übermäßig optimistische Vorschläge« bzw. »unrealistische«. (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

26 Ardjou 1999. Vgl. zum Genre des *conte de l'Estaque* Mai 2017, S. 47ff.

27 Guédiguian 1997, S. 18. »Vielleicht musste ich Waise werden, um Kino zu machen? Waise eines Landes, einer Sprache, einer Idee. Waise eines Traums. Der Kommunismus als Traum. Ich betone: nicht als Theorie, nicht als Praxis, nicht als Realität, als Traum!«

## Nord Side Story<sup>28</sup>

In *L'argent fait le bonheur* blickt Guédiguian von der monumentalen Cité des Plan d'Aou aus dem Jahr 1974 im 15. Arrondissement auf Marseille, die östlich vom Estaque auf einem Hügel der Calanques gelegen ist. Sie ist eine von den in den 1960er Jahren konzipierten großen Wohnanlagen in den sogenannten Quartiers Nord, die als Reaktion auf die postkoloniale Migration und einen starken Bevölkerungswachstum entstanden sind. Sie umfasst 915 Wohnungen, deren Abriss aufgrund von hygienisch-sanitären Mängeln bereits in den 1980er Jahren gefordert wurde. Erste Umstrukturierungen folgten 1985, bevor 1992 der Abriss beschlossen wird.<sup>29</sup> Vor diesem Hintergrund greift Guédiguian soziographisch gesehen das Genre des Banlieuefilms auf, das sich ausgehend von großen Pariser Sozialwohnsiedlungen mit Filmen wie Jean-Louis Bertuccellis *Interdit aux moins de treize ans* (1982) und Mehdi Charefs *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) etabliert hat. Mittels einer hyperbolisch-humorvollen Filmform komprimiert *L'argent fait le bonheur* dabei den Marseiller Norden auf einen Mikrokosmos innerhalb des Plan d'Aou, der nur ganz punktuell über Weitwinkelaufnahmen, die die erhobene Lage der Cité am äußersten Stadtrande illustrieren, und gegen Ende mit einer in Paris angesiedelten Bankraubsequenz kurz verlassen wird. Guédiguian kontrastiert den Handlungsort ganz im Sinn des sprechenden (Unter-)Titels *conte* durch eine metareferentielle Filmform. Er transformiert so den Banlieuefilm in ein politisches Märchen, das im Sinn von Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* (Ostberlin 1954–59) Varianten eines besseren zukünftigen Lebens durchspielt.<sup>30</sup> Guédiguian entwirft damit links-utopische und widerständige Gemeinschaftsformen, die auf sozioökonomische Globalisierungsprozesse antworten, sodass das Ende des Films im Zeichen einer brechtianisch-utopischen Verkehrung der schwierigen Verhältnisse steht.

Schon die erste Sequenz des Films macht dies in Form einer Rahmenhandlung sichtbar, die den Handlungsort vorstellt, dabei Bewohner\_innen des Plan d'Aou einbezieht, gleichzeitig aber auch auf Verfremdungsstrategien rekurriert, die im Sinn eines Zitierspiels auf Marseiller Gemeinplätze, aber auch die Stadtgeschichte verweisen: Wir sehen Bilder von der Hochzeitsfeier von Pierre Viali (Jean-Jérôme Esposito) und Isabelle Degros (Marilyn Nobili-Gregorio), die im

---

28 Insbesondere die beiden folgenden Unterkapitel dieses Beitrags basieren auf meiner ausführlicheren Analyse des Film *L'argent fait le bonheur* und der Entwicklungen am Plan d'Aou von 2018.

29 Vgl. Couartou 2014, S. 4f., sowie die Websites der Stadt Marseille zur Neugestaltung des Plan d'Aou. Verfügbar unter: <http://logement-urbanisme.marseille.fr/grand-projet-de-ville-gpv/plan-d-aou> und <http://www.marseille-renovation-urbaine.fr/plan-d-aou/le-nouveau-visage-de-plan-d-aou-238.html> [01.01.18].

30 Vgl. dazu Mai 2017, S. 51f.

Hof der Siedlung rund um eine metallbarackenartige Kirche stattfindet. Greift Guédiguian in *À l'attaque!* zum Partisanenlied *Bella Ciao* (ca. 1900) und zum Filmschlager *Die fesche Lola* (1930), um die handlungstragende Familie Moliterno zu charakterisieren und mit der politischen Geschichte zu verweben, so sind hier zwei rezente Musikzitate bestimmend: Fatima Laourassias für den Film arrangierter Raï-Pop *Ain Elfara* und Gianna Nanninis *canzone d'amore I maschi* (1987) begleiten die Einstellungen von der tanzenden Cité intradiegetisch und verorten so schon die beiden stärksten historischen Migrationsgruppen Südostfrankreichs (Region Provence-Alpes-Côte d'Azur), die Maghrebiner- und Italiener\_innen, in der Siedlung.<sup>31</sup> In der Folge werden die vier zentralen Familien der Handlung, die Degros, Viali, Muñoz und Amzoula, mit der Braut an einem Tisch präsentiert, sowie – vor einem von Arbeitern in blauer Montur betriebenen Ausschank – die mit einem Anzug bekleidete Hauptfigur, der Pfarrer der Siedlung (Jean-Pierre Darroussin), von hinten gezeigt. Pierre reicht ihm einen in ein Tuch gehüllten Revolver (»Donnez curé, ça servira à plus rien maintenant.«)<sup>32</sup> und der Pfarrer wendet sich wie ein Schauspieler des epischen Theaters dem Publikum, d. h. der Kamera zu. Als Erzählerfigur leitet er die der fröhlichen Hochzeitsfeier vorausgehende Geschichte ein, die die filmische Binnenhandlung konstituiert. Er präsentiert dabei dem Banlieuefilmgenre gemäße Krisentopoi und charakterisiert den Zustand der Siedlung soziodemographisch als desolat: »Il y a trois mois la cité comptait 953 habitants, 456 chômeurs, 302 alcooliques, 251 voleurs, 220 fascistes, 220 intégristes musulmans, 192 drogués, 59 zéro-positives, 3 communistes et moi-même, le curé.«<sup>33</sup>

Damit formen Assoziationen von Arbeitslosigkeit und Kriminalität über Alkoholismus, Drogensucht und Aids bis hin zu politischer und religiöser Radikalisierung, wie sie für massenmediale Repräsentationen Marseilles lange typisch waren, den Ausgangspunkt der Handlung. Die Schablonenhaftigkeit dieser kurzen Statistik macht gleich zu Filmbeginn deutlich, dass der Film mit Stereotypen arbeitet und sie mit einfachen Mitteln dekonstruiert. In diese Richtung deuten auch die Figuren, allen voran der Pfarrer. Wir haben es also nicht mit Charakterfiguren, sondern klar mit volkstheaterhaften Prototypen zu tun, die meist nur über einen Familiennamen und wenige Eigenschaften verfügen. Realistische Genrekonventionen werden so im Sinn von Bertolt Brechts Ästhetik der Ent- bzw. Verfremdung über urbane Topoi und die Figurenanlage, aber auch die Verwendung von Vogelperspektiven gleich von Anbeginn zugunsten einer

31 Vgl. Gastaud 2009, S. 57ff.

32 »Hier Pfarrer, das ist jetzt für nichts mehr nützlich.«

33 »Vor drei Monaten zählte die Siedlung 953 Einwohner, 456 Arbeitslose, 302 Alkoholiker, 251 Diebe, 220 Faschisten, 220 fundamentalistische Moslems, 192 Drogenabhängige, 59 Aidskranke, 3 Kommunisten und mich selbst, den Pfarrer.«

kritischen Distanz zum vorgeführten ›Alltag‹ zurückgewiesen.<sup>34</sup> Entsprechend zeigen die folgenden kurzen, durch den Off-Kommentar des Pfarrers begleiteten, Sequenzen die vier Filmfamilien der Degros, Viali, Muñoz und Amzoula in ihrem Wohnungs- und Familienkontext; kurze Kameranews, die in hoher Geschwindigkeit die Gebäudefassaden der Siedlung entlangfahren und die Präsentationen der vier Familien trennen, versinnbildlichen Guédiguians Verfremdungsstil genauso wie die gezeigten Familien, die die vier in der Marseiller Region historisch dominierenden nationalen Gruppen der Französ\_innen, Italiener\_innen, Spanier\_innen und Algerier\_innen repräsentieren.

Die lebensfrohe und empathische junge Witwe Simona Viali (Ariane Ascaride) wird so als zweite in der Cité sozial engagierte Hauptfigur neben dem Pfarrer etabliert, bevor die anderen drei Familien v. a. über Väterfiguren als Quartiers Nord-Prototypen erscheinen: M. Muñoz (Gérard Meylan) wird als alkoholabhängiger und rechtslastiger (Einbrecher-)Kompagnon des verstorbenen M. Viali (Marcel Bluwal) beschrieben, der nun als Wachmann in einer Bank aushilft, M. Amzoula (Malek Hamzaoui) als arbeitsloser, meist schlafender Islamist, der der Kommunist M. Degros (Pierre Banderet) arbeitet hingegen als Schuster, ist aber, seit sein Sohn wegen Drogengeschäften im Gefängnis sitzt, verbittert.

Schon die ersten Sequenzen des Films zeigen damit im Stil einer Marseiller *Nord Side Story* auf,<sup>35</sup> dass die Siedlung sich intersektionell in Krise befindet. Der Pfarrer, unterstützt von der alten Kommunistin Mme Morel (Maguy Lafaure) und Simona Viali, versucht als Arbeiterpriester, der Kommunismus und Christentum zusammenführt,<sup>36</sup> vergeblich in der Cité integrativ zu wirken. Zahlreiche metareferentielle Bezüge machen in der Folge deutlich, dass die Siedlung kein Hort solidarischer Alltagspraxis mehr ist, illustrieren aber gleichzeitig Guédiguians hyperbolische Verfahrensweise: Alle männlichen Figuren (er-)scheinen als krisenhaft und aufgrund mangelnder Bestätigung in traditionellen Familien- und Berufskonstellationen ihre Aggressionen destruktiv auszuleben – sei es als Alkoholiker, Faulpelze oder Rechtsradikale. Selbst die Kinder und Jugendlichen sind davon betroffen und verwandeln die Siedlung in einen ›bandenkriegshaften‹ Schauplatz: So verballhornt Nasser (Farid Ziane) die hier einst verankerte Kultur der Arbeiterbewegung und des politischen Widerstands, als ihn der Pfarrer nach einer Attacke auf Mme Morel maßregelt, indem er den Refrain »C'est la lutte finale« der *Internationales* (1871/88) imitiert und verschwindet. Immer wieder macht Guédiguian so in Form eines Zitiertspiels das

---

34 Vgl. Brecht 1997, S. 243. Zum brechtianischen Intertext bei Guédiguian vgl. Winkler 2013a, S. 240ff.

35 Vgl. Lemoine 1989.

36 Vgl. dazu auch Kantcheff 2013, S. 196ff.

prekäre Erbe des einst kommunistischen Marseiller Nordens deutlich, etwa wenn er zwei Jungen schwarzafrikanischer Herkunft eine handfeste Auseinandersetzung mit den Viali-Kindern verweigern und sie zum antikolonialistisch-pazifistischen Reggae *Ancien combattant* (Idrissa Soumaoro/Zao, 1969/84) abmarschieren lässt: »La guerre / Ce n'est pas bon, ce n'est pas bon.«<sup>37</sup>

Derart verleiht Guédiguian seinem Film einen globalen Charakter und lenkt den Fokus auf interkontinental geteilte (Arbeiter- und Kriegs-)Erfahrungen, ganz im Sinn einer solidarisch-pazifistischen Moral. Gleichzeitig akzentuiert der Handlungsverlauf des Films erst einmal das Konfliktpotenzial der Cité in Form einer nationalen Zuspitzung zwischen den Jugendlichen, die zunehmend gewaltvolle Züge annimmt und ein klassisch männliches Imponiergehabe zum Gegenstand hat, das wie aus Leonard Bernsteins und Stephen Sondheims *West Side Story* (1957) entlehnt wirkt: Pierre Viali (Jean-Jérôme Esposito) und Mourad Amzoula (Abdel Ali Sid) sind beide in Isabelle Degros (Marilyn Nobili-Gregorio) verliebt, die aber erst einmal mit Pierre eine Beziehung eingeht. Ebenso streben Pierre und Mourads Bruder Omar (Boualem Berane) parallel die Nachfolge von Isabelles Bruder, des inhaftierten Jacques, als *caïd*, d. h. Anführer der örtlichen Jugend an. Symbol der zunehmenden Spannungen wird eine gelbe Markierungslinie, die unter der Anleitung von Pierre und Omar zur extradiegetisch ertönenden Ouvertüre von Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (1816) zwischen den Wohnblöcken der Cité gezogen wird, so dass sich Pierre, um seine moralische Autorität zu untermauern, kurzfristig von Isabelle trennt, die auf der anderen Seite der Linie wohnt.<sup>38</sup>

Wenn Guédiguian in der Formsprache der Verfremdung, d. h. einer geballt artifiziellen und buffohaften Szene die Jugendlichen der Siedlung eine gelbe Linie ziehen lässt, die nicht konkrete nationale Gruppen, sondern ganze Häuserblocks quer zu sozialen Netzwerken trennt, verweist dies auf den willkürlichen Charakter der Grenzziehung, der letztlich persönliche Rivalitäten zu Grunde liegen. Die Sequenz kann paradigmatisch verdeutlichen, dass der Film nicht nur hier dialektisch verfährt, wenn die entwickelte Handlung durch die ästhetische Form kommentiert und ironisiert wird. Der ganz konkrete Ausgangspunkt des Films, der auf die sozialen Verhältnisse der Siedlung am Plan d'Aou zurückgreift, wird ganz generell durch eine Schematisierung des Filmraums kontrastiert. Die beschriebene Szene kann dabei auch als humorige Allegorie auf die Geschichte der Secondary City Marseille gelesen werden, wo die historisch stärkste Minderheit der Italiener\_innen lange starkem Rassismus ausgesetzt war, bevor diese mitunter selbst Abgrenzungsmechanismen gegen-

37 »Der Krieg / Das ist nicht gut, das ist nicht gut.«

38 An sie wird sich zudem zwischenzeitlich Mourad annähern, weswegen dieser von Pierre angeschossen und verletzt wird.

über den neuen und sozial schwächeren nordafrikanischen Milieus praktizierte.<sup>39</sup>

### »Un rêve est un conte possible plausible«<sup>40</sup>

Sind im Folgefilm *À l'attaque!* die politischen Konflikte von Anfang an gesetzt – über den mit einer Hypothek belegten Familienbetrieb der Autowerkstatt von Gigi und Lola Moliterno im Marseiller Norden und den südlicher gelegenen Großinstitutionen, der Bank Crédit Marseillais und dem Konzern Euro Containeur, wo sich Gigi und sein Jean-Do erzwungenermaßen verdingen, – so kündigt sich in *L'argent fait le bonheur* erst am äußersten Gipfelpunkt der Krise, die mit einer gewaltsam hervorgerufenen Kopfverletzung des kleinen Bruno erreicht ist, eine dramaturgische Wendung an. Dabei wird in Form einer brechtianischen Verkehrung des Status Quo die Aushandlung der sozioökonomischen Konflikte erst auf die suburbanen, dann auf die nationale Ebene verlagert. Angesichts der Unbrauchbarkeit der trägen bzw. frustrierten Ehemänner (und der Wirkungslosigkeit der Appelle des Pfarrers) werden so die Ehefrauen zu den zentralen Hoffnungsträgerinnen und Akteurinnen: Angeführt von der Witwe Simona Vitali, eignen sich die Frauen der Cité die bisher weitgehend leere Kirche an und beschwören hier die früher gelebte solidarische Nachbarschaftskultur im Zeichen eines klassenkämpferischen Imaginären. Aus den von Viali und Muñoz früher im reichen Marseiller Süden verübten und nun erinnerten Einbrüchen leitet sich schließlich die märchenhafte, das Filmplakat zierende Moral des Films ab, dass es besser sei, ein Dieb als ein Bettler zu sein (»Ne soyons pas mendiants. Soyons voleurs!«), d. h. man auch mit »unlauteren« Mitteln gegen soziale Ungerechtigkeit ankämpfen solle.

Die konkrete Basis für den Umschwung der Handlung bildet eine laizistische »Erscheinung« Simona Vitalis, der beim Blättern in alten Fotoalben im Stil eines *deus ex machina* ihr verstorbener Mann (Marcel Bluwal), der Profieinbrecher erscheint und ihr einen »coup de génie« unterbreitet. In der Folge wird der Pfarrer mit Simona diesen Plan einstudieren und umsetzen, im Sinn eines klassenkämpferisch legitimierten Bankeinbruchs. Das in der Cité wieder Gemeinschaft stiftende Projekt verlagert die Abgrenzungskämpfe nicht von ungefähr in eine Bank der Primary City Paris und nimmt gleich mehrfach Anleihe an das urbane Imaginäre Marseilles als Secondary City: Neben der Arbeiterkultur, d. h. dem Selbstverständnis als populärer Stadt, wird der kosmopolitische Gründungsmythos Marseilles in Personalunion mit dem in der Provence

39 Vgl. Gastaud 2009, S. 55; Temime 1990 (Vol. 2), S. 173 ff.

40 »Ein Traum ist ein plausibles Märchen«. Ardjoum 1999.

stark verankerten Katholizismus zu einer Waffe.<sup>41</sup> Die Kinder der Cité, angeführt vom Pfarrer und Simona als Nonne, treten als ökumenisch-mediterrane Waisengemeinschaft der Kinder von Babel in einer Pariser Bank auf und geben vor, eine Unmenge verschiedenster nationaler Banknoten in Francs eintauschen zu wollen. Der Topos des ›dunklen‹ Marseilles bildet schließlich in Anlehnung an das Genre des Thrillers die Pointe von Vitalis Plan:<sup>42</sup> Vialis Ex-Kompagnon Muñoz erscheint aus dem Hinterhalt und droht dem überforderten Bankdirekter (Charles Picq), eine Handgranate in die Kinderschar zu werfen, wenn er nicht den Tresor öffnet. Die Sequenz endet abrupt und die folgenden Bilder zeigen schon die Rückkehr aller Beteiligten in den Marseiller Norden, begleitet vom Off-Kommentar des Pfarrers, der den Pariser Bankraub ganz im Stil eines politischen Märchens zu einer harmonisch und kindergerecht verlaufenen sozioökonomischen Umverteilung stilisiert: »M. Viali de là-haut pouvait être fier de nous. Cette ré-distribution des richesses s'était déroulé comme un jeu d'enfants.«<sup>43</sup>

Damit leitet die Figur metareferentiell zur Rahmenhandlung über, die wie schon zu Filmbeginn das Hochzeitsfest von Pierre und Isabelle zeigt: Der Plan d'Aou tanzt vereint zu Gianni Nanninis *I maschi*, der Bräutigam reicht dem Pfarrer als Zeichen der Befriedung der Siedlung seine Pistole und schließlich setzt der Pfarrer zu einer Schlussmoral in Richtung Publikum an, bei der er darauf verweist, dass in der außerfilmischen ›Realität‹, im Unterschied zur präsentierten Geschichte, eben nicht alles »merveilleux« sei, man nicht das »paradis sur terre« suchen, aber die Hoffnung bewahren solle. Im Stil von Brechts epischem Theater – man denke an die *Dreigroschenoper* (1928) – schließt sich daran aber ein zweites Finale an, in Form eines regelrecht ›märchenhaften‹ Happy Ends: Vor einer überdimensionalen Hochzeitstorte in Form einer 500-Francs-Note küssen sich nicht nur Pierre und Isabelle, sondern auch Simona und der Pfarrer, der nun seine übergeordnete (religiöse, moralische und narrative) Funktion ablegen darf, als dass die Cité mit der Verkehrung der sozioökonomischen Verhältnisse vollends befriedet ist.<sup>44</sup> Mit der weltlichen ›Konversion‹ des

41 Marseille soll ca. 600 v.Chr. durch die Heirat der Segobriden-Prinzessin Gyptis mit dem griechischen Seefahrer Protis aus Phokäa (Foça/Izmir) gegründet worden sein. Der Mythos akzentuiert so ökonomisch-kosmopolitische Verbindungen. Das im Süden Marseilles stehende Stadtsymbol ist hingegen die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde.

42 Unzählige Thriller spielen in Marseille, u. a. *French Connection* (William Friedkin/John Frankenheimer, 1971/75) mit Gene Hackman, aber auch zwei *Tatort*-Folgen (1985/2001). Vgl. Winkler 2013a, S. 13 ff.

43 »M. Viali konnte von da oben stolz auf uns sein. Diese Neuverteilung von Reichtümern ist wie ein Kinderspiel von Statten gegangen.«

44 Auf das Motiv der Aufgabe der (gemeinschaftsstiftenden) Kirchenpraxis zugunsten einer/s weltlicher/n Liebe bzw. Kollektivs rekurriert Guédiguian u. a. auch in *À la vie, à la mort!* (1995). Vgl. Mai 2017, S. 59.

Pfarrers, also dem Ablegen seiner herausgehobenen Position, wird damit gleichzeitig auch eine umfassende (Geschlechter-)Parität hergestellt. Durch seine Verbindung mit der Witwe Simona wird die Cité in eine Konstellation egalitärer Paare überführt. Am Ende haben so alle ihren Platz im Leben bzw. Guédiguians ›Märchenanordnung‹ gefunden.

Das Happy End akzentuiert damit das *Prinzip Hoffnung* im Sinn des Wiedererlangens des Primats des Handelns und Gemeinsinn durch die Bewohner\_innen unter Rekurs auf politisch-widerständige Traditionen. Die materialistische ›Morak‹ des metareferentiellen Estaque-Märchens zeigt so die sozio-ökonomische Ungleichheit als eigentlichen Grund von national, ethnisch und religiös ausgetragenen Konflikten auf. Genauso zentral ist aber, dass Guédiguian mit seinem doppelten Schluss eine egalitär-humorvolle Eloge auf die Nächstenliebe und Lebensfreude realisiert, ganz im Sinn von Nanninis Versen:

Ai maschi innamorati come me  
 Ai maschi innamorati come te  
 Quali emozioni, quante bugie,  
 Ma questa notte voglio farti le pazzie!

Ai maschi innamorati come te  
 Ai maschi allucinati più di me  
 Non è mai ora di dire addio  
 Tutta la notte voglio farti ancora mio!<sup>45</sup>

Entsprechend seiner eigenen Losung »Je fait en quelque sorte du cinéma politique, mais je n'oublie jamais une chose: faire du cinéma avant tout!«<sup>46</sup> entwirft Guédiguian also ein Gegenprogramm zum klassischen Starkino Hollywoods und Autorenkino Paris, wenn er einen politischen Anspruch mit dem Spielcharakter des Volkstheaters verzahnt und dabei – neben den brechtianischen Referenzen – über Handlungsort, Figurenanlage und Musik ein popular(kulturell)es Identifikationsangebot fern von gängigen Filmgenrekonventionen schafft.

45 An die verliebten Männer wie mich, / An die verliebten Männer wie Dich / Welche Gefühle, wieviele Lügen, / Aber heute Nacht will ich Verrücktes mit Dir tun! // An die verliebten Männer wie Dich / An die Männer, die mehr als ich halluzinieren / Es ist niemals die richtige Zeit, Lebewohl zu sagen, / Die ganze Nacht will ich Dich noch ganz für mich haben / zu Meinem machen!

46 Vgl. Ardjoum 1999. »Ich mache auf gewisse Weise politisches Kino, aber ich vergesse nie eine Sache: zuerst einmal Kino zu machen!«

## Fazit

Dieser Hommage an den Plan d'Aou folgen in den späten 1990er Jahren umfassende und langwierige urbane Umgestaltung, die die divergierenden Interessen der lokalen und nationalen Akteure hervortreten lassen. Die manifeste Kritik am projektierten Abriss der Cité bzw. der starken Reduktion der Sozialwohnungen korreliert letztlich mit der Soziotopographie Marseilles, d. h. der Ambivalenz zwischen sozioökonomischer Prekarität und attraktiver Panoramalage mit großem (Spekulations-)Potenzial.<sup>47</sup> Blickt man aus dieser Perspektive auf Marseille als Secondary City, so lässt sie sich als populäre Metropole fassen, die politisch und ökonomisch im Schatten von Paris und Lyon steht, gleichzeitig aber über ein starkes areales Selbstbewusstsein verfügt. Dies versinnbildlichen Guédiguian's *contes* ebenso wie Marseiller Rapperinnen wie Keny Arkana, die mit ihrem Clip *Capitale de la Rupture* (2012) publikumswirksam politischen Protest gegen die Gentrifikation der Stadt artikuliert hat. Beide Künstler\_innen fokussieren Marseilles, indem sie die Stadt sozioökonomisch, politisch und symbolisch als Secondary City charakterisieren und dabei auf das popular-mediterrane Selbstverständnis der Stadt als Gegenort zu Paris wie zur Provence hinzuweisen. Damit akzentuieren sie die Spezifik Marseilles als mediterrane Hafenstadt eines zentralistischen Landes mit regionalen Gegenpolen, deren Wachstum sich weitgehend in nationalökonomischer Funktion vollzogen hat. Kurz: Auch für Marseille gilt so Maiken Umbachs Feststellung,<sup>48</sup> dass Second Cities die Forderung nach Autonomie nur selten auf die Spitze treiben, sondern meist in Form eines strategischen Austarierens regionaler, nationaler und globaler Bündnispartner praktizieren, auch wenn hier die Möglichkeiten im Vergleich zu reichen Second Cities mit ruhmreicher Herrschergeschichte wie Barcelona beschränkt sind. Das starke Marseiller Selbstbewusstsein und dessen stete Verhandlung in Kino, Musik und Literatur kann so auch als kulturelle Kompensation des politisch-ökonomischen und symbolischen Status als ewige populäre Second City gelesen werden.

---

47 Vgl. Couartou 2014, S. 4f. und für Details zu Maßnahmen und Quellen Winkler 2018.

48 Umbach 2005, S. 39.

## Filmografie

Guédiguian, Robert: »L'argent fait le bonheur«, in: ›*Tout Guédiguian*‹ (DVD-Box mit 8 Filmen), Issy-Les-Moulineaux: Arte Vidéo 2000 (Agat Films & Cie 1992).

## Bibliografie

- Ardjoum, Samir: »Je fait en quelque sorte du cinéma politique, mais je n'oublie jamais une chose: faire du cinéma avant tout! Entretien avec Robert Guédiguian« 1999, nicht mehr verfügbar unter: <http://fluctuat.net/cinema/interview/guedigui.htm> [01.07.04].
- Bal, Mieke: »Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse«, in: dies.: Fechner-Smarsly, Thomas/Neef, Sonja (Hg.): *Kulturanalyse*. Frankfurt/Main 2002, S. 7–27.
- Barisone, Luciano (Hg.): *Robert Guédiguian*. Turin 1998.
- Brecht, Bertolt: »Episches Theater, Entfremdung« [EA 1936/37], in: ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6 (*Schriften*). Frankfurt/Main 1997, S. 243–244.
- Bullen, Claire: »European Capital of Culture as a Regional Development Tool? The Case of Marseille-Provence 2013«, in: *Tafter Journal* 2011/42. Verfügbar unter: <http://www.tafterjournal.it/2011/12/05/european-capital-of-culture-as-a-regional-development-tool-the-case-of-marseille-provence-2013> [01.01.18].
- Couartou, Michel: »Dernières opérations au Plan d'Aou«, in: *érialia magazine* 2014/59, S. 4–5.
- Danel, Isabelle: *Conversation avec Robert Guédiguian. »Je n'ai jamais rien fait seul!«*. Paris 2009.
- Duchêne, Roger/Contrucci, Jean: *Marseille. 2600 ans d'histoire*. Paris 1998.
- Follath, Erich/Spörl, Gerhard: »Was Städte sexy macht«, in: *Der Spiegel* 2007/34, S. 98–103.
- Gastaud, Yvan: »Histoire de l'immigration en PACA aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles«, in: *Hommes & migrations* 2009/1278, S. 48–61.
- Guédiguian, Robert: »Avec le cœur conscient«, in: *Trafic. Revue de cinéma* 1997/22, S. 18–19.
- Kantcheff, Christophe: *Robert Guédiguian, cinéaste*. Paris 2013.
- Lemoine, Maurice: »North Side Story«, in: ders./Baillon, Jean-Claude (Hg.): *Marseille, histoires de famille*. Paris 1989, S. 80–92.
- Liehr, Günter: *Marseille. Porträt einer widerspenstigen Stadt*. Zürich 2013. [eBook, n. pag.]
- Mai, Joseph: *Robert Guédiguian*. Manchester 2017.
- Roberts, Brian: *Managing the Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brüssel 2014.
- Riambau, Esteve: *Robert Guédiguian. Grandes ilusiones*. Valladolid 1999.
- Ronai, Simon: »Marseille. Une métropole en mutation«, in: *Hérodote. Revue de géographie et de géopolitique* 2009/135, S. 128–147.
- Temime, Émile et al.: *Migrance. Histoire des migrations à Marseille*, Vol. 1–4. Aix-en-Provence 1989–91.

- Umbach, Maiken: »A Tale of Second Cities. Autonomy, Culture, and the Law in Hamburg and Barcelona in the Late Nineteenth Century«, in: *The American Historical Review* 2005/3, S. 659–692.
- Winkler, Daniel: *Marseille! Eine Metropole im filmischen Blick*. Marburg 2013a.
- Winkler, Daniel: »Glanz und Elend des Status Europäische Kulturhauptstadt. Kulturpolitik, Gentrifizierung und Segregation in Marseille-Provence 2013«, in: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* 2013b/52, S. 4–9.
- Winkler, Daniel: »La revalorisation de l'espace urbain et le roman policier franco-allemand: les commissaires Fabio Montale et Bella Block et l'histoire de leur réussite«, in: Dallet-Mann, Véronique/Bancaud, Florence/Picker, Marion (Hg.): *Marseille. Eclat(s) du mythe*. Aix-en-Provence 2013c, S. 145–156.
- Winkler, Daniel: »Spaltung und Solidarität: Robert Guédiguian's Estaque-Märchen L'argent fait le bonheur, intermediale Popularkultur und Stadtentwicklung im Marseiller Norden«, in: Hülk-Althoff, Walburga/Schwerter, Stephanie (Hg.): *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*. Heidelberg 2018, S. 119–138.

## »Very cool essere scippati a Scampia.« Zu einer Filmgeschichte der Peripherie Neapels

»Very cool essere scippati a Scampia« und »The ultimate touristic experience«, so die US-amerikanischen Tourist\_innen nach einem Handtaschenraub auf ihrer geführten Besichtigungstour durch die neapolitanische Vorstadt Scampia. Diese Erfahrung sei, so die Protagonist\_innen sogar noch besser als Selbstfindungskurse in Indien und gibt Anlass für einen *Scampia Disco Dance* vor dem Hintergrund der berühmtberüchtigten Hochhäuser genannt die Vele [Abb. 1]. Diese Szene steht am Anfang des Musicals und Wettbewerbsfilm der 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia *Ammore e malavita* (2017, Manetti Bros). Das Musical parodiert die Geschichte eines Auftragskillers der Camorra, der seine Jugendliebe, eine Krankenschwester aus der Peripherie, die zur falschen Zeit am falschen Ort war, töten soll, aber sie dann zu schützen beginnt.<sup>1</sup>

*Ammore e malavita* greift dabei die großen Topoi der Filmtradition Neapels auf:<sup>2</sup> Er ist eine in satten Farben gedrehte Geschichte über die Camorra und zeigt die Verzahnung des armen Neapels mit der (neu)reichen Stadt. Auch die Wahl des Genres ist »neapolitanisch«, denn es weist auf die Bedeutung der *canzone napoletana* hin und auf die melodramatische Erzählweise Neapels, in der die unmöglich scheinende Liebe vor dem Hintergrund des Vesuvs mit Musik kombiniert wird. Aber die Camorra als Trash Musical zu inszenieren heißt, sich wiederum einer anderen Tradition zu verweigern, nämlich die des sozialkritischen *Napoli dal vero*, die den Orten der Armut und der Kriminalität Authentizität und Ernsthaftigkeit zu verleihen versuchen, und deren (neo)neorealistische Verfahren (Laiendarsteller\_innen, z. T. unscharfe Außenaufnahmen, der neapolitanische Dialekt) längst selbst zum Bestandteil der Filmgeschichte der *leggenda nera* geworden sind.

---

1 Der Film wird von der Kritikerin Chiara Ugolini (2017) in der *Repubblica* zu Recht als Mischung aus »Gomorra« und »Tototruffa« bezeichnet.

2 Vgl. Schrader 2018; vgl. zur Panoramaaufnahme Neapels Gendraul 2007.



Abb. 1 und 2: Screenshots aus *Ammore e malavita*

Am Ende des *Scampia Disco Dance* steht der Reiseführer der Gruppe in einer verrotteten Passage, die spätestens seit Garrones Film *Gomorra* (2008) Teil der Ikonographie der Camorra aber v. a. des Vororts von Scampia geworden ist. In dieses Bild passen die Mütter mit ihren rosa verzierten Kinderwagen nicht, so dass der Reiseführer sie aus der ›Szene‹ schiebt, weil, so der Soundtrack zum Bild »è meglio si nun ce sta o' sole« (»es besser ist, wenn man nicht in der Sonne ist«), denn nichts verkaufe sich besser als die Angst in Scampia [Abb. 2].

Am Anfang des Films steht also eine Parodie auf den Medienhype um Scampia als Inbegriff des Bösen. Gleichzeitig wird Scampia zum Symbol der neapolitanischen Peripherie, die wiederum zum Inbegriff der Stadt geworden ist. *Ammore e malavita* zeigt so in satirischer Verdichtung die mit Neapel und seinen Vorstädten verbundenen Topoi auf. Ausgehend von dieser Ikonographie soll im vorliegenden Beitrag die Filmgeschichte der Vorstadt Neapels nachvollzogen werden. Zunächst sei ein Blick auf den Ort selbst gestattet. In einem zweiten Schritt möchte ich die groben Entwicklungslinien des italienischen Kinos der Peripherie Neapels skizzieren. Im Mittelpunkt steht dabei *Le occasioni di Rosa* (1981) von Salvatore Piscicelli, einen oft zitierten, aber kaum analysierten Film,<sup>3</sup> der am Anfang der Filmgeschichte Scampias und damit auch der Peripherie steht. Schaut man auf die Filmgeschichte der italienischen Vorstadt, fällt im Vergleich zu Frankreich auf, dass man bei dem westlichen Nachbarn von einem Genre spricht, das auf die 1930er Jahre zurückgeht,<sup>4</sup> während dieses in Italien als solches nicht zu existieren scheint, obwohl es beispielsweise eine reiche Produktion um und in der Peripherie Neapels gibt, auch dem wird nachzugehen sein.

3 Eine Ausnahme stellt die Dissertation von Crispino 2010 dar, aber auch hier werden der konkreten Filmanalyse relativ wenige Seiten eingeräumt.

4 Der Lexikonbeitrag zur Banlieue befindet sich in der Rubrik *Genres et écoles*. Tatsächlich ordnet sie *Accatone* (1961) und *Mamma Roma* (1962) von Pasolini in diese Gattung ein. Vgl. Fourcaut 2005, S. 125.

## Die Peripherie Neapels – am Beispiel von Scampia

Scampia ist nicht die alleinige Peripherie Neapels, symbolisiert diese aber zusammen mit Bagnoli. In Bagnoli wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Stahlwerk von Italsider gegründet, damit wird das erste Industriegebiet Süditaliens gegründet. Scampia wiederum entsteht in den ausgehenden 1960er und 1970er Jahren im Zeichen der Re- und Suburbanisierung. Die heutige Mythisierung Scampias lässt in der Regel vergessen, dass die Bebauung exemplarisch für die Urbanisierungsprozesse der 1960er und 1970er Jahre in Westeuropa ist. Nicht nur in Italien, sondern beispielsweise auch in Frankreich wachsen am Rande der Städte neben Industrieanlagen und neuen Straßennetzen, Großsiedlungen mit Hochhausbebauung, die mit fließend Wasser und ausreichend Platz zunächst viel Wohnkomfort versprachen.<sup>5</sup> Die Architekturstudienhistorikerin Sonja Hnilica fordert in ihrer kürzlich erschienenen Studie *Der Glaube an das Große in der Architektur der Moderne. Großstrukturen der 1960er und 1970er Jahre* einen differenzierten Blick auf diese, heute verpönten, Großprojekte, die oftmals versuchten eine »Stadt im Haus« zu realisieren.<sup>6</sup> Auch die neapolitanischen Vele (1962–1975), die heute traurige Berühmtheit als Drogenumschlagplatz und Brutstätte der Camorra erlangt haben, sind zunächst als ein sozialreformerisches Wohnprojekt nach Plänen des Architekten Franz Di Salvo geplant, inspiriert von den *unités d'habitations* von Le Corbusier, allerdings ohne entsprechend zu investieren. Die Wirtschaftskrise und Deindustrialisierung Mitte der 1970er Jahre führen in Westeuropa dann relativ rasch zu einer Degradierung der Banlieues und leiten ihre Stigmatisierung ein. In Italien wird diese Krise durch nationale strukturelle Probleme verschärft, die letztendlich das Scheitern von Scampia bedingen. Dazu gehören eine dysfunktionale und korrupte Verwaltung und Investitionspolitik, die zur Folge hat, dass zahlreiche Bauvorhaben nie fertig gestellt werden. Des Weiteren sei die verfehlte Urbanisierungspolitik der Stadt zu nennen; Neapel wächst nicht bis nach Scampia, d. h. Scampia ist mit öffentlichen Verkehrsmitteln schlecht zu erreichen und auch verwaltungstechnisch fehlt die Infrastruktur, wie beispielsweise über viele Jahre Polizei- und Carabinieri-Stationen vor Ort.

Von einer »Stadt im Haus«, oder womöglich wie Lefebvre es forderte,<sup>7</sup> einem Recht auf Wohnen kann man in Scampia mitnichten sprechen, denn es mangelt an einer partizipativen Struktur. Das Erdbeben in Neapel im November 1980 hat den Prozess der Verarmung beschleunigt. Nach dem *Terremoto dell'Irpinia* haben in Neapel tausende von Menschen ihre Bleibe verloren und sind notgedrungen in die

---

5 Boyer 2000, S. 21 ff, Glasze/Weber 2010.

6 Hnilica 2018, S. 50 ff.

7 Lefebvre 2016.

teilweise leerstehenden Häuser gezogen. Das Erdbeben wird daher als ein Katalysator für die Armut, aber v. a. für die soziale Entwurzelung gesehen, da viele Neapolitaner\_innen mangels staatlicher Unterstützung neben ihren Wohnungen auch den sozialen Zusammenhalt der Nachbarschaft eingebüßt haben; ein Faktor, der gerade in Hinblick auf die kommende mafiöse Struktur in Scampia nicht zu unterschätzen ist.<sup>8</sup> Diese Hausbesetzungen in Scampia sind nie legalisiert worden; anstelle des Staates hat sich bekanntlich die Camorra um die nötige (urbane) Infrastruktur gekümmert. Nicht zuletzt ist es eines der Verdienste von Roberto Saviano, dass er in *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* (2006) nicht nur die globale Vernetzung der Camorra, sondern genau diese lokale Infrastruktur offenlegt.

Erstmals in das mediale Bewusstsein jedoch gerät die soziale Verelendung und steigende Kriminalitätsrate in Scampia durch den Papstbesuch Wojtylas im Jahre 1990. Wie auch in den Banlieues von Lyon und Paris reagiert die Politik auf die prekäre Situation, indem sie 1997 Wohnblöcke abzureißen beginnt, ohne jeweils für ausreichend ernsthafte Alternativen zu sorgen. Berühmtheit als Hochburg der Camorra erlangt Scampia in der Öffentlichkeit dann spätestens seit dem blutigen Bandenkrieg in den Jahren 2004 und 2005.<sup>9</sup>

In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, dass die Vele nur ein Teil der Bebauung von Scampia darstellen.<sup>10</sup> Neben zahlreichen weiteren Großsiedlungen entstehen aufgrund des recht preiswerten Quadratmeterpreises im neuen Jahrtausend auch einige besser gestellte *gated communities* mit geschützten Parkanlagen,<sup>11</sup> die ebenfalls einen Mikrokosmos darstellen. Der im Februar 2018 ins Stocken gekommene Bau für die *facoltà di medicina* der Università Federico II ist im August 2018 wiederaufgenommen worden. Scampia ist zudem für seine illegalen Zeltlager der Roma (Campo Rom, Cupa Perillo) bekannt, in denen mindestens 600 Menschen leben.<sup>12</sup> Aufgrund der fehlenden Strukturen gibt es auch keine belastbaren Aussagen zu den Einwohnerzahlen von Scampia, geschätzt werden sie auf ca. 50.000.

8 Morlicchio 1996, S. 338.

9 Vgl. die DVD und das informative Begleitbüchlein dazu: Di Costanza/Ravel 2013.

10 Vgl. zur Vielfältigkeit von Scampia: D'Ascenzio 2015, S. 151 ff.

11 Vgl. Schümer 2006.

12 Carlo Luglio hat sich in seinem Spielfilm *Sotto la stessa luna* (2006) dem angenommen; den Hinweis auf den Film verdanke ich Marlow-Man 2011, S. 104.

## »Hände über der Stadt« – die Peripherie als Versprechen

Während der ›Rand der Gesellschaft‹ bis in die 1960er Jahre in der Altstadt Neapels wohnte und im Kino Neapels verklärt wurde,<sup>13</sup> beginnt die Erzählung der neapolitanischen Peripherie meines Erachtens mit dem in Venedig ausgezeichneten Film *Le mani sulla città* (1963, Francesco Rosi), der die mafiose Verflechtung von Bauspekulation und Politik aufzeigt. Der dem *cinema d'impegno* zuzurechnende Film erzählt wie die Armut aus dem Zentrum gedrängt wird, die Bebauung der Peripherie ist hingegen noch ein großes Versprechen an die organisierte Kriminalität oder – anders formuliert, der kriminellen Ökonomie Neapels. Rosis pessimistischer Blick lenkt das Kino Neapels in neue Bahnen, der Film tritt gegen eine folkloristisch verklarte *napoletanità* an, in der – überspitzt formuliert – die verarmten Schichten glücklich zusammen musizierend gezeigt werden. Ein aus den Zeiten der Grand Tour stammendes Klischee, das im 20. Jahrhundert auch zum Selbstbild avanciert. Akustischer Ausdruck dieser Verklärung ist in der Regel die *canzone napoletana* als Soundtrack des Films, visueller Ausdruck ist die schon während der Grand Tour beliebte Panoramaaufnahme vom Hafen, Meer und Vesuv, um die Schönheit der Landschaft einzufangen. Es ist der Hartnäckigkeit dieser langen Tradition geschuldet, dass sich Filmemacher\_innen Neapels bis heute an diesem Bild abarbeiten; Rosi war einer der ersten.

Schon aus diesem Grunde ist der anfängliche Panoramascwenk in *Le mani sulla città* bezeichnend. Aus einer leicht verkanteten Vogelperspektive sieht man eine Silhouette an Brachland und Hochhäusern rund um Neapel [Abb. 3 und 4]. Der (bezeichnenderweise zunächst gesichtslose) Bauspekulant schwärmt von der zu bebauenden Fläche, von einem neuen »l'oro di Napoli«, ein ironisches Zitat auf den gleichnamigen Episodenfilm von Vittorio De Sica (1954). Das Gold Neapels läge laut De Sica in der Fähigkeit der Neapolitaner\_innen sich immer wieder lebensfroh zu regenerieren, das von Rosi angepriesene Gold wiederum liegt in der Möglichkeit der hemmungslosen Bauspekulation. Der Name der Camorra fällt in *Le mani sulla città* nicht einmal, dennoch ist sie in ihrer Verfilzung mit der Politik überaus präsent. Rosi kommentiert mit seinem sozialkritischen Film Neapel als eine Metropole, die wie viele (süd)westeuropäische Städte in den 1960er Jahren im Umbau begriffen ist und sich bis zum Vulkan auszubreiten beginnt. Die im Film gezeigten Neubauten und das Architekturmodell zeigen eine Stadtplanung, die die Menschen und die Landschaft missachtet. Es sind die hier am Reißbrett entworfenen Un-Orte, die am Beispiel von Scampia im zeitgenössischen Kino als Brutstätten krimineller Parallelgesellschaften gezeigt werden.

---

13 Man denke an Vittorio De Sicas Filme *L'oro di Napoli* (1954) und *Ieri, oggi, domani* (1963). Vgl. Schrader 2018, S. 214ff.



Abb. 3 und 4: Screenshots aus *Le mani sulla città*

## Die verpassten Gelegenheiten Rosas

Ein weiterer Meilenstein in der Filmgeschichte der neapolitanischen Peripherie ist der Film *Le occasioni di Rosa* (1981) des Filmkritikers, -regisseurs und Drehbuchautors Salvatore Piscicelli, der ohne Frage als Vorreiter der *scuola napoletana* der 1990er Jahre gesehen werden muss. Piscinellis Inszenierung von Scampia gilt als die erste Inszenierung des Stadtteils überhaupt und ist eine »rappresentazione di una città finora mai approdata sugli schermi italiani con un volto così terreo e disperato.«<sup>14</sup> *Le occasioni di Rosa* ist dreimal für den italienischen Filmpreis *David di Donatello* nominiert worden (Regie, beste Darstellerin und bester Schnitt) und Marina Suma wurde in ihrer Rolle als Rosa als beste Nachwuchsdarstellerin ausgezeichnet.

Die 1980er Jahre sind von der Kinokrise gezeichnet, was vielleicht auch erklärt, dass die Filme der jungen Filmemacher\_innen wie Piscicelli kaum im kollektiven Gedächtnis verankert sind. 1979 wird – im Vergleich zum Jahrzehnt zuvor – nur noch die Hälfte der Kinotickets verkauft und die Zahlen gehen in der Folge immer weiter zurück. Die italienischen Kinofilmproduktionen sind innerhalb von 10 Jahren (1975–1985) um zwei Drittel gesunken. Die Gründe sind vielfältig. Ohne Frage kommt dem Fernsehen bzw. konkreter dem Entstehen des Privatfernsehens und anschließend seit den 1980er Jahren der Video- und später DVD-Produktion eine bedeutsame Rolle zu. Die Menschen entscheiden sich gegen das kollektive Schauen und damit gegen eine große Leinwand, zugunsten der Einsam- bzw. Zweisamkeit zuhause vor dem Fernseher. Hinzu kommt ein Generationen- und Genrewechsel: Die so lange erfolgreiche *commedia all'italiana* hat ausgedient; die großen Autorenfilmer wie Antonioni, Bertolucci oder Fellini drehen zwar weiterhin Filme, aber ihre Zeit neigt sich dem Ende zu.<sup>15</sup> Die 1980er sind daher Jahre, in denen sich das Kino neu orientieren muss, es sucht

14 Brunetta 2007, S. 461. »Die Darstellung einer Stadt, die bis jetzt noch nie auf italienischen Leinwänden mit einem so blassen und verzweifelten Gesicht erschienen ist.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin).

15 Brunetta 2007, S. 511.

nach einer Formensprache mit und/oder gegen das Fernsehen. In diesem Zusammenhang seien einige Beispiele genannt, gerade weil diese Regisseure heute als ›Großmeister‹ des italienischen Kinos gelten, deren Anfänge aber eher in die 1990er Jahre datiert werden: Der damals noch unbekanntere Nanni Moretti reflektiert die Krise des Filmschaffens genauso wie die der italienischen Gesellschaft in dem in Venedig ausgezeichneten, intellektuellen Film *Sogni d'oro* (1981). Roberto Begnini startet 1983 mit seiner Komödie *Tu mi turbi* sein Regiedebüt. Auch in Neapel steht das Filmeschaffen längst nicht still. Massimo Troisi feiert mit seiner Komödie *Ricomincia da tre* (1981) nationale Publikumerfolge.<sup>16</sup> In der Abwesenheit des Komödiantischen und im sozialkritischen Duktus erinnert Piscicelli im Gegensatz zu den oben genannten italienischen Filmen eher an eine erfolgreiche deutsche Independent Produktion, die im gleichen Jahr in die Kinos kam, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981, Bernd Eichinger, Hans Weth). Anders als Eichinger arbeitet Piscicelli zwar nicht mit Laiendarsteller\_innen, er formuliert aber das Drehbuch nicht aus und lässt so den Schauspieler\_innen viel Freiheit in der Interpretation.<sup>17</sup> Einen anderen Bezugsrahmen – gerade durch die langen Einstellungen – bieten übrigens Werner Schröters Arbeiten wie *Il regno di Napoli* (1978).<sup>18</sup>

*Le occasioni di Rosa* spielt in Scampia im Jahr 1980, in einer Zeit, in der die Vele noch weiß wirken, in der sie noch nicht von den Erdbebenopfern besetzt waren und die Camorra die Herrschaft übernommen hat. Piscicelli zeigt ein sozial schwaches, aber mitnichten ein verwaorlostes Scampia in einer eher ländlichen Umgebung. Den Bildern der Peripherie (Innen- und Außenräume) kommt dabei eine besondere Bedeutung zu, doch zunächst zum Inhalt.

Die junge Frau Rosa kündigt ihre Arbeit in der Fabrik (oder hat sich kündigt lassen) und beginnt sich stattdessen zu prostituieren. Ihr Freund Tonino ist ein kleiner Krimineller, der u. a. einen älteren Schwulen namens Gino mit Drogen und Sex versorgt. Ab und zu treffen sich die beiden mit Freund\_innen. Gino wüsste Tonino gerne in seiner Nähe und kümmert sich um eine Wohnung für Rosa und Tonino in seiner Nachbarschaft, nicht zuletzt, weil er sich ein Kind von Tonino wünscht. Rosa wird schwanger und entscheidet sich dann aber, das Kind abzutreiben. In der letzten Szene beschimpft Gino beide, bis Rosa Tonino bittet, Gino zum Schweigen zu bringen, der ihn daraufhin zusammenschlägt. Schon aus

16 Fast sprichwörtlich, und aus diesem Grunde hier erwähnt, ist der Running Gag geworden, dass Neapolitaner\_innen außerhalb Neapels ausschließlich migriert sein müssen: »Da dove venite?«. »Da Napoli.« »Ah, emigrante.« »No, no, anzi, a Napoli avevo anche un lavoro, sono partito così per viaggià, per conoscere.« Am Ende wird Troisi wütend sagen: »So napoletano, ma no emigrante. Pare che un napoletano nun po' viaggià, po' solo emigrà.« Die Stadt selbst bleibt weitgehend abwesend.

17 Vgl. Crispino 2010, S. 55.

18 Vgl. zu Schröter als Referenz auch Marlow-Man 2011, S. 74.

dieser kurzen Zusammenfassung lässt sich die Handlungsarmut des Films erkennen. Die Dinge scheinen eher zufällig zu passieren, es sind »occasioni« (»Gelegenheiten«), die Rosa nutzt oder verpasst. Die Kamera verzichtet größtenteils auf Panoramen, sie konzentriert sich vielmehr in der Totalen auf Rosa in ihrer Umgebung, d. h. sie forciert den Blick auf die Interaktion zwischen den Protagonist\_innen und dem Raum.

Anfang und Ende des Films rahmen recht klassisch das Geschehen. Vom Aufbruch in Scampia hin zur klaustrophobischen Enge einer bürgerlich konnotierten Wohnung. Schwarzblende am Anfang und am Ende. In Hinblick auf die Ikonographie Neapels kann die Schwarzblende aus filmhistorischer Perspektive als eine Verweigerung der Panoramaaufnahme gelesen werden. Wir hören Türenschlagen und sehen dann Rosa im Streit mit ihrer Mutter, die sie rauswirft, weil Rosa ihre Arbeit in der Fabrik gekündigt hat. Die Schwarzblende symbolisiert so auch einen Schnitt bzw. Neuanfang, denn Rosa versucht sich jetzt ohne familiäre Unterstützung zurechtzufinden. Nachdem sie die gepflegte Wohnung verlassen hat, sehen wir sie in langen Einstellungen durch Scampia laufen. Statt der für das neapolitanische Kino oft üblichen *canzone napoletana* hören wir, wie auch bei Rosi, eine Art Jazzmusik des Percussionisten Helmut Laberer. Die Kamera zeigt zunächst die entschlossene Rosa in der Halbtotalen, dann wechselt sie in die Totale und folgt ihrem Weg, löst sich von Rosa und tastet dabei die Umgebung ab [Abb. 5]. Rosas knallrotes Kleid symbolisiert dabei ihre Aufbruchsstimmung, das leuchtende Rot steht aber auch im Kontrast zum unwetterartigen Himmel und insgesamt zum Weißgrau der Vele.



Abb. 5: Filmstreifen (gekürzt) aus *Le occasioni di Rosa*

Piscicelli wählt dabei drei Strategien: Die leichte Froschperspektive lässt die Hochhäuser noch größer wirken. Die Straßen sind menscheer und die Geräusche abwesend, die wir automatisch mit den ›Wohnmaschinen‹ assoziieren. Die architektonischen Denkfiguren der Häuserwüste und Straßenschluchten werden so auf die Spitze getrieben. Deutlich wird: Die breiten Autostraßen ohne Autos, Mopeds oder Busse sehen den Menschen ohne technisches Vehikel nicht vor, umso einsamer wirkt Rosa auf ihrem Weg. Die Eingangsszene ist eindringlich und irritierend zugleich, weil eben die Menschen und ihre Geräusche fehlen, sie symbolisiert die Abwesenheit von Menschlichkeit und ist zugleich ästhetisch wohl arrangiert. Piscicellis Blick auf die Peripherie ist dennoch differenziert. Einerseits zeigt er eine weitgehend funktionierende Familie entgegen des Vorstadtnarrativs, die er über die gemeinsamen Mahlzeiten am Küchentisch oder über das stolze Selbstverständnis der Mutter und Arbeiterin erzählt. Andererseits scheint dieser Stolz der Generation Rosas nicht zu genügen; eine Zugehörigkeit oder Heimatgefühl entsteht nicht. Auch das wird schon in der Eingangssequenz deutlich, da Rosa in der ›Häuserwüste‹ isoliert wirkt. So hinterfragt Piscicelli auf bildästhetischer Ebene letztlich nicht nur die Humanität der Vorstadt der Moderne, sondern auch das Wohlstandsversprechen der Konsumgesellschaft.

Der Weg Rosas endet zunächst in einer heruntergekommenen Autowerkstatt, wo sie ihren Freund Tonino vergeblich um Geld bittet. Gleichgültig läuft sie erneut heim, zieht sich um, geht zum Straßenstrich und beginnt sich unmotiviert und emotionslos zu prostituieren. Hier steht sie nun an einer verwaisten Straße im sattgrünen Hinterland, im Hintergrund sieht man die Großsiedlungen. Und auch hier nimmt sich die Kamera Zeit mit langen Halbtotale und Totalen das Warten Rosas einzufangen.

Rosa wirkt ziellos, sie hat sich auch längst mit der kleinkriminellen Dealerei und Prostitution arrangiert, desinteressiert kokost sie bei Toninos Freier Gino. Für einen Moment ist sie sogar von dessen bürgerlichen Habitus beeindruckt. Sie lässt sich ohne zu zögern auf das Arrangement ein, in eine von Gino bezahlte Wohnung in einem alten Palazzo in Neapel zu ziehen, zu heiraten und ein Kind zu bekommen, das ja Gino gerne hätte. Das einzige Interesse, das Rosa aufzubringen vermag, gilt dem Fernseher: Sie schaut bei Gino begeistert fern und überlässt diesem ihren Freund. Schon relativ am Ende des Films sucht sie in einem Möbelhaus in einem Nicht-Ort, einem austauschbaren Gewerbegebiet mit Gino neue Möbel für ihre Wohnung aus, doch letztlich treibt sie nur die Bestellung eines Farbfernsehers und dessen richtiger Platz in der neuen Wohnung um. Und so impliziert der Film auch Fernsehkritik, denn das Fernsehen beginnt das soziale Leben zu dominieren. In Italien wird mit dem Jahr 1976 früher als in anderen europäischen Ländern das staatliche Fernsehmonopol aufgehoben, es

entstehen rasch über 100 Privatsender.<sup>19</sup> Insbesondere die auf Werbung ausgerichteten privaten Sender kaufen viele preiswerte US-amerikanische Mainstreamproduktionen ein, ein innovatives Programm ist bekanntlich nicht möglich.<sup>20</sup> 1978 gründet Silvio Berlusconi Mediaset (später Untergruppe von Fininvest), die erste private Sendergruppe, die in ganz Italien ein einheitliches Programm ausstrahlte.

Am Ende des Films wird Rosa aufbegehren, sie wird zwar schwanger, entscheidet sich aber, das Kind abzutreiben. Vergeblich sucht sie dafür die Unterstützung ihrer Mutter, und findet diese dann bei der warmherzigen Monica, einem *feminiello*, also einem Transvestiten, in deren Freundeskreis sie sich mit Tonino bewegt. *Le occasioni di Rosa* ist kein melancholischer Film, weder für Rosa noch für die Kamera gibt es die La Caprianische Nostalgie. Eine Ausnahme stellen in *Le occasioni di Rosa* die *feminielli* dar, die lebensfroh und solidarisch gezeichnet werden und bezeichnenderweise in einem gewachsenen Viertel in Neapel leben. Hier kommt es meines Erachtens zu einer kurzen nostalgischen Verbeugung vor dem alten Neapel.

Nach der Abtreibung zeigt die Kamera eine fast typische Panoramaaufnahme von Neapel im Abendlicht [Abb. 6]. Doch statt vorrangig Meer und blauen Himmel einzufangen, wird die Aufnahme links von einem Neubau gerahmt, wir sehen ein weiteres modernes Hochhaus, den Rauch aus Industrieschloten in der Ferne und am Rande rechts können wir einen der wenige Blicke auf das Meer und den Vesuv erhaschen bevor die Sonne ganz untergeht.

Das Ende des Films ist der Rückkehr in die (semi)Privatheit gewidmet, denn es spielt sich in der neuen Wohnung ab: Rosa liegt apathisch im Bett, Tonino kümmert sich um sie bis er den wütenden Gino zum Schweigen bringt. Die Kamera folgt Rosas Blick: Wie von einem Spot beleuchtet bzw. wie durch ein Schlüsselloch geschaut, geht Gino zu Boden [Abb. 7]. Dann sehen wir nur ein Schwarzbild, das meines Erachtens als Möglichkeit eines wenn auch zweifelhaften neuen ›Aufbruchs‹ gedeutet werden könnte. Zwar werden erneut die Abhängigkeiten zerstört, aber diesmal keine neuen Horizonte eröffnet.<sup>21</sup>

*Le occasioni di Rosa* ist ein Film über die Ziellosigkeit einer Generation, die sich im kleinbürgerlichen Wohlstand nicht einnisten möchte, und v. a. ein Film über die Reurbanisierung in Zeiten der Krise. Piscicelli fährt in losen Episoden die Peripherie Neapels ab [Abb. 8]. Er zeigt zunächst aus einer leichten Vogelperspektive Bagnoli, dann aus einem Auto mit Tonino heraus. Die Kamera zeigt

19 In Westdeutschland 1981, in Österreich Mitte der 1990er.

20 Vgl. zur Fernsehkultur: Gambaro/Silva 1992, S. 225; vgl. Große/Trautmann 1997, S. 183ff. 70 % sind Unterhaltungssendungen, davon 75 % aus den USA. Ende der 1980er Jahre liegt Italien hinter den USA an zweiter Stelle des Fernsehkonsums.

21 Den Schwangerschaftsabbruch möchte ich nicht als verpasste Chance begreifen; anders als Crispino 2010, S. 57.

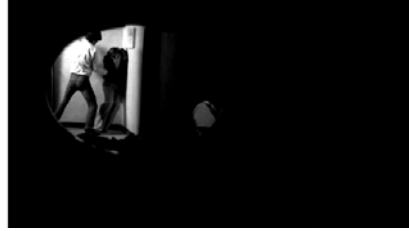


Abb. 6 und 7: Screenshots aus *Le occasioni di Rosa*

das Schild von Italsider, um die Industrieanlagen von Bagnoli zu markieren. Der Blick auf Bagnoli und das Meer beginnt in den 1980ern die klassische Panoramaaufnahme zu ersetzen. In Genrefilmen der *sceneggiata* wie *Carcerato* (1981, Alfonso Brescia) und *L'ultima volta insieme* (1981, Nini Grassia) und *Annarè* (1998, Nini Grassia) wird Bagnoli zur Kulisse für Liebespaare.<sup>22</sup> Anders hingegen in *Le occasioni di Rosa*, dort verändert sich nicht nur die Panoramaaufnahme (die langen Einstellungen sind erneut menschenleer und stumm), das Panorama wird auch auf narrativer Ebene unromantisch kodiert. Bagnoli sehen wir auf einer Autofahrt von Tonino und einem Freund nach Posillipo, während sie diskutieren, ob sie einen dort ansässigen reichen Mann mit schwulen Sexfotos erpressen sollen. Piscicellis Ästhetik verrät also erneut eine Faszination für die Industriearchitektur, sie wird aber durch Leere überlagert.

In Parallelmontage sehen wir im Folgenden Rosa mit ihrem guten Freund Angelo einen Ausflug machen, bevor dieser wieder zur See fahren wird. Die beiden laufen über die Phlegräischen Felder, sie sind kein Liebespaar, könnten aber eines sein. Während Piscicelli sonst nicht das Bildergedächtnis der neapolitanischen Filmgeschichte aufruft, tut er es in dieser Szene. Der Spaziergang erinnert an *Viaggio in Italia* (1954), in dem sich Rossellini vom neorealistischen Erzählen entfernt, hin zum Psychogramm einer zerrütteten Ehe eines britischen Paares; die heiße, qualmende Erde wird dort zum Symbol für die verborgenen, archaischen Leidenschaften. Das Zitat wird aufgerufen und verpufft zur gleichen Zeit in der Narration. Die dritte Etappe der neapolitanischen Peripherie stellt nämlich den Weg zur Fabrik von Alfa Sud im Hinterland in Pomigliano d'Arco dar. Erneut ist Rosa zu Fuß unterwegs. Piscicelli zeigt uns noch sehr ländliche, aber schon verlassene und zusammengefallene Dörfer von Neapel; einem Western gleich geht Rosa die Straßen entlang – sie läuft über endlose asphaltierte Flächen bis sie dann am Eingangstor der Fabrik ist, die Sirene ertönt und die Tore öffnen sich.

Mit seinen Panoramaaufnahmen und Totalen entdeckt Piscicelli Neapel über die Peripherie neu, der er erstmals Bilder und Geschichten gibt. Er spannt einen

<sup>22</sup> Gendrault 2007, S. 280.



Abb. 8: Screenshots der Peripherie aus *Le occasioni di Rosa*

historischen Bogen von der sagenumwobenen mythischen Geschichte der Phlegräischen Felder über die ersten Industrieanlagen Süditaliens, hin zur Autofabrik der Gegenwart. Er gibt dem Verstädterungsprozess und der Krise in den 1960er und 1970er Jahren eine historische Dimension. Anders als beispielsweise der Film *Christiane F. – Wir Kinder von Bahnhof Zoo* wird Neapel nicht als pulsierende Großstadt im bunten Lichtermeer erzählt, in dem die Junkies bei der Musik von David Bowie verlorengelassen. Auch wenn die Protagonist\_innen lieber Whisky als Café trinken, sucht man die pulsierende Metropole vergeblich in *Le occasioni di Rosa*. Der Fokus liegt auf der Vereinzelung und Haltlosigkeit der Kinder der Arbeiterschicht in Großsiedlungen.<sup>23</sup> Es sind daher meines Erachtens nicht nur die verpassten Gelegenheiten Rosas, die gezeigt werden, sondern vielmehr die der Reurbanisierung Neapels in den 1970er und 1980er Jahren.

## Die Dinge ändern sich...?

»Le cose cambiano«, ruft der Bürgermeister Neapels (Toni Servillo) erst einem Adligen, dann einer Schauspielerin zu, die gedenken Neapel den Rücken zu kehren. Die Blickrichtung hat sich geändert, denn sie erfolgt während des Aufstiegs zum Vesuv auf eine moderne Stadt und damit von der Peripherie auf das Zentrum. Der Blickwechsel findet in *La salita* (Mario Martone) im Rahmen des Episodenfilms *I vesuviani* (1997, Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone) statt.<sup>24</sup> Martones Episode ist eine ironische Replik auf die politische und kulturelle ›Wiedergeburt‹ Neapels in den 1990er Jahren unter dem Bürgermeister Bassolino.<sup>25</sup> Es sei daran erinnert, dass

23 Die Suche nach Halt jenseits der Familie in einer Arbeiterschicht in Scampia wird von Vincenzo Marra in *Vento di terra* (2003) aufgegriffen.

24 Vgl. kurz zum Film *Verdicchio* 2007, S. 270–277.

25 1993 wurde Antonio Bassolino vom Mitte-links-Bündnis *L'Ulivo* gegen Alessandra Mussolini (*Alternativa Sociale*) zum Bürgermeister gewählt. In seiner bis zum Jahr 2001 währenden Amtszeit erlebte die Stadt einen schnellen und nie für möglich gehaltenen Aufschwung. Die Korruption wurde systematisch bekämpft, der Einfluss der Camorra zumindest eingedämmt. Restaurierungsarbeiten am Stadtbild und Sanierungsmaßnahmen wurden eingeleitet. 1994 war Neapel Tagungsort des G7-Gipfels, 1995 wurde das *centro storico* (Altstadt) von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt. Bei seiner Wiederwahl 1997 erhielt Bassolino

die 1990er Jahre Jahre des Aufbruchs waren, daher auch fruchtbare Jahre der neapolitanischen Kultur und des Kinos. Gerade die Regisseur\_innen der *Vesuviani* sind auf der Suche nach einem differenzierten Blick auf Neapel, man kann infolgedessen fast von einer Wiederkehr des Porösen sprechen, des Unfertigen, und damit auch des Wandlungsfähigen wie des Widersprüchlichen.<sup>26</sup> Die Peripherie ist in den doch inzwischen zahlreichen (und recht gut erforschten) Filmen ein Ort von vielen. Antonio Capuana siedelt beispielsweise *Vito e gli altri* (1991) in der Peripherie an. Doch ist dieser Film weniger ein Stadtfilm als eine Negativfolie der einst verklärten *scugnizzi*, der Straßensöhne Neapels,<sup>27</sup> denn der Inszenierung der Peripherie kommt weniger Bedeutung zu. Dennoch sei kurz auf ihn verwiesen, weil er als eine Fortsetzung von *Le occasioni di Rosa* gesehen werden kann, so als wäre ein Kind Rosas in der Peripherie unterwegs. Es ist ein negativ gewendeter ›Bildungsroman‹, ein *Coming of age*-Film über Vito und die anderen 12–13-Jährigen in der Peripherie, die schon sehr früh erwachsen und meistens kriminell werden. Vito verliert seine Familie nach willkürlicher Gewalt, er kommt zu Verwandten, es beginnt der Einstieg und damit Abstieg Vitos in die Kriminalität, ins Gefängnis und in die Camorra.

Ähnlich wie in *Le occasioni di Rosa* wird das Leben in lockeren Episoden erzählt, ist aber viel schneller geschnitten. Es findet so etwas wie eine zweifache Entgrenzung der Peripherie statt. Er zeigt trostlose Orte der Peripherie, die nicht weiter markiert sind und in die Stadt fließen (die Kinder pendeln z. B. zwischen Peripherie und Bahnhof).<sup>28</sup> Gleichzeitig verflechtet Capuano Stadtbilder mit denen aus dem Fernsehen, Videospielen und Schwarzblenden. Genau wie schon bei Piscicelli wird darüber hinaus die Panoramaaufnahme der Grand Tour ersetzt durch Panoramaaufnahmen des Industriegebiets Bagnoli. In einem 360 Grad Schwenk lässt Capuano Vito und die anderen über Bagnoli hinweg den diesigen Sonnenuntergang anschauen. In der Narration kennen sich die Kinder nicht unbedingt, die Kamera eint aber ihre Schicksale und lässt diese gleich erscheinen.<sup>29</sup> Auch wenn in der italienischen Filmgeschichtsschreibung und -kritik die Verweise auf den *neorealismo* meines Erachtens etwas überbordend sind, möchte ich in diesem Fall Verdicchio zustimmen, der in der Panoramaaufnahme einen filmischen Verweis auf das Ende von *Roma, città aperta* (1945,

---

73 % der Stimmen, im Jahr 2000 wurde er Präsident der Region Kampanien. 2008 wurde gegen ihn ein Prozess wegen Amtsmissbrauch und Korruption in seiner Amtszeit als Sonderbeauftragter für den Müllnotstand (2000–2004) eröffnet.

26 Sie werden als *scuola napoletana* oder *Nouvelle Vague napoletaine* bezeichnet, vgl. Marlow-Man 2011; Gendraul 2017.

27 Als solcher wird er auch in Marlow-Man 2011, S. 93ff. besprochen.

28 Vgl. dazu Gendraul 2017, S. 108.

29 Vgl. dazu Tabanelli 2011, S. 74ff.

Roberto Rossellini) sieht,<sup>30</sup> allerdings hier als Kontrapunkt eines hoffnungsvollen Zukunftsversprechens.

Der Anfang des Films funktioniert erneut als *mise en abyme*. Wir sehen in der Totale ein Klassenzimmer in einem Hochhaus, das Fenster lässt den Blick auf weitere Hochhäuser zu, so dass uns die neapolitanische Peripherie nahegelegt wird. Der Ton bleibt stumm, die Kamera fix, wir sehen und hören dann einen kleinen Jungen am Fenster wie Rilkes Panther hin und herlaufen, die Fenstergitter unterstreichen das klaustrophobische Gefühl eines Gefängnisses. Dann setzt die Stimme aus dem Off an und rezitiert die ersten Verse aus Dantes *Inferno*. Stärker können Raum und Mensch nicht ineinander verwoben werden, ein Entrinnen ist nicht möglich.

Mit dem Fernseher wird ein weiteres Leitmotiv aus *Le occasioni di Rosa* aufgegriffen. Für Rosa noch ein Versprechen des Wohlstands, wird er in *Vito e gli altri* zum Teil des Alltags ohne dass der Wohlstand eingetreten ist. Dem Beginn folgt nach den ersten Aufnahmen eine Schwarzblende, aus dem Dunkeln tönt ein Feuerwerk und Menschen stoßen auf das neue Jahr an. Erst dann sehen wir, dass die Silvesterfeier aus dem Fernsehen in der Küche ertönt, in der die toten Körper von Vitos Familie liegen. Während Piscicelli mit seinen langsamen Einstellungen fast als Gegendiskurs zum Fernsehen verstanden werden kann, macht Capuano sich die Videoclipästhetik zu eigen.<sup>31</sup> Die Peripherie ist also präsent, aber nicht Akteur; diese Rolle hat vielmehr das Fernsehen übernommen.

## Es gibt Orte, an denen das Böse einen Namen hat

Spätestens seit dem Erfolg von Roberto Savianos *Gomorra* (2006), dem gleichnamigen Spielfilm von Matteo Garrone (2008), und potenziert durch die auch international äußerst erfolgreiche TV-Produktion *Gomorra – La Serie* (2014–2016, Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini) gilt Scampia als eine Brutstätte der Camorra. Film und Serie verweigern sich zwar der Neapel-folklore und der Mafia-Romantik, inszenieren aber die Peripherie als einen Ort des Bösen, während die dokumentarisch anmutende Kameraführung dabei Authentizität verspricht. Dies ist besonders augenfällig im schnell geschnittenen Trailer der Serie *Gomorra*, der die Zuseher\_innen mit nach Scampia nimmt [Abb. 9]. Die Zwischentitel verheißen, dass es Orte gäbe, in denen das Böse zu Hause wäre und einen Namen trage. Es folgt ein Hinweis auf den biblischen Ursprung; die Serie *Gomorra* tritt also an, das Böse jenseits von Geschichte und Gesellschaft zu erzählen. Zu sehen sind die wie ausgestorben wirkenden Vele und

30 Vgl. Verdicchio 2007, S. 278.

31 Vgl. zum Fernsehdiskurs auch Tabanelli 2011, S. 80f; Verdicchio 2007, S. 277ff.

eine Limousine, der Kinder nachfolgen [Abb. 10] und später im raschen Wechsel mit einer Hinrichtung erneut die verrottete Passage, die dann auch in *Ammore e Malavita* gezeigt wird. Analog zu Roland Barthes Überlegungen zu Schockfotos in *Mythen des Alltags* kann man sagen, dass die geradezu großartig komponierten Bilder die Zuschauer\_innen ihrer Urteilkraft berauben, da die Aufnahmen keine Ambivalenz zulassen: »man hat für uns gezittert, hat für uns nachgedacht, hat an unserer statt geurteilt. Der Photograph hat uns nichts weiter gelassen als das Recht der geistigen Zustimmung.«<sup>32</sup> So entsteht eine unmissverständliche Lesbarkeit Scampias als das Böse schlechthin. Scampia wird »una rotta retorica nell'esperimento individuale della devianza.«<sup>33</sup>

In der Serie werden die Vele immer wieder entweder in der Panoramaaufnahme und Totalen gezeigt oder ihr Inneres als Labyrinth, ohne dass diese Bilder handlungstreibend sind. Sie zeigen die Monstrosität der Großsiedlung, gleichzeitig authentifizieren sie schlichtweg das Böse (wie übrigens auch der neapolitanische Dialekt)<sup>34</sup> und werden zur Synekdoche des Straßenkriegs der Camorra in Kampaniens, auch wenn die Protagonist\_innen nicht einem einfachen »gut-böse« Schema folgen. *Gomorra-La serie* führt vielmehr aus, was im Film von Garrone schon angelegt wurde, nämlich dass die Architektur der vom Staat verlassenen Vele als eine Architektur der Kriminalität wahrgenommen werden muss.<sup>35</sup> Die Architektur bietet im Inneren labyrinthische Wege, in denen sich nur Ansässige auskennen können. Die Wohnungen sind Schlupflöcher und Fallen zugleich, sie ermöglichen von oben Überwachung und Fluchtwege. Erneut offenbart sich die Verletzlichkeit des Einzelnen, wenn er/sie ohne Auto unterwegs ist.



Abb. 9 und 10: Screenshots aus dem Trailer von *Gomorra – La serie*

32 Barthes 1964, S. 55.

33 D'Ascenzo 2015, S. 149. »Ein rhetorisches Zeichen eines individuellen Experiments der Abweichung.«

34 Das Neapolitanische wird auch in Italien untertitelt, das zeigt aber eben nicht nur seine Eigenmächtigkeit, sondern auch die »Fremdheit« des Verbrechens. Vgl. Weber 2015, S. 209.

35 Vgl. Weber 2015, S. 224.

Dieser negativ mystifizierende Blick auf die Vele von Scampia wird zu recht immer wieder kritisiert, denn die ›fiction per Scampia‹ stelle einen weiteren Schritt der Degradierung dar: »non può dirsi una denuncia sociale, ma una nuova fase del degrado a cui sono quotidianamente sottoposte le popolazione periferiche«. <sup>36</sup> Und tatsächlich wird Neapel nicht zuletzt dank der Serie fast ausschließlich mit Scampia identifiziert. <sup>37</sup>

Diese Mystifizierung ruft Gegenerzählungen auf. Die Parodie *Ammore e Malavita* ist eine davon, aber nicht die einzige. Um ein würdiges Leben in Scampia geht es in dem Melodrama *L'oro di Scampia* (2013, Marco Pontecorvo). Erzählt wird hier die Geschichte eines Vaters und Judotrainers, der trotz großer Widerstände (bis zu tödlichen Anschlägen) vor Ort anfängt, Scampia zu ändern. Am Ende ist nicht alles gut, aber sein Sohn wird Olympiasieger <sup>38</sup> und ein Mädchen konnte dank der Solidarität der Jugendlichen der Prostitution entkommen. Der Beginn des Films ist überaus klischeehaft. Die Kamera nähert sich in der Vogelperspektive vom wunderschönen Meer aus Neapel, zeigt in der Panoramaaufnahme den Vesuv, das Bild öffnet sich zum Himmel und zeigt dann aus der Froschperspektive einen Polizeihubschrauber. Nach einem Schnitt sehen wir die Vele von Scampia aus der Vogelperspektive. Diese Panoramaaufnahmen bedienen die zum Klischee geronnene Ikonographie Neapels, auch sonst wäre die Ästhetik meines Erachtens nicht besonders erwähnenswert, würde der Film nicht versuchen, ein mitmenschlicheres Bild von Scampia zu zeigen. Aus der Perspektive der Soziologin Enrica Morlicchio könnte der Film allerdings zu einem weiteren Stereotyp von Scampia gezählt werden, nämlich des »il bene che non si spegne«. <sup>39</sup>

36 D'Ascenzio 2015, S. 161. »Es kann nicht als eine soziale Anklage verstanden werden, sondern als eine neue Phase des Zerfalls, dem die Menschen in der Peripherie täglich ausgesetzt sind.«

37 Zur Authentifizierung gehören auch die Kommentare im Fernsehen, u. a. durch die Dokumentation *Skampia – La serie* (2017, Andrea Rosario Fosca), in der der Laiendarsteller Vincenzo Sacchettino alias Danielino durch sein Scampia führt, um seine und die in der Serie nicht erzählten Geschichten zu erzählen. Ein Film – mit grauenhafter Mandolinen- und Geigenmusik unterlegt –, der dicht an der *cronaca* angesiedelt ist. Hingewiesen wird hier auf die Dokumentation, um einmal mehr den Hype um Scampia unter Beweis zu stellen.

38 Die Geschichte ist inspiriert von Giovanni (Pino) Maddaloni.

39 »Das Gute, das nicht erlischt.« Filmisch interessanter ist in diesem Zusammenhang der ruhige 20-minütige Dokumentarfilm *La chimera* (2017), der zeitgleich mit *Ammore e Malavita* auf der Biennale in Venedig lief. Der Film erzählt aus der Perspektive der dortigen Bürgerinitiative *il Comitato Vele Scampia* den Kampf um ein würdiges Leben in Scampia – jenseits des Medienhypes.

## Schluss

Es gibt wohl keine italienische Stadt, die sich so sehr am Stereotyp abarbeiten muss wie Neapel. Das heutige Kino Neapels ist also vorrangig ein Kino, das sich immer wieder mit und gegen die Klischees neu erfinden muss. Mit Francesco Rosi's *Le mani sulla città* ist ein entscheidender Schritt weg vom folkloristischen Neapel gemacht. Es beginnt aber ein neuer Erzählstrang Neapels, der der Peripherie als Ort der Leere, Verwahrlosung und Kriminalität. Piscicelli ist der erste, der Scampia auf die Leinwand holt und er erzählt von einer zugleich entwurzelten und ziellosen Generation der Peripherie. In Frankreich sind seit den 1980er Jahren die Banlieues zum massenmedialen Inbegriff der sozialen Frage, über die die Drogenprobleme, Arbeitslosigkeit, Immigration und städtische Gewalt erzählt werden können, geworden,<sup>40</sup> was nicht zuletzt durch die Kinofilme hervorgebracht wird. Am Beispiel der Filmgeschichte der neapolitanischen Banlieue zeigt sich, dass die Peripherie selbst zur Chiffre von Neapel, aus italienischer Perspektive oftmals auch zur Chiffre Süditaliens, aus europäischer Perspektive wiederum für das mafiöse Italien schlechthin geworden ist. Abgesehen von der Spezifik des neapolitanischen Kinos liegt hier ein weiterer Grund, warum Italien ›offiziell‹ keine Banlieuefilme hat.

## Filmografie

*Ammore e malavita* (2017, Manetti Bros).

*Gomorra – La Serie* (2014–2016, Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini).

*Gomorra* (2008, Matteo Garrone).

*Ieri, oggi, domani* (1963, Vittorio De Sica).

*I vesuviani* (1997, Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Stefano Incerti, Mario Martone).

*L'oro di Napoli* (1954, Vittorio De Sica).

*L'oro di Scampia* (2013, Marco Pontecorvo).

*Le mani sulla città* (1963, Francesco Rosi).

*Le occasioni di Rosa* (1981, Salvatore Piscicelli).

*Roma, città aperta* (1945, Roberto Rossellini).

*Sotto la stessa luna* (2006, Carlo Luglio).

*Viaggio in Italia* (1953, Roberto Rossellini).

*Vito e gli altri* (1991, Antonio Capuano).

40 Vgl. wortwörtlich: »hyperlocalisation médiatique de la question sociale, qui fait percevoir au travers du filtre des banlieues les problèmes du chômage, de la drogue, de l'immigration et de la violence urbaine.« Fourcaut 2005, S. 132.

## Bibliografie

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964.
- Boyer, Jean-Claude: *Les banlieues en France: territoires et sociétés*. Paris 2000.
- Brunetta, Gian Piero: *Il Cinema italiano contemporaneo. Da ›La dolce vita‹ a ›Centochiodi‹*. Rom 2007.
- D'Ascenza, Anna: »Un'epica Scampia«, in: Ferraro, Stefania (Hg.): *Discorsi su Napoli. Rappresentazioni della città fra eccessi e difetti*. Ariccia 2015, S. 143–172.
- Di Costanzo, Antonio/Ravel, Massimo: *Scampia – Storia di un quartiere e di una faida*. Villaricca bei Neapel 2013.
- Cavaliere, Falvia: »GOMORRAH: Crime goes Global, Language stays Local«, in: *European Journal of English Studies* 2012/14 (2), S. 173–188.
- Crispino, Francesco: *Alle origini di Gomorra: Salvatore Piscicelli tra nuovo cinema e neotelevisione*. Neapel 2010.
- Fourcaut, Annie: »Banlieue«, in: Jousse, Thierry (Hg.): *La ville au cinéma. Encyclopédie*. Paris 2005, S. 124–133.
- Gambaro, Marco /Silva, Francesco: *Economia della televisione*. Bologna 1992.
- Gendault, Camille: »Naples: aux détours d'un cliché«, in: Menegaldo, Gilles (Hg.): *Imaginaires de la ville. regards croisés*. Rennes 2007, S. 277–290.
- Gendault, Camille: *Voir Naples? Le cinéma et la ville: mutations de fin de siècle (1980–1998)*. Paris 2017.
- Glasze, Georg/Weber, Florian: »Drei Jahrzehnte area-basierte Stadtpolitik in Frankreich: die ›politique de la ville‹«, in: *Raumforschung und Raumordnung* 2010 68/6, S. 459–470.
- Große, Ulrich/Trautschmann, Günter: *Italien verstehen*. Darmstadt 1997.
- Hnilica, Sonja: *Der Glaube an das Große in der Architektur der Moderne. Großstrukturen der 1960er und 1970er Jahre*. Zürich 2018.
- Lefebvre, Henri: *Das Recht auf Stadt*. Hamburg 2016.
- Marlow-Mann, Alex: *The New Neapolitan Cinema*. Edinburgh 2011.
- Morlichchio, Enrica: »Impoverishment Process in Naples«, in: Mingione, Enzo (Hg.): *Urban Poverty and the Underclass. A Reader*. Oxford 1996, S. 325–343.
- Saviano, Roberto: *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mailand 2006.
- Signorelli, Amalia: »La cultura popolare napoletana: Un secolo di vita di uno stereotipo e del suo referente«, in: dies. (Hg.): *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*. Neapel 2006, S. 11–24.
- Schrader, Sabine: »›La città più cinematografica al mondo‹ (De Sica) – Geschichte des Kinos Neapels«, in: Oy-Marra, Elisabeth/Scholler, Dietrich (Hg.): *Parthenope. Neapolis. Napoli*. Göttingen 2018, S.199–229.
- Schümer, Dirk: »Ortstermin in der Konzernzentrale des Verbrechens«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 3.11.2006. Verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/neapel-ortstermin-in-der-konzernzentrale-des-verbrechens-1383037.html> [10.10.2018].
- Tabanelli, Roberta: *I ›pori‹ di Napoli: il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*. Ravenna 2011.
- Ugolini, Chiara: »A Venezia i Manetti Bros con ›Ammore e malavita‹: applausi e risate al gangster-movie in musical«, in: *La Repubblica* 6.9.2017. Verfügbar unter: <http://www>.

- repubblica.it/speciali/cinema/venezia/edizione2017/2017/09/06/news/manetti\_bros [10.10.2018].
- Vallat, Colette: »Urbanisme et urbanisation«, in: Marin, Brigitte/Vallat, Colette/Biondi, Gennaro (Hg.): *Naples. Démythifier la ville*. Paris 1998, S. 251–337.
- Verdicchio, Pasquale: »O Cuorp 'e Napule«. Naples and the Cinematographic Body of Culture«, in: Russo, Laura E. /Wilson, Kristi M. (Hg.): *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit 2007, S. 259–289.
- Weber, Tanja: »Perché sono tutti cattivi«: Strategien der Anziehung und Abstoßung in »Gomorra – la serie«, in: *Romanische Studien* 2015/2, S. 197–232. Verfügbar unter: <http://romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/45> [10.10.2018].



## Beheimatung und Fremdheit in einem Armenviertel Neapels: Elena Ferrantes *L'amica geniale* (2011–2014)

Ähnlich wie in den filmischen Neapel-Inszenierungen,<sup>1</sup> verortet sich auch ein Großteil der literarischen Texte, die Neapel zu einem wesentlichen Schauplatz machen, an einem der beiden traditionellen Antipoden hinsichtlich der Repräsentationsweisen dieser Stadt: einem nostalgischen, pittoresken Neapelbild auf der einen und einer Darstellung der Stadt als politisch-soziale Peripherie oder gar Un-Ort, also einer dezidierten Verweigerung des Pittoresken, auf der anderen Seite. Wenn nun im vorliegenden Beitrag die Frage gestellt wird, ob und wie für die beiden Protagonistinnen des Romanzyklus' *L'amica geniale* eine Beheimatung in ihrem neapolitanischen Herkunftsort, dem geographisch wie auch sozial peripheren »Rione«, möglich ist bzw. ob eine so geartete Identitätsbildung überhaupt angestrebt wird, richtet sich der Fokus unweigerlich auf ein anti-pittoreskes, teilweise gar anti-urbanes Neapel, das im reicheren, ›schönen‹ Teil der Stadt allenfalls sporadische Kontrapunkte findet. Der Rione stellt mithin als Teil einer Stadt, die im italienischen nationalen und wirtschaftlichen Kontext schon für sich genommen als Secondary City wahrgenommen wird (klar abgehängt von Rom mit seiner national-symbolischen Bedeutung und seiner dreimal so großen Einwohnerzahl, sowie in wirtschaftlicher Hinsicht vom nur unwesentlich größeren Mailand), eine Art ›Peripherie der Peripherie‹ dar, wo sich zudem die in der Wahrnehmung Neapels stets mitschwingenden sozialen Probleme des italienischen Südens, v. a. Armut, Rückständigkeit und Kriminalität, wie in einem Brennglas verdichten.

Den hiermit angerissenen Fragestellungen soll, nach einer kurzen Vorstellung der Autorin und der *Amica geniale*-Tetralogie, anhand der folgenden Argumentationsetappen systematisch nachgegangen werden: Zunächst wird der Rione als zentraler, die Figurenschicksale in hohem Maße determinierender Handlungsschauplatz einer ausführlichen und differenzierten Analyse unterzogen, anschließend werden die Formen eines Strebens nach örtlicher und kollektiver Identifikation bzw. nach Beheimatung am Beispiel der im Rione

---

1 Vgl. den Beitrag von Schrader in diesem Band.

verhaftet bleibenden Protagonistin Lila exemplarisch dargelegt, und in einem kürzeren dritten Abschnitt werden am Beispiel der Erzählerfigur Elena die Möglichkeiten und Grenzen des Entrinnens aus dem Rione skizziert. In ihren Detailanalysen sind diese Ausführungen hauptsächlich auf den ersten Band des Romanzyklus<sup>2</sup> konzentriert, hie und da wird aber auch ein Blick auf die Folgebände (insbesondere den vierten) geworfen, um punktuell Dinge zu verdeutlichen oder Entwicklungen sichtbar zu machen.

## Elena Ferrante und die *Amica geniale*-Tetralogie

Vor dem Eintauchen in die eigentliche Untersuchungsthematik hier die allerwichtigsten Angaben zu Autorin und Werk. Bekanntlich ist der Autorennamen »Elena Ferrante« ein Pseudonym. Die Identität der Schriftstellerin war lange unbekannt, bis im Jahr 2016 quasi mit Mitteln des Investigativjournalismus als wahrscheinlichste Variante enthüllt wurde, dass es sich um die 1953 in Neapel geborene und in Rom lebende Anita Raja handle, Übersetzerin und Ehefrau des ebenfalls aus Neapel stammenden Schriftstellers Domenico Starnone.<sup>3</sup> Interviews mit der Autorin und Selbstaussagen zu ihrem Werk gab es aber auch schon zuvor.<sup>4</sup> So weiß man u. a., dass sie als literarische Vorbilder ihrer seit 1992 erscheinenden Romane (*L'amore molesto* 1992, *I giorni dell'abbandono* 2002, *La figlia oscura* 2006 und schließlich die Tetralogie der *Amica geniale* 2011–14) v. a. Elsa Morante und Anna Maria Ortese anführt, Autorinnen mit einem ebenfalls sehr engen Neapel- oder Kampanien-Bezug: Morante durch ihren berühmten auf Procida angesiedelten Roman *L'isola di Arturo* (1957), Ortese durch ihre Alternativentwürfe zum idyllischen Neapelbild in Erzählbänden wie *Il mare non bagna Napoli* (1953).

Der Gesamtzyklus der *Amica geniale*, der von der Kritik oft auch als Saga bezeichnet wurde, besitzt eine klare chronologische Struktur, die den Lebens-

2 Vgl. Ferrante 2011 (italienische Erstausgabe des ersten Bandes) und Ferrante 2016 (Erstausgabe der deutschen Übersetzung von Karin Krieger bei Suhrkamp).

3 Die »Enthüllung« dieser Identität Ferrantes durch den Journalisten Claudio Gatti wurde in *Il Sole 24 ore* vom 02. 10. 2016 veröffentlicht; Verfügbar unter: [http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB&refresh_ce=1) [26.03.2018]. Die drei Tage später über Twitter gesendete Bestätigung Anita Rajas, hinter ihr verberge sich tatsächlich die Schriftstellerpersönlichkeit Elena Ferrantes, wurde jedoch als Fake entlarvt – die Zweifel um ihre wahre Identität scheinen nach wie vor zu bestehen.

4 Siehe etwa den Artikel von Fofi 2016 oder das von Nicola Lagioia geführte Interview vom 04.04.2016 in *L'Espresso*. Verfügbar unter: [http://www.repubblica.it/cultura/2016/04/04/news/\\_elena\\_ferrante\\_sono\\_io\\_nicola\\_lagioia\\_intervista\\_la\\_scrittrice\\_misteriosa-136855191/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/04/04/news/_elena_ferrante_sono_io_nicola_lagioia_intervista_la_scrittrice_misteriosa-136855191/) [26.03.2018].

abschnitten der Hauptfigur und Ich-Erzählerin Elena sowie zugleich ihrer engen Freundin Lila folgt. Aufschlussreich sind diesbezüglich v. a. die internen Überschriften der Romanabschnitte, von denen hier eine von Caterina Gambaro<sup>5</sup> übernommene, ins Deutsche übertragene und um die Angabe der Spannen von erzählter Zeit in den einzelnen Bänden ergänzte Synopsis gezeigt wird.

Band	Abschnitte bzw. Untertitel	Zeitspannen
1. <i>Meine geniale Freundin</i>	Prolog <i>Die Spuren verwischen</i>	1950–1960
	Kindheit <i>Die Geschichte von Don Achille</i>	
	Frühe Jugend <i>Die Geschichte von den Schuhen</i>	
2. <i>Die Geschichte eines neuen Namens</i>	Jugendjahre	1960–1968
3. <i>Die Geschichte der getrennten Wege</i>	Erwachsenenjahre	1968–1976
4. <i>Die Geschichte des verlorenen Kindes</i>	Reife <i>Die Geschichte des verlorenen Kindes</i>	1976–2000er Jahre
	Alter <i>Die Geschichte vom bösen Blut</i>	
	Epilog <i>Restitution</i>	

*L'amica geniale* ist zuallererst die Geschichte der lebenslangen Freundschaft, aber auch Rivalität zwischen Elena Greco, genannt Lenù oder Lenuccia, die als homodiegetische Figur bzw. als Ich-Erzählerin fungiert, und Raffaella Cerullo, von ihren Freunden Lina, von Elena hingegen Lila genannt. Die beiden gleichaltrigen Mädchen, deren Geburtsjahr sich aus der Rekonstruktion der Zeitangaben mit 1944 festlegen lässt,<sup>6</sup> wachsen gemeinsam in einem namenlosen Armenviertel Neapels, eben dem Rione, auf. Grundlage der Freundschaft Elenas, Tochter eines Pförtners, und Lilas, Tochter eines Schuhmachers, ist in erster Linie ihrer beider Andersartigkeit im Vergleich zu den meisten anderen Bewohner\_innen des Rione, eine Andersartigkeit, deren gemeinsamer Nenner in ihrer wachen Intelligenz, ihrem Ehrgeiz sowie ihrer gemeinsamen Begeisterung für den Erwerb von Wissen und für die Literatur besteht, wobei letzteres sich sowohl auf das Lesen von Romanen bezieht als auch auf die Hoffnung, irgendwann selbst – möglichst zu zweit – einen solchen zu veröffentlichen und damit reich zu werden. Noch mehr als aus diesen Gemeinsamkeiten beziehen die Charaktere und die Lebensgeschichten der beiden Protagonistinnen ihre Dynamik und Faszination aber aus den vielfältigen Gegensätzen, die sich im Lauf der Handlung dann teilweise umkehren oder sich aus scheinbaren oder vor-

5 Gambaro 2014, S. 173.

6 Vgl. Benedetti 2012, S. 179.

übergehenden Ähnlichkeiten erst in Gegensätze transformieren. So gilt etwa die blonde, blauäugige Lenù im Kindesalter als die wesentlich hübschere, lieblichere von beiden, was sich bis zu einem gewissen Grad fast umkehrt, als Lila ab der Pubertät zur Männerblicke jeden Alters auf sich ziehenden Schönheit erblüht, während Elena unter Pickeln und der Notwendigkeit, eine unförmige Brille zu tragen, leiden muss. Von den charakterlichen Zuschreibungen steht dem zu-vorkommenden und immer diplomatischen Wesen Elenas, die auf diese Weise schnell die Sympathien der anderen auf sich zu ziehen vermag, Lilas »Bösartigkeit« entgegen bzw. das, was ihr von etlichen anderen Figuren als solche ausgelegt wird, nämlich u. a. ihre schonungslose Direktheit und Aufrichtigkeit sowie die drastischen, nicht selten brutalen Mittel, mit denen sie eigene Pläne durchsetzt und sich selbst oder auch andere verteidigt. Lila legt bei allem, was sie anpackt, »determinazione assoluta«<sup>7</sup> an den Tag, während Elena mehr als einmal eingesteht, die Dinge ohne echte Überzeugung zu tun, im Gegenzug aber über die Fähigkeit zu eiserner Selbstdisziplin verfügt.

Von diesen grundlegenden Tendenzen ist auch die Lebensgeschichte der beiden geprägt. Will man die Entwicklungen für den ersten Band kurz skizzieren, so ist mit Blick auf Elena das Reüssieren ihres schulischen Bildungswegs bis ins Gymnasium zu nennen, begleitet von den ersten, wenig erfüllenden Liebesabenteuern, aber auch von einer zunehmenden Emanzipation vom Rione und der eigenen Familie. Was Lila betrifft, so beendet sie ihre Schullaufbahn trotz hoher Begabung – aber wie für den Rione typisch – mit dem Grundschulabschluss. Weniger typisch für die Herkunftsgesellschaft sind die Effizienz und der Spürsinn, mit denen sie ausgehend vom Schusterhandwerk des Vaters eine erfolgreiche Schuhproduktion in die Wege leitet oder auch der hohe Grad an Wohlstand und Glamour, den sie durch die Hochzeit mit dem aufstrebenden Lebensmittelhändler Stefano, mit welcher der erste Band endet, erlangt.

In diese hier nur oberflächlich skizzierten Hauptlinien der Handlung sind zahlreiche andere Figuren involviert und verwoben, von denen in der Folge nur einige wenige zur Sprache kommen werden.

---

7 Ferrante 2011, S. 30. »Eine absolute Entschlossenheit«. (Ferrante 2016, S. 34).

## An der Peripherie einer peripheren Stadt: der Rione

Konkrete topographische Beschaffenheit des Rione

Die Tatsache, dass das generische Toponym ›Rione‹<sup>8</sup> auch in der deutschen Romanübersetzung verwendet wird, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass eine klare deutsche Entsprechung zu diesem Begriff nicht zu existieren scheint. Die deutschen Bezeichnungen ›Stadtteil‹ oder ›Stadtviertel‹ (wie auch der englische ›Neighbourhood‹) sind jedenfalls zu unspezifisch, da dem ›Rione‹ über die territoriale Umgrenzung und das historische Gewachsensein hinaus häufig auch eine gewisse Homogenität in sozio-ökonomischer Hinsicht und eine identitätsbildende Funktion eignet.<sup>9</sup> Im Roman geht dies schon allein aus der kontrastiven Gegenüberstellung des »Rione vecchio« mit dem direkt angrenzenden »Rione nuovo« hervor, welcher im Zuge des Wirtschaftsbooms der 1950er Jahre entsteht und in den die blutjunge Lila mit ihrem frisch vermählten Ehemann Stefano zieht. Die Ich-Erzählerin Elena zeigt sich von dem in den neuen Wohnhäusern vorhandenen, vergleichsweise hohen Komfort ungemein beeindruckt, sind die Wohnungen dort doch hell und mit Warmwasser und einer Badewanne ausgestattet, ein Luxus, von dem die Unterkünfte des »Rione vecchio« weit entfernt sind. Die Schilderungen im ersten Band<sup>10</sup> weisen den Rione als von mehrstöckigen Mietskasernen mit winzigen Substandard-Wohnungen, dunklen Innenhöfen und engen Gassen beherrscht aus; komplettiert wird seine explizit gemachte Topographie durch eine Kirche und einen kleinen Park, die »giardinetti«.

Zur genauen Situierung des namenlos bleibenden Rione innerhalb des Stadtraums von Neapel gibt es im Roman keine Konkretisierungen.<sup>11</sup> Auf die periphere Lage im räumlichen Kontext der Stadt verweisen insbesondere der Stradone, eine von Autos und LKWs befahrene Durchzugsstraße, sowie ein direkt angrenzendes Brachland, das von einer Eisenbahnlinie durchquert wird und

8 Laut *Garzanti Online* leitet sich die Etymologie von Lat. *regiōne*(m) her, womit ursprünglich die 22 Zonen, in die das antike Rom untergliedert war, bezeichnet wurden.

9 Vgl. <https://it.wikipedia.org/wiki/Rione>: »Un rione è una suddivisione territoriale interna a una città o a un centro abitato, delimitata da confini più o meno precisi e dotata di caratteri propri che ne sottolineano l'identità (dal punto di vista geografico, storico, sociale, economico, ecc.)« [26.03.2018].

10 Vgl. v.a. den Beginn des Kapitels 16 vom Abschnitt »Kindheit«.

11 Aufgrund der vorhandenen Angaben wurde über diese Situierung seitens der Leserschaft Ferrantes spekuliert. So liest man auf einer italienischen Webseite zum Thema, dass es sich um den Rione Luzzatti im Stadtteil Gianturco in der östlichen Peripherie Neapels handeln müsse, und man erfährt hier auch, dass dieses bis vor kurzem von Abwanderung betroffene Viertel durch den Erfolg Ferrantes einen Aufschwung erfahren habe und quasi zu einem literarischen Ort geworden sei (Verfügbar unter: <https://www.tgtourism.tv/2016/03/napolinesi-luoghi-de-lamica-geniale-di-elena-ferrante-13477/>) [10.10.2018].

zu dem auch die Stagni gehören, eine Teich- und Sumpflandschaft, die u. a. als Rückzugsort für die verliebten Paare des Rione dient. In diesem Brachland, in unmittelbarer Nähe zu den Bahngleisen, entsteht ab Mitte der 1950er Jahre der erwähnte »Rione nuovo«.

Wie Ferrantes Beschreibungen ebenfalls suggerieren, ist vom Rione aus – vom alten wie auch vom neuen – nichts von dem sichtbar, was das touristische, das pittoreske Neapel ausmacht, also weder eines der charakteristischen Baudenkmäler, noch der Vesuv, noch – und das wird im Roman am meisten betont – der Golf von Neapel bzw. das Meer. Hiervon erzählt auch eine der eindrucklichsten Kindheitsepisoden des Romans, in der sich die beiden zehnjährigen Freundinnen nach einem genau zurechtgelegten Plan, zu dem auch das Schwänzen des Unterrichts und das Belügen der Eltern gehört, zu Fuß in Richtung der einige Kilometer entfernten Meeresküste aufmachen, wegen eines schweren Gewitters jedoch auf halbem Weg umkehren (Kap. 16 von »Kindheit«). Das Meer repräsentiert für die beiden Mädchen hierbei ganz deutlich das Neue, Unbekannte, Andere: »[...] era l'invisibile che ci eccitava.«<sup>12</sup> Diese Thematisierung des Meeres als Teil des unsichtbaren Anderen aus der Perspektive des Rione besitzt, wie auch in der Sekundärliteratur zu Ferrante stets betont wird, eine unverkennbare intertextuelle Folie in Anna Maria Orteses Erzählband *Il mare non bagna Napoli* (1953), einem Meilenstein der Repräsentation Neapels als anti-idyllischem Un-Ort. Interessant ist, dass Elena und Lila bei ihrem versuchten Ausflug zum Meer aus dem Bannkreis des letzteren gar nicht wirklich herauskommen, denn was sie jenseits eines – als Grenze wahrgenommenen – Tunnels auf ihrer Wanderung entlang des schnurgeraden Stradone zu sehen bekommen, ist nichts anderes als eben jenes Bild der Armut und Verwahrlosung, das sie bereits hinlänglich aus dem eigenen Rione kennen:

Vedemmo una donna giovane, affacciata a un balconcino, che si pettinava col pettine stretto per i pidocchi. Vedemmo molti bambini mocciolosi che smisero di giocare e ci guardarono minacciosamente. Vedemmo anche un uomo grasso in canottiera che sbucò da una casa diroccata, si aprì i calzoni e ci mostrò il suo pene.<sup>13</sup>

12 Ferrante 2011, S. 69. »[Es] war [...] das Unsichtbare, das uns begeisterte.« (Ferrante 2016, S. 87).

13 Ferrante 2011, S. 71. »Wir sahen eine junge Frau auf einem kleinen Balkon, die sich mit einem Läusekamm durchs Haar fuhr. Wir sahen viele rotznäsige Kinder, die aufhörten zu spielen und uns drohende Blicke zuwarfen. Wir sahen auch einen dicken Mann im Unterhemd, der aus einem verfallenen Haus auftauchte, seine Hosen aufknöpfte und uns seinen Penis zeigte.« (Ferrante 2016, S. 89).

## Symbolische Topographie: Porosität und Vertikalität

Aus dem soeben Gesagten lässt sich erahnen, wie sehr bereits die konkrete Topographie des Rione mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen ist. Um diesen Aspekt zu vertiefen, erscheint es gewinnbringend, Walter Benjamin mit seinen 1924 gemeinsam mit Asja Lacis publizierten *Denkbildern* zu Neapel<sup>14</sup> heranzuziehen, mit denen unter das bis dahin so erfolgreiche Stereotyp der ideal-schönen, im Bild der Golfszenerie ästhetisch kodifizierten Stadtansicht bekanntlich ein Schlusstrich gezogen werden musste. Benjamin prägt hier zunächst den Begriff des ›Porösen‹ oder der ›Porosität‹ Neapels, den er, ausgehend von dem porösen Gestein, auf dem die Stadt gebaut ist, auf die räumlich-sozialen und die imaginären Codierungen des neapolitanischen Stadtraums erweitert. Das Poröse wird ihm so zur Metapher für das anhaltend Unfertige und Widersprüchliche, das die Stadt in allem zu charakterisieren scheint, vom architektonischen Ineinander des Naturhaften, Urbanen und Sakralen<sup>15</sup> bis hin etwa zur Ununterscheidbarkeit von privatem und öffentlichem Leben.

Für die hier erfolgende Charakterisierung des Rione wird dieser Begriff des Porösen aber erst im anschließenden Abschnitt herangezogen, wo es um die Prekarität der dort herrschenden Lebensbedingungen, insbesondere in Form von stets schwelender Gewalt geht. Vorerst interessiert an Benjamins Neapelbild noch ein anderer Aspekt, der in Ferrantes Darstellung des Rione v. a. im Abschnitt »Kindheit« greifbar wird und sich symbolhaft auflädt, nämlich der des Vertikalen. Laut Benjamin ist Neapel »felsenhafte [...] ins Gestein verwachsene. Nur ein Uferstreifen zieht sich eben, dahinter staffeln die Bauten sich übereinander. Mietskasernen mit sechs und sieben Stockwerken, auf Untergründen, an denen Treppen herauflaufen, erscheinen gegen die Villen als Wolkenkratzer.«<sup>16</sup> Bei Ferrante ist die Vertikalität primär eine symbolische Eigenschaft des Rione, die sich auf emblematische Weise in einer suggestiven Episode rund um die Puppen Lilas und Elenas manifestiert sowie rund um Don Achille, den im obersten Stockwerk des Mietshauses, in dem auch Lilas Familie wohnt, residierenden Schwarzmarktkönig des Viertels.

Die Episode nimmt ihren Ausgang mit einer Bösartigkeit Lilas, nämlich als sie die (im Vergleich zu der ihren) viel schönere Puppe Elenas beim Spielen vor dem Mietshaus absichtlich in das geöffnete Kellerfenster fallen lässt, woraufhin Elena mit Lilas Puppe dasselbe tut. Es beginnt nun eine doppelte Mutprobe und zugleich das erste große, gemeinsam bestandene Abenteuer der beiden Freun-

14 Vgl. Benjamin/Lacis 1994, S. 307–316.

15 Darauf weist u. a. auch Lello Savonardo hin, wenn er von Neapel spricht als Ineinander von »sacro e profano, il passato ed il presente, il distante e l'immediato, il morto e il vivo«. Savonardo 2003, S. 73f.

16 Benjamin/Lacis 1994, S. 309.

dinnen (das übrigens als Klammer für den gesamten Zyklus dient, da die gealterte Elena am Ende des vierten Bandes die beiden Puppen zugesandt bekommt). Zunächst wagen sich die Mädchen in den Keller vor, wo sie vergeblich nach den Puppen suchen und in allerlei ausrangierten, kaputten und schmutzigen Dingen stöbern, darunter eine Gasmasken, die die mutige Lila sich aufsetzt und ihrer Freundin damit einen riesigen Schrecken einjagt. Der Keller repräsentiert mithin nicht nur die desolaten Verhältnisse, denen die armen Bewohner des Rione (also die Mehrheit) ausgesetzt sind,<sup>17</sup> sondern auch die gewaltvolle Vergangenheit des Kriegs (worauf noch zurückzukommen ist). Nicht minder symbolhaft ist der anschließende Aufstieg zum gefürchteten Don Achille, worin der zweite, schwerwiegendere Teil der Mutprobe besteht. Lila nämlich ist davon überzeugt, dass Don Achille es ist, der die Puppen an sich genommen und in seine »schwarze Tasche« gesteckt habe.<sup>18</sup> Zum Verständnis dieses Wortspiels und um zu verdeutlichen, welcher Subtext hier angesprochen wird, muss der entsprechende Begriff des italienischen Originals herangezogen werden, ist doch die »borsa nera« im Italienischen eine Metapher für illegalen Handel, Schwarzmarkt und Schmuggel. Die wache und gewiefte Lila, so wird indirekt deutlich, hat die Erwachsenen davon sprechen hören und stellt sich die »borsa nera« in ihrer kindlichen Fantasie als konkretes Attribut von Don Achille vor, dessen Aussehen von den beiden Mädchen überhaupt wie das eines Monsters aus den Märchen imaginiert wird. Das Abenteuer endet damit, dass der unerwartet normal aussehende Don Achille den Mädchen Geld für neue Puppen zusteckt – Geld, von dem sie sich übrigens in der Folge ihr erstes Buch kaufen werden.

Diese unerwartet milde Geste ändert aber nur wenig an Don Achilles Aura eines über Leben und Tod gebietenden bösen Königs, die die Kinder ihm zuschreiben und hinter der sich die konkrete, durch Schmuggel und Schwarzmarkt erworbene Machtposition innerhalb des Rione verbirgt. Denn beiden Mädchen wie auch allen anderen Bewohnern des Rione ist klar, dass Don Achille und seine Familie sakrosankt sind und es gefährlich ist, ihnen irgendein »Unrecht« anzutun. Als ein solches wird etwa schon die Tatsache erachtet, dass Lila den jüngeren Sohn Don Achilles, Alfonso, beim Mathematik-Wettstreit in der Grundschule besiegt hat, wofür sich Lilas Vater wenig später bei Don Achille regelrecht entschuldigt: »una domenica, dopo la messa, Fernando Cerullo il calzolaio, padre di Lila e di Rino, un uomo piccolo, magrissimo, accostò timidamente don Achille e gli chiese scusa senza mai dire per che cosa si scusava.«<sup>19</sup>

17 Siehe auch Russo Bullaro 2016, S. 20: »The image of dark cellars and hidden spaces evoke an underworld where all is mysterious and frightening: Italy's dark past of fixed social classes, poverty, lack of opportunity, and abuse of power«.

18 Ferrante 2011, S. 52. (Ferrante 2016, S. 64).

19 Ferrante 2011, S. 49. »Wenig später, an einem Sonntag, gesellte sich Lilas und Rinos Vater, der Schuster Fernando Cerullo, ein kleiner, klapperdürer Mann, nach der Messe schüchtern zu

Textpassagen wie diese rufen punktuell Topoi der Mafia- und Camorra-Literatur oder auch des einschlägigen Kinos auf. Mit der Camorra wird im Roman v. a. die Familie Solara in Zusammenhang gebracht, die gemeinsam mit Don Achille exemplarisch die kriminelle Oberschicht des Rione repräsentiert. Die Machenschaften der beiden Söhne Marcello und Michele Solara, die für das Leben Elenas und v. a. Lilas durch alle Bände der *Amica geniale* hindurch eine nicht unwichtige Rolle spielen, verquicken sich im Verlauf dieser Handlung zusehends mit den Geschäften von Don Achilles Sohn Stefano, dessen – vorübergehender – wirtschaftlicher Erfolg mit den Lebensmittelläden und dem Schuhgeschäft zudem auch auf dem Schwarzmarktgeld des Vaters fußt. Es muss jedoch betont werden, dass das Motiv der Camorra und insgesamt der Kriminalität sich bei Ferrante in punktuellen Angaben und Anspielungen erschöpft, ohne zu einer wirklichen Isotopie des Romans zu werden und ohne eine entsprechende genrehafte Darbietungsästhetik zu entfalten.

#### Der ›poröse‹ Rione als Heterotopie der Prekarität und Gewalt

Während also die Themen von Camorra und Kriminalität von Ferrante meist nur nebenher angetippt werden, bildet das ganz allgemeine Motiv der Gefahren, denen die Bewohner des Rione ausgesetzt sind, und insbesondere das Motiv von Gewalt und Tod, eine wirkliche Isotopie des Romanzyklus. Auch in diese wird man als Leser\_in gleich zu Beginn eingeführt, und zwar in sehr drastischen Bildern. So zieht der erste Satz des 5. Kapitels »Non ho nostalgia della nostra infanzia, è piena di violenza.«<sup>20</sup> die Schlussfolgerung aus dem, was im dritten und vierten Kapitel an haarsträubenden Dingen über den Rione berichtet wird. Da dies neuerlich aus der Kindheitsperspektive erfolgt, werden die unterschiedlichsten Formen von Gewalt und Tod bunt gewürfelt und ohne eine Systematik der Ursachen dargeboten. Der hier exemplarisch zitierte Textauszug, in dem sich die Erzählung der gewaltvollen Ereignisse zu einer intensiven Aufzählung beschleunigt, schließt an die Erzählung eines Vorfalls an, wo durch Lilas aufsässige Streiche in der Schule die Lehrerin, Maestra Oliviero, stolpert und sich das Gesicht an der Kante einer Schulbank blutig schlägt:

Ho in mente tanti incidenti di questo tipo. Vivevamo in un mondo in cui bambini e adulti si ferivano spesso, dalle ferite usciva il sangue, veniva la suppurazione e a volte morivano. Una delle figlie della signora Assunta, la fruttivendola, si era ferita con un

---

Don Achille und bat ihn um Entschuldigung, ohne zu sagen, wofür er sich denn entschuldigte.« (Ferrante 2016, S. 59).

20 Ferrante 2011, S. 33. »Ich sehne mich nicht nach unserer Kindheit zurück, sie war voller Gewalt.« (Ferrante 2016, S. 38).

chiodo ed era morta di tetano. Il figlio più piccolo della signora Spagnuolo era morto di crup alla gola. Un mio cugino, all'età di vent'anni, una mattina andò a spalare macerie e la sera era morto schiacciato, col sangue che gli usciva dalle orecchie e dalla bocca. Il padre di mia madre era rimasto ucciso perché stava costruendo un palazzo ed era caduto giù. Il padre del signor Peluso non aveva un braccio, gliel'aveva tagliato il tornio a tradimento. La sorella di Giuseppina, la moglie del signor Peluso, era morta di tubercolosi a ventidue anni. Il figlio grande di don Achille – non l'avevo mai visto, eppure mi pareva di ricordarmelo – era andato in guerra ed era morto due volte, prima annegato nell'oceano Pacifico, poi mangiato dai pescecani. Tutta la famiglia Melchiorre era morta abbracciata, urlando di paura, sotto un bombardamento. La vecchia signorina Clorinda era morta respirando il gas invece dell'aria. Giannino, che stava in quarta quando noi eravamo in prima, un giorno era morto perché aveva trovato una bomba e l'aveva toccata. Luigina, con cui avevamo giocato in cortile o forse no, era solo un nome, l'aveva uccisa il tifo petecchiale. Il nostro mondo era così, pieno di parole che ammazzavano: il crup, il tetano, il tifo petecchiale, il gas, la guerra, il tornio, le macerie, il lavoro, il bombardamento, la bomba, la tubercolosi, la suppurazione.<sup>21</sup>

Mitten hineingemischt in die Aufzählung von Krankheiten und Unfällen finden sich hier blutige Reminiszenzen an den Krieg. Sie erinnern daran, was explizit im Grunde nie ausgesprochen wird, nämlich dass die Kindheit der Protagonistinnen sich in unmittelbarem Anschluss an die Kriegszeit situiert, was auch die Desolatheit und Prekarität der Lebensverhältnisse zusätzlich erklärt. Tatsächlich werden diese Verhältnisse in der anschließenden Phase des Wirtschaftsbooms von den 1950ern bis in die beginnenden 1960er Jahre, die für den Abschnitt »Frühe Jugend« im ersten Band den Hintergrund bildet, graduell entschärft: Es ziehen Elektroherde und Fernseher in die Häuser ein und das Neubauviertel des »Rione nuovo« entsteht. Was aber auch in dieser und in jeder anderen Phase

21 Ferrante 2011, S. 28f. »Ich habe zahllose Unfälle dieser Art in Erinnerung. Wir lebten in einer Welt, in der Kinder und Erwachsene sich häufig verletzten; die Wunden bluteten, eiterten, und manchmal starb jemand daran. Eine Tochter von Signora Assunta, der Gemüsehändlerin, hatte sich an einem Nagel verletzt und war an Tetanus gestorben. Signora Spagnuolo's jüngerer Sohn war an Krupp gestorben. Ein Cousin von mir, zwanzig Jahre alt, ging eines Morgens Trümmer wegräumen und war am Abend tot, zerquetscht, das Blut lief ihm aus Mund und Ohren. Der Vater meiner Mutter starb, als er beim Bau eines Hochhauses in die Tiefe stürzte. Signor Peluso's Vater fehlte ein Arm, er war versehentlich in eine Drehbank geraten. Die Schwester von Signor Peluso's Frau Giuseppina war mit zweiundzwanzig Jahren an Tuberkulose gestorben. Don Achilles' ältester Sohn [...] war in den Krieg gezogen und zweimal gestorben, zunächst im Pazifik ertrunken, dann von den Haien gefressen. Alle Mitglieder der Familie Melchiorre starben aneinandergeklammert und vor Entsetzen schreiend bei einem Luftangriff. Die alte Signorina Clorinda starb, als sie Gas statt Luft einatmete. Giannino, der in die vierte Klasse ging, als wir in der ersten waren, starb, weil er eine Bombe gefunden und sie angefasst hatte. Luigina, mit der wir auf dem Hof gespielt hatten oder vielleicht auch nicht, vielleicht war sie nur ein Name, Luigina war an Flecktyphus gestorben. So war unsere Welt, voller Wörter, die töteten: Krupp, Tetanus, Flecktyphus, Gas, Krieg, Drehbank, Trümmer, Arbeit, Luftangriff, Bombe, Tuberkulose, Vereiterung.« (Ferrante 2016, S. 32f.).

bestehen bleibt, ist die Prekarität des Lebens an und für sich, die ständig drohende Möglichkeit, Opfer von Gewalt und, was meist Hand in Hand damit geht, von Unterdrückung und Willkür zu werden.

Es ist u. a. diese Beschaffenheit der Gesellschaft des Rione, für welche Benjamins Begriff des Porösen, des kontinuierlich Wandlungsfähigen, in einem bedrohlichen Sinn zutreffend erscheint. Dabei wurde die wichtigste und häufigste Quelle für diese Prekarität des täglichen Lebens, die den gesamten Romanzyklus hindurch immer wieder, und zwar auf deutlich lapidare Weise thematisiert wird, in der zitierten Aufzählung noch gar nicht genannt: Gemeint ist die häusliche, die familiäre Gewalt, die von den Ehemännern, Vätern, Brüdern und teilweise gar den Müttern ausgeübt wird. Mit wenig Aufhebens wird auch von den verbal geäußerten Morddrohungen erzählt, die wiederum von Vätern, Ehemännern und Brüdern an die Adresse der Ehefrauen, Töchter, Schwestern oder manchmal auch an jene anderer Männer ausgestoßen werden. Beinahe ins Komische schlittert die Erzählung des im Grunde unerhörten Vorfalls im Hause Cerullo, wo Lila bei einem Streit mit dem Vater partout nicht klein begeben will, woraufhin dessen in der ganzen Straße hörbarer Wutanfall damit endet, dass er seine zehnjährige Tochter aus dem Fenster schleudert.

All'improvviso le grida cessarono e pochi attimi dopo la mia amica volò dalla finestra, passò sopra la mia testa e atterrò sull'asfalto alle mie spalle. [...] Fernando si affacciò continuando a strillare minacce orribili contro la figlia. L'aveva lanciata come una cosa. La guardai esterrefatta mentre provava a risollevarsi e mi diceva con una smorfia quasi divertita:

»Non mi sono fatta niente.«

Ma sanguinava, si era spezzata un braccio.<sup>22</sup>

Gleich im Anschluss an die Fensterwurf-Episode heißt es mit Bezug auf Lilas Vater Fernando übrigens: »Le sue violenze di padre erano poca cosa se confrontate con la violenza diffusa nel rione.«,<sup>23</sup> und es folgen Schilderungen von blutigen Schlägereien in Bars und von Prügel als Bestrafungsaktion bei Nicht-Bezahlung von Schulden, auf welche hin die Männer dann zu Hause »alla prima parola storta picchiavano i familiari, una catena di torti che generava torti.«<sup>24</sup>

22 Ferrante 2011, S. 78. »Plötzlich verstummte das Geschrei, und wenige Augenblicke später flog meine Freundin über meinen Kopf hinweg aus dem Fenster und landete hinter mir auf dem Asphalt. [...] Fernando erschien am Fenster und brüllte noch immer schreckliche Drohungen gegen seine Tochter. Er hatte sie herausgeworfen wie ein Stück Holz. Ich starrete sie entsetzt an, während sie versuchte, aufzustehen, und mit einer fast belustigten Grimasse zu mir sagte: »Mir ist nichts passiert.« Doch sie blutete, sie hatte sich den Arm gebrochen.« (Ferrante 2016, S. 98).

23 Ferrante 2011, S. 79. »Seine väterliche Brutalität war nichts im Vergleich der im Rione üblichen Gewalt.« (Ferrante 2016, S. 99).

24 Ferrante 2011, S. 79. »Und beim ersten falschen Wort verprügelten sie Frau und Kinder, eine Kette von Unrecht, das weiteres Unrecht auslöste.« (Ferrante 2016, S. 99).

Die Liste der Gewalttätigkeiten im Romanzyklus der *Amica geniale* ist lang<sup>25</sup> und es gibt nicht wenige Figuren, die auch gewaltsam ums Leben kommen. Neben dem Mord an Don Achille, zu dem die Erzählung immer wieder leitmotivisch zurückkehrt und der besonders die Fabulierlust Lilas anregt, sei auf die Ermordung der Wucherin Manuela Solara, auf das Auffinden des Leichnams von Gigliola als Eröffnung des dritten Bandes oder auf das vermutete Gewaltverbrechen an Lilas kleiner Tochter Tina und das tragische Ende Alfonso Carraccis, beides im vierten Band, hingewiesen. Wie Caterina Falotico in ihrem Aufsatz zu *L'amica geniale* hervorhebt, ist es für das Werk symptomatisch, dass die Hintergründe all dieser Taten, mit denen jeweils auch das Genre des Kriminalromans kurz angetippt wird, entweder gar nicht oder nicht endgültig aufgeklärt werden. Falotico setzt dies sehr überzeugend mit dem Anliegen in Verbindung, welches Ferrante mit ihrer Schreibweise insgesamt verfolge, nämlich dem – der Ästhetik des Kriminalromans gerade entgegengesetzten – Versuch »di mimare la banalità scoordinata, antiestetica, illogica, sformata, delle cose«.<sup>26</sup>

Aufgrund der symbolhaft aufgeladenen Charakteristika, die dem Rione bislang zugewiesen werden konnten, also der Vertikalität im Sinne einer sozialen Hierarchie mit krimineller Oberschicht und der Porosität im Sinne der Prekarität eines ständig von Gewalt bedrohten Alltagslebens, kann dieser – gerade auch in seinem Verhältnis zum »schönen« Neapel der Baudenkmäler und Meeresnähe – im besten Sinne als Heterotopie bezeichnet werden. Laut Foucault definieren sich Heterotopien, also »Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager«,<sup>27</sup> ja primär durch den Zusammenhang von Raumkonstitution und gesellschaftlichen Machtverhältnissen. Es sind, wie es von Bernhard Teuber auf den Punkt gebracht wird, »Enklaven, [...] in denen sich manifestiert, was letztlich das Andere der Gesellschaft ist.«<sup>28</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass auf den Rione (wiewohl man die in weiten Teilen des italienischen Südens generell herrschenden Verhältnisse von Armut und Ausgrenzung, wie andernorts genauer ausgeführt,<sup>29</sup> auch aus einer postkolonialen Perspektive betrachten könnte) von Foucault abgeleitete Begrifflichkeiten wie Appadurais »ethnoscape« oder Sojas »thirdspace« zutref-

25 Siehe auch Russo Bullaro 2016, S. 21: »Verbal and physical violence are a way of life in Elena and Lila's world in their childhood and early adolescence.«

26 Falotico 2015, S. 111. »Die unkoordinierte, antiästhetische, unlogische und formenlose Banalität der Dinge zu imitieren« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin). Auf das hier angesprochene Verhältnis von Schreibweise und lebensweltlicher Repräsentation wird an späterer Stelle nochmals zurückzukehren sein.

27 Foucault 1990, S. 38.

28 Teuber 2001, S. 180.

29 Vgl. Fuchs (im Druck).

fen, denn er ist wohlgerneht kein Ort der Hybridität und *mestizaje*, sondern ist in Ferrantes Fiktion ganz im Gegenteil in seiner ethnischen und sozialen Struktur äußerst homogen. Die ethnische Durchmischung der Stadtgesellschaft, wie sie auch in Neapel seit den 1970er Jahren bis zu einem gewissen Grad eingesetzt hat, wird nur einmal im vierten Band ganz kurz und punktuell zum Thema, als Lila sich zunehmend für die Geschichte und die Entwicklungen ihrer Heimatstadt interessiert.<sup>30</sup> Als eine Metropole von ausgeprägter kultureller Diversität kann Neapel wohl generell nicht gelten; so attestiert Amalia Signorelli der Stadt noch in einem Aufsatz von 2009, dass sich in ihr »eine bemerkenswerte, geradezu ethnische Homogenität [...] mit einer überraschenden Heterogenität, was Beschäftigungsverhältnisse, soziale Herkunft und Status anbetrifft«, verbinde.<sup>31</sup>

## Der Rione und das ›andere‹ Neapel

Die soeben konstatierte soziale Heterogenität Neapels bildet den Hintergrund für eine weitere markante Episode im ersten Band von *L'amica geniale*, den in Kapitel 26 von »Frühe Jugend« geschilderten sonntäglichen Ausflug in das Neapel der Wohlsituierten, den Elena und Lila gemeinsam mit dem Bruder der Letzteren, Rino, und dessen Freund Pasquale unternehmen. Was dabei in fast exemplarisch anmutender Weise abgehandelt wird, ist der Stellenwert des Rione als Peripherie innerhalb der kulturellen Semiosphäre Neapels einschließlich der Sichtbarmachung jener Grenze, an der sich – wie Koschorke es formuliert – »die Codierungen der Semiosphäre auf[lösen], [sich] fragmentieren und vervielfältigen«.<sup>32</sup>

Bemerkenswert ist an dieser Episode zunächst, dass es sich um ein kollektives Abenteuer der Rione-Jugend handelt, bei dem sich im Grunde sogar drei gesellschaftliche Gruppen konfrontieren. Denn noch bevor die Gruppe der vier Jugendlichen in der Gegend der Via Chiaia und der Via dei Mille – »zone dove si sapeva che c'era la gente ricca ed elegante«<sup>33</sup> – ankommt, fährt das Bruderpaar Marcello und Michele Solara (wichtigster Nachwuchs der kriminellen Oberschicht des Rione) mit ihren beiden perfekt gestylten Freundinnen Gigliola und Ada (beide eigentlich aus derselben armen Schicht wie Elena und Lila) laut hupend im schicken Auto an ihnen vorbei. Bereits dieses Zusammentreffen ist – zumindest für die Ich-Erzählerin Elena – ein Auslöser, sich der eigenen arm-

30 Vgl. Ferrante 2014, S. 438.

31 Signorelli 2009, S. 19.

32 Koschorke 2012, S. 32.

33 Ferrante 2011, S. 187. »Gegenden, in denen bekanntlich die Reichen und Schönen verkehren« (Ferrante 2016, S. 239).

seligen Bedingungen bewusst zu werden, denn sie konstatiert: »Il nostro era il modo sbagliato: a piedi, mal vestiti, spiantati.«<sup>34</sup> Der eigentliche ›cultural clash‹ tritt aber ein, als die Gruppe in die Via Chiaia einbiegt, auch heute noch eine der vornehmen Einkaufsstraßen Neapels:

Fu come passare un confine. Mi ricordo un fitto passeggio e una sorta di umiliante diversità. Non guardavo i ragazzi, ma le ragazze, le signore: erano assolutamente diverse da noi. Sembravano aver respirato un'altra aria, aver mangiato altri cibi, essersi vestite su qualche altro pianeta, aver imparato a camminare su fili di vento. Ero a bocca aperta.<sup>35</sup>

Diese ehrfürchtige Verblüffung angesichts der schönen reichen Welt geht Hand in Hand mit dem Bewusstsein, selbst an diesen Orten vollkommen fehl am Platz zu sein.<sup>36</sup> Quasi um dieser Hegemonie des Wohlstands etwas entgegenzusetzen, verlegt sich die Gruppe auf Spott und Unverschämtheiten, also auf das, was sie von klein auf (auch untereinander) eingeübt haben. Bewusst provoziert ist auch der Streit, der auf diese Weise zwischen den Jungs der Gruppe und einem modisch gekleideten jungen Paar des »schönen Neapels« – er in weißem Pullover, sie in grünem Mode-Outfit der 1960er Jahre – zustande kommt. Was darauf folgt, nimmt in seiner klar abgesteckten Konfrontation der gesellschaftlichen Gruppen und der daraus entstehenden Dynamiken fast mythische Ausmaße an. Die herbeigeholten Freunde des von Rino niedergestreckten jungen Mannes gehen zu sechst mit Knüppeln auf die beiden Burschen aus dem Rione los, was deren Niederlage klar besiegeln würde, kämen nicht die Solara-Brüder, deren Auto plötzlich neben den Kämpfenden hält, ihren Gefährten aus dem Rione – denn genau diese Herkunftsloyalität tritt nun ein! – nach Leibeskräften zu Hilfe. Die eigentliche Entscheidung wird durch einen von Michele Solara aus dem Kofferraum ausgepackten Stahlknüppel herbeigeführt, und die Brutalität, die Michele an den Tag legt, entsetzt nicht nur Elena, sondern auch Lila. Elena jedenfalls zieht noch unter dem Eindruck der Schlägerei folgende Schlussfolgerung aus

34 Ferrante 2011, S. 187. »Unsere Art war die falsche: zu Fuß, schlecht gekleidet, mittellos.« (Ferrante 2016, S. 239).

35 Ferrante 2011, S. 188. »Es war, als hätten wir eine Grenze passiert. Ich erinnere mich noch an das dichte Gedränge und an das Gefühl beschämender Andersartigkeit. Ich achtete nicht auf die jungen Männer, sondern auf die Mädchen, auf die Damen. Sie schienen eine andere Luft geatmet zu haben, andere Speisen gegessen zu haben, sich auf einem anderen Stern gekleidet zu haben, gelernt zu haben, auf einem Windhauch zu gehen. Mir stand der Mund offen.« (Ferrante 2016, S. 240).

36 Vgl Ferrante 2011, S. 188: »Non vedevano nessuno di noi cinque. Eravamo non percepibili. O ininteressanti. E anzi, se a volte lo sguardo cadeva su di noi, si giravano subito da un'altra parte come infastidite.« »Sie bemerkten keinen von uns fünf. Wir waren unsichtbar. Oder uninteressant. Mehr noch, wenn ihr Blick manchmal auf uns fiel, wandten sie sich sofort wie angewidert ab.« (Ferrante 2016, S. 240).

dem Erlebten: »Mi sentii come se il rione si fosse allargato e avesse inglobato tutta Napoli, anche le vie della gente perbene.«<sup>37</sup>

Fast möchte man im Rückgriff auf Pasolini von »ragazzi di vita« sprechen und den Begriff des »sottoproletariato« bemühen, denn auch bei Ferrante legen viele der jungen Männer des Rione in bestimmten Situationen eine außergewöhnliche Vitalität an den Tag, die jedoch kaum jemals zu einem konkreten Fortschritt führt, vielmehr meist verpufft und letztlich in Stagnation einmündet.

## Möglichkeiten der Beheimatung im Rione: Familie, Freundschaft, Solidarität

Es ist bereits mehrfach angeklungen, dass die innere Einstellung der beiden Protagonistinnen zu ihrem Herkunftsort, v. a. im Sinn eines affektiven Verhältnisses, sich sowohl voneinander unterscheidet als auch bei jeder einzelnen ambivalent ist. Dem soll nun aus dem Blickwinkel der Frage nach einer ›Beheimatung‹ im Rione näher nachgespürt werden.

In einem Aufsatz zum Verhältnis von »Heimat und Identität« definiert Hermann Bausinger Identität als »Zustand, in dem [der Einzelne] seiner selbst gewiß ist, in dem er gelebtes Leben – Vergangenheit – tätig an die Zukunft zu knüpfen vermag, in dem er von den andern, von der Bezugsgruppe oder den Bezugsgruppen voll akzeptiert ist. Im übertragenen Sinne hat er dann Heimat.«<sup>38</sup> Von den genannten Aspekten ist die Akzeptanz durch die Bezugsgruppe sicher derjenige, der im von Ferrante geschilderten Kosmos des Rione das größte Gewicht besitzt. Elenas und Lilas Freundeskreis aus Kindstagen, dessen Gruppencharakter sich aus der räumlichen Nachbarschaft im Rione und aus der Angehörigkeit zu derselben Generation ergibt, wahrt – so zeigt die Erzählhandlung über den gesamten Romanzyklus hinweg – lebenslang eine enge Verbindung zueinander. Zwar handelt es sich keineswegs immer um freundschaftliche Bande, aber Solidarität und Loyalität werden auch über Animositäten oder gar Feindschaften und Gewaltausübung hinweg weitestgehend gewahrt, und ganz Ähnliches gilt hinsichtlich des Familienzusammenhalts. Tatsächlich untermauern diese (urbaner Anonymität deutlich zuwider laufenden) Prinzipien der Familie und der Solidarität, wie sie für die Gesellschaften des italienischen Südens wohl insgesamt stereotyp kennzeichnend sind,<sup>39</sup> die Affinität des Rione – in seinem Status als neapolitanischer Mikrokosmos – zur Struktur einer mehr dem

---

37 Ferrante 2011, S. 192. »Mir war, als hätte unser Rione sich ausgedehnt und sich ganz Neapel einverleibt, auch die Straßen der gesitteten Leute.« (Ferrante 2016, S. 246).

38 Bausinger 1980, S. 13.

39 Siehe dazu Alcaro 1999, S. 25 ff.

ländlichen Kontext als ausgeprägter Urbanität verhafteten Secondary City. Folgt man nochmals Walter Benjamin, kann in dieser spezifischen Beschaffenheit des neapolitanischen Gemeinwesens bei Ferrante eine weitere Facette der Porosität gesehen werden, beschreibt Benjamin doch auch das Neapel des frühen 20. Jahrhunderts als Stadt, in der »jede private Haltung und Verrichtung [...] durchflutet [wird] von Strömen des Gemeinschaftslebens« und folgert daraus: »Existieren, für den Nordeuropäer die privateste Angelegenheit, ist hier [...] Kollektivsache.«<sup>40</sup>

Wenn nun zwar im Vorhandensein dieser Form der Gruppensolidarität eine nicht unwesentliche Basis für eine »Beheimatung« im Rione entdeckt werden kann, fehlt gleichzeitig eine Reihe weiterer Voraussetzungen, wie sie von Bausinger als unabdingbar für Heimat beschrieben werden. Was nämlich die Bewohner\_innen des Rione daran hindert, diesen »als Nahwelt, die verständlich und durchschaubar ist, als Rahmen, in dem sich Verhaltenserwartungen stabilisieren, in dem sinnvolles, abschätzbares Handeln möglich ist«, »als Bereich der Aneignung, der aktiven Durchdringung, der Verlässlichkeit« oder der »intakte[n] Beziehungen«<sup>41</sup> zu erleben, sind eben die weiter oben geschilderten Charakteristika der Prekarität und Gewalt. Da sie ebenfalls unter das Benjaminsche Konzept der Porosität, als Sammelbegriff für die spezifischen Charakteristika der Gesellschaft des Rione, subsumiert werden können, erweist sich dieses als durch und durch ambivalent. Mit seiner von Clandanken und kriminellen Strukturen geprägten »gerarchia tribale«,<sup>42</sup> aber auch mit den vielen anderen Gefahrenquellen, die laut den Schilderungen der Erzählerin ständig unkontrolliert hervorbrechen können, verwehrt der Rione seinen Bewohner\_innen eben jene Dimension der Verlässlichkeit, Überschaubarkeit und Konstanz, die ein Gefühl des Beheimatetseins herstellen könnte.

## Identifikation mit spezifischen Charakteristika des Rione bzw. Neapels

Tatsächlich ist es die Figur Lilas, an der die Ambivalenz hinsichtlich der Frage der Beheimatung am deutlichsten ersichtlich wird. Im Unterschied zu Elena, die ab der Gymnasialzeit zielstrebig daran arbeitet, den Rione quasi auf dem Bildungsweg hinter sich zu lassen, geht Lila (deren Vater ihr den weiteren Schulbesuch ja dezidiert verwehrt) den Weg einer bewussten Verankerung im Rione und einer Umgestaltung von dessen sozioökonomischen Strukturen, wobei sie

40 Benjamin/Lacis 1994, S. 314.

41 Bausinger 1980, S. 24f.

42 Benedetti 2012, S. 172 (svw. »Stammeshierarchie«).

mehr und mehr zu einer Repräsentantin von Modernitätsansprüchen wird. Zu ihren unkonventionellen, gegen die Mentalität und die eingefleischten Vorstellungen des Rione-Kollektivs anschwimmenden Initiativen gehören, neben dem bereits angesprochenen Projekt der »Schuhe Cerullo«, nach der Geburt ihres Sohnes Rino im zweiten Band die Ideen und Experimente rund um eine systematische Kinderfrühförderung oder auch im vierten Band die gemeinsam mit ihrem neuen Partner Enzo realisierte Pionierstätigkeit auf dem Gebiet der Computertechnik. Dass diese Unternehmungen auf Dauer nie zu etwas wirklich Produktivem erblühen, hat v. a. mit den skizzierten hemmenden Strukturen des Rione zu tun, die zu ändern sie nicht in der Lage ist. Auffallend ist aber ihr hohes Bewusstsein von diesen Strukturen, also die Tatsache, dass sie diese konsequent zu durchleuchten und zu verstehen versucht. Ein wichtiger Lehrmeister Lilas für diese Hintergründe und das Gewordensein des Rione ist der Kommunist Pasquale; von ihm hört sie als 14-Jährige zum ersten Mal Begriffe wie »Schwarzhandel«, »Faschisten« oder »Monarchisten«. Im Unterschied zu Pasquale geht sie diesen Dingen aber mit größter Konsequenz und Akribie auf den Grund, ja sie wird, wie es im Text heißt, von einer »frenesia dello svelamento assoluto«<sup>43</sup> gepackt und entwickelt ein umfassendes historisches Bewusstsein für den Rione, später auch für Neapel insgesamt. Die Passage, in der sie Elena an ihrem Wissen über die Sozial- und Alltagsgeschichte der unmittelbaren Nachbarschaft teilhaben lässt, ist es wert, zitiert zu werden, auch weil sie sich im Roman wie ein vertiefendes und enthüllendes Echo auf die vorhin zitierte Passage über das Gewaltpotenzial des Rione ausnimmt.

Quello ha fatto la guerra e ha ammazzato, quello ha manganellato e dato l'olio di ricino, quello ha denunciato un sacco di persone, quello ha affamato pure sua madre, in quella casa hanno torturato e ucciso, su questa pietra hanno marciato e fatto il saluto romano, a quest'angolo hanno bastonato, i soldi di questi vengono dalla fame di questi altri, questa automobile è stata comprata vendendo pane con la polvere di marmo e carne marcia alla borsa nera, quella macelleria è nata rubando rame e scassinando treni merci, dietro quel bar c'è la camorra, il contrabbando, l'usura.<sup>44</sup>

43 Ferrante 2011, S. 150. »uneingeschränkten Enthüllungssucht«. (Ferrante 2016, S. 190).

44 Ferrante 2011, S. 150. »Sie wies mich unterwegs auf Menschen, Dinge, Straßen hin und sagte: Der da war im Krieg und hat getötet, der da hat mit dem Schlagstock gedroschen und Rizinusöl verabreicht, der da hat jede Menge Leute denunziert, der da hat sogar seine Mutter hungern lassen, in diesem Haus wurde gefoltert und gemordet, über diese Steine sind sie marschiert und haben den römischen Gruß entboten, an dieser Ecke wurde geprügelt, das Geld von denen da stammt aus dem Hunger von den anderen da, das Auto da wurde von Geld gekauft, das man auf dem Schwarzmarkt gemacht hat, indem man mit Marmorstaub vermischtes Brot und verdorbenes Fleisch verkaufte, die Fleischerei da entstand aus dem Diebstahl von Kupfer und der Ausraubung von Güterzügen, hinter dieser Bar da stecken die Camorra, Schmuggler und Wucherer.« (Ferrante 2016, S. 190).

Lilas Bestreben, die Strukturen und das Gewordensein nicht nur des Rione, sondern Neapels insgesamt zu durchleuchten und zu verstehen, tritt insbesondere im vierten Band, und dort v.a. nach dem Verschwinden ihrer und Enzos kleiner Tochter Tina, sehr deutlich in den Vordergrund. Die Erforschung Neapels erhält hier im Grunde den Stellenwert einer umfassenden Trauerarbeit, denn nicht von ungefähr unternimmt Lila ihre städtischen Streifzüge nun gemeinsam mit Elenas Tochter Imma, Tinas gleichaltrigem »Pendant«, und weicht diese in viele ihrer Kenntnisse von oder Einsichten zu neapolitanischen Orten und historischen Ereignissen ein. Auch bei Imma selbst tritt auf diese Weise ein Identifikationsprozess mit Neapel ein, sie wird zu einer kindlichen Kennerin ihrer Heimatstadt – während Elena, wie sie vor dem Umzug nach Turin gegen Ende des vierten Bandes feststellt, von dieser Stadt, in der sie dreißig Jahre ihres Lebens verbracht hat, kaum etwas weiß.<sup>45</sup>

Geradezu Symbolcharakter erhalten dabei die Hintergründe, die Imma ihrer Mutter im Anschluss an einen dieser Erkundungszüge über die Piazza dei Martiri referiert, also jenen Platz, an dem das Schuhgeschäft mit den von Lila entworfenen Schuhen eröffnet und von letzterer in eine Art künstlerischen Treffpunkt umgestaltet worden war. Auf diesem Platz, wie Imma Lilas Erzählungen zusammenfasst, habe früher ein Denkmal für die »napoletani morti per la libertà« gestanden, mit vier Löwen als Allegorien für »i grandi momenti della rivoluzione di Napoli« (1799, 1820, 1848, 1859) und mit einer Statue der Vittoria, die in der Linken ein Schwert und in der Rechten einen Kranz trug für die als Märtyrer der Freiheit gefallenen Neapolitaner.<sup>46</sup> Schon die vier Löwen repräsentieren als Sinnbilder eines widerständigen, wehrhaften, zuweilen gewalttätigen neapolitanischen Volkes<sup>47</sup> zugleich auch Eigenarten Lilas, und besonders die beschriebene Statue erhält Symbolcharakter für Lila in all ihrer Ambivalenz, sowohl ihrer kombattiven, violenten, destruktiven Seite als auch ihres großzügigen Eintretens für andere, ihrem Engagement für Verbesserungen im Rione. Nicht von ungefähr heißt es gleich im Anschluss, dass Lila wie auch Imma besonderes Gefallen gefunden hätten an dem Wortpaar »*Vasto e Risanamento*«, wobei »Risanamento« sich auf die bekannte städtebauliche Aktion der Sanierung Neapels am Ende des 19. Jhs. bezieht, »Vasto« hingegen auf einen damals brachliegenden (»guasto«) und daher zu sanierenden Stadtteil zwischen Porta Capuana und Porta Nolana – also gewissermaßen auf einen Ort wie den Rione. Zugleich repräsentiert dieses Wort Lilas Auffassung eines zyklischen Ablaufs der

45 Vgl. Ferrante 2014, S. 424. (Ferrante 2018, S. 576f.).

46 Vgl. Ferrante 2014, S. 417f. (Ferrante 2018, S. 568f.).

47 Der Mythos einer aufässigen neapolitanischen Volksmasse, die auch vor grausamer Gewaltausübung nicht zurückschreckt, wird durch diverse Episoden der Geschichte Neapels genährt, vom Aufstand Masaniellos im 17. über die Massaker der Sanfedisti Ende des 18. Jahrhunderts bis hin zu den »Quattro giornate di Napoli« im Jahr 1943.

neapolitanischen Geschichte im ewigen Spannungsfeld von »peggiore« und »migliore«, wo die »mania di guastare, saccheggiare, deturpare, tirar fuori le ventraglie« und die »mania di edificare, ordinare, [...] consolidare mondi nuovi e nascondere mali antichi«<sup>48</sup> sich ablösen und verquicken. Lila gelangt so, am Ende des vierten Bandes, zu einer bewundernden Sichtweise Neapels in all seiner Ambivalenz, in der ihre eigene sich widerspiegelt.

Ah, che città, diceva a mia figlia zia Lina, che città splendida e significativa: qua si sono parlate tutte le lingue, Imma, qua s'è costruito di tutto e s'è scassato di tutto, qua la gente non si fida di nessuna chiacchiera ed è assai chiacchierona, qua c'è il Vesuvio che ti ricorda ogni giorno che la più grande impresa degli uomini potenti, l'opera più splendida, il fuoco, e il terremoto, e la cenere e il mare in pochi secondi te la riducono a niente.<sup>49</sup>

Die Prekarität, das ständige In-der-Schwebe-Sein, kurz: die Porosität der Stadt (die im Roman übrigens eine motivische Entsprechung im Gemütszustand der »smarginatura« besitzt, in den Lila immer wieder verfällt<sup>50</sup>), wird in diesen Worten Lilas quasi positiv umgedeutet, gerät zu einer Auszeichnung Neapels – und mit eben diesen Charakteristika der Stadt identifiziert sie sich, in ihnen findet sie eine emotionale und mentale Beheimatung.

48 Ferrante 2014, S. 418f. »die Manie, zu zerstören, zu plündern, zu entstellen, auszuweiden, und die Manie, aufzubauen, zu ordnen [...], neue Welten zu konsolidieren und alte Übel zu verbergen [...].« (Ferrante 2018, S. 570).

49 Ferrante 2014, S. 419. »Ah, was für eine Stadt«, sagte Tante Lina zu meiner Tochter, »was für eine strahlende, bedeutende Stadt: Hier wurden alle Sprachen gesprochen, Imma, hier wurde alles gebaut und ging alles kaputt, hier glauben die Leute keinem Geschwätz und sind doch sehr geschwätzig, hier steht der Vesuv und erinnert dich jeden Tag daran, dass auch die größte Tat der mächtigen Menschen, das herrlichste Werk, durch Feuer, Erdbeben, Asche und Meer in wenigen Sekunden in nichts verwandelt werden kann.« (Ferrante 2018, S. 570).

50 Über die »smarginatura« als Gemütszustand, der in bestimmten Situationen fast überfallsartig von Lila Besitz ergreift, wurde in der Sekundärliteratur vielfach nachgedacht – siehe dazu etwa Falotico 2015, S. 92–101; Ricciotti 2016, S. 114; Gallippi 2016, S. 108. Es würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags sprengen, dieser komplexen und keineswegs eindeutigen Fragestellung vertiefend nachzugehen. Es sei hier nur angemerkt, dass auch dieses Phänomen in der fundamentalen Ambivalenz der Figur ihren Ursprung hat, gewinnt man doch zunehmend den Eindruck, dass Lilas Wagemut, ihre Nonchalance gegenüber den möglichen Konsequenzen ihres risikoreichen Handelns, im Grunde dem tief empfundenen Gefühl einer grundlegenden Inkonsistenz der Welt und des menschlichen Lebens entspringen. Dieses Gefühl, fast ein »horror vacui« (am umfassendsten wird er als Reaktion Lilas auf das große Erdbeben in Teil 3 beschrieben), kann wohl als wesentlichste Komponente der »smarginatura« betrachtet werden.

## Möglichkeiten des Entrinnens aus dem Rione – eine kontrastive Skizze

Nur skizzenhaft soll abschließend dargelegt werden, inwieweit bei der Figur der Elena eine Gegenposition zu Lilas (zumindest partiellem) Streben nach einer Beheimatung in bzw. einer Identifikation mit dem Rione ausgemacht werden kann – freilich nicht ohne auch diesmal auf die Relativierungen und Abstriche hinzuweisen, die sich aus der ambivalenten Zeichnung beider Figuren ergeben.

Dass Elena tatsächlich seit dem Grundschulalter aus ihrem Herkunftsviertel wegstrebt, hat viel mit der Figur ihrer Mutter zu tun, repräsentiert diese aus ihrer Sicht doch eben jene dem Rione zugeschriebenen Charakteristika, die sie selbst am meisten verabscheut und hinter sich zu lassen wünscht: eine plumpe, durch Hinken und Schielen exaltierte Körperlichkeit gepaart mit einer Vulgarität des Dialekts und der Ausdrucksweise, die die Zugehörigkeit zur Unterschicht (zur »plebe«, wie es im Roman heißt) quasi auf den ersten Blick signalisiert;<sup>51</sup> aber auch eine für den Rione charakteristische Perspektivenlosigkeit und Kleingeistigkeit, die sich angesichts Elenas glänzender Schulabschlüsse in der Vorstellung äußern, die Tochter könne es nun wohl gar bis zur Verkäuferin im Schreibwarenladen bringen.<sup>52</sup> Wie stark Elenas Wille ist, den Rione und die Enge der eigenen Familie hinter sich zu lassen, zeigt sich an der extremen Hartnäckigkeit und Verzichtsbereitschaft, mit der sie ihren Karriereweg absolviert, vom Abitur über den Studienabschluss an der Elitehochschule in Siena bis hin zu ihrer schriftstellerischen Tätigkeit und der Ehe mit dem aus einer großbürgerlichen Intellektuellenfamilie stammenden Pietro Airola. Zu einem besonders aussagekräftigen Indiz lässt Ferrante dabei auch das bewusste Ablegen des neapolitanischen Dialekts zugunsten der italienischen Hochsprache werden. Grundsätzlich vermittelt der tiefe Dialekt, wie er im Rione gesprochen wird, seinen Sprecherinnen und Sprechern ein Gefühl der Vertrautheit, der Gemeinschaft und zweifellos auch der Beheimatung – gehört er doch ebenfalls, wie von Bausinger verdeutlicht, zu jenen identitätsbildenden Elementen, die »Heimat als Nahwelt [...] verständlich und durchschaubar« machen.<sup>53</sup> Der Dialekt des Rione suggeriert andererseits jedoch, wie von Laura Benedetti hervorgehoben wurde, die drohende Rückkehr zu einer von archaischem Stammesdenken geprägten

51 Besonders augenscheinlich wird dies, wie überhaupt Elenas beginnende Dissoziation von den als »plebe« (»Pöbel«) betrachteten Verwandten und Bekannten des Rione, im Kontext von Lilas Hochzeitsfeier am Ende des ersten Bandes. Vgl. Ferrante 2011, S. 326. (Ferrante 2016, S. 421).

52 Vgl. Ferrante 2011, S. 116. (Ferrante 2016, S. 145).

53 Bausinger 1980, S. 24f.

Dimension des Irrationalen und Prälogischen.<sup>54</sup> Der erfolgreiche Erwerb der mündlichen Hochsprache ist wahrscheinlich jener Bereich, in dem es Elena am meisten gelingt, nicht nur den Rione, sondern auch Lila hinter sich zu lassen. Im Zuge ihrer schulischen Laufbahn erlernt sie das Italienische mühsam wie eine Fremdsprache, doch einmal im Besitz dieser neuen Sprache bezieht sie daraus ein hohes Selbstbewusstsein und setzt die Hochsprache beispielsweise bewusst ein, um sich im Rione Autorität bzw. ihren Argumenten Geltung zu verschaffen.<sup>55</sup> Und nicht nur ihre Sprache, sogar ihre Stimme entwickelt sich vom Rione weg, wie der folgende kurze, aber signifikante Wortwechsel mit der Jugendgefährtin Carmen aus dem zweiten Band zeigt: »Ti sei fatta bella, t'è cambiata persino la voce.« ›Avevo una brutta voce?‹ ›Avevi la voce che abbiamo noi.‹<sup>56</sup>

Eine »Beheimatung« wird Elena in dem neuen gesellschaftlichen Kontext, in dem sie ankommt, oder auch in den Städten, die viele Jahre lang zu ihren Wohnorten werden (Florenz und Turin), jedoch nie finden, dazu mangelt es letztlich an einer wirklichen Akzeptanz durch die neue Bezugsgruppe.<sup>57</sup> Zugleich – und auch das verhindert eine umfassende neue Identitätsbildung und Heimatfindung – schwebt kontinuierlich der drohende ›Backlash‹ des Rione wie ein Damoklesschwert über Elena. Dies lässt sich besonders gut, wie gleich noch skizziert werden soll, an spezifischen Charakteristika von Elenas literarischem Schreiben exemplarisch festmachen, zum anderen aber auch an der Rolle der schielenden und hinkenden Mutter, deren Negativbild Elena ein Leben lang gefangen hält, ja sie quasi wie durch eine unsichtbare Nabelschnur zu ihrer Herkunft zurückzieht. So gerät insbesondere die leitmotivische Wiederholung von Elenas Befürchtung, ebenso wie ihre Mutter zu hinken zu beginnen (was im Zuge ihrer ersten Schwangerschaft im zweiten Band übrigens tatsächlich eintritt) zum Ausdruck einer umfassenden Regressionsbedrohung, in der das Bild der Mutter sich auf einer symbolischen Ebene mit dem »weichen, verfaulten Bauch Neapels« und der »lähmenden Klebrigkeit der Herkunft« identifiziert.<sup>58</sup>

Auf deutlich subtilere, teilweise nur implizit erschließbare Weise ist in Fer-

54 Vgl. Benedetti 2012, S. 180f.

55 Siehe etwa Ferrante 2011, S. 264.

56 Ferrante 2012, S. 376. »Du bist schön geworden, sogar deine Stimme hat sich verändert. – Hatte ich denn eine hässliche Stimme? – Du hattest so eine Stimme wie wir.« (Ferrante 2017, S. 497).

57 Dies genauer auszuführen und zu belegen, würde den Rahmen des vorliegenden Beitrags deutlich sprengen. Stellvertretend für viele andere Argumente sei hier nur auf die im vierten Band eintretende Entsolidarisierung der Schwiegereltern, Guido und Adele Airota, hingewiesen, eben auf Grund von Elenas Herkunft und ihrer daraus resultierenden »inaffidabilità« (i. e. ›Unzuverlässigkeit‹). Vgl. Ferrante 2014, S. 63–65.

58 Das Diktum vom »ventre molle e putrefatto di Napoli« ist nachzulesen bei Falotico 2015, S. 93, während »la vischiosità paralizzante delle origini« von Gambaro 2014, S. 175 konstatiert wird.

rantes Romanzyklus der ›Backlash‹ des Rione in Elenas literarischem Schreiben gestaltet – auch dies kann hier nur andeutungsweise skizziert werden. Bei ihrer literarischen Tätigkeit, durch die sie zu Erfolg, Anerkennung und Geld gelangt, kämpft Elena mehr oder weniger zeitlebens mit dem beklemmenden Bewusstsein oder zumindest Eindruck, dass ihre Werke nicht ohne die Vorlagen Lilas möglich gewesen wären, also beispielsweise nicht ohne deren als Zehnjährige verfasste Erzählung *La fata blu* oder ohne die Tagebuchhefte, die Elena verbotenerweise liest. Sie alle erscheinen ihr von einem bewundernswert lebendigen, authentischen Schreibstil beseelt, den sie selbst nicht zu haben glaubt und daher zu imitieren sucht. So führt sie (in Band zwei) das lobende Urteil eines Verlagslektors, der in ihrem ersten Roman »auf jeder Seite [...] etwas Kraftvolles« entdeckt, »ohne dass ich erkennen kann, woher es kommt«,<sup>59</sup> wenig später auf den Einfluss zurück, den Lilas schon in kindlichem Alter ausgeprägte Wortgewalt auf ihren literarischen Stil hat.<sup>60</sup> Es resultiert daraus eine deutlich autoreferenzielle Dimension der Isotopie des Schreibens, die alle vier Bände des Zyklus durchquert. Letzteres zeigt sich nicht zuletzt am Motiv der im ersten Band verloren gegangenen Puppen, denn diese sind durch das von Don Achille erhaltene Geld und den Roman *Piccole donne*, den die Mädchen sich dafür kaufen, eng mit dem autoreferenziellen Thema der Literatur und des Schreibens verwoben – und liegen am Ende des vierten Bandes plötzlich in Elenas Turiner Postfach, als letztes Lebenszeichen von Lila, aus dem Elena folgende Quintessenz ableitet: »A differenza che nei racconti, la vita vera, quando è passata, si sporge non sulla chiarezza ma sull'oscurità.«<sup>61</sup> In diesen Worten lebt tatsächlich die Kritik nochmals auf, die Lila wiederholt an den literarischen Veröffentlichungen ihrer Freundin geäußert hatte, nämlich dass diese sozusagen in die Falle der wohlgeordneten Worte tappen,<sup>62</sup> statt das Chaos der Realität widerzuspiegeln. Damit unterliegt im Grunde auch das Schreiben, wie Caterina Falotico weiter feststellt, der Gefahr oder Faszination des Regressiven, da es gewissermaßen nur dann als authentisch gelten kann, wenn es von der Unübersichtlichkeit des Rione, den es darstellt, kontaminiert ist.<sup>63</sup>

59 Ferrante 2017, S. 598. »È la terza volta che leggo il suo libro e a ogni pagina c'è qualcosa di potente che non riesco a capire da dove viene.« (Ferrante 2012, S. 450).

60 Vgl. Ferrante 2012, S. 453; Ferrante 2017, S. 602.

61 Ferrante 2014, S. 451. »Anders als in den Geschichten neigt sich das wahre Leben, wenn es vorbei ist, nicht dem Licht zu, sondern der Dunkelheit.« (Ferrante 2018, S. 615).

62 Vgl. Falotico 2015, S. 111 (»cadere nel tranello delle parole ben allineate«).

63 Ebd., S. 111f.

## Konklusion

Versucht man abschließend, die Frage nach dem Stellenwert von »Beheimatung« und »Fremdheit« in Ferrantes *L'amica geniale*-Zyklus auf den Punkt zu bringen, kann die wichtigste Schlussfolgerung nur in der Betonung der umfassenden Ambivalenz liegen, mit der diese Konzepte anhand der beiden Protagonistinnen, Elena und Lila, gestaltet sind. Als Fremdkörper im gesellschaftlichen Kontext des Rione fühlt sich Elena sicherlich mehr als Lila, weshalb sie sich von dessen stark auf Herkunftssolidarität beruhenden zwischenmenschlichen Bindungen oder vom Dialekt als gemeinschaftsbildendem Code auch wesentlich klarer distanziert. Es zieht Elena ganz offensichtlich weg von diesen Attributen einer eher ländlichen denn städtischen Prägung (wie sie für *Secondary Cities* charakteristisch sind) und hin zu Orten großstädtischer Anonymität wie Turin, wo ihr »Beheimatung« im Sinne einer Akzeptanz durch die Bezugsgruppe aber versagt bleibt. Doch ist auch Lila, von Kindheit an und in wachsendem Ausmaß wieder im vierten Band des Zyklus, eine Außenseiterin mit einem gebrochenen Verhältnis zu diesem permanenten Ort ihres Aufenthalts und seiner Bezugsgruppe, auch wenn sie durch ihre intensive Beschäftigung mit der Heimatstadt Neapel oder durch ihr Festhalten am Dialekt eine Verankerung im Vertrauten anzustreben scheint.

Von einem Heimatbegriff, der mit Tendenzen zur Idyllisierung und Heile-Welt-Fantasien einhergeht, ist man hier ebenso weit entfernt wie etwa auch von einem zeitgenössischen transkulturellen Heimatbegriff. Genauso wenig kann man mit Blick auf Elena von einem eindeutigen Status des Fremdseins sprechen, ist ihr konsequentes Wegstreben aus dem Rione und die klare Dissoziierung von Identifikationsmustern wie den durch die mütterliche Genealogie vorgegebenen doch konterkariert durch ein ständiges Zurück- und Hingezogensein wider Willen zum Herkunftsumbiente, das sich für sie maßgeblich in Lila personifiziert. In besonders signifikanter Weise manifestiert sich dieser »Backlash« in der – natürlich eminent selbstreferentiellen – Isotopie des Schreibens, für welches der Rione über den Umweg Lilas gerade in seiner chaotischen Verfasstheit und Prekarität eine letztlich nicht repräsentierbare Modellhaftigkeit zugewiesen bekommt.

## Bibliografie

- Alcaro, Mario: *Sull'identità meridionale. Forme di una cultura mediterranea*. Turin 1999.  
Bausinger, Hermann: »Heimat und Identität«, in: Moosmann, Elisabeth (Hg.): *Heimat. Sehnsucht nach Identität*. Berlin 1980, S. 13–29.

- Benedetti, Laura: »Il linguaggio dell'amicizia e della città: *L'amica geniale* di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento«, in: *Quaderni d'italianistica* 2012/XXXIII (2), S. 171–187.
- Benjamin, Walter/Lacis, Asja: »Neapel« (1925), in: Benjamin, Walter: *Denkbilder*. Frankfurt/Main 1994, S. 307–316.
- Borsò, Vittoria: »Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift«, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007, S. 279–295.
- Falotico, Caterina: »Elena Ferrante: Il ciclo dell'*Amica geniale* tra autobiografia, storia e metaletteratura«, in: *Forum Italicum* 2015/49 (1), S. 92–118.
- Ferrante, Elena: *L'amica geniale* (vol. 1). Rom 2011 [dt.: *Meine geniale Freundin. Kindheit und frühe Jugend*. Bd. 1. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. Berlin 2016].
- Ferrante, Elena: *Storia del nuovo cognome* (vol. 2.). Rom 2012 [dt.: *Die Geschichte eines neuen Namens. Jugendjahre*. Bd. 2. Aus dem Italienischen von Karin Krieger. Berlin 2017].
- Ferrante, Elena: *Storia di chi fugge e di chi resta* (vol. 3). Rom 2013.
- Ferrante, Elena: *Storia della bambina perduta* (vol. 4). Rom 2014.
- Ferraro, Stefania (Hg.): *Discorsi su Napoli. Rappresentazioni della città tra eccessi e difetti*. Rom 2015.
- Fofi, Goffredo: »Tutto (o quasi) su Elena Ferrante«, in: *Il sole 24 ore* 2.09.2016. Verfügbar unter: <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-09-02/tutto-o-quasi-elena-ferrante-173329.shtml?uuid=ADoWd8DB> [26.03.2018].
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi/Richter, Stefan (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig 1990, S. 34–46.
- Fuchs, Gerhild: »On the Construct of a Transcultural Mediterranean South in Contemporary Neapolitan Popular Music«, in: Maeder, Costantino/Reichart, Dagmar (Hg.): *South as Metaphor. Comparative Approaches to a Transcultural Study of Literature*. Frankfurt/Main (im Druck).
- Gallippi, Franco: »Elena Ferrante's *My Brilliant Friend*: In Search of Parthenope and the ›Founding‹ of a New City«, in: Russo Bullaro, Grace/Love, Stephanie V. (Hg.): *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York 2016, S. 101–127.
- Gambaro, Elisa: »Il fascino del regresso. Note su *L'amica geniale* di Elena Ferrante«, in: *Enthymema* 2014/XI, S. 168–181.
- Jacob, Didier: »Elena Ferrante, grand entretien exclusif: L'histoire de Lila et Lena est terminée«, in: *Bibliobs. Actualité littéraire par le Nouvel Observateur* 17.01.2018. Verfügbar unter: <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180116.OBS0734/elena-ferrante-grand-entretien-exclusif-l-histoire-de-lila-et-lena-est-terminee.html> [26.03.2018].
- Koschorke, Albrecht: »Zur Funktionsweise kultureller Peripherie«, in: Frank, Susi K./Ruhe, Cornelia/Schmitz, Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld 2012, S. 27–39.
- Lagioia, Nicola: »Elena Ferrante sono io.« Nicola Lagioia intervista la scrittrice misteriosa, in: *L'Espresso* 04.04.2016. Verfügbar unter: [http://www.repubblica.it/cultura/2016/04/04/news/\\_elena\\_ferrante\\_sono\\_io\\_nicola\\_lagioia\\_intervista\\_la\\_scrittrice\\_misteriosa-136855191/](http://www.repubblica.it/cultura/2016/04/04/news/_elena_ferrante_sono_io_nicola_lagioia_intervista_la_scrittrice_misteriosa-136855191/) [26.03.2018].

- Ricciotti, Adele: »Un confronto tra Elena Ferrante e Anna Maria Ortese: la città di Napoli, la fuga, l'identità«, in: *Zibaldone*. 2016/IV (2), S. 111–122.
- Russo Bullaro, Grace: »The Era of the ›Economic Miracle‹ and the Force of Context in Ferrante's *My Brilliant Friend*«, in: Russo Bullaro, Grace/Love, Stephanie V. (Hg.): *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*. New York 2016, S. 15–44.
- Savonardo, Lello: »Il contesto della ricerca. Napoli nell'era Bassolino«, in: Amaturo, Enrica (Hg.): *Capitale sociale e classi dirigenti a Napoli*. Rom 2003, S. 73–95.
- Signorelli, Amalia: »Napoletanità: Stereotype und Widersprüche«, in: Pisani, Salvatore/Siebenmorgen, Katharina (Hg.): *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Berlin 2009, S. 15–20.
- Teuber, Bernhard: »Imaginatio borealis in einer Topographie der Kultur«, in: Engel-Braunschmidt, Annelore/Fouquet, Gerhard/von Hinden, Wiebke/Schmidt, Inken (Hg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main u. a. 2001, S. 173–201.



---

Claudia Jünke

## Die vertraute und die fremde Stadt: Barcelona in der spanischen Literatur der Francozeit und der Transición

### Einleitung

Wie bereits in der Einleitung dieses Sammelbandes angedeutet, ist es nicht unproblematisch, Barcelona als eine Secondary City zu bezeichnen. Barcelona ist auf der einen Seite insofern eine ›zweite Stadt‹, als sie nicht die Hauptstadt eines Staates und dementsprechend in Spanien politisch und administrativ – und auch in puncto Größe und Einwohner\_innenzahl – Madrid nachgeordnet ist. Auch geographisch befindet sich die Mittelmeerstadt Barcelona an der Peripherie der iberischen Halbinsel, während das inmitten der kastilischen Hochebene gelegene Madrid das Zentrum Spaniens markiert. Auf der anderen Seite ist Barcelona jedoch zweifellos eine Primary City und selbst ein Zentrum, und zwar dann, wenn man als geographischen, kulturellen, ökonomischen und nationalen Bezugsrahmen nicht Spanien, sondern Katalonien wählt, dessen Unabhängigkeitsbestrebungen aktuell wieder virulent geworden sind.

Dieses für Barcelona charakteristische Spannungsverhältnis zwischen einer Stadt des Zentrums und einer Stadt der Peripherie zieht sich durch die wechselhafte politische Geschichte der iberischen Halbinsel: Während in politisch zentralistischen Phasen der spanischen Geschichte Barcelona eher als periphere Stadt in Spanien wahrgenommen wurde, steht in Zeiten der Dezentralisierung mehr ihre Rolle als Zentrum Kataloniens im Vordergrund. Als Zentrum Kataloniens erscheint Barcelona v. a. im Mittelalter (in der Zeit der *Comtats Catalans*), in der Habsburgerzeit (16./17. Jahrhundert), während der Zweiten Republik (1931–36) sowie in der postfranquistischen Gegenwart seit 1975. An die Peripherie Spaniens rückt die Stadt indes nach dem Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1713/14), speziell in der Folge desjenigen Ereignisses, das als ›kollektives Trauma‹ zum Fixpunkt und Gründungsmythos der offiziellen katalanischen Erinnerungspolitik avanciert ist, nämlich der Kapitulation Barcelonas vor den Truppen von Felipe V am 11.9.1714, mit der der Dynastiewechsel zu den Bourbonen besiegelt wird. Auch während der Francodiktatur im 20. Jahrhun-

dert, in der die regionalen Kulturen und Sprachen Spaniens unterdrückt werden, wird Barcelona wieder eine stärker periphere Rolle zugeschrieben.

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, welche Bilder Barcelonas in literarischen Texten spanischer Autor\_innen entworfen werden. Der Fokus soll auf dem Roman der Zeit der Francodiktatur (1939–1975) und der postfranquistischen Demokratisierungsphase, der sogenannten *Transición* (1975–1982) liegen, also auf der Phase einer starken geopolitischen Zentralisierung und deren anschließendem Aufbrechen, das besonders in dem 1979 in Kraft tretenden Autonomiestatut für Katalonien zum Ausdruck kommt. Die genannten Dekaden erweisen sich auch insofern als besonders interessant, als sich – so die These dieses Beitrags – die kritische Haltung vieler Schriftsteller\_innen zu zeitgenössischen politischen und sozialen Realitäten und ihre Reflexionen auf die damit einhergehenden komplexen und konfliktuellen Selbst- und Weltverhältnisse der Protagonist\_innen ganz zentral durch die je spezifische literarische Gestaltung des Raums, in unserem Fall des Raums Barcelona manifestiert. Die Stadtdarstellung steht somit vielfach im Dienst einer desillusionierten Sicht auf zeitgenössische Realitäten sowie auf das häufig problematische Verhältnis zwischen Subjekt und Welt. Eine besondere Rolle spielen dabei die subjektiven Stadterfahrungen der Protagonist\_innen – Erfahrungen, die im Spannungsfeld von Vertrautheit und Fremdheit, von Gefühlen der Beheimatung in der und Entfremdung von der Stadt situiert sind. An diesen Stadtwahrnehmungen kristallisieren sich Zeitdiagnose und Zeitkritik der Werke. Die Darstellung von Barcelona zeigt damit, dass Räume in der Literatur »menschlich erlebte Räume [sind], in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.«<sup>1</sup>

Im Folgenden werden exemplarisch drei Romane aus der Zeit zwischen dem Ende des Spanischen Bürgerkriegs und dem Ende der *Transición* im Hinblick auf das von ihnen entworfene Bild von Barcelona sowie die individuelle Wahrnehmung der Stadt durch die jeweiligen Hauptfiguren untersucht. Die drei Romane sind beispielhaft für die verschiedenen Produktionsbedingungen von Literatur in dem genannten Zeitraum. Carmen Laforets *Nada* (1945) wurde im frühen Franquismus in Spanien unter den Bedingungen der Zensur verfasst und publiziert. Während der Diktatur unterlag die Literaturproduktion in Spanien einer Zensur, das heißt es durfte nichts veröffentlicht werden, was den ideologischen Grundsätzen des Franquismus zuwiderlief.<sup>2</sup> Bei Juan Goytisolos *Señas de identidad* (1966) handelt es sich um ein Beispiel für Exilliteratur; der Autor veröffentlichte den Roman in Mexiko, wodurch er nicht den strengen Zensurauflagen des Regimes unterworfen war. Manuel Vázquez Montalbán *Los mares del sur*

1 Hallet/Neumann 2009, S. 11.

2 Zur Zensur während des Franquismus vgl. Abellán 1980 sowie Neuschäfer 1991.

(1979) schließlich erschien in Spanien, nachdem die Zensur abgeschafft worden war.

Darüber hinaus repräsentieren die drei Protagonist\_innen gleichsam drei verschiedene Grundkonstellationen des Verhältnisses zwischen Subjekt und Stadt: In *Nada* ist Andrea in Barcelona eine Fremde, die sich in der Stadt zurechtzufinden versucht, aber nie dort heimisch wird. In *Señas de identidad* war Álvaro in der Vergangenheit einmal in Barcelona zu Hause, kehrt nun jedoch nach langen Jahren des Exils in die Stadt zurück und fühlt sich von ihr entfremdet. In *Los mares del sur* ist Barcelona für den Detektiv Pepe und für das Mordopfer ihre Heimat und eine Stadt, die ihnen in hohem Maße vertraut ist – und dennoch lernen sie ihnen unbekannte städtische Zonen kennen. Damit können alle drei Protagonist\_innen als Alter Egos ihrer Verfasser\_innen angesehen werden: Carmen Laforet, die zwar in Barcelona geboren wird, wächst auf Gran Canaria auf und verbringt einen Teil ihrer Studienzeit in Barcelona. Juan Goytisolo stammt aus Barcelona, geht aber 1956 ins französische Exil und lebt danach nie wieder dauerhaft in Spanien. Manuel Vázquez Montalbán schließlich ist Zeit seines Lebens in der katalanischen Metropole verwurzelt, der er nicht nur mit seinen literarischen Texten, sondern zum Beispiel auch mit seiner Stadtchronik *Barcelonas*<sup>3</sup> ein Denkmal setzt. Dass die drei Autor\_innen ausgerechnet die Secondary City Barcelona thematisieren und nicht die Hauptstadt Madrid, hat auch mit diesen autobiographischen Bezügen zu tun.

Der Terminologie von Andreas Mahler<sup>4</sup> folgend können die Romane beziehungsweise einzelne Kapitel der Romane als Stadttex te aufgefasst werden, das heißt als Texte, in denen die Stadt nicht nur Schauplatz der Geschichte, sondern wesentlicher Bestandteil und eigenständiger Gegenstand ist. Sie bringen damit auf je besondere Weise die Textstadt Barcelona hervor, die das Objekt der nachfolgenden Betrachtungen sein soll.

## Das Barcelona der Nachkriegszeit in Carmen Laforets *Nada* (1945)

In Carmen Laforets Roman *Nada* aus dem Jahr 1945<sup>5</sup> kommt die junge Protagonistin und Ich-Erzählerin Andrea kurz nach dem Ende des Bürgerkriegs voller Erwartung und Vorfreude aus der Provinz nach Barcelona, um an der Universität Literatur zu studieren. Sie ist also v. a. zu Beginn des Romans eine Fremde, die versucht, sich in der ihr unbekannt und unvertrauten Großstadt zurecht zu

---

3 Vgl. Vázquez Montalbán [EA 1987] 2004.

4 Vgl. Mahler 1999.

5 Laforet 1994.

finden. Ihre Fremdheit ist dabei nicht negativ konnotiert – ganz im Gegenteil, wie die folgenden beiden Zitate vom Anfang des Romans zeigen:

Era la primera noche que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche. [...] El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida.<sup>6</sup>

Estaba en Barcelona. Había amontonado demasiados sueños sobre este hecho concreto para no parecerme un milagro aquel primer rumor de la ciudad diciéndome tan claro que era una realidad verdadera como mi cuerpo, como el roce áspero de la manta sobre mi mejilla.<sup>7</sup>

Andrea kommt voller positiver Erwartungen und Hoffnungen in die neue und ihr unbekannte Stadt, die ihr wie ein ›Wunder‹ (»milagro«, »maravilla«) erscheint. Sie erlebt ihre Fremdheit als positiv, als Aufbruch zu aufregenden Abenteuern (»aventura [...] excitante«) und in ein Leben in Freiheit (»libertad«). Schon hier wird angedeutet, dass Laforet in *Nada* auf das Gattungsmodell des Bildungs- oder Entwicklungsromans zurückgreift, der die innere Entwicklung einer jungen Hauptfigur in Auseinandersetzung mit den äußeren Bedingungen ihrer Umwelt nachzeichnet. Zugleich ist das erste Zitat auch ein anschauliches Beispiel für die ›impressionistische‹ Darstellungsweise der Autorin, die Andreas Stadterfahrung als eine körperliche und sinnliche Erfahrung modelliert. Die Protagonistin schildert ihre ›Eindrücke‹ (»impresiones«), die in erster Linie Sinneswahrnehmungen sind und die sich auf den fremden städtischen Raum beziehen: sie nimmt v. a. den Geruch, die Geräusche und die Lichter der Großstadt wahr.

In Barcelona lebt Andrea bei ihren Verwandten und bewegt sich hauptsächlich zwischen dem Kosmos der familiären Wohnung, in dem sie v. a. negative Erfahrungen macht und den sie als einengend empfindet, und dem Kosmos der Universität, der für sie zunächst etwas Befreiendes hat. Sie durchquert auch die Geographie der Stadt und lernt verschiedene urbane Räume kennen: das bürgerliche Viertel der Eixample, die mittelalterliche Altstadt, die Flaniermeile der

6 Laforet 1994, S. 11. »Es war das erste Mal, dass ich nachts alleine reiste, aber ich hatte keine Angst; im Gegenteil, diese tiefe nächtliche Freiheit erschien mir wie ein angenehmes und aufregendes Abenteuer. [...] Der besondere Geruch, die lärmenden Menschen, die immer traurigen Lichter hatten für mich einen großen Zauber, der alle meine Eindrücke in dem wunderbaren Gefühl zusammenfasste, endlich in einer Großstadt zu sein, die ich nicht kannte, aber von der ich gerade deshalb geträumt hatte.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin).

7 Laforet 1994, S.21. »Ich war in Barcelona. Ich hatte mir diese Tatsache so sehr erträumt, dass mir jenes erste Lärmen der Stadt nicht wie ein Wunder vorkam, sondern wie eine Wirklichkeit, die so real war wie mein Körper, wie das raue Kratzen der Decke auf meiner Wange.«

Ramblas, den Hafen, die Berge mit ihren Aussichtspunkten auf die Stadt. Ihre Stadtwahrnehmung, die erst nur verheißungsvoll war, oszilliert bald zwischen Faszination und Schrecken angesichts der großstädtischen Lebenswelt. Zum einen übt die Stadt immer wieder – wie ja auch in den Zitaten vom Romananfang deutlich wurde – einen großen Reiz auf sie aus; zum anderen finden sich im Roman vielfach Attribute, die dem städtischen Raum etwas Morbides, Düsteres und Unheilvolles zuschreiben. Dies gilt zum einen – und in erster Linie – für die Wohnung ihrer Verwandten, die ihr als ›Hexenhaus‹, als »casa de brujas«<sup>8</sup> erscheint, zum anderen für die Stadt insgesamt, die Andrea durch ihre strenge Tante Angustias als eine regelrechte ›Hölle‹ präsentiert wird: »La ciudad, hija mía, es un infierno.«<sup>9</sup> Sie verbietet Andrea, alleine und auf eigene Faust durch die Stadt zu gehen.

Dieses Spannungsverhältnis von Faszination und Schrecken zeigt sich exemplarisch, als sich Andrea über das Verbot ihrer Tante hinwegsetzt und eines nachts alleine in die Altstadt geht – sie möchte die gotische Kathedrale sehen, von der sie dann zutiefst beeindruckt ist:

Había una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto. [...] La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba en la arquitectura maravillosa. [...] Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos.<sup>10</sup>

Deutlich zeigt sich hier – wie auch an anderen Stellen des Romans –, dass sich Laforet nicht nur in die Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans einschreibt, sondern auch Elemente der Schauerliteratur aufgreift: das nächtliche Setting, die unheimlich-schaurige Atmosphäre, die mittelalterliche Architektur gehören zum Inventar der *gothic novel*. In Andreas Wahrnehmung des urbanen Raums verbinden sich Morbides (die Anspielung auf die vermeintlich ›toten‹ Bewohner\_innen der Stadt) und Erhabenes (die Empfindung der überwältigenden Schönheit des gotischen Bauwerks).<sup>11</sup> Eine komplementäre Szene führt sie nachts in einen anderen Teil der Altstadt, ins *barrio chino*, das Viertel der Nachtlokale, Prostituierten und Kleinkriminellen. An die Stelle des Erhaben-

---

8 Laforet 1994, S. 17.

9 Laforet 1994, S. 25.

10 Laforet 1994, S. 115. »Die Einsamkeit war eindrucksvoll; es war, als wären alle Bewohner der Stadt gestorben. In strenger Harmonie, die zu fast pflanzlichen Formen stilisiert war, erhob sich die Kathedrale in den klaren Mittelmeerhimmel. Von der wunderbaren Architektur strömte eine Friedlichkeit und eine beeindruckende Klarheit aus. Ich ließ diesen tiefen Zauber der Formen einige Minuten lang auf mich einwirken.«

11 Wells interpretiert diese Szene als eine ›urbane Epiphanie‹. Vgl. Wells 2007.

heitsgefühls tritt hier der Eindruck des Schaurig-Grotesken, das auf Andrea ebenfalls einen großen – diesmal noch deutlicher morbiden – Reiz ausübt.<sup>12</sup>

Direkte Stadtbeschreibungen sind in *Nada* nur selten zu finden. Betrachtet man die recht spärlichen und knappen Beschreibungen der städtischen Geographie<sup>13</sup> aus der Perspektive der Erzählerin, so fällt auf, dass diese mehrfach im Zeichen einer punktuellen und recht zurückhaltenden Thematisierung des Spanischen Bürgerkriegs sowie von dessen Folgen stehen. Laforet spielt auf den Bürgerkrieg v. a. über die Spuren an, die dieser im urbanen Raum hinterlassen hat.<sup>14</sup> In einer Szene betrachtet Andrea aus der distanzierten Vogelperspektive, vom Hügel des Montjuïc, des Hausberges der Stadt, das Hafengebiet, aus dem noch Überreste der im Krieg versunkenen Schiffe emporragen:

El gran puerto parecía pequeño bajo nuestras miradas, que lo abarcaban a vista de pájaro. En las dársenas salían a la superficie los esqueletos oxidados de los buques hundidos en la guerra.<sup>15</sup>

Die Autorin verwendet hier ein prägnantes Bild, das darauf verweist, dass der Krieg zwar Vergangenheit ist, seine materiellen Überreste aber in der Gegenwart der 1940er Jahre noch immer an die Oberfläche treten – ja, vielleicht sogar drängen – und gleichsam als Mahnmale an die vergangene Gewalt erinnern. Der Krieg ist somit im Stadtbild abwesend und anwesend zugleich; die Vergangenheit ist noch nicht ganz vergangen, sondern auf gespenstische Art in der Gegenwart präsent. Auch an einer anderen Stelle des Romans sind es die indexikalischen Zeichen, durch die sich der Krieg in die Topographie der Stadt eingeschrieben hat und die an eine von Gewalt geprägte Vergangenheit erinnern. Als Andrea gemeinsam mit ihrem Kommilitonen Pons die Altstadt im Herzen Barcelonas durchquert und die Kirche Santa María del Mar besucht, bemerkt sie die Spuren des Krieges in dem Gebäude:

–¿Conoces la iglesia de Santa María del Mar? me dijo Pons. –No. –Vamos a entrar un momento si quieres. La ponen como ejemplo del puro gótico catalán. A mí me parece

12 Laforet 1994, S. 177. Hier ist es Andrea selbst, die diesen Bereich der Stadt als »infierno« bezeichnet und über sich selbst sagt: »Yo estaba llena de terror« [»Ich empfand einen tiefen Schrecken«]. Das Spannungsverhältnis zwischen positiven und negativen Attributen in Bezug auf die Stadt findet sich noch an anderen Stellen; vgl. z. B. Laforet 1994, S. 200: »La ciudad [...] tiene una belleza sofocante, un poco triste.« [»Die Stadt ist von einer beklemmenden Schönheit, die etwas Trauriges hat.«].

13 Vgl. Navarro Durán 2016, S. 17.

14 Der Bürgerkrieg und dessen desaströse Folgen werden darüber hinaus auch auf andere Weise im Roman thematisiert, etwa durch die mehrfache Erwähnung des Hungers, unter dem die Protagonistin leidet oder durch die innere Verrohung und den äußeren Niedergang einiger Mitglieder ihrer Verwandtschaft.

15 Laforet 1994, S. 143f. »Der große Hafen schien aus unserer Vogelperspektive klein. Im Hafengebiet ragten die verrosteten Skelette der im Krieg versunkenen Schiffe aus dem Wasser.«

una maravilla. Cuando la guerra, la quemaron... [...] Levanté los ojos y vi los vitrales rotos de las ventanas, entre las piedras que habían ennegrecido las llamas.<sup>16</sup>

Auch hier wird die Aufmerksamkeit auf die noch immer im Stadtbild sichtbaren Folgen des Spanischen Bürgerkriegs gelegt – in diesem Fall sind es die zersprungenen Kirchenfenster und die mit Ruß bedeckten Gebäudeteile. Während es sich beim ersten Beispiel um den Hafen, d. h. einen eher industriell geprägten Bereich der Stadt handelt, geht es hier – wie die Figur Pons selbst bemerkt – um ein gotisches Kirchengebäude, das als architektonisches Meisterwerk gilt. Höchste Kulturleistung (die beeindruckende Kirchenarchitektur) und größte Barbarei (die Gewalt des Bürgerkriegs) kommen an diesem Ort zusammen. Beide hier behandelten Textstellen reflektieren somit ein spezifisches Zeitverständnis, in dem die Temporalität des Jetzt gleichsam durchbrochen wird und die Vergangenheit in der Gegenwart aufscheint und in ihr manifest und erfahrbar wird. Laforet bedient sich in ihrem Roman also einer Erzählstrategie, die als »Verzeitlichung des Raums«<sup>17</sup> bezeichnet werden kann: den fiktiven Räumen sind Spuren verschiedener Zeiten eingeschrieben, die sich überlagern und ko-präsent sind – Zeit wird so am Raum ablesbar. Der städtische Raum Barcelonas wird damit zum Palimpsest, in dem sich die Schichten verschiedener Zeiten überlagern.

Schlussendlich muss die Protagonistin nach einem Jahr in Barcelona erkennen, dass ihre Hoffnungen enttäuscht wurden und sich nichts – *nada* – von ihren Erwartungen erfüllt hat. Desillusioniert verlässt Andrea die Stadt wieder, um ihr Studium in Madrid fortzusetzen. Der Roman endet mit ihrer Abreise – einer Szene, die gemeinsam mit der zu Beginn dargestellten Ankunft die Geschichte einrahmt und die mit der Bemerkung der Erzählerin endet: »Barcelona entera quedaba [...] detrás de mí.«<sup>18</sup> Der *engaño* des Anfangs hat sich am Ende zu einem *desengaño*, einer »Enttäuschung« gewandelt. Jetzt steht nicht mehr das Ankommen in der, sondern die Abreise aus der Stadt für die erneute Hoffnung auf eine Befreiung, eine »liberación«<sup>19</sup>.

16 Laforet 1994, S. 153. »–Kennst du die Kirche Santa María del Mar?, fragte mich Pons. –Nein. –Wenn du willst, gehen wir kurz hinein. Sie gilt als Musterbeispiel der reinen katalanischen Gotik. Ich finde sie wunderbar. Während des Krieges wurde sie abgebrannt.... Ich hob den Blick und sah zwischen den von den Flammen schwarz gewordenen Steinen die zerbrochenen Kirchenfenster.«

17 Vgl. Nünning 2002.

18 Laforet 1994, S. 295. »Ich ließ ganz Barcelona hinter mir zurück.«

19 Laforet 1994, S. 294.

## Das Barcelona der Francozeit in Juan Goytisolos *Señas de identidad* (1966)

In dem von Juan Goytisolo verfassten experimentellen, formal stark fragmentierten und heterogenen Roman *Señas de identidad* (1966)<sup>20</sup> kommt der Protagonist, der zweiunddreißigjährige spanische Fotograf Álvaro Mendiola, der seit 1952 im französischen Exil lebt, im August 1963 für einige Tage in das Landhaus seiner großbürgerlichen Familie in der Nähe von Barcelona zurück. Er befindet sich in einer tiefen Existenzkrise, reflektiert auf sein bisheriges Leben und macht sich auf die Suche nach seinen verloren gegangenen ›Identitätszeichen‹ – sowohl auf der individuellen als auch auf der kollektiven Ebene: Er befasst sich mit seiner persönlichen Vergangenheit und mit der Vergangenheit und Geschichte seines Landes, das ihm fremd geworden ist. Das letzte Kapitel des Romans, um das es im Folgenden gehen soll, kann als ein »Stadttext« gelesen werden, da sich hier die Selbstvergewisserungsversuche des Protagonisten und seine Spanienkritik an der Wahrnehmung und Darstellung des städtischen Raums kristallisieren.<sup>21</sup> Álvaro macht einen Spaziergang auf den Montjuïc, der damals bereits ein beliebtes Ausflugsziel ist. Goytisolo zitiert in diesem Zusammenhang einen touristischen Prospekt, in dem es über Barcelona und den Montjuïc heißt:

Otro mirador de la ciudad es la cumbre y ladera de Montjuich, el monte en que se inició su historia, coronado por la fortaleza que, perdido hoy su carácter militar, vuelve a la ciudad como museo. [...] Ésta es nuestra Ciudad; una ciudad [...] que procura ser para los visitantes tal como la vio Don Quijote hace más de trescientos años.<sup>22</sup>

Wie das Zitat deutlich macht, propagiert der Stadtführer einen ideologisch einseitigen Blick auf Barcelona – und zwar sowohl in zeitlicher als auch in kulturellräumlicher Hinsicht. Er perpetuiert den Mythos eines ›Ewigen Spaniens‹, das von Fortschritt und Modernisierung kaum berührt wurde und daher vermeintlich ›ursprünglich‹ und ›authentisch‹ ist. Mit dem Verweis auf Don Quijote – eine Figur, die das Sinnbild des kastilischen Spaniens ist – wird darüber hinaus die kastilische Kultur als spanische Kultur *tout court* gesetzt und, ganz im Sinne der franquistischen Ideologie, die katalanische Identität der Metropole ausgeblendet und negiert. Álvaros subjektive Sicht auf seine Heimatstadt und seine

20 Goytisolo 1999.

21 Mit der Spanienkritik in *Señas de identidad* habe ich mich bereits in einem anderen Zusammenhang befasst, vgl. Jünke 2004.

22 Goytisolo 1994, S.413 ff. »Ein anderer Aussichtspunkt der Stadt ist der Gipfel und Hang des Montjuich, des Berges, auf dem ihre Geschichte begann und der von der Festung gekrönt wird, die heute ihren militärischen Charakter verloren hat und der Stadt als ein Museum zurückgegeben wurde. Das ist unsere Stadt: eine Stadt, die versucht, für die Besucher so auszusehen, wie sie Don Quijote vor mehr als dreihundert Jahren sah.«

spezifische Stadterfahrung demontieren dieses offizielle Bild von Barcelona und Spanien, und dies im Hinblick auf beide gerade genannte Dimensionen.

In Bezug auf die kulturräumliche Ebene wird aus Álvaros Perspektive – und narratologisch vermittelt durch die ungewöhnliche, im Hinblick auf Álvaros Identitätszersplitterung semantisierte Form des homodiegetischen Erzählens in der zweiten Person – die einseitige und parteiische offizielle Weltsicht und Erinnerungspolitik, die auch den ausländischen Besuchern vermittelt wird, entlarvt und kritisiert. Der touristische Prospekt erläutert lediglich (wie im letzten Zitat deutlich wird), dass das alte Militärfort in ein Museum umgewandelt wurde. Verschwiegen wird aber eine andere Geschichte, die mit diesem Ort verbunden ist und die ihn zu einem bedeutenden katalanischen Erinnerungsort macht:

desembocaste en lo que fuera patio de armas de la abolida fortaleza militar [...] un zócalo sobrio realzaba la estatua ecuestre de un guerrero en bronce regalo de la Ciudad eso decía la lápida a su Caudillo Libertador [...] Aunque ninguna lápida lo dijera el presidente de la abrogada Generalitat de Catalunya vivió en Montjuïc los últimos instantes de su vida.<sup>23</sup>

In der Festung befindet sich ein Standbild für Franco, das mit einer Tafel versehen ist, auf der der Diktator gemäß der ideologisch verzerrten Geschichtsversion und Vergangenheitspolitik der Franquisten als ›Befreier‹ Kataloniens dargestellt wird. Álvaro stellt diesem offiziellen und öffentlichen Gedenken seine persönlichen Erinnerungen gegenüber, die das ins Gedächtnis rufen, was vom Regime verschwiegen werden soll: Die Militärfestung ist auch der Ort, an dem der Präsident der katalanischen Generalitat, Lluís Companys, als Folge der gegen ihn gerichteten politischen Repressionen 1940 inhaftiert war und erschossen wurde.

In Bezug auf die zeitliche Ebene ist zum einen auf die gerade schon angesprochene unterschiedliche Interpretation der jüngeren Geschichte, speziell des Bürgerkriegs zu verweisen: Aus Álvaros Perspektive wird der offiziellen, franquistischen Version der Sieger, die auch den Touristen vermittelt wird, die Version der Verlierer des Bürgerkriegs gegenübergestellt, die im öffentlichen Raum und Diskurs keinen Platz hat. Als er im Vorübergehen hört, wie einer der Fremdenführer von den vermeintlichen Verbrechen der ›Roten‹ spricht, die auf dem Montjuïc stattgefunden hätten, heißt es aus Álvaros Perspektive: »una

---

23 Goytisolo 1999, S. 420ff. »Du bogst in den ehemaligen Waffenhof der früheren Militärfestung ein. Auf einem schlichten Sockel erhob sich das bronzene Reiterstandbild eines Kriegers ein Geschenk der Stadt sagte die Gedenktafel an seinen Führer und Befreier. Auch wenn es auf keiner Gedenktafel stand erlebte der Präsident der abgesetzten Generalitat de Catalunya auf dem Montjuïc die letzten Augenblicke seines Lebens.« – Der ›Widerstand‹ des Erzählers gegen die franquistische Ideologie zeigt sich an dieser Stelle auch darin, dass er die katalanische Schreibweise – »Montjuïc« – wählt, im Unterschied zu dem von ihm zitierten Touristenführer, in dem die spanische Version – »Montjuich« – benutzt wird.

náusea invencible te invadía«<sup>24</sup>. Zum anderen wird die offizielle Propaganda durch Álvaros Blick über die Stadt, die er durch eines der am Aussichtspunkt aufgestellten Fernrohre betrachtet, konterkariert. Die Leser\_innen folgen hier dem Blick der Figur, die Barcelona aus der Vogelperspektive betrachtet. Entgegen der ideologisch überformten Lesart des Franquismus sieht Álvaro gerade *nicht* eine Geographie, an der die Zeit spurlos vorübergegangen ist:

Cambiando la orientación de los telescopios podías distinguir por turno [...] los tanques de petróleo [...] la desembocadura de las cloacas [...] depósitos de hulla las obras construcción de un silo gigante la grúa del tramo de prolongación de la escollera [...] barracas en ruina nuevas chozas farolas plateadas avenidas el campo las afueras más humo más chimeneas fábricas [...] La ciudad que contemplaban [los turistas] ¿era la tuya?<sup>25</sup>

Im Gegensatz zu den Touristen, die neben ihm staunend die Schönheit der sich zu ihren Füßen ausbreitenden Stadt kommentieren, bemerkt Álvaro v. a. die Zeichen der industriellen Modernisierung und des wirtschaftlichen Wandels – Erdöltanks, Abwasserkanäle, Kräne, Fabrikschornsteine, Baracken und anderes mehr – und damit eine Stadt, die wenig Pittoreskes zu bieten hat. Hebt *Nada* stark auf die emblematischen architektonischen Orte Barcelonas ab – die Kathedrale, die Kirche Santa María del Mar –, so wird bei Goytisolo aus Álvaros Perspektive die Schönheit dieser Bauwerke nivelliert: Auch er erwähnt kurz Gaudís Sagrada Familia, jedoch in einem Atemzug mit den oben genannten Industriebauten, die damit als ebenso charakteristisch für Barcelona dargestellt werden. Die Vorstellung einer ›España Eterna‹ wird als ideologische Fiktion entlarvt. Zugleich wird am Ende des letzten Zitats die Entfremdung des Protagonisten von Barcelona deutlich – seine Heimatstadt ist ihm keine Heimat mehr.

Dies wird im weiteren Verlauf der Szene noch radikalisiert. Álvaro blickt zunächst nach Süden, wo sich am Fuß des Montjuïc der große Friedhof von Barcelona erstreckt, auf dem er zwei Tage zuvor bei der Beerdigung seines ehemaligen Universitätsprofessors war. Anschließend lässt er den Blick wieder nach Norden über die Stadt schweifen:

introdujiste una nueva moneda en la ranura y apretaste el botón hasta el fondo examinaste por turno los mausoleos y monumentos fúnebres de Pedralbes Sarriá Bonanova construidos como villas residenciales o torres de verano [...] los bloques de nichos de la de la ciudad moderna con su denso tráfico de convoyes fúnebres y muertos

24 Goytisolo 1999, S. 430. »dich überfiel ein unüberwindbarer Ekel«.

25 Goytisolo 1999, S. 410ff. »Du verändertest die Richtung des Fernrohrs und sahst der Reihe nach die Öltanks die Einmündung der Kloaken Steinkohlelager die Bauarbeiten für ein riesiges Silo den Kran des Bauabschnitts zur Verlängerung der Hafennole Ruinen von Baracken neue Hütten silberfarbene Laternen Straßen das Land die Umgebung mehr Rauch mehr Fabrikschornsteine. Die Stadt, die sie [die Touristen] betrachteten, was das deine Stadt?«

que caminaban [...] las chabolas barracas y chozas condenadas como sus precarios dueños al destino insalvable de la fosa común el cementerio estaba fuera tu ciudad era el cementerio.<sup>26</sup>

Der Protagonist überträgt die Semantik des Friedhofs auf seine Evokation der Stadt insgesamt; aus der Vogelperspektive wird die sozial ausdifferenzierte Topographie Barcelonas als Topographie eines Friedhofs erfasst. Während die großbürgerlichen Villen von Pedralbes, Sarrià und Bonanova als ›Mausoleen‹ und ›Grabmäler‹ bezeichnet werden und die Karrees der Eixample als ›Blöcke von Grabnischen‹, erscheinen die ärmlichen Barackenviertel als ›Massengräber‹. Der Friedhof wird hier also zur Metonymie der Stadt, die als leblos und vergangen charakterisiert wird – Barcelona erscheint am Ende von *Señas de identidad* als eine Totenstadt.

### Das Barcelona der Transición in Manuel Vázquez Montalbáns *Los mares del sur* (1979)

Manuel Vázquez Montalbáns Roman *Los mares del sur* (1979)<sup>27</sup> ist Teil einer Kriminalromanserie, die von der Mitte der 1970er Jahre bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts entstanden ist und in deren Mittelpunkt der in Barcelona lebende Privatdetektiv Pepe Carvalho steht, der nach dem Modell der *hard-boiled detectives* gestaltet ist. Im fraglichen Roman muss Carvalho den Tod des reichen Bauunternehmers Carlos Stuart Pedrell aufklären, dessen Leiche in einem Arbeiterviertel im Norden Barcelonas gefunden wurde. Der Unternehmer war ein Jahr zuvor verschwunden, und zwar mit dem Vorhaben, eine Reise in die Südsee zu unternehmen – die er aber offensichtlich nie angetreten hat. Seine Familie engagiert Carvalho, um herauszufinden, was Stuart Pedrell in dem letzten Jahr seines Lebens gemacht hat und wie er zu Tode gekommen ist. Der Detektiv deckt schließlich auf, dass Stuart Pedrell tatsächlich in den Süden gereist ist – jedoch nicht in die Südsee, sondern in den Süden Barcelonas: Er hat unter falschem Namen in San Magín gelebt, einer – fiktiven – Trabantenstadt am Rande der katalanischen Metropole, die v. a. von Arbeiter\_innen und Immigrant\_innen aus Südspanien bewohnt wird und die von Stuart Pedrells Firma gebaut worden war.

26 Goytisolo 1999, S. 418ff. »Du warfst eine weitere Münze in den Schlitz und drücktest den Knopf bis zum Anschlag Du betrachtetest der Reihe nach die Mausoleen und Grabmäler von Pedralbes Sarrià Bonanova die als Wohnviertel oder Sommerhäuser gebaut worden waren die Blöcke von Grabnischen der modernen Stadt mit ihrem dichten Verkehr von Leichenwagen und Toten die spazieren gingen die Hütten Baracken Bretterbuden die wie ihre prekären Besitzer zum unvermeidbaren Schicksal des Massengrabes verurteilt waren der Friedhof war außerhalb deine Stadt war der Friedhof.«

27 Vázquez Montalbán 2008.

Der Unternehmer hat also sein großbürgerliches Luxusleben für das Leben in dieser ihm fremden, zugleich ökonomisch prekären und von Klassenbewusstsein und politischem Engagement geprägten Welt eingetauscht, die er kennenlernen wollte und für die er sich in gewisser Weise verantwortlich gefühlt und geschämt hat.

Im Hinblick auf die Darstellung der Stadt Barcelona sind in *Los mares del sur* v. a. die Raumstruktur, die Raumordnung und die damit einhergehenden Raumsemantisierungen von Interesse, über die die zwischen Vertrautheit und Fremdheit changierenden subjektiven Stadterfahrungen der Protagonisten dargestellt werden. Im Zentrum stehen die Stadterfahrungen der beiden Hauptfiguren Pepe Carvalho und Stuart Pedrell. Beide Männer sind in Barcelona zu Hause, suchen aber das Fremde im Vertrauten: Das spätere Mordopfer bricht aus seinem Leben aus und geht in die ihm unbekanntere Vorstadt, die für ihn eine ganz andere Welt darstellt – nicht nur topografisch, sondern auch sozial. Und der Detektiv folgt dessen Spuren und wiederholt in San Magín gleichsam die Fremdheitserfahrung des Opfers. Insgesamt ist die Raumerfahrung in diesem Text zum einen eng gekoppelt an die spezifischen Gattungsmerkmale des Kriminalromans und zum anderen verbunden mit einer Zeit- und Gesellschaftskritik in Bezug auf das Spanien der Transición.

In *Los mares del sur* ist im Hinblick auf die Raumgestaltung eine klare Ordnung und Struktur auszumachen, die für die Handlung ganz zentral ist.<sup>28</sup> Es lassen sich zwei geographische Achsen identifizieren, die sich in der Mitte in einem mehr oder weniger rechten Winkel kreuzen. Zum einen gibt es eine Nord-Süd-Achse, die dem Mordopfer Stuart Pedrell zugeordnet ist: Im Norden, genauer im Viertel La Trinidad, wird der tote Stuart Pedrell aufgefunden; im Süden, genauer im Viertel San Magín, hat er zuvor ein Jahr gelebt. Zum anderen gibt es eine West-Ost-Achse, die dem Detektiv Pepe Carvalho zugeordnet ist: Im Westen, genauer in den Bergen von Vallvidrera, befindet sich das Wohnhaus des Ermittlers; im Osten, genauer auf den Ramblas, am Rande des *barrio chino*, liegt sein Detektivbüro. Am Kreuzungspunkt dieser beiden Achsen liegt das wohlhabende Viertel San Gervasi, in dem Stuart Pedrell zuvor gelebt hat und in der auch die anderen Figuren aus seinem angestammten Umfeld leben.

Über diese räumlich-geographische Ordnung wird im Roman nun die gesellschaftliche und ideologische Ordnung des Barcelonas der Transición dargestellt. Die extremen Punkte der beiden Achsen markieren geographisch und teilweise sozial (mit Ausnahme von Vallvidrera, wo sich das Haus des Detektivs befindet, und das ein bürgerlich-wohlhabendes Viertel ist) periphere Zonen. Auf der Nord-Süd-Achse sind die äußeren Bereiche La Trinidad und San Magín nicht nur der geographische Randbereich der Stadt, sondern auch Viertel, in denen

---

28 Zur Raumgestaltung in *Los mares del sur* vgl. auch Santana 2000 sowie Cuadrado 2010.

eine ökonomisch und gesellschaftlich benachteiligte Bevölkerung lebt. San Magín ist darüber hinaus das Viertel der armen Immigranten aus dem Süden Spaniens, das zugleich vom politischen Engagement der Arbeiterschaft geprägt ist. Die West-Ost-Achse verbindet die beiden Lebensbereiche des Detektivs, der ebenfalls eine a-bürgerliche gesellschaftliche Außenseiterfigur ist, politisch linke Überzeugungen hat und gegen den Franquismus gekämpft hat. Der zentrale Bereich am Kreuzungspunkt der beiden Achsen ist der Bereich, aus dem das Mordopfer ursprünglich stammt. Es ist die Welt des wohlhabenden katalanischen Großbürgertums, das vom Franquismus profitiert hat und seine Privilegien in die demokratische Ära retten will.

Die solchermaßen im Roman entworfene geographisch-soziale Ordnung wird nun als relativ stabil dargestellt: Die meisten Figuren sind an ihr geographisches und damit auch an ihr soziales Territorium gebunden, das heißt sie überschreiten weder die räumlichen Grenzen ihrer Viertel noch die sozialen Grenzen ihrer Schicht. Die reichen Unternehmer bleiben im Viertel der Reichen, die Arbeiter\_innen bleiben in der Vorstadt. Vor dieser Ordnung, die im Roman etabliert wird, heben sich nun die beiden Hauptfiguren des Romans, Stuart Pedrell und Pepe Carvalho, ab. Sie überschreiten die eigentlich als unüberschreitbar markierten Grenzen der geographischen und sozialen Ordnung und konstituieren damit im Sinne Lotmans<sup>29</sup> das ›Sujethafte‹ des Romans. Stuart Pedrell ist eine ambivalente Figur: Er ist zugleich erfolgreicher Unternehmer und hegt heimlich Schriftstellerambitionen; er ist zugleich reich und hat eine soziale Ader; er führt zugleich ein erfolgreiches Luxusleben und hat Aussteigerträume. Diese bringen ihn schließlich nach San Magín.

Für Stuart Pedrell ist San Magín fast genauso fremd und exotisch, wie es eine Südseeinsel wäre, denn es ist das Gegenteil seines bisherigen Lebens. Um das ›ganz Andere‹ kennen zu lernen, ist es für ihn nicht notwendig, um die halbe Welt zu reisen; es genügt, sich einige Kilometer von seinem gewohnten Umfeld zu entfernen, um in eine ganz andere Welt einzutauchen und eine ganz andere Identität anzunehmen. Obwohl er viele Monate in der Vorstadt gelebt hat, ist es ihm indes nicht gelungen, sich ganz in diese andere Welt zu integrieren und sich ganz mit seiner neuen Identität zu identifizieren: Sowohl in seiner eigenen Wahrnehmung als auch in der Wahrnehmung durch andere ist er immer ein Fremder geblieben. Und für eine Rückkehr in seine alte Welt ist es am Ende auch zu spät. Nach dem letztlich todbringenden Messerangriff kehrt er schwer verletzt wieder dorthin zurück, wird aber nicht mehr aufgenommen. So ist er schließlich

---

29 Vgl. Lotman 1993. Dass die in *Los mares del sur* entworfene Grenze zwischen den wohlhabenden bürgerlichen Vierteln im Zentrum und der Trabantenstadt der Arbeiter\_innen an der Peripherie als prinzipiell unüberschreitbar entworfen wird, zeigt sich an dem ›unerhörten‹ Charakter von Stuart Pedrells Grenzüberschreitung: Für niemanden aus seinem angestammten Umfeld ist es vorstellbar, dass sich der Unternehmer in San Magín aufhält.

auch der Fremde in seinem alten Leben. Pepe Carvalho seinerseits wiederholt die Grenzüberschreitung von Stuart Pedrell, indem er dessen Spur nach San Magín folgt. Und auch er macht eine vergleichbare Fremdheitserfahrung, wenn es bei seiner Rückkehr aus San Magín heißt: »Recuperó rincones habituales como si volviera de un larguísimo viaje.«<sup>30</sup> Anders als bei dem Mordopfer ist Carvalhos Grenzüberschreitung indes nicht existenziell, sondern professionell bedingt; sie ist also weniger radikal und ›nur‹ temporär: Als Detektiv überschreitet er quasi berufsmäßig Grenzen und bewegt sich in unterschiedlichen Milieus.

An die erläuterte räumliche Ordnung sowie an die Grenzüberschreitungen ist die im Roman artikulierte Sozialkritik gebunden. Insgesamt präsentiert der Roman, zumeist aus der Perspektive Pepe Carvalhos, einen pessimistischen und desillusionierten Blick auf die Transición. Erstens zeigt der Roman durch die angesprochene geographisch-soziale Ordnung, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit noch immer von einer tief verwurzelten sozialen Segregation und Ungleichheit geprägt ist. Die meisten Figuren haben ihre jeweiligen Handlungsfelder, bleiben aber unter sich und kommen mit den anderen nicht in Kontakt. Das Versprechen des Wandels, das die Transición zu beinhalten schien, hat sich nicht erfüllt. Damit zeigt der Roman auch die Kontinuität der Machtverhältnisse von der Diktatur zur Demokratie auf: Die unternehmerische Großbourgeoise und die mit dieser assoziierte Aristokratie haben während des Franquismus den Ton angegeben und tun dies auch noch in der Gegenwart. Es gab also nicht wirklich einen Bruch mit der Vergangenheit; die Rede vom ›Übergang‹ verschleiert das Fortdauern der Herrschaftsverhältnisse, die weitgehend unangetastet bleiben. Auch im demokratischen Spanien bleiben die Arbeiter an der Peripherie, in den während des Franquismus konstruierten Trabantenstädten,<sup>31</sup> und haben keinen Anteil an der Gestaltung der Zukunft des Landes. Der über die Stadtdarstellung vermittelte kritische Blick auf das Spanien der Transición, speziell auf die Kontinuitäten der politischen Strukturen, zeigt sich in *Los mares de sur* auch durch die Thematisierung der Kommunalwahlen von 1979, anlässlich derer die Stadt mit Wahlplakaten zugепflastert ist:

*Tú eres el centro de la ciudad*, declamaba el partido gubernamental desde carteles engomados donde engomados arquetipos se autoatribuían ser el centro de la ciudad. [...] *La reconstrucción de Catalunya pasa por la democratización de los ayuntamientos*, declaraba o declamaba un líder con barbita desde la portada de una revista. En ningún programa electoral se prometía derribar lo que el franquismo había construido. Es el

30 Vázquez Montalbán 2008, S. 137. »Er erreichte wieder die ihm vertrauten Ecken, als käme er von einer langen Reise zurück.«

31 Vgl. zu dieser Kritik an der deregulierten Urbanisierung und der Immobilienspekulation während des Franquismus Resina 1997, S. 167–168.

primer cambio político que respeta las ruinas. Cada siglo construye sus ruinas y todo nuestro cupo de ruinas las ha construido el franquismo.<sup>32</sup>

Wie hier aus der Perspektive des desillusionierten Carvalho festgestellt wird, versprechen die Parteien alles Mögliche – keine jedoch schreibt sich ins Programm, wirklich mit dem Franquismus und seinen Folgen zu brechen, die Kontinuität der Machtverhältnisse zu verhindern und ein tatsächlich tiefgreifend neues und demokratisches Spanien zu gestalten.

In allen drei in diesem Beitrag behandelten Romanen steht die Darstellung und Erfahrung der Stadt somit im Zeichen eines profunden *desengaño* und *desencanto*: Die Desillusionierung bezieht sich bei Laforet auf das Barcelona der frühen Nachkriegszeit, bei Goytisolo auf das Barcelona des Franquismus und bei Vázquez Montalbán auf das Barcelona der Transición und des ›paktierten Übergangs‹ zur Demokratie. Vázquez Montalbáns Thematisierung von Barcelona in seinem Roman, der 1979, das heißt just im Jahr der Verabschiedung des neuen katalanischen Autonomiestatuts erscheint, rückt damit auch die Zeit, in der die Stadt wieder stärker zur Primary City Kataloniens wird, in eine kritische Perspektive. Der Autor präsentiert der Leserschaft eine Stadt und eine Gesellschaft, in der viele der alten Verlierer auch die neuen Verlierer sind.

## Bibliografie

- Abellán, Manuel Luis: *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona 1980.
- Cuadrado, Agustín: »La novela negra como crítica social: Una lectura espacial de *Los Mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán«, in: *Letras Hispánicas* 2010/7, S. 199–217.
- Goytisolo, Juan: *Señas de identidad*. Madrid 1999.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit: »Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung«, in: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009, S. 11–32.
- Jünke, Claudia: »Kulturwissenschaft und Erzähltheorie – Zur Kulturkritik in Juan Goytisolos *Señas de identidad*«, in: Jünke, Claudia/Zaiser, Rainer/Geyer, Paul (Hg.): *Romanistische Kulturwissenschaft?* Würzburg 2004, S. 255–276.
- Laforet, Carmen: *Nada*. Barcelona 1994.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.

32 Vázquez Montalbán 2008, S. 189ff. »Du bist das Zentrum der Stadt, verkündete die Regierungspartei von klebrigen Plakaten, auf denen sich klebrige Archetypen selbst als das Zentrum der Stadt bezeichneten. Der Wiederaufbau Kataloniens geht über die Demokratisierung der Rathäuser, behauptete oder verkündete ein bärtiger Parteiführer auf der Titelseite einer Zeitschrift. Aber in keinem Parteiprogramm wurde versprochen, das niederzureißen, was der Franquismus aufgebaut hatte. Das ist der erste politische Wechsel, der die Ruinen respektiert. Jedes Jahrhundert schafft seine eigenen Ruinen, und unsere sämtlichen Ruinen verdanken wir dem Franquismus.«

- Mahler, Andreas: »Stadttex-te – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Navarro Durán, Rosa: »Barcelona en *Nada* de Carmen Laforet: ¿telón de fondo o vivencia?«, in: Sotelo Vázquez, Marisa (Hg.): *Barcelona, ciudad de novela*. Barcelona 2016, S. 13–24.
- Neuschäfer, Hans Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart 1991.
- Nünning, Ansgar: »Moving back and forward in time: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart«, in: Middeke, Martin (Hg.): *Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*. Würzburg 2002, S. 395–419.
- Resina, Joan Ramon: *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona 1997, S. 167–168.
- Santana, Mario: »Manuel Vázquez Montalbán's *Los mares del Sur* and the Incrimination of the Spanish Transition«, in: *Revista de Estudios Hispánicos* 2000/34, S. 535–559.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Barcelonas* [EA 1987]. Barcelona 2004.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Los mares del sur*. Barcelona 2008.
- Wells, Caragh: »The city's renovating virtue: urban epiphanies in the novels of Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Montserrat Roig and Rosa Montero«, in: *Journal of Romance Studies* 2007/7 (1), S. 7–20.

## Zürich und die italienischen Tschinggen zwischen Kino und Literatur

Auf den ersten Blick erscheint es fast wie ein Affront, Zürich als Secondary City in diesem Band zu thematisieren. Zürich ist zwar nicht die Hauptstadt der Schweiz; de facto entspricht sie aber ihrem wirtschaftlichen und kulturellen Knotenpunkt und kann daher nicht als Secondary City bezeichnet werden. Zürich und Umgebung zählen als einziges Gebiet des Landes über eine Million Einwohner\_innen. Und nicht nur das: Zürich ist trotz einer relativ geringen Größe eine der »major nodes in the organization of the global economy« und gilt wirtschaftlich betrachtet als *global* oder *world city*.<sup>1</sup> Versteht man aber das Secondary als relationale Größe, sind auch andere Rankings jenseits der üblichen möglich. Als DiverCity betrachtet kann Zürich nämlich als eine nachrangige Stadt der italienischen Diaspora beschrieben werden – für die New York erinnerungsgeschichtlich betrachtet die entsprechende Primate City wäre.<sup>2</sup> Denn auch wenn die Geschichte Zürichs seit dem Ende des 19. bis ins 20. Jahrhundert stark von der italienischen Migration geprägt wird,<sup>3</sup> ist die Stadt nicht als italienische Diaspora im kollektiven Imaginären verankert.

Im Folgenden werde ich Zürich aus dieser Perspektive beleuchten: Nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der italienischen Migration in New York und Zürich soll ein Blick auf die literarischen und filmischen Darstellungen geworfen werden, die die italienischen Viertel Aussersihl, Langstrasse-Quartier oder in Zürich Kreis 4 benannt maßgeblich mit konstruiert haben. Erzählungen über die Tschinggen<sup>4</sup> – so der abwertende dialektale Name für die Italiener\_innen in der deutschen Schweiz – haben nur selten die nationalen Grenzen über-

---

1 Keil 2009, S. 304.

2 Der englische Begriff Primate City wurde 1939 vom Geographen Mark Jefferson eingeführt, um Städte zu beschreiben, die sich auf nationaler Ebene bezüglich der Einwohnerzahl deutlich von den anderen unterscheiden. Zum Begriff in der deutschsprachigen Literatur vgl. Bähr/Jentsch/Kuls 1992, S. 312–316.

3 Vgl. Ricciardi 2012.

4 Das *Schweizerische Idiotikon* (Bd. XIV, 1987, S. 1750) definiert das Wort *Tschingg* wie folgt: »Italiener, auch (älter) italienischsprechende Schweizer, meist abschätzig.«

schritten, sie zirkulierten vielmehr nur innerhalb der Gemeinschaften der Migrant\_innen. Aber gerade dank dieser Erzählungen können wir andere Narrativierungen der italienischen Migration jenseits vom New Yorker *Little Italy* entdecken, die sich von jenen der angloamerikanischen unterscheiden. Zürich erscheint dort vielmehr als eine stets von italienischer Migration geprägte Stadt. Dieses Bild der DiverCity ist jedoch nie ›monopolisiert‹ worden im Vergleich zu New York. Gerade der Blick auf die Migrationsgeschichte erlaubt es daher den Begriff Secondary City transkulturell umzuformulieren und in Bezug zur Stadt Zürich zu diskutieren.

## New York als Primate City der italienischen Diaspora

Im kollektiven Imaginären wird die Geschichte der italienischen Auswanderung v. a. mit den Vereinigten Staaten verbunden, obwohl Italiener\_innen auch zahlreich nach Südamerika, Kanada, Australien und in europäische Länder ausgewandert sind. Die Migrationsgeschichte und damit verbundene Erfahrungen in die Vereinigten Staaten haben jedoch die größte Resonanz in Literatur und Film gefunden.<sup>5</sup> Neben den immer wiederkehrenden Motiven des Reisens, des ›Heimatverlustes‹, des *sogno americano* und der Assimilation,<sup>6</sup> steht auch ein Ort im Mittelpunkt: New Yorks *Little Italy*. New Yorks *Little Italy* ist Kulturgeschichte und Mythos zugleich. Auch wenn das Viertel schon lange nicht mehr mehrheitlich von Italoamerikaner\_innen bewohnt wird, ist es immer noch ein so etwas wie »Italian-American ethnic theme park«<sup>7</sup> und Teil der beliebtesten

5 Sebastiano Martelli (2001, S. 726) schreibt dazu: »Insomma la semiosfera dell'emigrazione italiana è un capitolo utile da attraversare per verificare quale ascolto il più grande fenomeno storico-sociale dell'Italia moderna ha avuto nella nostra tradizione letteraria e il ruolo che la letteratura prima da sola, poi insieme al cinema, ha rivestito nella formazione dell'immaginario migratorio e del collegato immaginario americano così pervasivo ed egemone nell'ultimo cinquantennio.« »Kurz gesagt, die Semiosphäre der italienischen Auswanderung ist ein nützliches Kapitel, um zu überprüfen, welches Zuhören das größte historisch-soziale Phänomen des modernen Italiens in unserer literarischen Tradition gehabt hat und welche Rolle die zuerst Literatur, dann zusammen mit dem Kino für die Bildung des migrantischen Imaginären und des damit verbundenen amerikanischen Imaginären, in den letzten fünfzig Jahren so allgegenwärtig und hegemonial, gespielt hat« (Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser).

6 Viele dieser Erzählungen wurden von italienischen Emigrant\_innen selbst geschrieben, sie fanden aber selten ein Echo außerhalb der italienischen Gemeinschaft in den USA. Nur ein kleiner Teil dieser Geschichten erreichte tatsächlich ein internationales Publikum und das betrifft v.a. Filmerzählungen. Zur Beziehung zwischen der italienischen Literatur und der Auswanderung in die USA vgl. Durante 2013 und Marazzi 2001.

7 Kruse 2006, S. 80.

touristischen Routen der Besucher\_innen des Big Apples und bleibt, bis zu einem gewissen Grad, ein Denkmal der italienischen Einwanderung in die USA.<sup>8</sup>

Seit der Einheit Italiens im Jahr 1861 hat die Migration von Millionen von Bürger\_innen viele neue italienische Ballungsräume weltweit kreiert, was innerhalb der Aufnahmegesellschaften oft zu negativen Reaktionen führte. Diese Viertel wurden ausschließlich in Nordamerika, Australien und im Vereinigten Königreich *Little Italy* genannt. Nach Robert H. Harney und Donna Gabaccia waren die *Little Italies* das Ergebnis der angloamerikanischen Phobie gegenüber den Italiener\_innen:

English-speakers' understandings of race and their history of anti-Catholicism helped to create an ideological foundation for fixing foreignness upon urban spaces occupied by immigrants who seemed racially different from the earlier Anglo-Celtic and northern European settlers.<sup>9</sup>

Der in New York entstandene Begriff *Little Italy* beschreibt also urbane Übergangszonen zwischen Italien und den Aufnahmegesellschaften, die durch Kettenwanderung entstanden waren.<sup>10</sup> Die italienischen urbanen Cluster wurden zu einem experimentellen Forschungsfeld für nordamerikanische Intellektuelle: William Foote Whytes *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum* (1943) z. B. wurde dank der bahnbrechenden Methodik des Autors – die teilnehmende Beobachtung – zu einem Klassiker der soziologischen und ethnographischen Forschung.

Die Faszination für *Little Italy* startete in New York mit Ende des 19. Jahrhunderts schon früher, nämlich als der dänisch-amerikanische Sozialreformer, Evangelist und Fotograf Jacob Riis (1849–1914) begann, die Lebensbedingungen in den Mietwohnungen von New York zu dokumentieren. Seine illustrierte Sammlung von kurzen Erzählungen, *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York* (1890), machte ihn schnell berühmt. Riis beschreibt die prekären Lebensumstände in den sogenannten Slums von New York und konzentriert sich dabei auf ethnische Minderheiten, insbesondere auf Juden und Jüdinnen sowie Italiener\_innen. Seine Beschreibungen offenbarten nicht nur die Sorge um die materiellen und psychischen Lebensbedingungen seiner Bewohner\_innen, sondern auch eine hohe Faszination für ihr ›exotisches‹ Aussehen und Verhalten.<sup>11</sup> Donna Gabaccia betrachtet Riis' Arbeiten zusammen mit anderen zeitgenössischen Reportagen als städtischen Reiseführer und vermutet,

---

8 Ebd.

9 Gabaccia 2006, S. 9; vgl. auch Harney 1985.

10 Dieses Viertel in den USA sowie in Kanada wurde von den sogenannten *School of Chicago* zu einem beliebten Forschungsgegenstand. Vgl. Harney/Scarpaci 1981.

11 Vgl. Riis 2011. Zu Riis als Photograph und Schriftsteller vgl. Gandal 1997, Yochelson 2001 und Yochelson/Czitrom 1997.

dass die Erfindung von *Little Italy* mit einem hohen Grad an Neuheit, Romantik, Risiko und Faszination für die Andersartigkeit der Italiener\_innen verbunden sei.<sup>12</sup>

US-amerikanische Pioniere des Kinos erkannten das erzählerische und visuelle Potenzial von *Little Italy* rasch. In seinen Studien zur Inszenierung Italiens im frühen amerikanischen Kino hat Giorgio Bertellini die Beziehungen zwischen New Yorks *Little Italy* und dem Stummfilm analysiert und unterstreicht die Faszination des amerikanischen W(hite)A(nglo)S(axon)P(rotestant)-Publikums für die pittoresken Darstellungen der italienischen Slums. Der US-amerikanische Mittelstand fühlte sich mit der Ästhetik des Pittoresken wohl. Diese visuellen Konventionen, die in Europa zur Zeit des beginnenden Tourismus und der bildungsbürgerlichen Grand Tour entstanden, wurden im 19. Jahrhundert in die USA exportiert. Das Pittoreske diente als Form der Domestizierung von ungewöhnlichen und erhabenen Landschaften wie z. B. der Wildnis der amerikanischen Westgrenze, später jedoch auch zur Domestizierung der italienischen ethnischen Andersartigkeit.<sup>13</sup>

Zusammen mit Theaterstücken wie *Little Italy: a Tragedy in One Act* (1902) von Horace B. Fry oder *The Heart of a Stranger: a story of Little Italy* (1908) von Anna Ruddy oder den Arbeiten von Jacob Riis trug das frühe amerikanische Kino zum einen dazu bei, ein negativ konnotiertes Bild von *Little Italy* und den Italiener\_innen in den USA zu verbreiten. Zum anderen lösten die künstlerischen und journalistischen Inszenierungen auch eine besondere Faszination aus. Spätere Filme wie *Little Caesar* (1930) von Mervyn LeRoy und *Scarface* (1932) von Howard Hawks, die italienische Kriminelle in Chicago und Umgebung darstellten, begründeten die heute noch enge »connection between Italian Americans and the gangster film«. <sup>14</sup> Letztere Filme entstanden in einer Zeit, in der Hollywood bereits den Produktionscode definierte. Ab 1930 mussten US-Filmproduzenten explizite ethnische Hinweise vermeiden oder zumindest mildern, sodass die neuen Bestimmungen des Produktionsgesetzes es schwierig machten, das Stereotyp des Italieners als Gangster zu inszenieren. Das hinderte dennoch eine Reihe von Filmregisseur\_innen nicht daran, Italoamerikaner\_innen klischeehaft herauszustellen.<sup>15</sup> Erst nach der Abschaffung dieses Produktionsgesetzes im Jahr 1967 knüpften die italoamerikanischen Regisseur\_innen des New Hollywoods an die Tradition vor 1930 an, um *Little Italy* und eine exotische *italianità* zu inszenieren. In dieser Zeit trugen Regisseure wie Coppola oder Scorsese, um nur die Berühmtesten zu nennen, weltweit zur Verbreitung des

12 Gabaccia 2007.

13 Zur Beziehung zwischen Italien und dem frühen Kino vgl. Bertellini 2010.

14 Bondanella 2004, S. 181.

15 Vgl. Muscio 1999.

Mythos bei. Der enorme internationale Erfolg der *Godfather* Trilogie (1972, 1974, 1990) – das erfolgreichste Filmwerk in der Geschichte der Hollywood-Italiener\_innen, insbesondere *The Godfather Part II* (1974)<sup>16</sup> mit der beeindruckenden historischen Rekonstruktion von *Little Italy* – verwandelte Mulberry Street in den prototypischen Ort der italo-amerikanischen Identität.<sup>17</sup>

In seinem Essay über Coppolas Meisterwerk analysiert Tom Santopietro, wie die Trilogie die Darstellung der Italoamerikaner\_innen in Hollywood veränderte. Nach Santopietro verwandelte *The Godfather* die italo-amerikanischen Figuren in ausgefeilte Charaktere, sodass der auch seine Selbstwahrnehmung und eigene italienische Abstammung bewusster gemacht habe.<sup>18</sup> Regisseure des New Hollywood mit italienischem Hintergrund vermieden es also weiterhin nicht, Italoamerikaner\_innen als Gangster oder Außenseiter\_innen darzustellen. Dabei verwendeten sie zwar auch stereotype Bilder, kreierten aber komplexe und facettenreichere Figuren, deren symbolische Kraft über ihre Rolle als Verbrecher hinausging. Das Kino trug so zu einer neuen kollektiven Identität der Italomerikaner\_innen bei und half, so Santopietro, die amerikanische Kultur zu italianisieren. Der Mythos *Little Italy* kursierte bald weltweit und so wurde New York im kollektiven Imaginären als Hauptstadt der italienischen Diaspora international bekannt. In diesem Zusammenhang sei auf das Konzept des ›urbanen Imaginären‹ nach Jacques le Goff zurückgegriffen. Dieser schreibt:

L'immaginario urbano è [...] quell'insieme di rappresentazioni di immagini e d'idee, attraverso le quali una società urbana [...] costruisce per se stessa e per gli altri un autopercezione, un autoritratto. Ciò che importa, per lo storico, è capire che questo personaggio ha due facce: una materiale, reale, rappresentata dalla struttura e dall'aspetto della città stessa; l'altra mentale, incarnata nelle rappresentazioni artistiche, letterarie e teoriche della città. L'immaginario urbano consiste insomma nel dialogo fra queste due realtà, fra la città e la sua immagine.<sup>19</sup>

Jede Stadt hat demnach ihr eigenes urbanes Imaginäre. Eine Primate City ist jedoch mehr als andere Städte in der Lage, sich zum Teil einer transnationalen kollektiven Erzählung zu machen. New York hat diese Rolle in Bezug auf die

16 Bondanella 2004, S. 236.

17 Zur Relation zwischen Identität, Ort und Mythos vgl. Prola 2017.

18 Santopietro 2012. *Little Italy* ist Handlungsort und Motiv, z. B. auch in den Filmen von Martin Scorsese.

19 Vgl. Le Goff 1982, S. 7. »Das urbane Imaginäre setzt sich aus [...] einer Reihe von Darstellungen, Bildern und Ideen zusammen, durch die eine urbane Gesellschaft [...] für sich und andere eine Figur von sich selbst, ein Selbstporträt erstellt. Für den Historiker ist es wichtig zu verstehen, dass diese Figuration zwei Gesichter hat: ein Materielles, Reales, das durch die Struktur und das Erscheinungsbild der Stadt selbst konstituiert wird; das andere ist mental und wird von den künstlerischen, literarischen und theoretischen Darstellungen der Stadt verkörpert. Das urbane Imaginäre konstituiert sich im Dialog zwischen diesen beiden Realitäten, zwischen der Stadt und ihren Repräsentationen.«

Migrationsprozesse der Welt übernommen. Die Stadt ist damit zur Wiege verschiedener Diaspora, insbesondere der Italienischen geworden, nicht zuletzt, weil sie die moderne und kapitalistische Stadt *par excellence* ist und zudem als DiverCity schlechthin gilt. Darüber hinaus wird sie als *die* nordamerikanische Hauptstadt der organisierten Kriminalität in der Öffentlichkeit wahrgenommen.<sup>20</sup> Dank der ökonomischen, politischen, kulturellen und v. a. der kinematographischen Hegemonie der USA ist New York mit seiner urbanen Vorstellungswelt weltweit bekannt geworden.<sup>21</sup>

## Die Geburt eines italienischen Viertels in Zürich

Am Sonntag den 26. Juli 1896 erstach ein italienischer Maurer einen elsässischen Arbeiter unter ungeklärten Umständen im Stadtviertel Aussersihl (Zürich III). Der Tod des Mannes hatte weitreichende Folgen: Im selben Viertel zog eine etwa 200- bis 600-Mann große Gruppe los, um zu randalieren und gezielt Restaurants, Bars und Geschäfte von Italiener\_innen auszurauben und zu zerstören. Die Baracken der italienischen Saisonarbeiter\_innen wurden von der Menge gestürmt und Menschen verletzt. Die Randalen, die sich auch gegen Polizei und Militär richteten, dauerten bis zum 29. Juli an.<sup>22</sup> Die mehrtägigen Ausschreitungen wurden von der bürgerlichen Presse primär als Konsequenz der italienischen Sittenlosigkeit und Kulturlosigkeit betrachtet. Die Unruhestifter\_innen wurden zwar für die Angriffe kritisiert, jedoch nicht für die Plünderungen und die Aggressionen gegen die italienischen Migrant\_innen vernommen. Die Arbeiterpresse interpretierte die Fakten wiederum vorrangig aus einer wirtschaftlichen Perspektive: Die Italiener\_innen wurden als Konkurrent\_innen der einheimischen Arbeitskräfte, als Lohndrücker\_innen und als Sündenböcke für die sich verschlechternden Arbeits- und Lebensbedingungen wahrgenommen.<sup>23</sup>

Das Dorf von Aussersihl, Bühne dieser »Modernisierungskrise«<sup>24</sup> – eines Tumultes der unteren Schichten ohne konkrete Forderungen – erlebte eine rasante Entwicklung seit Ende des 19. Jahrhunderts. Bereits in den 1860er Jahren wirkte die Zuwanderung als Katalysator der Bevölkerungszunahme. Die steigenden wirtschaftlichen Probleme zwangen die Gemeinde Aussersihl 1891 dazu, sich eingemeinden zu lassen, damit verdoppelte sich 1893 die Bevölkerungszahl

20 Vgl. Anbinder 2016.

21 Zu New York und seinem *immaginario urbano*, vgl. Maffi 2010.

22 Zum Italiener-Krawall in Zürich vgl. Looser 1986.

23 Maiolino 2011, S. 41–48.

24 Hess 2015.

Zürichs.<sup>25</sup> Das Viertel jenseits des Flusses Sihl wurde so zu Zürichs Industriegebiet und mit der Anbindung zum Bahnhof zum Standort von weiteren Bahninfrastrukturen. Nach der Eingemeindung stagnierte die Weiterentwicklung allerdings sowohl in der Industrie und riss das Bild Aussersihls zunehmend in Mitleidenschaft, wenn man man an die Wohnsituation und den Hygienestandard denkt.

Die Bewohner\_innen des Viertels waren einheimische oder ausländische Arbeiter\_innen, unter denen sich auch sehr viele Italiener\_innen befanden: Maurer, Steinarbeiter oder Handwerker, die in bestimmten Teilen des Viertels konzentriert waren. In einer der italienischen Migration in Zürich gewidmeten Studie über den Zeitraum 1890 bis 1914 konnte Luzius Bernet zeigen, wie sich das Viertel besonders im Viereck innerhalb der Brauerstrasse, Kanonengasse, Militärstrasse und Feldstrasse stark italianisierte.<sup>26</sup> Obwohl Aussersihl kein exklusiv italienisches Viertel war, wurde doch die Anwesenheit italienischer Migrant\_innen durch visuelle, auditive und sogar olfaktorische Merkmale scheinbar deutlich markiert. Neben der ansässigen Gruppe von Migrant\_innen gab es auch eine Menge von Saisonarbeiter\_innen, oft unqualifiziert, die in Baracken wohnten. Die meisten Italiener\_innen, besonders jene, die saisonal arbeiteten, viel Geld sparen wollten und eine Rückkehr nach Italien planten, waren kaum organisiert.

Die dramatischen Ereignisse im Juli 1896 stellten im modernen Zeitalter offiziell den Beginn der Beziehung zwischen den italienischen Migrant\_innen und dem Viertel Aussersihls dar, das seitdem mit der Präsenz der Italiener\_innen in der Stadt assoziiert wurde. Gerade wegen der »Italiener-Revolte«<sup>27</sup> fing die lokale Öffentlichkeit und Politik an, sich ernsthaft mit den Ausländer\_innen und insbesondere den Italiener\_innen auseinanderzusetzen.<sup>28</sup> Gewerkschaftsbewegung und Sozialdemokrat\_innen setzten sich z. B. tatkräftig für die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen ein.<sup>29</sup>

Die Italiener\_innen selbst ergriffen ebenfalls Initiative, um ihre Arbeits- und Lebensbedingungen zu verbessern. Der Partito Socialista Italiano in Svizzera (PSIS) war u. a. seit dem Kongress der II. Internationalen 1893 sehr aktiv<sup>30</sup> und die Züricher Sektion machten die PSIS zum wichtigsten Treff- und Angelpunkt der Italiener\_innen Zürichs. 1905 gründeten einige italienische Sozialisten die

---

25 1894 war das Aussersihl mit 30.248 Einwohnern bevölkerungsreicher als die Züricher Altstadt, die nur 28.099 Einwohner hatte. Vgl. Eigenheer 1990, S. 15.

26 Bernet 1991.

27 Der Begriff *Italiener-Revolte* wurde damals als Alternative zu *Italiener-Krawall* in verschiedenen Texten zum Thema verwendet.

28 Vgl. Lorenz 1907; Kämpfer 1912 und Skinner 2000.

29 Vgl. Eigenheer 1990.

30 Gruner 1987/1988, S. 437–447.

*Società Cooperativa Italiana*, eine Genossenschaft, die ein Restaurant betrieb und Räume für verschiedene Zwecke im Aussersihl zur Verfügung stellte.<sup>31</sup> Zusammen mit anderen politischen und religiösen Organisationen, Vereinen, Läden und Handwerksbetrieben trug das Restaurant Cooperativo dazu bei, die italienische Präsenz des Viertels sichtbar zu machen.<sup>32</sup> Die Italiener\_innen wurden so in der Zürcher Öffentlichkeit sichtbar und das Viertel wurde von diesem Moment an mit ihnen assoziiert. Mit dem ›Italiener-Krawall‹ fängt offiziell auch die Geschichte der schweizerischen Italophobie an.

Aus dieser Zeit sind verschiedene Berichte und Dokumente überliefert, jedoch keine Fiktionen. 1976, knapp hundert Jahre später hat die Schriftstellerin Attilia Fiorenza Venturini, eine Pionierin der italienischen Migrationsliteratur der Schweiz, einen Roman über den Italiener-Krawall in Zürich veröffentlicht. In *Mansardenleben* (1978), so heißt die deutsche Fassung des Originals *Stagionali e rami secchi* (1976), geht es um die Vorfälle, die mit der Messerstecherei und dem Tod des Elsässers begannen, und mit der Jagd auf die Italiener\_innen endete.<sup>33</sup> Am Beispiel der Schicksale der Fremdarbeiter Francesco und Gaspere erzählt Venturinis Roman die schwierige Lage der Italiener\_innen im Aussersihl am Ende des letzten Jahrhunderts. Sie skizziert die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ursachen der Überfremdungsangst der Züricher Bevölkerung und die Spannungen zwischen Italiener\_innen und anderen Migrant\_innen aus Nordeuropa, damit kommt der Roman dicht an die historischen Quellen ran; es ist ein historischer Roman, dem es um die nicht erzählte Geschichte Aussersihls geht. Das Viertel ist auch im Roman kein exklusives italienisches Ghetto: Nebeneinander wohnen einheimische Arbeiter\_innen und Migrant\_innen, v. a. aus Deutschland und Italien. Dieses erzwungene Zusammenleben wird als eine der Ursachen der Konflikte gedeutet. Die Italiener\_innen werden dabei als Unterste in der Hierarchie der Arbeitskräfte wahrgenommen, dementsprechend sind ihre Lebensbedingungen besonders miserabel. So beschreibt die Schriftstellerin das Leben der Italiener\_innen im Aussersihl, besonders der Saisonarbeiter\_innen in ihrer Armut.<sup>34</sup> In *Mansardenleben* sind es v. a. Männer aus Norditalien mit einem

31 Vgl. Cella-Dezza 2001. Dieses Lokal wurde zu einem Ort für Auswanderer, Revolutionäre, Politiker und Intellektuelle. Es beherbergte Benito Mussolini im Jahr 1913 und Lenin während seines Exils in der Schweiz.

32 Vgl. Bernet 1991.

33 Zu Fiorenza Venturini vgl. Marchand 1991, S. 29–38; Madrassi 1991, S. 39–50; Meyer Sabino 1996, S. 129–136 und De Nuccio 2008, S. 287–306.

34 »Man nannte sie die ›Schwalben‹. Fast siebentausend lebten in Außersihl. Sie wohnten in armseligen Unterkünften, oft sechs oder acht in einem Raum. In den Mansarden der Langstraße und anderer Straßen des Arbeiterviertels lebten auf engstem Raum Italiener aus der Lombardei, dem Piemont, aus Venetien, die jeden Rappen sparten, um ihren in Italien gebliebenen Familien etwas Geld schicken zu können. Sie lebten von Polenta. Ein paar Gläser sauren und teuren Wein konnten sie sich nur am Samstag leisten.« Venturini 1978, S. 11–12.

befristeten Aufenthaltsstatus, im Fokus steht dabei der Saisonarbeiter Gaspare, der den Schwierigkeiten und dem Hass der Einheimischen trotzt und in seiner Wahlheimat neue Wurzeln schlägt. So versucht Gaspare einen sicheren Job zu finden, eine Familie zu gründen und seine Schwester Assunta in die Schweiz zu bringen.

Gleichzeitig werden im Roman implizit Parallelen zur Gegenwart gezogen. Noch Ende der 70-Jahre werden die Italiener\_innen in der Schweiz von vielen als Problem wahrgenommen und Venturini versucht, ihre Präsenz zu historisieren und legitimieren. *Mansardenleben* kann daher als symbolische Darstellung des Sesshaft-Werdens der italienischen Migration in Zürich und allgemein gesprochen als ein Gründungsmythos, also als eine Ursprungserzählung der italienischen Diaspora in der gesamten Schweiz gelesen werden, die sich stark vom angloamerikanischen Modell unterscheidet.

## Ettore Cella zwischen Literatur und Film

Der Faschismus bremste die Massenmigration, zugleich bot das Viertel Aussersihl relativ vielen Antifaschisten Schutz. Dazu gehörte auch zwischen 1935 und 1952 Enrico Dezza, Gründungsmitglied der *Società Cooperativa*, zusammen mit seiner Partnerin Erminia Cella, Chefin des oben genannten Restaurants *Cooperativo*. Um das Restaurant bildete sich eine Gemeinschaft einiger illustrier Exilant\_innen wie Ignazio Silone oder Franco Fortini. Während der faschistischen Ära wurde das *Cooperativo* damit zu einem wichtigen Ort des Widerstands gegen die Diktatur und nach dem Fall von Frankreich war es das Hauptquartier der sozialistischen Zeitung *L'Avanti* und des sogenannten *Centro estero* der sozialistischen Partei Italiens.<sup>35</sup>

Ettore Cella, Enrico Dezzas und Erminia Cellas Sohn, wuchs im Kreise politisch Aktiver auf und wurde dann als Schauspieler, Regisseur, Radiopionier und Schriftsteller bekannt. Im Jahr 2001 veröffentlichte er zwei Texte, die die Geschichte des Viertels vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs erzählen: *Nonna Adele* und *Das Damoklesschwert*. Die erste Geschichte ist eine aus der Sicht von Ettore's Großmutter erzählter Roman und erzählt auf sehr realistische Weise das tägliche und politische Leben italienischer Migrant\_innen am Anfang des letzten Jahrhunderts in Aussersihl. Der zweite Text wurde von Enrico Dezza entworfen und von seinem Sohn Ettore fertigge-

---

35 Zur Geschichte der *Società cooperativa italiana* und des Restaurants *Cooperativo* im ersten Teil des 20. Jahrhunderts vgl. Morach 1979; Signori 2006; Signori 2009. Ich bedanke mich bei dem Präsidenten der *Società cooperativa* Andrea Ermano für die bibliographischen Hinweise.

schrieben und bezieht sich besonders auf den Kampf zwischen Faschisten und Antifaschisten in Zürich. Aus historischer Perspektive ist *Das Damoklesschwert* sehr interessant: Es handelt sich um die Memoiren von Enrico, einem Protagonisten der italienischen politischen Szene in Zürich während der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Aussersihl bleibt aber im Hintergrund – als Kulisse für die Spannungen zwischen dem faschistischen Regime und seinen Antagonisten.<sup>36</sup>

Viel interessanter ist der Roman *Nonna Adele*, in dem das italienische Viertel der eigentliche Protagonist der Erzählung wird. Erzählt wird die Geschichte eines Viertels, in dem die Italiener\_innen mehr Stabilität errungen haben. Der Enkel Adeles, Ettore, nimmt die Perspektive der Großmutter ein, um das politische Geschehen in Aussersihl dokumentarisch zu erzählen.<sup>37</sup> Im Zeitalter von Adele leben im Aussersihl einige Italiener\_innen in Elend, andere sind sesshaft geworden, haben die ökonomische Stabilität erreicht oder sogar einen ökonomischen Aufstieg erlebt, sie sind Teil der *colonia italiana*. So wurden die italienischen Gemeinschaften außerhalb Italiens am Anfang des letzten Jahrhunderts oft benannt, die auf politischer Ebene sehr zersplittert und zerstritten waren. Erzählt wird wie einerseits der Faschismus die Loyalität der Migrant\_innen für sich zu gewinnen versucht, andererseits die verschiedenen antifaschistischen Gruppen kämpfen. Der Konflikt zwischen Faschisten und den Gegnern des Regimes führt zum Bau der imposanten *Casa d'Italia* im Viertel, ein materielles Zeichen der italienischen Präsenz in Zürich:

Die Gesandtschaft und der faschistische Staat suchten, den antifaschistischen Umtrieben rasch zu begegnen. Sie bauten an der Erismannstrasse in Zürich die Casa d'Italia, ein Waisenhaus, dem eine italienische Schule angeschlossen war. So sollte der faschistische Einfluss verstärkt und die Jugend im Geiste des Faschismus erzogen werden.<sup>38</sup>

Das italienische Viertel ist der Ort der Erzählung, an dem sich die Konflikte Italiens reproduzieren. Die Darstellung von Raum und Ereignissen wird durch den Blick der Protagonistin vermittelt. Ettore's Großmutter ist nicht sehr begeistert von den politischen Konflikten innerhalb der italienischen Gemeinschaft und schon gar nicht vom politischen Engagement ihrer Kinder. Dennoch scheint sie sich ohne besondere Schwierigkeiten in der Umgebung, in der sie lebt, zu bewegen. Aussersihl scheint nicht der Stadtteil einer Großstadt, sondern ein abgeschlossener Mikrokosmos. Das Viertel ist in der Tat weit entfernt von den majestätischen gotischen Szenarien der Großstadt, die in der italo-amerikani-

36 Vgl. Cella-Dezza 2001.

37 Vgl. Ermano 2014.

38 Cella-Dezza 2014, S. 143.

schen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschrieben werden.<sup>39</sup> Ettore Cella scheint vielmehr perfekt in die italienische und die Züricher Gemeinschaft integriert zu sein, da er sich nicht für das Verhältnis zwischen der italienischen Gemeinschaft und der Aufnahmegesellschaft interessiert. Die Gemeinschaft der italienischen Emigrant\_innen wird demnach nicht mit einem überzeugenden und idealisierten Gesellschaftsmodell kontrastiert, wie es in vielen italo-amerikanischen Texten der Fall ist, in denen der amerikanische Traum oft dem Leben der Emigrant\_innen zum Guten oder zum Schlechten entgegengesetzt wird.<sup>40</sup> Während die Literatur kaum auf Zürichs urbanes Imaginäre einwirkt,<sup>41</sup> kommt dem Kino und auch Ettore Cella eine größere Bedeutung zu. Am Ende der 50er-Jahre wurde dieser vom Schweizer Filmregisseur Kurt Früh engagiert, um einen italienischen Protagonisten in seinem eigenen Viertel zu spielen. 1957 erschien der Film *Bäckerei Zürrer* und wurde einer der beliebtesten Filme der Schweizer Filmgeschichte. Zürrer ist Bäcker, dessen Söhne nicht daran interessiert sind, die Familienbäckerei weiterzuführen, v. a. sein jüngster Sohn ist seine größte Enttäuschung: Er will Karriere als Radrennfahrer machen, und, noch schlimmer, er liebt eine junge Italienerin, Gina, Tochter von Renato Pizzani (Ettore Cella), ein Obst- und Maroniverkäufer.<sup>42</sup>

Als Schweizer Film war *Bäckerei Zürrer* aus vielen Gründen bahnbrechend, nicht zuletzt weil die Kamera einen noch unbekanntem urbanen Kontext erforschte. Bis dahin waren die typischen Settings des Schweizer Kino alpine und idyllische Landschaften. In einigen Aspekten nahm der Film das *Nouveau cinéma suisse* vorweg, da er auf die Krise der Modernität wie die urbane Kultur und Migration einging. Die Szenen des Films sind an Originalschauplätzen *en plein air* gedreht. Einige Kommentatoren haben den Film mit dem Neorealismus assoziiert und Kurt Früh selbst hat in seinen Memoiren Vittorio De Sica als seinen eigenen Meister benannt.<sup>43</sup>

Mit diesem Film entdeckte das Schweizer Kino jedenfalls die Stadt und die städtische Kultur: Die Mobilität, das Freizeitvergnügen, die sozialen Dynamiken und nicht zuletzt eine transkulturelle Gesellschaft. Kurt Früh lässt die Erzählung im Arbeiterviertel Aussersihl spielen, entlang der durchquerenden Hauptverkehrsader Langstrasse und stellt die besondere Atmosphäre der DiverCity heraus. Das Viertel bildet also nicht nur den Rahmen der Erzählung, sondern wird handlungstragend: Hier wohnen Italiener\_innen und Schweizer\_innen neben-

---

39 Vgl. Deschamps 1998, S. 279–294.

40 Vgl. Marazzi 2000.

41 Der Roman *Venturinis* und die Werke Cellas wurden von kleinen Verlagen veröffentlicht. Sie haben kein breites Publikum erreicht.

42 Zum Regisseur und zum Film vgl. Tröhler-Kuhn 2014 und die Autobiographie von Kurt Früh (1975).

43 Früh 1975, S. 131. Zum Zusammenhang von Film und Neorealismus, vgl. Kuhn 2014.

einander und so kann die Liebe zwischen dem Schweizer Heini und der Italienerin Gina entstehen. Nur hier kann Heinis Schwester unauffällig einen Mann per Brief kennenlernen und gleichzeitig gezeigt werden, wie die Bauspekulation das Leben der Bäckerei gefährdet.<sup>44</sup>

Die in *Bäckerei Zürrer* gezeigte Stadt ist keine Metropole. Weder der Verkehr, noch die leuchtenden Zeichen oder labyrinthische Räume bedrohen die Figuren. Die Dinge und die Menschen bewegen sich gerade nicht nach dem frenetischen Rhythmus der Großstadt. In manchen Szenen findet sogar die urbane Idylle Platz: Sonntags ist die Hauptstraße des Stadtteils für Fußgänger reserviert und im Film gibt es einige Szenen, in denen man die Straßen ohne Fahrzeuge sehen kann. Alles in allem entsteht vor den Zuschauer\_innen eine Stadt, die keineswegs die wirtschaftliche Hauptstadt einer europäischen Nation zu sein scheint, sondern eine mittelgroße Provinzstadt. Mit Kurt Früh nimmt das Schweizer Kino den urbanen Kontext und die Moderne in Besitz, aber maßvoll und ohne Brüche. Der Regisseur ist nicht daran interessiert, Zürich in eine Metropole zu verwandeln, wie es andere Regisseure tun werden. Die Orte in der Stadt sind deutlich markiert und die Wahrzeichen werden von den Figuren explizit erwähnt.

Dieser provinzielle Charakter von Zürich steht im Einklang mit der Ideologie des Films: Trotz der Präsenz der Stadt und der Modernität sind es immer noch die traditionellen Werte, die über alles triumphieren: Die Familie, der Eifer und der Fleiß. Trotz dieses schüchternen Fortschrittsgedankens, der in der Vergangenheit von einigen Stimmen kritisiert wurde,<sup>45</sup> sollte die Anerkennung der Präsenz der Migrant\_innen in der Stadt nicht unterschätzt werden. Der Kleingeistigkeit Zürrers steht die Großzügigkeit Renato Pizzanis gegenüber, der die Hochzeit seiner Tochter unterstützt, was sehr expressiv zum Ausdruck gebracht wird [Abb. 1 und 2]. Darüber hinaus rettet die Beziehung der beiden jungen Leute auch die Bäckerei. Die von Ettore Cella gespielte Figur sowie einige farbige Szenen, in denen sich z. B. der reizbare Zürrer und einige italienische Emigrant\_innen gegenüberstehen, würdigen das Viertel als Einwanderungsort.

Das Viertel Aussersihl in *Bäckerei Zürrer* ist aber nicht wirklich ein *Little Italy*. Kurt Früh akzentuiert vielmehr das Zusammenleben von Schweizer\_innen und Italiener\_innen. Die damaligen Filmkritiker betonten die Präsenz der italienischen, von Ettore Cella gespielten, Figur und des italienischen Milieus im Film, aber sie rekurrten nicht auf den Begriff *Little Italy*, *Kleines Italien* oder *Piccola Italia*, um das Viertel zu benennen.<sup>46</sup> In einer Rezension des lokalen *Tages An-*

44 Zur Beziehung zwischen Zürich und dem Film, vgl. Bazzi 2014.

45 Vgl. Buache 1998, S. 54; Wider 1981, S. 482–490 und Schaub 1987, S. 85.

46 Eine Sammlung von Filmrezensionen ist in der Dokumentationsstelle der *Cinématheque suisse* in Zürich aufbewahrt (Signatur 3751).



Abb. 1 und 2: Pressenbilder aus *Bäckerei Zürrer*. Schweizer Filmarchiv, Dokumentationsstelle Zürich

zeigers beschreibt ein Kritiker die Hauptstraße des Viertels, die Langstrasse, entsprechend als »die Straße der Kleinbürgerlichkeit und des Proletariertums, der Alteinsässigen und der Neuzugewanderten, die Straße, in der sich die altväterische, genrehafte Idylle unmittelbar mit dem aus der Fremde Herangeschwemmten mischt.«<sup>47</sup> Es ist also der transkulturelle Charakter Aussersihls, der von den Rezensent\_innen hervorgehoben wird. Der italienische Charakter des Viertels ist, so der Kritiker, in der Performance von Ettore Cella zusammengefasst:

Mit gewinnendem hellblütigem Temperament und Humor spielt Ettore Cella, der aus dem Italienermilieu des Außersihlquartiers stammt, den verträglichen Gemüsehändler und Marronibrätler, der sich an seinem ersten Enkel fast nicht sattsehen kann.<sup>48</sup>

Bereits in den Vorjahren war Ettore Cella dank einer italienischen Radiofigur bekannt geworden. Serafino Nostrano, so der Name des Sonderlings, unterhielt das deutsch-schweizerische Publikum in den Jahren des Zweiten Weltkriegs in der Radioserie *Brunnehof elfezwänzg*. Serafino Nostrano, wie die Figur Pizzani in *Bäckerei Zürrer*, sprach mit einem gebrochenen Schweizer Dialekt mit einigen Einsprengseln auf Italienisch. Es handelte sich um eine gutmütige Satire, inspiriert von seinem eigenen Vater, die Cella für das Projekt von Kurt Früh interessant machte.<sup>49</sup>

Der Erfolg von *Bäckerei Zürrer* veranlasste Kurt Früh, den Schauspieler für den nächsten Film erneut anzuwerben: *Hinter den sieben Gleisen* ist eine Art Spin-off des vorherigen Films. Einige Nebenfiguren – die drei Clochard Freunde des Protagonisten Zürrer – werden die Protagonisten des Films. Der Drehort ist derselbe: das Zürcher Arbeiter- und Migrant\_innenviertel rund entlang der Langstrasse. Diesmal tritt jedoch die italienische Präsenz in Aussersihl in den

47 [C.S.] 1957.

48 Ebd.

49 Kälin 1992, S. 21.

Hintergrund, wird aber durch eine Nebenfigur des Films präsent gehalten, nämlich durch den von Ettore Cella gespielten Bananenverkäufer, der von den drei Protagonisten des Films mehrmals beraubt wird.

## Zürichs *Little Italy*

*Bäckerei Zürrer* ist inzwischen Teil des Schweizer Filmkanons. Der Film wurde in den folgenden Jahren regelmäßig von Kinos, Filmgesellschaften und dem Schweizer Fernsehen gezeigt. Dieser und andere in Zürich gedrehte Dialektfilme von Kurt Früh wurden vom Publikum a posteriori geschätzt, nicht nur wegen ihrer künstlerischen Qualitäten, sondern auch wegen ihrer Fähigkeit, die dramatischen Veränderungen, denen die Stadt ständig ausgesetzt war, ans Licht zu bringen. Kurt Frühs Filme wurden in der Tat in der lokalen Presse im Zusammenhang mit verschiedenen urbanen Themen verhandelt und wirkten nachhaltig in der lokalen Öffentlichkeit.<sup>50</sup>

Aussersihl hat sich seit dem Erscheinen des Films stark verändert. Ab den 60er-Jahren führte die Entwicklung von Fabriken, Geschäften und der Rotlichtindustrie zum Umzug vieler Schweizer\_innen. Ab den 90er-Jahren begann das Viertel, Heroinabhängige aus anderen Stadtteilen anzuziehen und wurde zu einem Treffpunkt für Jugendliche verschiedener Klassen. In diesen Jahren zogen auch viele Italiener\_innen innerhalb oder außerhalb der Stadt um oder gingen zurück nach Italien. Das Viertel verlor seinen italienischen Charakter am Ende des letzten Jahrhunderts, doch paradoxerweise wurde sein italienisches Erbe neu bewertet. Gleichzeitig erschien die Definition des Quartiers als *Little Italy* in der Sprache der Wissenschaft, des Journalismus und des Marketings.

Auch wenn der Begriff in der Schweiz bis heute nicht in die Alltagssprache eingegangen ist, taucht er mehrfach in anderen Zusammenhängen auf. In einer im Archiv des Schweizer Fernsehens wiederentdeckten Fernsehdokumentation des Tessiner Regisseurs Gianni Paggi mit dem Titel *Langstrasse zwischen 12 und 12* (1971) trägt eines der Kapitel den Titel *Little Italy*. Die Dokumentation, »trotz Alkis, Nacktaufnahmen in den Stripclubs und Joints in Studenten-WGs«<sup>51</sup> ein Porträt des Tages- und Nachtlebens des Viertels, widmet den in der Nähe der Langstraße weiterhin lebenden Italiener\_innen viel Raum. Der Regisseur erinnert sich im Interview daran: »die meisten Italienischsprechenden in Zürich

50 Der Film wurde vor kurzem im selben Viertel gezeigt, vgl. Fassbind 2018.

51 Sarasin 2016. Der deutsche Schriftsteller Silvio Blatter z. B. erzählt die Geschichte seiner Kindheit in Zürich in dieser Art: »In 1980. I moved to with my family to Zurich, to the Fifth District, which even then was called ›Little Italy‹. That was precisely what moved us to live there.« Blatter 1995, S. 463.

fanden zuerst im Kreis 4 Anschluss. Man traf sich in der Lugano-Bar«. <sup>52</sup> Der Film ist in der Tat ein visuelles Zeugnis des Lebens eines sich entwickelnden Arbeiter- und Migrant\_innenviertels, in dem auch das Nachtleben und das Subproletariat der Stadt Zuflucht fanden.

In den letzten Jahren haben Schriftsteller\_innen und Wissenschaftler\_innen das Viertel mehrfach als *Little Italy* bezeichnet, wie z. B. Vincenzo Todisco in seinem Ignazio Silone gewidmeten Essay, den Stadtteil um die Langstrasse als »ein richtiges Little Italy«. <sup>53</sup> Die Psychologin und Schriftstellerin Marina Frigerio beschreibt eines der noch existierenden Geschäfte des italienischen Viertels Zürich, die *Libreria italiana* »als einen Ort, an dem das geschichtliche Gedächtnis der politischen und kulturellen Entwicklung der italienischen Gemeinschaft in Zürich am Leben gehalten wird.« <sup>54</sup> Auch in journalistischen Texten italienischsprachiger oder internationaler Presse wird inzwischen häufiger von *Little Italy* gesprochen. <sup>55</sup>

Viele Jahre nach der Premiere wurde *Bäckerei Zürrer* als ein Film über das Zürcher *Little Italy* beschrieben und Ettore Cella als ihr wichtigster Zeuge gewürdigt, seine Rolle als Renato Pizzani folgte ihm sein ganzes Leben lang. <sup>56</sup> Nach Ettore Cellas Tod widmete die Stadt Zürich ihm und seiner Mutter Erminia einen kleinen Platz in Aussersihl, eine Erinnerung an »Zürichs ›Little Italy‹«, wie ein Journalist schrieb. <sup>57</sup> Derselbe Journalist erwähnt nochmals den Film *Bäckerei Zürrer* in seiner Funktion als »archivarisches Gedächtnis«. <sup>58</sup> Seit den 80er-Jahren hat die Schweizer Gesellschaft nach Jahren der Italophobie ihre Haltung gegenüber den Italiener\_innen, die als Beispiel für perfekte Integration galten,

52 Ebd.

53 Todisco 2003, S. 157.

54 Frigerio/Merahr 2014, S. 62.

55 Die Journalistin Serena Tinari der italienischsprachigen Zeitung *Azione* stellt den Schweizer Soziologen italienischer Herkunft Sandro Cattacin mit diesen Worten vor: »Poliglotta e mobile, Cattacin è nato e cresciuto nel Kreis 4, la ›Little Italy‹ di Zurigo, figlio di immigrati italiani di prima generazione.« »Mehrsprachig und mobil, wurde Cattacin im Kreis 4, das ›Little Italy‹ in Zürich, als Sohn von Einwanderern der ersten Generation, geboren und wuchs dort auf.« Tinari 2016, S. 26.

56 1992 wurde der Schauspieler von dem lokalen *Tages Anzeiger* zur Geschichte des Viertels interviewt und der Film von Kurt Früh wurde als visuelles Zeitdokument erwähnt, als Zeugnis der Geschichte des für Cella damals schon ›toten‹ italienischen Stadtteils. Kälin 1992, S. 21.

57 Redaktion, *Neue Zürcher Zeitung* 2009.

58 In ihrem Buch zum Zusammenhang zwischen der Stadt und dem Film haben Geraldine Pratt und Rose Marie San Juan (2014, S. 102) geschrieben: »With massive historical transformations, among the most significant being the disruptions associated with urbanisation, collective living memory has given way [...] to a different kind of memory, which is ›above all, archival‹. Modern memory works through various sites and systems of retrieval that are ›intensely retinal and powerfully televisual‹«. In diesem Fall beziehen sich die Autorinnen auf das Werk des Historikers Pierre Nora.

radikal verändert. Die Stadt Zürich entdeckte sich plötzlich als »ein bisschen italienisch« und kreierte damit einen Erinnerungsort<sup>59</sup> im Zentrum der Stadt.

## Schlussbetrachtung

Die Verbindungen zwischen *Bäckerei Zürrer* und *Little Italy* wurden indirekt durch einen weiteren Schweizer Film verstärkt: 1988 drehte Samir, ein schweizerisch-irakischer Regisseur den experimentellen Film *Filou*, der die Geschichte von Max, einem Künstler und Rebellen, einem sogenannten *secondo* italienischer Abstammung, der im Aussersihl lebt, erzählt. Samir widmete seinen Film Kurt Früh und bot postmodern zahlreiche visuelle Querverweise auf *Bäckerei Zürrer* an. Die *Italianità* von Max steht nicht im Mittelpunkt der Geschichte, sondern wird nur in einigen Szenen skizziert oder durch explizite Reminiszenzen an Frühs Filme angedeutet. Für viele Kritiker reichte das aus, um *Filou* zu einem in *Little Italy* inszenierten Film zu machen.<sup>60</sup>

Wie oben formuliert, nimmt sich Zürich erst in den letzten Jahrzehnten als DiverCity wahr. Doch die wiederholte Verwendung des englischen Begriffs *Little Italy* für den Bezirk Aussersihl verstärkt gleichzeitig die Hegemonie des amerikanischen Modells in Bezug auf die italienische Diaspora. Mit der (Wieder)entdeckung der italienischen Wurzeln Zürichs und der gewissen Selbstinszenierung als Secondary City der italienischen Diaspora setzt sich Zürich implizit in Bezug zu New York, eine der wichtigsten Städte in der Geschichte der italienischen Auswanderung und Ort des berühmtesten urbanen Imaginären italienischer Migrant\_innen der Geschichte.

## Filmografie

*Bäckerei Zürrer* (1957, Kurt Früh).

*Filou* (1988, Samir).

*Godfather* (1972, Francis Ford Coppola).

*Godfather Teil II* (1974, Francis Ford Coppola).

*Godfather Teil III* (1990, Francis Ford Coppola).

59 Zum Begriff des Erinnerungsorts vgl. Nora 1990. »Verbunden mit massiven historischen Transformationen, darunter die bedeutendsten Veränderungen wie der Urbanisierung, wurde lebendige kollektive Erinnerung in eine andere Art von Erinnerung aufgelöst [...], welche ›über allem, dem Archiv‹ zuzuordnen ist. Moderne Erinnerungsformen entstehen durch mehrere Räume und Systeme des Wiederabrufens, welche ›intensiv auf die Netzhaut und kraftvoll auf das Fernsehen wirken.«

60 Der Begriff taucht in verschiedenen Rezensionen des Filmdossiers auf in Cinémathèque Suisse, Dokumentationsstelle Zürich, 19039/2–3.

- Hinter den sieben Gleisen* (1959, Kurt Früh).  
*Langstrasse zwischen 12 und 12* (1971, Gianni Paggi).  
*Little Caesar* (1931, Mervin LeRoy).  
*Scarface* (1932, Howard Hawks).

## Bibliografie

- Anbinder, Tyler (Hg.): *City of Dreams: The 400-Year Epic History of Immigrant New York*. Boston 2016.
- Bähr, Jürgen/Jentsch, Cristoph/Kuls, Wolfgang: *Lehrbuch der Allgemeinen Geographie: Bevölkerungsgeographie*. Berlin 1992.
- Bazzi, Elisa: »Eine Stadt wird geboren. Zürich in den Filmen von Kurt Früh«, in: Kuhn, Marius/Tröhler, Margrit (Hg.): *Kurt Früh. Ein Schweizer Filmemacher zwischen den Welten*. Zürich 2014. Verfügbar unter: [http://www.film.uzh.ch/dam/jcr:fffff-843e-8fa5-0000-00005603db83/Bazzi\\_Stadt\\_FA.pdf](http://www.film.uzh.ch/dam/jcr:fffff-843e-8fa5-0000-00005603db83/Bazzi_Stadt_FA.pdf) [16/08/18].
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 2, von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt/Main 1980, S. 471–508.
- Bernet, Luzius: *Italiener in Zürich 1890–1914: Demographische, soziale und materielle Verhältnisse, Segregation und Emigrantenkultur*. Zürich 1991.
- Bertellini, Giorgio: *Italy in Early American Cinema: Race, Landscape, and the Picturesque*. Bloomington/Indianapolis 2010.
- Bertellini, Giorgio: »National and racial landscape and the photographic form«, in: Abel, Richard/Bertellini, Giorgio/King, Rob (Hg.): *Early Cinema and the »National«*. Herts 2008, S. 27–41.
- Bondanella, Peter: *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*. New York/London 2004.
- Buache, Freddy: *Le cinéma suisse. 1898–1998*. Lausanne 1998.
- Cella-Dezza, Ettore: *Nonna Adele. Das Damoklesschwert*. Zürich 2001.
- Cella-Dezza, Ettore: *Nonna Adele. Edizione bilingue. Zweisprachige Ausgabe*. Zürich 2014. [C.S.], *Tages Anzeiger*, 28.09.1957.
- De Nuccio, Raffaele: *Tempo della rottura. Tempo della dialettica. Tempo della progettualità. Nella letteratura dell'immigrazione italiana in Svizzera*. Cosenza 2008.
- Deschamps, Bénédicte: »La letteratura d'appendice nei periodici italo-americani (1910–1935)«, in: Martelli, Stegano: *Il sogno italo-americano*. Napoli 1998, S. 279–294.
- Durante, Francesco: *Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. La scena di Little Italy*. Napoli 2013.
- Eigenheer, Susanne: *Volkshaus – »Parteizitadelle« oder »Bildungs- und Erholungszentrum der edelsten Art? Vorgeschichte, Gründung und Eröffnung des Zürcher Volkshauses (1890–1910)*. Zürich 1990.
- Ermanno, Andrea: »Postfazione/Nachwort«, in: Cella-Dezza, Ettore: *Nonna Adele. Edizione bilingue. Zweisprachige Ausgabe*. Zürich 2014, S. 284–289.
- Frigerio, Marina/Merah, Susanne: *... und es kamen auch Menschen: Die Schweiz der Italiener*. Zürich 2014.
- Früh, Kurt: *Rückblenden. Von der Arbeiterbühne zum Film*. Zürich 1975.

- Gabaccia, Donna: »L'invention de la ›Petite Italie‹ de New York«, in: Blanc-Chaléard, Marie-Claude u. a. (Hg.): *Les Petites Italies dans le monde*. Rennes 2007, S. 25–43.
- Gabaccia, Donna: »Global Geography of ›Little Italy: Italian Neighborhoods in Comparative Perspective«, in: *Modern Italy* 2006/1, S. 9–24.
- Gandal, Keith: *The Virtues of the Vicious: Jacob Riis, Stephen Crane and the Spectacle of the Slum*. New York 1997.
- Gruner, Erich (Hg.): *Arbeiterschaft und Wirtschaft in der Schweiz 1880–1914. Soziale Lage, Organisation und Kämpfe von Arbeitern und Unternehmern, politische Organisation und Sozialpolitik*. 3 Bde. Zürich 1987–1988.
- Harney, Robert F./Scarpaci, Vincenza J. (Hg.): *Little Italies in North America*. Toronto 1981.
- Harney, Robert F.: »Italophobia: An English-speaking Malady?«, in: *Studi emigrazione/études migrations* 1985/22, S. 6–42.
- Hess, Stefan: »Italienerkrawall«, in: AAVV (Hg.): *Historisches Lexikon der Schweiz*. Bern 2015. Verfügbar unter: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16531.php> [31/07/18].
- Kälin, Adi, *Tages Anzeiger*, 12. 8. 1992, S. 21.
- Käppler, [G.]: »Zur Italienerfrage in der Schweiz«, in: *Gewerkschaftliche Rundschau für die Schweiz* 1912/3, S. 35–38.
- Keil, Roger: »Global cities/world cities«, in: Gregory, Derek u. a. (Hg.): *The Dictionary of Human Geography*. Oxford 2009, S. 304–306.
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford 1960.
- Krase, Jerome: »Seeing Ethnic Succession in Little Italy: Change despite Resistance«, in: *Modern Italy* 2006/11, S. 79–95.
- Kuhn, Marius: »Fahrraddiebe in Zürich«, in: Kuhn, Marius/Tröhler, Margrit (Hg.): *Kurt Früh. Ein Schweizer Filmemacher zwischen den Welten*. Zürich 2014. Verfügbar unter: [https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:ffffff-843e-8fa5-0000-000055dc3c61/Kuhn\\_SA.pdf](https://www.film.uzh.ch/dam/jcr:ffffff-843e-8fa5-0000-000055dc3c61/Kuhn_SA.pdf) [16/08/18].
- Kuhn, Marius/Tröhler, Margrit (Hg.): *Kurt Früh. Ein Schweizer Filmemacher zwischen den Welten*. Zürich 2014.
- Le Goff, Jacques: »L'immaginario urbano nell'Italia medievale (secoli V–XV)«, in: De Seta, Cesare (Hg.): *Storia d'Italia. Annali*. Vol. 5: *Il paesaggio*. Rom 1983, S. 1–64.
- Looser, Heinz: »Zwischen ›Tschinggenhass‹ und Rebellion: der ›Italienerkrawall‹«, in: verschiedenen Autoren (Hg.): *Lücken in Panorama. Einblicke in den Nachlass Zürichs*. Zürich 1983, S. 85–108.
- Lorenz, Jakob: *Zur Italienerfrage in der Schweiz*. Zürich 1907.
- Madras, Gabriella: »Riflessi e immagini quotidiane nella narrativa degli emigrati italiani in Svizzera nell'ultimo trentennio«, in: Marchand, Jean-Jacques (Hg.): *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Turin 1991, S. 39–50.
- Maffi, Mario: *New York. Ritratto di una città*. Bologna 2010.
- Maiolino, Angelo: *Als die Italiener noch Tschinggen waren: der Widerstand gegen die Schwarzenbach-Initiative*. Zürich 2011.
- Marazzi, Martino: *I misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*. Mailand 2001.
- Marazzi, Martino: »Le fondamenta sommerse della narrativa italoamericana«, in: *Belfagor* 2000/3, S. 277–296.

- Marchand, Jean-Jacques: »Un'antologia ideale della letteratura dell'emigrazione di lingua italiana in Svizzera«, in: Marchand, Jean-Jacques (Hg.): *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*. Turin 1991, S. 29–38.
- Martelli, Sebastiano: »Letteratura delle migrazioni«, in: Bevilacqua, Piero u. a. (Hg.): *Storia dell'emigrazione italiana*. Vol. I: *Partenze*. Rom 2001, S. 725–742.
- Morach, Michele: *Pietro Bianchi – Maurer und organisiert ... Ein italienischer Migrant erzählt aus seinem Leben*. Zürich 1979.
- Muscio, Giuliana: »L'era di Will Hays. La censura nel cinema Americano«, in: Brunetta, Gian Piero (Hg.): *Storia del cinema mondiale. Gli Stati Uniti*. Vol. II, 1. Turin 1999, S. 525–55.
- Nora, Pierre: *Le lieu de mémoire*. Paris 1990.
- Pratt, Geraldine/San Juan, Rose Marie: *Film and Urban Space. Critical Possibilities*. Edinburgh 2014.
- Prola, Dario: »Lo spazio mitico come fondamento dell'identità nazionale. I Kresy nella letteratura polacca«, in: Geat, Marina (Hg.): *Il pensiero letterario come fondamento di una testa ben fatta - Contributi*. Rom 2017, S. 49–64.
- Redaktion, *Neue Zürcher Zeitung*, 9. März 2009.
- Ricciardi, Toni: »Gli italiani a Zurigo. Una presenza significativa«, in: verschiedenen Autoren (Hg.): *Rapporto degli italiani nel mondo*. Rom 2012, S. 358–366.
- Riis, Jacob: *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. Carlisle 2011.
- Roberts, Brian H.: *Managing Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brussels 2014.
- Roberts, Brian H./Hohmann, Rene Peter: »The Systems of Secondary Cities: The neglected drivers of urbanising economies«, in: CIVIA, 2014/7, S. 1–11.
- Rondinelli, Dennis A.: »Dynamics of Growth of Secondary Cities in Developing Countries«, in: *Geographical Review* 1983/1, S. 42–57.
- Sarasin, Davide, *Tages Anzeiger* 25. 11. 2016.
- Tinari, Serena, *Azione* 5. 9. 2016, S. 26.



---

## **Kartografien und DiverCity**



## Urban Linguistics am Beispiel des andalusischen Spanisch: Die (variationale) Konstruktion von (R)urbanität in der geteilten Sprechergemeinschaft von Jerez de la Frontera

### Von der traditionellen Stadtsprachenforschung zu den *Urban Linguistics*

Die traditionellen Ansätze der Stadtsprachenforschung sehen urbane Räume<sup>1</sup> als Voraussetzungen für das Vorkommen von sprachlicher Variation: Sowohl soziolinguistische Arbeiten in der quantitativen Tradition Labovs (1966), eher qualitativ-ethnographisch, im Sinne Milroys (1980) ausgerichtete Studien und Forschungen im Anschluss an Eckert (2012), die Identität und sprachliche Register in den Fokus stellen, legen Räumlichkeit als Grundlage für sprachliche Variation. Auch die bisherigen Arbeiten zum spanischen Diasystem in Verbindung mit Stadtsprachen setzen urbane Räume der linguistischen Variation vorgelagert voraus. In neuesten Ansätzen der Anthropogeographie werden Räume allerdings nicht mehr als gegebene *Container* definiert, sondern – aus einer konstruktivistischen Sichtweise heraus – als konstituierende Elemente von Handlung und Kommunikation betrachtet: Räume sind demnach nicht gegeben, sondern werden fortwährend durch kommunikative Akte kreiert.<sup>2</sup> Der konstruktivistischen Betrachtungsweise der Anthropogeographie folgend sind urbane (oder auch rurale) Räume also keinesfalls naturgegeben, sondern werden erst durch sprachliche Handlungen produziert.<sup>3</sup>

Die moderne angelsächsische und germanistische Linguistik hat sich dieser Idee der sozialen Konstruiertheit von urbanen Räumen bereits in den rezenten *Urban Linguistics*<sup>4</sup> angenommen, indem zwar ganz im Sinne traditioneller Stadtsprachenforschung linguistische Phänomene urbaner Räume – v. a. diejenigen variationaler Art – untersucht werden, aber eine enge Verbindung zwi-

---

1 Siehe zum Terminus Raum v. a. Günzel (2010) und zur Unterscheidung zwischen Raum und Ort v. a. Cresswell 2004, S. 8ff.

2 Vgl. Heineberg 2003, S. 45.

3 Vgl. Cresswell 2004, S. 30.

4 Busse/Warnke 2015.

schen sprachlicher Variation und Urbanität zugrunde gelegt wird. Der urbane Raum ist demnach nicht bloß der Rahmen von sprachlicher Variation; die sprachlichen Handlungen – und somit auch sprachliche Variation selbst – konstruieren zusammen mit baulichen Konstruktionen und dem täglichen Wohn- und Arbeitsalltag erst den urbanen Raum.<sup>5</sup>

Dieser Beitrag widmet sich der sprachlichen Konstruktion der andalusischen Secondary City Jerez de la Frontera. Dabei wird anhand drei verschiedener Aspekte aufgezeigt, dass von diversen Akteur\_innen der urbane Raum Jerez sprachlich-diskursiv als rural konstruiert wird. Dabei stehen zwei konkrete Fragestellungen im Fokus: Einerseits wird untersucht, ob die Wahl bestimmter salienter lautlicher und lexikalischer Merkmale, ergo einer determinierten Varietät, in der gesprochenen Sprache der Sprechergemeinschaft zu einem *Place-Making* von Jerez führt. Andererseits wird analysiert, ob diese möglichen variationalen Phänomene im öffentlichen Raum, in den *Linguistic Landscapes*, sichtbar sind und auf welche Weise im kulturellen Bereich – hier in spanisch- und deutschsprachigen Reiseführern über Jerez – *Place-Making* stattfindet. Unser Beitrag geht also über die Idee diskursiv-konstruierter Städte in fiktiver Literatur hinaus<sup>6</sup> und definiert Städte per se als diskursiv-sprachlich konstruiert.

## Jerez de la Frontera: Grundzüge der Demographie

Jerez liegt im äußersten Südwesten der spanischen *Comunidad Autónoma* Andalusiens, 14 Kilometer von der Küste des Atlantischen Ozeans entfernt. Mit 212.000 Einwohner\_innen ist die Stadt die bevölkerungsreichste der Provinz Cádiz und die Fünftgrößte ganz Andalusiens. Die Bewohner\_innen leiden enorm unter der europäischen Wirtschafts- und Finanzkrise, da die Stadt eine der höchsten Arbeitslosenquoten Spaniens verzeichnet und große Strukturprobleme vorweist.<sup>7</sup> So ist Jerez zwar eine seit der Antike historisch gewachsene Stadt, aber – nach einer kurzen Phase wirtschaftlicher Prosperität dank des Sherry-Handels im ausgehenden 19. Jahrhundert – heute keinesfalls mehr eine ökonomisch prosperierende, und entspricht daher nicht den von Roberts genannten Prototypen europäischer Secondary Cities.<sup>8</sup> Somit ist Jerez weder wirtschaftlich, noch institutionell als eigentliche Secondary City oder gar Primary City zu qualifizieren: Dazu steht die Stadt ökonomisch zu sehr im (inter-)nationalen Abseits und regional politisch-institutionell zu sehr im Schatten Sevillas und

5 Vgl. ebd., S. 524.

6 Vgl. Mahler 1999, S. 12.

7 Vgl. Romero 2009, S. 148.

8 Vgl. Roberts 2009, S. 17.

Cádiz'. Die Stadt ist nämlich im dreifachen Sinne keine Hauptstadt: Jerez ist weder Autonomie- (Sevilla) noch Provinzhauptstadt (Cádiz) und schon gar nicht Landeshauptstadt von Spanien (Madrid). Aus kultureller Perspektive jedoch sollte man Jerez unbedingt zu den Secondary Cities Spaniens zählen, da die Stadt alle größeren *expresiones culturales andaluzas*<sup>9</sup> – die hier lieber als kulturelle Stereotypen<sup>10</sup> definiert werden sollen – beheimatet: Karwoche, Frühlings-Feria, Weihnachts-*Zambombas*, Stierkampf-Feste und v. a. den Flamenco, um dessen Ursprung sich Stadt und Bevölkerung mit Cádiz und Sevilla streiten: Jerez hat für uns also aus kulturellen Gründen seinen Platz in der Reihe der Secondary Cities. Anhand der Analyse öffentlicher, institutioneller und kultureller Darstellungen des lokalen urbanen Raumes wird in der Folge exemplarisch aufgezeigt, wie (variationales) *Place-Making*<sup>11</sup> und *Enregisterment*<sup>12</sup> in einer Secondary City funktionieren.

## Grundzüge sprachlicher Variation in der Sprechergemeinschaft

Die sprachwissenschaftliche Beschäftigung mit der Sprechergemeinschaft von Jerez begann mit dem *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*, wobei bereits die bis heute viel diskutierten lautlichen Merkmale *Ceceo*<sup>13</sup> und Frikativierung der spanischen Affrikate<sup>14</sup> als salient<sup>15</sup> herausgestellt wurden.<sup>16</sup> Auch wenn

9 Agudo/Moreno 2012.

10 Unter Soziolog\_innen, die sich mit Andalusien beschäftigen, herrscht Konsens darüber, dass das, was häufig als andalusische Kultur dargestellt wird, nur ein Stereotyp und eine Vereinfachung der weitaus diversifizierteren Kultur Andalusiens ist. Deshalb soll in diesem Beitrag der Terminus ›Kultur‹ umgangen werden und von kulturellen Stereotypen gesprochen werden. Der Begriff Stereotyp wird dabei mit Hillmann (1982) wie folgt definiert: »Stereotype sind relativ starre überindividuell geltende Vorstellungsbilder über Personengruppen, Nationen, Regionen, Kulturlandschaften etc., die die komplexe Realität vereinfachen« (S. 735).

11 Der Terminus des variationalen *Place-Making* verweist auf die sprachlich-diskursive Schaffung eines determinierten urbanen Raumes durch im öffentlichen Raum sichtbare sprachliche Variation (siehe weiter unten).

12 Der Terminus *Enregisterment* bezieht sich auf (kognitive) Prozesse, in denen linguistische Phänomene mit determinierten sozialen Kategorien verbunden werden.

13 Stark vereinfacht wird der Terminus *Ceceo* als Dephonologisierung der Phoneme /s/ und /θ/ des Standards des europäischen Spanisch zugunsten von [θ] dargestellt. Allerdings resultierte der heutige *Ceceo* aus der Restrukturierung des mittelalterlichen Sibilantensystem des Spanischen, so dass eine Unterscheidung zwischen /s/ und /θ/ bei *Ceceo* und *Seseo*-Sprecher\_innen in Andalusien traditionell nicht gegeben war. Dabei stellt der *Seseo* das umgekehrte Phänomen dar, bei dem nur die Realisierung mit [s] vorkommt.

14 Bei der frikativen Realisierung der spanischen Affrikate /tʃ/ wird der okklusive Teil des Phonems nicht realisiert, so dass nur ein reiner Reibelaut wahrnehmbar wird [ʃ].

15 Lenz /2010, S. 94) folgend wird der Begriff ›Salienz‹ hier als Eigenschaft eines sprachlichen Merkmals definiert, in bestimmten Kontexten gegenüber anderen Merkmalen herauszu-

Carbonero et al. die Realisierung des *Seseo* unter gebildeten und jungen *Jerezanos* als deutlich häufiger ansahen<sup>17</sup> – was zu Überlegungen einer *Seseo*-basierten Regionalnorm in Westandalusien führte<sup>18</sup> – stärken neueste soziolinguistische Untersuchungen zur lokalen Sprechergemeinschaft<sup>19</sup> die Hypothese Alvars et al. (1973), dass einerseits der *Seseo* und somit auch eine *Seseo*-basierte *norma sevillana* in der Sprechergemeinschaft von Jerez keine Rolle spielen, und andererseits der *Ceceo* sowie die Frikativierung auch unter jungen Akademiker\_innen neben dem nationalen Standard des europäischen Spanisch weiterhin oft realisiert wird.<sup>20</sup> Gemeint ist damit insbesondere die mögliche Spaltung universitär gebildeter *Jerezanos* in zwei Gruppen – in Sprecher\_innen, die eher zum *Ceceo* sowie zur Frikativierung neigen, und solchen, die eher zur Unterscheidung der Phoneme /s/ und /θ/ sowie zur Affrikate /tʃ/ tendieren. Des Weiteren sollte nicht unerwähnt bleiben, dass alle größeren dialektalen und soziolinguistischen Untersuchungen zur Stadt eine große Zahl an weiteren lautlichen Variablen analysieren konnten, die von vielen Linguist\_innen, die sich mit den andalusischen Varietäten des Spanischen beschäftigen, mit dem ländlichen Raum in Verbindung gebracht werden<sup>21</sup>: nämlich der Rhotazismus, der Ausfall des intervokalischen /d/ in allen adjektivistischen Kontexten, die Elision silbenfinaler Konsonanten, mögliche Aspirierungen von wortinitialen Konsonanten oder Monoptongierungen.<sup>22</sup> Ein Ziel dieses Beitrages ist es nun, herauszufinden, inwieweit diese lautlichen Merkmale in der Sprechergemeinschaft von Jerez *enregistered* sind und dazu dienen, variationales *Place-Making* zu betreiben.

## Urban Linguistics: Place-Making und Enregisterment

Im Folgenden werden die zwei Hauptpfeiler der *Urban Linguistics*, *Enregisterment* und *Place-Making*, erklärt. Wir verstehen *Urban Linguistics* dabei nach Busse und Warnke (2015) als spezifisch linguistische Herangehensweise der *Urban Studies*, die die traditionelle, oftmals rein auf Untersuchung der Variation im städtischen Raum ausgelegte Stadtsprachenforschung um konstruktivisti-

---

stechen und von Sprecher\_innen einfacher kognitiv verortet werden zu können. Neueste Daten zur Sprecherperzeption in Jerez unterstützen weiterhin die starke Salienz von *Ceceo* und Frikativierung für die Varietäten der lokalen Sprechergemeinschaft.

16 Vgl. Alvar et al. 1973, S. 1705f.

17 Vgl. Carbonero et al. 1992, S. 24.

18 Vgl. z. B. Villena 2008, S. 144.

19 Vgl. García-Amaya 2008; Harjus 2018.

20 Für mehr Informationen siehe Harjus 2018.

21 Vgl. Jiménez 1999; Ropero 2001; Narbona et al. 2009.

22 Vgl. Harjus 2018.

sche Aspekte ergänzt. Anders als in der Anglistik<sup>23</sup> und Germanistik<sup>24</sup> wird in der Romanistik im Allgemeinen<sup>25</sup> und der Hispanistik<sup>26</sup> im Speziellen erst begonnen, sich den *Urban Linguistics* und deren theoretisch-methodischen Grundsäulen – dem variationalen *Place-Making* und dem *Enregisterment* – anzunehmen.

Die Kategorie ›Raum‹ ist in der Linguistik seit jeher *en vogue*. Neuerdings wird allerdings intendiert, die Produktion von Raum durch sprachliche Kategorien selbst zu analysieren.<sup>27</sup> So demonstriert Friedmann (2010) *Place-Making*-Strategien anhand der kapitalistischen Vermarktung chinesischer urbaner Räume und Hultman/Hall (2011) analysieren *Place-Making* durch soziale Konstruktion von Lokalität für den Tourismus in Schweden. Die Prämisse liegt dabei darin, dass Räume bzw. bestimmte Attribute determinierter Räume erst durch Sprache und sprachliche Praktiken selbst diskursiv kreiert werden: Busse/Warnke sprechen von »linguistischer In-Wert-Setzung von Raum«.<sup>28</sup>

Dieses *Place-Making* kann sich auch auf Variation von Sprache beziehen, auf die sich hier in diesem Beitrag teilweise bezogen wird: Der Terminus des variationalen *Place-Making* verweist auf die sprachlich-diskursive Schaffung eines determinierten urbanen Raumes durch im öffentlichen Raum sichtbare sprachliche Variation. In Madrid wird z. B. durch das Stadtmagazin *madriz* variationales *Place-Making* betrieben, indem der Name des Magazins graphisch die traditionelle Madrider Aussprache des implosiven /d/ als [θ] visualisiert. Da wir in diesem Beitrag Friedmanns Idee, »Making Places is Everyone's Job«,<sup>29</sup> folgen, werden im Folgenden nicht nur offizielle, institutionell-gebundene Diskurse, sondern v. a. private Beschilderungen in der Stadt und Aussagen von *Jerezano* Sprecher\_innen selbst analysiert.

Dabei spielt das Konzept des *Enregisterment*<sup>30</sup> eine herausragende Rolle: Der Terminus bezieht sich auf (kognitive) Prozesse, in denen linguistische Phänomene mit determinierten sozialen Kategorien verbunden werden.<sup>31</sup> Mit dem *Enregisterment* kann demonstriert werden, wie sprachliche Variation und urbaner Kontext vernetzt sind bzw. in diesem Kontext Identitäten konstruiert werden: »Enregisterment refers to processes and practices whereby performable signs become recognized (and regrouped) as belonging to distinct, differentially

23 Vgl. Johnstone 2009; 2016.

24 Vgl. Warnke/Busse 2014; Busse/Warnke 2015.

25 Vgl. Frekko 2009.

26 Vgl. z. B. Peter *Geordnete Indexikalität, Enregisterment und Revalorisierungstendenzen im Andalusischen* [laufendes Dissertationsprojekt] oder Hoinkes (2017) für das Judenspanische.

27 Vgl. Warnke/Busse 2014, S. 2.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. Friedmann 2010, S. 159.

30 Vgl. Agha 2005.

31 Vgl. Johnstone 2009; Agha 2005.

valorized semiotic registers by a population«. <sup>32</sup> Auch in diesem Beitrag wird davon ausgegangen, dass die Verwendung bestimmter sprachlicher Variablen dazu beiträgt, einen Raum sozial zu kategorisieren bzw. diesen sogar kreiert. Um auf das Beispiel der Madrider Zeitschrift *madriz* zurückzukommen, reflektiert die graphische Darstellung eines lautlichen Phänomens nicht nur die lokale Varietät, sondern konstruiert diese einerseits erst, <sup>33</sup> und verankert sie andererseits kognitiv bei den Akteur\_innen. Denn *Enregisterment* sind »[...] processes whereby distinct forms of speech come to be socially recognized (or enregistered) as indexical of speaker attributes by a population of language users«. <sup>34</sup>

## Die (variationale) Konstruktion einer ›Rurbanität‹ von Jerez durch *Place-Making* und *Enregisterment*

Im Folgenden wird exemplarisch gezeigt, wie in Jerez durch *Place-Making* und *Enregisterment* ein ›rurbaner‹ Raum konstruiert wird. Zunächst werden Konstruktionen von Ländlichkeit innerhalb des lokalen urbanen Raumes durch geführte Diskurse in Reiseführern und *blogs* sowie deren Übernahme durch *Jerezano* Sprecher\_innen selbst aufgezeigt, um einen *Place-Making*-Prozess zu veranschaulichen. Im Anschluss daran wird einerseits eine mögliche Teilung der Sprechergemeinschaft in ländlich ausgerichtete bzw. lokal involvierte Sprecher\_innen und klar dem traditionell ruralen Leben abgeneigte Sprecher\_innen dargestellt. Abschließend wird anhand graphischer Darstellungen lokaler lautlicher Variablen in den *Linguistic Landscapes* von Jerez exemplarisch skizziert, wie sprachliche Variablen mit der Sprechergemeinschaft verknüpft werden.

Die folgenden Ausführungen basieren auf Analysen, die anhand diverser Korpora erstellt worden sind. Während die Reiseführer-Berichte und Internetseiten extra für diesen Beitrag gesichtet wurden, stammen alle Daten aus der gesprochenen Sprache aus den beiden größeren Korpora, die im Zusammenhang des Dissertationsprojekts *Sociofonética andaluza y lingüística perceptiva de la variación: el español hablado en Jerez de la Frontera* (Harjus 2018) entstanden sind. Die Daten zu den *Linguistic Landscapes* sind wiederum einem anderen Korpus entnommen, mit dem bereits in Harjus (2017) gearbeitet wurde. <sup>35</sup>

Im Allgemeinen gibt es viele Klischees und Stereotype über Andalusien und seine Bewohner\_innen, die insbesondere von den regionalen, nationalen und

32 Vgl. Johnstone 2016, S. 633.

33 Vgl. Johnstone 2009.

34 Vgl. Agha 2005, S. 38.

35 Für mehr Informationen zur Methodik der Korpuserstellungen siehe Harjus 2017 und 2018.

internationalen Tourismussektoren forciert werden. In den letzten Jahren ist auch Jerez immer stärker in den Fokus von Andalusien-Reiseführern gerückt, die den urbanen Raum durch Klischees als ›Wiege‹ und Inbegriff der südspanischen Region beschreiben, wie z. B. in: »Kaum eine Stadt verbreitet so viel andalusisches Flair wie Jerez«<sup>36</sup>, »Stand down all other claimants, Jerez, as savy Spain-ophiles know, is Andalusia«<sup>37</sup> oder »So präsentiert sich Jerez als eine freundliche und offene Stadt, die viel Lokalkolorit besitzt, ohne für den Tourismus in irgendeiner Weise herausgeputzt zu sein«.<sup>38</sup> Es sind jedoch nicht nur die ausländischen bzw. internationalen Verlage, die Jerez über diese Stereotype darstellen. Auch die spanischen Reiseführer, wie in »El vino, el caballo y el cante flamenco son las señas tradicionales de la identidad de [la] ciudad«<sup>39</sup>, und die lokalen Institutionen an sich, wie etwa das *Ayuntamiento de Jerez* auf ihrer eigenen Homepage<sup>40</sup>, verstärken die Verbindung der Klischees mit dem urbanen Raum; im letzteren Fall aufgrund von Marketing-Strategien<sup>41</sup>. Die dargestellten Leitmotive auf der Website der Stadtregierung beschränken sich auf Karthäuser-Pferde, traditionellen Flamenco und Sherry-Weinanbau sowie -verarbeitung und konstruieren auf diese Weise einen archaischen, traditionellen und insbesondere eher ruralen Charakter des urbanen Raumes.

Diese diskursive Konstruktion einer Ruralität des urbanen Raumes wird von internationalen Reiseführern nur zu gerne wieder aufgenommen, indem Jerez als eindeutig rural – durch determinierte Adjektive (ländlich, *rural*) und Substantive (Landwirtschaft, Weinanbau, *caballo*) – beschrieben wird, wie z. B. in »Obwohl Jerez (ca. 212.000 Einwohner) nur 14 Kilometer von der Küste entfernt liegt, repräsentiert es ganz und gar das ländliche Andalusien«<sup>42</sup> oder »mit fast ländlicher Atmosphäre«.<sup>43</sup> Insbesondere Vergleiche mit der maritimen Provinzhauptstadt Cádiz, die deutlich weniger Einwohner\_innen als Jerez hat, aber das administrative Zentrum der Provinz ist, führen dazu, Jerez diskursiv als ruralen Raum zu konstruieren: »Im Gegensatz zu Cádiz, der offenen und kosmopolitischen Hafenstadt schlechthin, hat Jerez de la Frontera einen ganz anderen Charakter. Die Stadt wird von der Landwirtschaft und insbesondere vom Weinanbau bestimmt«.<sup>44</sup>

36 Vgl. Golder et al. 2014, S. 47.

37 Vgl. Sainsbury 2016, S. 119.

38 Vgl. Schröder 2014, S. 541.

39 Vgl. Arjona 2011, S. 245. »Der Wein, das Pferd und der Flamenco-Gesang sind die traditionellen Identitätsmarker der Stadt« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen vom Verfasser).

40 Vgl. [www.jerez.es](http://www.jerez.es) [10.10.2018].

41 Vgl. Grubbauer 2014.

42 Vgl. Hälker 2014, S. 128.

43 Vgl. Asal 2014, S. 95.

44 Vgl. Wacker et al. 2014, S. 67.

Doch nicht nur in Reiseführern, auch in wissenschaftlicher Literatur finden sich des Öfteren Deskriptionen, die Jerez etwas Rurales adjudizieren, das offensichtlich mit der realen Bevölkerungszahl kontrastiert: »[U]no de los rasgos que más llama la atención de la población de Jerez – tanto de ayer, como de hoy – es el fuerte componente rural que siempre ha tenido.«<sup>45</sup> Dabei sind in Spanien eigentlich schon 200 Einwohner\_innen ausreichend, um einen Raum als urban definieren zu können.<sup>46</sup> Bei mehr als 100.000, wie im Falle von Jerez, spricht man in Spanien bereits von einer Metropole.<sup>47</sup> Außerdem widerspricht die wirtschaftliche Entwicklung Jerez', v. a. die im andalusischen Vergleich sehr frühe Industrialisierung des urbanen Raumes vor dem Franquismus, eigentlich einer ruralen Komponente. Es sollte allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass sich die lokale Industrie seit dem 19. Jahrhundert sehr einseitig auf die Weinproduktion beschränkt hat und damit weiterhin viele Verbindungen zum ländlichen Umland – auch wegen stetiger Binnenmigration aus dem ländlichen Raum der Provinz Cádiz während des Spätfranquismus und der Frühphase des demokratischen Spaniens – bestehen.

Dennoch finden sich auf Internetseiten immer wieder Hinweise auf eine starke Ländlichkeit Jerez', die sich mit den Ausführungen in Reiseführern und dem offiziellen Internetauftritt decken. Auf der Homepage von *Wikipedia* liest man als ersten Satz im spanischen Eintrag zu Jerez: »Jerez es un pueblo.«<sup>48</sup> Zwar könnte hier das Problem der fehlenden administrativen Funktion als Provinzhauptstadt zugrunde liegen: »Die meisten spanischen Ortschaften – vom Weiler bis zu Kleinstädten von 50.000 Einwohner und mehr – werden gewöhnlich als pueblo bezeichnet, v. a. wenn sie mehr oder weniger kompakt erscheinen.«<sup>49</sup> Überraschenderweise gehen die Ausführungen von Internetnutzer\_innen zur Ruralität Jerez' weit über die administrative Bedeutung hinaus und einige Blogger\_innen konstruieren einen ländlichen Charakter unter den Einwohnern, wie z. B. in Aussagen wie »Es la mentalidad. te [*sic!*] podrás poner botox a mansalva pero tendrás la edad que tienes, pues lo mismo, lo digo pq [*sic!*] conozco bien el pueblo y sus habitantes«;<sup>50</sup> oder: »Los logros urbanos aún no han logrado sustraer al jerezano de la sensación de que vive en un pueblo, grande, pero pueblo.«<sup>51</sup>

45 Vgl. Caro 1999, S. 208. »Eines der am stärksten hervorstechenden Merkmale Jerez' – sowohl früher, als auch heute – ist der ländliche Charakter, den es immer schon hatte.«

46 Vgl. Heineberg 2014, S. 26.

47 Vgl. Susino/Feria 2005.

48 Vgl. [http://es.wikipedia.org/wiki/Jerez\\_de\\_la\\_Frontera](http://es.wikipedia.org/wiki/Jerez_de_la_Frontera) [16. 11. 2015]. »Jerez ist ein Dorf.«

49 Vgl. López-Casero 2004, S. 327.

50 Vgl. [www.conlavenia.com](http://blogs.grupojoly.com/con-la-venia/2013/01/20/jerez-es-pueblo-o-capital/) (verfügbar unter: <http://blogs.grupojoly.com/con-la-venia/2013/01/20/jerez-es-pueblo-o-capital/>) [17. 11. 2015].

51 Vgl. [www.extebanf.blogspot.de](http://extebanf.blogspot.de) (verfügbar unter: <http://extebanf.blogspot.de/2012/04/jerez-es-un-pueblo.html>) [10. 06. 2016]. »Es ist die Mentalität. Du kannst Dir zwar soviel Botox

Die Gründe dafür werden von den Internetnutzer\_innen insbesondere in den engen Gesellschaftsnetzen gesehen, die eher an Einstellungen und Handlungen von Einwohnern ländlicher Gegenden erinnerten: »[...] actitudes que probablemente sean inherentes a nuestra tradición pero que no [l]e despojan de una cierta sensación de ahogo ante comportamientos pueblerinos, utilizando ahora éste en el sentido más peyorativo.«<sup>52</sup>

Der urbane Raum Jerez wird also von diversen Akteur\_innen sowohl von seinem Erscheinungsbild als auch von seinen Bewohner\_innen her als rural konstruiert. Im Folgenden wird skizziert, inwieweit die *Jerezano* Sprecher\_innen selbst diese Diskurse aufnehmen.

Die diskursive Konstruktion von Jerez als eher ländlicher denn urbaner Raum wird nicht nur von offiziellen Institutionen oder privaten Akteuren im öffentlichen Raum vollzogen, sondern von den *Jerezano* Sprecher\_innen übernommen und ausgebaut. In Gesprächen über Jerez wird häufig das *pueblo* erwähnt, obwohl sich auf die 212.000-Einwohner\_innen-Ortschaft bezogen wird, wie z. B. in »Pues a mí me gusta muchísimo mi pueblo«<sup>53</sup> oder »Hombre, Jerez es bonito, es bonito y un pueblo agradable.«<sup>54</sup> Auch wenn nicht alle Sprecher\_innen mit dem Terminus *pueblo* auf Jerez referieren, zeigt sich bei vielen eine negative Einstellung gegenüber urbanen Räumen und die großstädtischen Eigenschaften – wie Individualität, Anonymität oder Exotik<sup>55</sup> –, z. B. in »Mejor pueblos que ciudades. Las ciudades que conozco son todos una porquería. Todo es vivir en un pueblo«<sup>56</sup> oder »[...] porque me gusta más, [...], me gusta más conocer la gente y encontrarme a gente que conozco. Y sí, y si es un pueblo incluso mejor. Me gusta a mí, sí«<sup>57</sup>. Die hier zitierten *Jerezanos* übernehmen schließlich die kulturell dominante Position im Diskurs – in den Worten von Laclau/Mouffe (1985) die hegemoniale Position der schriftlichen Medien – und untermauern damit die medial konstruierte ›Rurbanität‹ der Stadt.

---

spritzen wie Du willst, aber am Ende bist Du halt so alt wie Du wirklich bist, und hier ist das genauso, ich sage das, weil ich das Dorf und seine Einwohner wirklich gut kenne.« »Die städtischen Errungenschaften haben es noch nicht erreicht, den Jerezano vom Gefühl abzubringen, dass er in einem Dorf, zwar groß, aber eben Dorf, lebt.«

52 Vgl. [www.extebanf.blogspot.de](http://extebanf.blogspot.de) (verfügbar unter: <http://extebanf.blogspot.de/2012/04/jerez-es-un-pueblo.html>) [10.06.2016]. »Einstellungen, die wahrscheinlich unserer Tradition innewohnen, aber die einen nicht freimachen von einem erdrückenden Gefühl an dörflichen Verhaltensweisen – hier jetzt tatsächlich in seiner schlimmsten Form gemeint.«

53 »Also mir gefällt mein Dorf unfassbar gut.«

54 »Naja, Jerez ist schön, ist schön und ein sehr angenehmes Dorf.«

55 Vgl. Siebel 2015, S. 289.

56 »Lieber Dörfer als Städte. Die Städte, die ich kenne sind alle scheiße. In einem Dorf wohnen bedeutet mir Alles.«

57 »Na weil es mir besser gefällt, [...], es gefällt mir besser, wenn ich Leute kenne und Leute treffe, die ich kenne. Und wenn es ein Dorf ist, dann ist es noch besser. Gefällt mir sehr, ja.«

## Extralinguistische Parameter zur Erklärung der Variation in der Sprechergemeinschaft<sup>58</sup>

Aufbauend auf Ideen der Analysen von *communities of practice* und *local loyalty*,<sup>59</sup> demonstriert der folgende Abschnitt eine Verbindung zwischen Sprecheridentifikationen mit dem lokalen (urbanen oder ruralen) Raum Jerez sowie seinen kulturellen Stereotypen – wie Flamenco, Karwoche oder Feria – und der Verwendung von salienten lautlichen Merkmalen, insbesondere dem *Ceceo*. Hierbei zeigt die Analyse eine Trennung der Sprechergemeinschaft in einen eher rural, traditionell ausgerichteten Teil, der zu *Ceceo* und Frikativierung neigt, und eher städtisch geprägten Sprecher\_innen, die diese salienten Merkmale umgehen und zur Standardaussprache des europäischen Spanisch tendieren. Dabei stellt im Gegensatz zu den Forschungen Villenas<sup>60</sup> die universitäre Bildung kein Ausschlusskriterium dar: Gerade die sprachlichen Differenzen zwischen jungen Akademiker\_innen in Jerez können durch den extralinguistischen Parameter der lokalen Identifikation mit dem als rural charakterisierten Raum bzw. mit lokaler Identität<sup>61</sup> erklärt werden, was wiederum die Notwendigkeit eines Ausbaus der traditionellen extralinguistischen Parameter zur Erklärung soziolinguistischer Unterschiede in gesprochener Sprache darlegt.<sup>62</sup>

Sprecher\_innen, die sich sehr stark mit Jerez und seinen kulturellen Stereotypen identifizieren, tendieren dazu, sowohl *Ceceo* zu realisieren als auch eine Frikativierung der Affrikate vorzunehmen. So antworteten *Ceceo*-Sprecher\_innen auf die Frage hin, ob sie gerne in Jerez lebten mit »A mí me encanta, yo no voy a vivir en otro sitio«<sup>63</sup> oder »A mí sí«. Auf die Frage, ob sie sich auch vorstellen könnten, in einer größeren Stadt zu leben mit »No, yo Jerez no cambio por nada, pero por nada«<sup>64</sup> oder »Yo es que, la verdad, si yo he nacido en Jerez será por algo, ¿sabes?«. <sup>65</sup> Sprecher\_innen, die jedoch ungern in Jerez wohnen oder sich vorstellen könnten, in einem größeren (urbanen) Raum zu leben, umgehen die salienten Merkmale der Sprechergemeinschaft, wie die Kommentare »Me gusta nada, nada«<sup>66</sup> oder »Sí, es más: me gustaría salir de Jerez«<sup>67</sup> zeigen.

Diese Teilung innerhalb der Sprechergemeinschaft – auch innerhalb von

58 Wir folgen hier Ausführungen von Harjus (2018, S. 231–264).

59 Vgl. Eckert 1989; Hazen 2002.

60 Vgl. Villena 2005, S. 326.

61 Vgl. Hazen 2002.

62 Vgl. Mallison/Childs 2005, S. 11; Mattheier 1980, S. 200.

63 »Gefällt mir sehr, ich werde nicht woanders wohnen.«

64 »Nein, ich tausche Jerez gegen gar nichts, aber wirklich gegen gar nichts.«

65 »Also, ehrlich gesagt, dass ich hier geboren wurde, soll halt so sein, weißt Du?«

66 »Gefällt mir gar nicht, überhaupt nicht.«

67 »Es geht sogar darüber hinaus: Ich würde gerne aus Jerez wegziehen.«

Akademiker\_innen aus Jerez – wird nicht nur im Hinblick auf die unterschiedlichen Ortszuschreibungen manifest, sondern kann auch anhand verschiedener Aussagen über die lokalen kulturellen Stereotype demonstriert werden. Während Sprecher\_innen, die diesen positiv gegenüberstehen, zum *Ceceo* und zur Frikativierung tendieren, umgehen Sprecher\_innen, die den Stereotypen gegenüber eher abgeneigt sind, die *Ceceo*-Aussprache. Das zeigt sich beispielhaft in den ersten Befunden versus des letzten:

- (1) »Con las tradiciones de aquí intento colaborar todo lo que pueda«<sup>68</sup>
- (2) »Sí, me gusta el flamenco«<sup>69</sup> und
- (3) »Sí, sí, me gusta el caballo, me gustan las motos, me gusta el baile y el vino también«<sup>70</sup> gegenüber
- (4) »Bueno, lo que me has ido preguntando quitando la feria el resto tanto las motos como los toros y tal no, la verdad que no«.<sup>71</sup>

Die Mehrzahl der Befragten zeigt eine positive Haltung gegenüber den lokalen Stereotypen, was damit einhergeht, dass die Sprecher\_innen zu den angeblich ruralen<sup>72</sup> lautlichen Merkmalen tendieren. Die hohe Zahl an Sprecher\_innen, die tatsächlich in der Sprechergemeinschaft von Jerez die Realisierung von *Ceceo*, Frikativierung oder Rhotazismus pflegen, stehen in klarem Kontrast zu den als urban dargestellten Varietäten Westandalusiens in den Sprechergemeinschaften von Málaga, Cádiz, Córdoba und Sevilla. Dieses Resultat stützt die These von eindeutig ruralen Tendenzen im urbanen Raum Jerez, so dass trotz der urbanen Demographie von einer *Rurbanität* in der Sprechergemeinschaft gesprochen werden könnte.

### **Enregisterment salienter Merkmale und die variationale Konstruktion eines ›rurbanen‹ Jerez durch öffentliche Beschilderung**

Die Untersuchung schriftlicher Texte auf Beschilderungen im öffentlichen Raum wird in der Sprachwissenschaft mit dem Terminus *Linguistic Landscapes* bezeichnet: »It is the attention to language in the environment, words and images

68 »Bei den hiesigen Traditionen versuche ich, so gut es geht mitzumachen.«

69 »Ja, ich mag Flamenco sehr.«

70 »Ja, ja, mir gefallen die Pferde, mir gefällt das Motorradrennen, der (Flamenco-)Tanz und der Wein auch.«

71 »Nun ja, also das was Du bislang so gefragt hast, mit Ausnahme der Festwoche, eher nicht, sowohl Motorradrennen, Stierkampf und sowas überhaupt nicht.«

72 Vgl. Ropero 2001, S. 39.

displayed and exposed in public spaces, that is the center of attention in this rapidly growing area referred to as linguistic landscapes.«<sup>73</sup>

Diese Herangehensweise an sprachliche Aspekte in einem determinierten, meist urbanen Raum kennt mittlerweile auch in der Hispanistik so unterschiedliche Untersuchungsfelder wie die Ethnolinguistik<sup>74</sup>, Mehrsprachigkeitsforschungen<sup>75</sup>, Globalisierungstendenzen<sup>76</sup> und – wenn auch seltener – Untersuchungen zur dialektalen Diversität des Spanischen<sup>77</sup>. Dabei wird methodisch hauptsächlich zwischen Beschilderungen, die institutionell (*bottom-up*) oder eher privat (*top-down*) initiiert wurden unterschieden.<sup>78</sup> *Top-down*-Beschilderungen des öffentlichen Raums in Andalusien folgen allerdings grundsätzlich den präskriptiven Vorgaben der *Real Academia*, wie bereits Pons (2012) und Harjus (2017) demonstriert haben.

Auf den *bottom-up*-Beschilderungen von Jerez sind jedoch zahlreiche Phänomene vorhanden, die nicht nur Aspekte der *hablas andaluzas* im Allgemeinen schriftlich spiegeln – wie Elision silbenfinaler Konsonanten, z. B. in »coliflore« statt *coliflores*, und intervokalischem /d/, wie z. B. bei »la carboná« anstelle von *la carbonada* –, sondern auch Darstellungen von lautlichen Merkmalen, die in den urbanen Varietäten des Spanischen in Westandalusien kaum noch verbreitet sind und von der wissenschaftlichen Literatur eher der »habla rural«<sup>79</sup> zugeordnet werden. Dazu sind etwa zu zählen der Rhotazismus, z. B. in »er rubio« anstelle von *el rubio* [Abb. 1], der *Ceceo*, wie in »necesita« statt *necesita*, sowie Frikativierungen der spanischen Affrikate, wie in »babushas« statt *babuchas*.<sup>80</sup> Dabei wird hier davon ausgegangen, dass es sich bei den graphischen Annäherungen an andalusische Lautphänomene – nach Pons »grafismo andaluz«<sup>81</sup> – keinesfalls um orthographische Normabweichungen des Spanischen handelt, sondern um Ausdrucksweisen regionaler bzw. lokaler Sprachidentitäten: »es la expresión de una identidad lingüística regional de los hablantes«. <sup>82</sup> Die graphische Realisierung diverser lautlicher Merkmale der *hablas andaluzas* auf Beschilderungen im öffentlichen Raum von Jerez visualisiert die ungebrochene Dynamik der andalusischen Varietäten: »[la] visibilidad de la variedad andaluza en el espacio público«. <sup>83</sup>

73 Vgl. Shohamy/Gorter 2009, S. 1.

74 Vgl. Schrader-Kniffki 2014.

75 Vgl. Cenoz/Gorter 2006.

76 Vgl. Castillo/Sáez 2012.

77 Vgl. Pons 2012.

78 Vgl. Ben-Rafael et al. 2006.

79 Vgl. Roper 2001, S. 39.

80 Siehe für mehr Beispiele Harjus 2017.

81 Vgl. Pons 2012, S. 235.

82 Vgl. Harjus 2017, S. 279.

83 Vgl. ebd., S. 278.



Abb. 1: Bar *Er Rubio*

Das häufige Auftreten von variationalen Merkmalen – die der einschlägigen Literatur folgend eher zum ländlichen Raum zu zählen wären und in urbanen Sprechergemeinschaften Westandalusiens eher umgangen werden – auf Schildern des öffentlichen Raumes konstruiert in Jerez damit erneut einen eher ruralen Raum. Des Weiteren demonstrieren die Verschriftlichungen von lautlichen Merkmalen auch ein *Enregisterment* dieser, weil die eigentlich eher im ruralen Raum Andalusiens verwendeten lautlichen Merkmale folglich bewusst im öffentlichen, urbanen Raum von Jerez auf Beschilderungen dargestellt und mit diesem Raum verbunden werden. Die Sprecher\_innen selbst konstruieren also die Mundart von Jerez mit salienten Merkmalen des ruralen Raumes: »A form that is enregistered is one that is linked with a way of speaking or ›register‹ associated with a personal or social identity«. <sup>84</sup>

### Jerez de la Frontera: *Pueblo* oder *ciudad*?

In diesem Beitrag wird im Gegensatz zu Johnstones (2009) These über die Varietät von Pittsburgh nicht konkludiert, dass es sich bei der Varietät der *Jerezanos* um eine reine Konstruktion handelt. Die *hablas andaluzas* sind nicht konstruiert, aber sie tragen ihren Teil dazu bei, den ›rurbanen‹ Raum Jerez zu kreieren und insbesondere zu attribuieren. Der Artikel hat versucht zu demonstrieren, dass determinierte sprachliche Variablen ihren Anteil daran haben, dass der Raum von vielen Sprecher\_innen rural oder, besser gesagt, ›rurban‹ wahrge-

<sup>84</sup> Vgl. Johnstone 2009, S. 160.

nommen wird: Denn mit den lokalen, salienten lautlichen Merkmalen werden in der einschlägig wissenschaftlichen Literatur eher rurale andalusische Sprechergemeinschaften verbunden. Die *Jerezano* Sprecher\_innen, die zum *Ceceo* oder zur Frikativierung der spanischen Affrikate neigen, zeigen auch größere Involviertheit in lokale Praktiken und, wie der Beitrag demonstriert hat, eher eine Abneigung gegen größere (urbane) Räume. Ihr geäußertes Wohlbefinden in Jerez kann also v.a. darauf zurückzuführen sein, dass sie ihre Umgebung als ländlicher denn urban perzipieren. Die Darstellung salienter lautlicher Merkmale auf Beschilderungen im öffentlichen Raum kreierte diesen dann erneut mit und führt aufgrund der Verbundenheit mit ländlichen Varietäten zu einer Konstruktion Jerez' als eher rural denn urban.

Wie dieser Beitrag zeigt, konstruieren auch Reiseführer, institutionelle Webseiten und einige Sprecher\_innen selbst Jerez sprachlich-diskursiv als einen ruralen Raum, der mit der eigentlichen Demographie des urbanen Raumes kontrastiert. Gerade die Sprecher\_innen, die dabei Jerez als *pueblo* bezeichnen, tendieren wieder zu den von der einschlägigen Literatur zu ruralen Varietäten des andalusischen Spanisch dazugehörigen sprachlichen Variablen, wie dem *Ceceo*, *Heheo* oder Rhotazismus, was wiederum zu einer ruralen Komponente in der Wahrnehmung des urbanen Raumes beiträgt. Dieser ständige Kreislauf aus sprachlich-diskursiven Handlungen von Sprecher\_innen führt dazu, dass man den demographisch gesehen eindeutig urbanen Raum von Jerez immer wieder mit ländlichen Attributen versieht und somit eine ›Rurbanität‹ herstellt, die aus der 212.000 Einwohner-Ortschaft schon keine Secondary City, sondern eher eine »Zwischenstadt« im Sieverts'schen Sinn (1997),<sup>85</sup> ergo etwas Janusköpfiges zwischen Dorf und Stadt, werden lässt. Das stete sprachlich-diskursive Aushandeln des Status von Jerez demonstriert damit exemplarisch aktuelle Prozesse des *Place-Makings* und *Enregisterments*, die unbedingt für weitere hispanophone (urbane) Räume analysiert werden sollten.

## Bibliografie

- Agha, Asif: »Voice, Footing, Enregisterment«, in: *Journal of Linguistic Anthropology* 2005/15 (1), S. 38–59.
- Agudo, Juan/Moreno, Isidoro (Hg.): *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla 2012.
- Alvar, Manuel/Llorente, Antonio/Salvador, Gregorio: *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía – Fonética, Morfología, Sintaxis*. Granada 1973.
- Arjona, Rafael: *Guía total: España de Punta a Punta*. Madrid 2011.
- Asal, Susanne: *Polyglott on tour: Andalusien*. München 2014.
- Ayuntamiento de Jerez. Verfügbar unter: <http://www.jerez.es/ciudad/> [10.06.2016].

85 Siehe auch Prigge 1998 oder Diener et al. 2006.

- Ben-Rafael, Eliezer: »Linguistic Landscape as a Symbolic Construction of the Public Space: The Case of Israel«, in: *International Journal of Multilingualism* 2006/3, S. 7–30. Blog conlavenia. Verfügbar unter: <http://blogs.grupojoly.com/con-la-venia/2013/01/20/jerez-es-pueblo-o-capital/> [17. 11. 2015].
- Busse, Beatrix/Warnke, Ingo: »Sprache im urbanen Raum«, in: Felder, Ekkehard/Gardt, Andreas (Hg.): *Handbuch Sprache und Wissen*. Berlin/Boston 2015, S. 519–538.
- Carbonero, Pedro/Álvarez, José/Casas, Joaquín/Gutiérrez, Isabel: *El habla de Jerez – Estudio Sociolingüístico*. Jerez de la Frontera 1992.
- Caro Cancela, Diego (Hg.): *El Jerez moderno y contemporáneo*. Cádiz 1999.
- Castillo Lluch, Mónica/Sáez Rivera, Daniel: »The Human and Linguistic Landscape of Madrid (Spain)«, in: Hélot, Christine/Barni, Monica/Bagna, Carla/Janssens, Rudi (Hg.): *Linguistic Landscapes, Multilingualism and Social Change*. Frankfurt/Main 2012, S. 309–328.
- Cenoz, Jasone/Gorter, Durk: »Linguistic Landscape and Minority Languages«, in: *International Journal of Multilingualism* 2006/3, S. 67–80.
- Cresswell, Tim: *Place: A Short Introduction*. Malden 2004.
- Diener, Roger/Herzog, Jacques/Meili, Marcel/de Meuron, Pierre/Schmid, Christian: *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*. 3 Bde. Basel 2006.
- Eckert, Penelope (1989): *Jocks and Burnouts: Social Categories and Identity in the High School*. New York 1989.
- Eckert, Penelope: »Three Waves of Variation Study: The emergence of meaning in the study of variation«, in: *Annual Review of Anthropology* 2012/41, S. 87–100.
- Esteban Fernández. Verfügbar unter: <http://extebanf.blogspot.de/2012/04/jerez-es-un-pueblo.html> [10. 06. 2016].
- Frekko, Susan: »Normal in Catalonia: Standard Language, Enregisterment and the Imagination of a National Public«, in: *Language in Society* 2009/38/1, S. 71–93.
- Friedmann, John: »Place and Place-Making in Cities: A Global Perspective«, in: *Planning Theory & Practice* 2010/11 (2), S. 149–165.
- García-Amaya, Lorenzo: »Variable norms in the production of the /θ/ in Jerez de la Frontera, Spain«, in: Siegel, Jason (Hg.): *IUWPL7: Gender in language: classic questions, new contexts*. Bloomington 2008, S. 49–71.
- Golder, Marion/Homburg, Elke: *Reiseführer Andalusien*. München 2014.
- Grubbauer, Monika: »Gebrauchsfotographien von Architektur und Stadt im Stadtmарketing und die Bewertung des urbanen Raumes«, in: Warnke, Ingo/Busse, Beatrix (Hg.): *Place-Making in urbanen Diskursen*. Boston/Berlin 2014, S. 281–314.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010.
- Hälker, Maria: *Reiseführer Andalusien*. Ostfilder 2014.
- Harjus, Jannis: »La visibilidad de las hablas andaluzas occidentales en los *linguistic landscapes* de Jerez de la Frontera (Provincia de Cádiz)«, in: Serafin, Stefan (Hg.): *(Un-)Sichtbarkeiten in der Romania*. München 2017, S. 273–288.
- Harjus, Jannis: *Sociofonética andaluza y lingüística perceptiva de la variación: el español hablado en Jerez de la Frontera*. Madrid/Frankfurt/Main 2018.
- Hazen, Kirk: »Identity and Language Variation in a Rural Community«, in: *Linguistic Society of America* 2002/78 (2), 240–257.
- Heineberg, Heinz: *Einführung in die Anthropogeographie/Humangeographie*. Paderborn 2003.

- Heineberg, Heinz: *Stadtgeographie*. Paderborn 2014.
- Hillmann, Karl-Heinz: *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart 1982.
- Hoinkes, Ulrich: »Das Judenspanische: Eine Sprache zwischen Emblematisierung und Vergessen«, in: Anderwald, Lieselotte/Hoekstra, Jarich (Hg.): *Enregisterment – Zur sozialen Bedeutung sprachlicher Variation*. Frankfurt/Main 2017, S. 207–230.
- Hultman, Johan/Hall, Michael: »Tourism Place-Making – Governance of Locality in Sweden«, in: *Annals of Tourism Research* 2011/39 (2), S. 547–570.
- Jiménez Fernández, Rafael: *El andaluz*. Madrid 1999.
- Johnstone, Barbara: »Pittsburghese Shirts: Commodification and the enregisterment of an urban dialect«, in: *American Speech* 2009/84 (2), S. 157–175.
- Johnstone, Barbara: »Enregisterment: How linguistic items become linked with ways of speaking«, in: *Language and Linguistic Compass* 2016/10, S. 632–643.
- Labov, William: *The social stratification of English in New York City*. Washington 1966.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics*. London 1985.
- Lenz, Alexandra: »Zum Salienz begriff und zum Nachweis salienter Merkmale«, in: Anders, Christina (Hg.): »*Perceptual Dialectology*« – *Neue Wege der Dialektologie*. Berlin/New York 2010, S. 89–110.
- López-Casero, Francisco: »Die soziale Problematik des spanischen Entwicklungsprozesses«, in: Bernecker, Walther/Oehrlein, Josef (Hg.): *Spanien heute – Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt/Main 2004, S. 287–312.
- Mahler, Andreas: »Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstruktion«, in: Mahler, Andreas (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Mallinson, Christine/Childs, Becky: »Communities of Practice in Sociolinguistic Description: African American Woman’s Language in Appalachia«, in: *University of Pennsylvania Papers in Linguistics* 2005/10 (2), S. 1–14.
- Mattheier, Klaus: *Pragmatik und Soziologie der Dialekte: Einführung in die kommunikative Dialektologie des Deutschen*. Heidelberg 1980.
- Milroy, Lesley: *Language and Social Networks*. Oxford 1980.
- Narbona Jiménez, Antonio (Hg.): *La identidad lingüística de Andalucía*. Sevilla 2009.
- Peter, Benjamin: *Geordnete Indexikalität, Enregisterment und Revalorisierungstendenzen im Andalusischen*. Laufendes Promotionsprojekt, Universität Kiel.
- Pons, Lola: *El paisaje lingüístico de Sevilla*. Sevilla 2012.
- Prigge, Walter (Hg.): *Peripherie ist überall*. Frankfurt/Main 1998.
- Roberts, Brian: *Managing the Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brüssel 2009.
- Romero Bejarano, Manuel: *De los orígenes a Pilar Sánchez – Breve Historia de Jerez*. Jerez 2009.
- Ropero Núñez, Miguel: »Sociolingüística andaluza: problemas y perspectivas«, in: Carbonero, Pedro/Guillén, Rosario (Hg.): *Identidad lingüística y comportamientos diversos*. Sevilla 2001, S. 21–48.
- Sainsbury, Brendan: *Andalucía*. Melbourne 2016.
- Schrader-Kniffki, Martina: »Sociolingüística urbana y Linguistic Landscapes«, in: *Versants* 2014/61 (3), S. 115–134.
- Schröder, Thomas: *Andalusien*. Erlangen 2014.

- Shohamy, Elana/Gortler, Durk (2009): »Introduction«, in: Shohamy, Elana/Gortler, Durk (Hg.): *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*. New York 2009, S. 1–10.
- Siebel, Walter: *Die Kultur der Stadt*. Frankfurt/Main 2015.
- Sieverts, Thomas: *Zwischenstadt, zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Dorf*. Braunschweig 1997.
- Susino, Joaquín/Feria, José: *Movilidad por razón de trabajo en Andalucía*. Sevilla 2005.
- Villena Ponsada, Juan: »Sociolinguistic patterns of Andalusian Spanish«, in: *International Journal of the Sociology of Language* 2008/193–194, S. 139–160.
- Villena Ponsoda, Juan: »How similar are people who speak alike? An interpretive way of using social networks in social dialectology research«, in: Auer, Peter (Hg.): *Dialect Change: Convergence and Divergence in European Languages*. Cambridge 2005, S. 303–334.
- Wacker, Nina/Santiago, Pablo/González, Isabel: *Andalusien*. München 2014.
- Warnke, Ingo/Busse, Beatrix: »Ortsherstellung als sprachliche Praxis – sprachliche Praxis als Ortsherstellung«, in: Warnke, Ingo/Busse, Beatrix (Hg.): *Place-Making in urbanen Diskursen*. Boston/Berlin 2014, S. 1–9.
- Wikipedia. Verfügbar unter: [http://es.wikipedia.org/wiki/Jerez\\_de\\_la\\_Frontera](http://es.wikipedia.org/wiki/Jerez_de_la_Frontera) [16.11.2015].



## DiverCity Montréal. Stadt und urbanes Ich in Dany Laferrière Roman *Je suis un écrivain japonais* (2008)

### Einleitung

In der Debatte um die literarische Gestaltung des Urbanen hat Melanie U. Pooch mit dem Begriff der DiverCity einen wichtigen begrifflichen Forschungsimpuls gegeben. Anhand der Texte dreier zeitgenössischer anglophoner Autorinnen aus Nordamerika, die Toronto, New York und Los Angeles in den Blick nehmen, illustriert sie, wie die zeitgenössische Stadtliteratur der Vielfalt kultureller Diversität im Zeitalter der Globalisierung Rechnung trägt. Diese neue Stadtliteratur, so Pooch, schreibt sich in drei Koordinaten ein, den zeitlichen Rahmen der Globalisierung, den räumlichen der *global city* und den thematischen der kulturellen Diversität; *global cities* definiert sie geradezu paradigmatisch als »cultural nodal points«<sup>1</sup> bzw. Netzknoten der Kultur(en). Poochs Terminus DiverCity – dies zeigt das Vorwort dieses Bandes – reiht sich dabei in ein breites Spektrum von Begrifflichkeiten ein, mit deren Hilfe sich die kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung der letzten 30 Jahre dem Phänomen der Urbanität und dessen Repräsentation im Medium der Literatur anzunähern sucht. Einige von ihnen werden auch für die folgende Analyse bemüht, wobei das Hauptaugenmerk nicht dem Begriffsinventar, sondern der literarischen Konstruktion von Stadt und Stadtgefühl im 21. Jahrhundert gilt. Was erfahren Leser\_innen über die einzige frankophone Metropole Nordamerikas, nämlich Montréal, in einem Roman, dessen Titel – *Je suis un écrivain japonais* – paradoxerweise auf einen anderen Kontinent verweist?

Diese Frage soll in drei Etappen erörtert werden. Zunächst werfen wir einen Blick auf Montréal als ›reale‹ Stadt. In einem zweiten Schritt geht es um die für Laferrière charakteristische Stadtkonstitution in seinen ersten ›Stadtromanen‹, bevor in einem dritten Schritt ein spezifischer Roman und mit ihm die Problematik der DiverCity in den Mittelpunkt rücken. Dabei geht es um die Frage, »how the novel[s] illustrate[s] and translate[s] the multiplicity, complexity, and he-

---

1 Pooch 2016, S. 10.

terogeneity of the interaction and negotiation of different ethnic influences in the cultural contact zone of North American urban settings in a time of globalization«.<sup>2</sup>

## Die ›reale‹ Stadt – eine postmoderne DiverCity

Montréal, die zweitgrößte frankophone Stadt der Welt, die Metropole der französischsprachigen Provinz Québec und nach Toronto die zweitgrößte städtische Agglomeration Kanadas, ist nicht die Hauptstadt der Provinz, so wie Toronto nicht die Hauptstadt Kanadas ist. Coys und Töpfers Beobachtungen zum »stärker polyzentrisch strukturierten Städtesystem«<sup>3</sup> Lateinamerikas scheinen auch auf Kanada übertragbar, denn Montréal ist mit seinen vier Millionen Einwohnern sogar fünfmal so groß wie die Provinzhauptstadt Québec und Toronto mit seinen circa sechs Millionen fünfmal so groß wie die Landeshauptstadt Ottawa [Tab. 1]. Montréal beheimatet 50 % der Gesamtbevölkerung Québechs und nicht »between 10 and 50 % of [the] country's largest city«, wie Brian Roberts die Secondary City definiert.<sup>4</sup> Seine Rolle beschränkt sich auch keineswegs auf ein submetropolitanes-regionales Niveau, denn die Stadt beherbergt Teile nationaler und provinzieller Einrichtungen und ist global vernetzt, ohne wohl jemals Hauptstadt zu werden, denn die für das staatsbürgerliche Selbstverständnis wichtigen Erinnerungsorte befinden sich überwiegend in der Stadt Québec. Auch wenn Montréal keine Hauptstadt ist, ist die Problematik der Kategorie der Secondary City augenfällig.

<b>Kanada</b> 35.151.728 Einwohner	<b>Québec (Provinz)</b> 8.164.361 Einwohner
<b>Ottawa (Hauptstadt)</b> <u>1.323.783</u> städt. Ballungsraum 934.243 Stadt	<b>Québec (Hauptstadt der Provinz)</b> <u>800.296</u> städt. Ballungsraum 531.902 Stadt
<b>Toronto (»Nicht-Hauptstadt«)</b> <u>5.928.040</u> städt. Ballungsraum 2.731.571 Stadt	<b>Montréal (»Nicht-Hauptstadt«)</b> <u>4.098.927</u> städt. Ballungsraum 1.704.694 Stadt

Tab. 1: Bevölkerungszahlen<sup>5</sup>

Demgegenüber lässt sich das heutige Montréal sehr wohl als DiverCity beschreiben und hebt sich als solche auch deutlich von der ›konservativeren«

2 Pooch 2016, S. 11.

3 Coy/Töpfer 2012, S. 6.

4 Roberts 2014, S. 4.

5 Alle zehn Werte dieser Tabelle stammen aus Census Profile 2016. Als Beispiel für die üblichen Abweichungen vgl. Girard [Institut de la statistique du Québec] 2016, S. 9, die für die Provinz Québec die Zahl 8.287.800 nennt.

Provinzhauptstadt Québec ab. Ein Zahlenvergleich beleuchtet dies, auch wenn es aufgrund konkurrierender Zensuswerte aus den Jahren 2006, 2011 und 2016 sowie begrifflicher Unschärfen – etwa die Vermischung von ›Muttersprache‹ und ›erster Sprache‹ – nicht immer möglich ist, von hundertprozentig vergleichbaren Werten auszugehen. Die kulturelle Diversität, eines der Kriterien der DiverCity, schlägt im skizzierten Kontext folgendermaßen zu Buche [Tab. 2]:

<b>Kanada</b> (›Muttersprache‹ – Zensus 2011) <sup>6</sup> 57,8 % Anglophone 21,7 % Frankophone <u>20,6 %</u> Allophone	<b>Québec (Provinz)</b> (›Erste‹ Sprache – Zensus 2016) <sup>7</sup> 7,45 % Anglophone 77,10 % Frankophone <u>13,15 %</u> Allophone
<b>Ottawa (Hauptstadt)</b> (›Muttersprache‹ – Zensus 2011) <sup>8</sup> 62,4 % Anglophone 14,2 % Frankophone <u>20,4 %</u> Allophone	<b>Québec (Hauptstadt der Provinz)</b> (›Muttersprache‹ – Zensus 2011) <sup>9</sup> 1,43 % Anglophone 94,89 % Frankophone <u>3,24 %</u> Allophone
<b>Toronto (Nicht-Hauptstadt)</b> (›Muttersprache‹ – Zensus 2006) <u>44 %</u> Allophone <sup>10</sup>	<b>Montréal (Nicht-Hauptstadt)</b> (›Muttersprache‹ – Zensus 2006) <sup>11</sup> <u>22 %</u> Allophone  (›Muttersprache‹ – Zensus 2011) <sup>12</sup> <b>City</b> 12,67 % Anglophone 50,31 % Frankophone <u>35,96 %</u> Allophone <b>Insel</b> 16,64 % Anglophone 46,96 % Frankophone <u>35,24 %</u> Allophone <b>Ballungsraum</b> 11,62 % Anglophone 63,27 % Frankophone <u>24,04 %</u> Allophone

Tab. 2: Sprachliche (kulturelle) Diversität

Die Anwesenheit des ›Anderen‹ im Land (20,6 %) korreliert mit den Werten der Landeshauptstadt (20,4 %), was Ottawa gewissermaßen zur ›typischen‹ kana-

6 Linguistic Characteristics of Canadians. 2015 (Zensus 2011).

7 Language Demographics of Quebec. 2018 (Zensus 2016).

8 Demographics of Ottawa. 2018 (Zensus 2011).

9 Language Demographics of Quebec. 2018 (Zensus 2011: »2011 Mother tongue by census metropolitan area (CMAs), census subdivisions (CSDs) or census divisions (CDs)«).

10 Languages. 2011, S. 329 (Zensus 2006).

11 Languages. 2011, S. 327 (Zensus 2006).

12 Language Demographics of Quebec. 2018 (Zensus 2011: »2011 Mother tongue by census metropolitan area (CMAs), census subdivisions (CSDs) or census divisions (CDs)«).

dischen Stadt macht. Nicht so die Provinzhauptstadt Québec (3,24 %), die deutlich unter dem Provinzdurchschnitt liegt (13,50 %) und von Montréal sowohl im Bereich der City (35,96 %) als auch auf der gesamten ›Insel‹ (35,24 %) beinahe elfmal überboten wird. Gesamtmontréal mit im Schnitt 24,02 % Allophonen liegt ebenfalls noch wesentlich höher als der Provinzdurchschnitt, womit die Metropole Montréal, was die sprachliche und kulturelle Durchmischung betrifft, mit Toronto und Vancouver in derselben Liga spielt. Als besonders interessant erweist sich auch ein Blick auf die sogenannten *minorités visibles*, die laut Zensus 2011 in der städtischen Agglomeration von Montréal 30,3 % der Gesamtbevölkerung ausmachen.<sup>13</sup> Diese überdurchschnittlich hohe kulturelle und sprachliche Vielfalt prägt das Bild der gesamten Stadt, wobei viele Stadtviertel – Westmount, Petite Italie, China Town, Outremont, Mile End etc. – von jeweils besonderen (Einwanderungs-)Geschichten zeugen.

Diversität prägt jedoch nicht nur das städtische Erscheinungsbild, sie bestimmt auch Literatur, Film und Kunst, zumindest seit den 1980er Jahren, als sich unter dem Einfluss der Immigration ein Paradigmenwechsel von einem eben erst gefundenen nationalen Selbstverständnis zu einer neuen Pluralität vollzog. Die *two solitudes* des englisch(sprachig)en und französisch(sprachig)en Bevölkerungsanteils nach Hugh MacLennans berühmtem Roman (1945) – die autochthone Bevölkerung wurde zunächst ›großzügig‹ ausgeblendet – werden zu drei, deren dritte in sich unendlich vielfältig ist. Parallel dazu und deutlich früher als im englischsprachigen Amerika oder gar in Europa melden sich in Montréal sodann die ersten Migrationsautor\_innen zu Wort – Marco Micone, Dany Laferrrière, Gérard Etienne, Emile Ollivier, Sergio Kokis, Ying Chen etc. –, sie thematisieren die neue Diversität, ihre Widersprüchlichkeit und entdeckt sie als Teil der menschlichen Existenz. Montréal spielt auch auf institutioneller Ebene für die Herausbildung des theoretischen Diskurses der Diversität eine Schlüsselrolle. An der Schwelle zu den 1980er Jahren erscheint im Auftrag des Conseil des Universités du Québec Jean-François Lyotards *Condition postmoderne* (1979), 16 Jahre später Édouard Glissants *Introduction à une Poétique du Divers* (1995). Montréal ist darüber hinaus Erscheinungsort einer Reihe von inter- und transkulturellen Zeitschriften wie *Dérives* (›treiben‹, Momente des Übergangs), *Parole métèque* (sinngemäß *Der Kanake spricht*) oder *Vice Versa* (›verkehrtherum‹), letztere ein drei- bzw. viersprachiges transkulturelles Magazin, das von 1983 bis 1997 regelmäßig erschien (Fulvio Caccia, Lamberto Tassinari). Pierre Bertrand postuliert in diesem Kontext erstmalig die postmoderne Verwendung des Be-

13 *Minorités visibles*. 2018 (Zensus 2011). Hier zeigt sich die Problematik der Quellen: Laut *Language Demographics of Quebec*. 2018 (Zensus 2011: »2011 Mother tongue by census metropolitan area (CMAs), census subdivisions (CSDs) or census divisions (CDs)«) gibt es im Großraum Montréal 24,02 % Allophone, laut *Minorités visibles*. 2018 (Zensus 2011) sind 30,3 % der Bevölkerung dieses Raumes *visible minorities*.

griffs der Transkulturalität, die er als einen Vorgang der wechselseitigen Durchdringung beschreibt: »Transculture signifie bien traverser sa propre culture pour accéder à une culture étrangère, cette culture étrangère effectuant le même parcours en sens inverse«<sup>14</sup>, wobei sich das Präfix ›trans-‹ als »traversée, passage, métamorphose continue de l'identité: perte et gain sans arrêt, osmose«<sup>15</sup> versteht. Régine Robin schließlich, eine der großen Stimmen der zeitgenössischen Québécois Literatur, bezeichnet Montréal als »laboratoire de la postmodernité«,<sup>16</sup> in dem Metamorphose und die polymorphe Identität des Einzelnen zu zentralen Denkfiguren werden.

## Dany Laferrière und die ›Textstadt‹ Montréal

Die Stadt Montréal ist hunderte und aberhunderte Male Gegenstand literarischer Bearbeitung geworden,<sup>17</sup> von Gabrielle Roys Stadttext *Bonheur d'occasion* (1945) bis zu den Textstädten postmoderner Prägung, etwa Dany Laferrières. Der aus Haiti stammende Autor, der 1976 nach Montréal kam, ab 1990 in Miami lebte, um sich 2002 bzw. 2004 ein zweites Mal in Montréal niederzulassen, ist ein Paradebeispiel postmodernen Nomadismus. Seit seiner Aufnahme in die Académie française (2013) bildet Paris einen weiteren Fixpunkt in seinem Leben, das sich in unzähligen Reisen, v. a. aber auch in einer steten Pendelbewegung zwischen den Polen Montréal, Port-au-Prince und jüngst Paris erschöpft. Dabei kommt Montréal eine besondere Rolle zu: es bleibt für Laferrière der Ort der literarischen Initiation – »Je suis né physiquement en Haïti mais je suis né comme écrivain à Montréal«<sup>18</sup> – und es ist auch die Stadt, in die er immer wieder ›heimkehrt‹. Ja, Montréal erscheint mit der ursprünglichen Heimat des Autors auch emotional verbunden, wenn sich der Erzähler von *L'énigme du retour* (2009) folgendermaßen äußert: »[J]e pense tout à coup à Montréal / Comme il m'arrive de penser / À Port-au-Prince quand je suis à Montréal. / On pense à ce qui nous manque.«<sup>19</sup>

14 Bertrand 1987, S. 8f. »Transkulturalität bedeutet seine eigene Kultur zu durchqueren, um zu einem fremden Zugang zu finden, wobei diese fremde Kultur umgekehrt denselben Weg beschreitet.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin).

15 Tassinari 2006, S. 23. »Durchquerung, Passage, ständige Metamorphose der Identität: pausenloser Verlust und Gewinn, Osmose.«

16 Robin 2006, S. 77.

17 Vgl. [Groupe d'étudiants de l'Université d'Innsbruck] 2010.

18 Marcotte 1990, S. 81. »Ich bin in Haiti – sprich Port-au-Prince – geboren, als Schriftsteller in Montréal.«

19 Laferrière 2009, S. 153. »Plötzlich denke ich an Montréal / so wie ich an Port-au-Prince denke, / wenn ich in Montréal bin. / Man denkt an das, was man vermisst.«

Laferrières ›Leben der Diversität‹ steht schließlich eine Poetik der Diversität zur Seite, die mit Blick auf die Textstadt Montréal kurz skizziert werden soll.<sup>20</sup> Die vier in Montréal spielenden Romane seiner zehnbändigen *Autobiographie américaine – Comment faire l’amour avec un Nègre sans se fatiguer* (1985), *Éroshima* (1987), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* (1993, réécriture 2002) und *Chronique de la dérive douce* (1994, réécriture 2012) – bezeichnet Laferrière als »quatuor des couleurs«,<sup>21</sup> also als ›Quartett der Farben‹, und spielt damit nicht so sehr auf die bewegte Buntheit der Metropolis an als vielmehr auf die durchaus konfligierende Präsenz der Hautfarben Weiß, Schwarz, Gelb und Rot, kurz gesagt auf kulturelle Diversität. Seine Stadtdarstellung operiert mit einem großen Reservoir an Bildern, Schlüsselsituationen, Figurationen und Themen, die in ständiger intratextueller Bezugnahme auf die Romane der *Autobiographie américaine*, aber auch über sie hinausverweisen.<sup>22</sup> Dabei ähneln die Szenarien einander: Ein Protagonist, i. e. ein schwarzer Immigrant, der Schriftsteller werden will, einen Roman schreibt oder Reportagen über Amerika verfasst, durchstreift unermüdlich die Metropolis (und gelegentlich den nordamerikanischen Raum).

Die Stadtkonstitution erfolgt traditionell, sowohl referentiell durch Straßen- und Gebäudenamen als auch semantisch durch Konstitutionsisotopien, die sich auf die Infrastruktur der Metropole beziehen.<sup>23</sup> Dazu zählen Bars, Restaurants, öffentliche Transportmittel wie Metro oder Flugzeug und die dazu gehörenden Nicht-Orte nach Marc Augé. Aber auch Spezifikationsisotopien wie die für Montréal so typischen städtischen Parks oder Buchhandlungen spielen mit herein. Dabei funktionieren Referenz und Isotopie nach dem von Michel de Certeau beschriebenen Gesetz der Synekdoche und des Asyndetons: die Synekdoche ersetzt Totalitäten durch Fragmente, das Asyndeton entkoppelt letztere voneinander, indem es jedes Konnektiv und Konsekutiv, also jeden Verdacht auf logische Reihung eliminiert.<sup>24</sup> Daraus resultiert eine Stadtlandschaft isolierter Inseln, die den Hintergrund für die Bewegung des Ich bilden, dessen Blick die ›zerplatze‹ postmoderne Stadt nicht mehr beherrscht: kein Panoramabild, kein Blick von oben trotz des Mont Royal; es bleiben Fragmentierung und Isolation. Hand in Hand damit geht trotz multipler sexueller Begegnungen die Einsamkeit des städtischen Ich, auch wenn sie mit Humor getragen wird.

20 Von den bis jetzt erschienenen 30 literarischen Texten nehmen neben den genannten die folgenden Texte nachhaltig auf Montréal Bezug: *Comment conquérir l’Amérique en une nuit* (2004), *Je suis un écrivain japonais* (2008), *L’énigme du retour* (2009, Prix Médicis).

21 Mathis-Moser 2003, S. 68.

22 *Je suis un écrivain japonais* (2008) greift z. B. eine Reihe von Elementen aus Laferrières zweitem Roman, *Éroshima* (1987), wieder auf.

23 Vgl. Mahler 1999.

24 Certeau 1984, S. 101.

Das Prinzip der Fragmentierung und Vereinzelung setzt sich im »Quartett der Farben« aber auch auf einer anderen ästhetischen Ebene fort. Diskursive Ausbrüche, wortschwallartige Aufzählungen von Orten und Namen, unzählige literarische Anspielungen, Zitate und intertextuelle Referenzen brechen die Narration und ergeben einen hastigen Stil, der die hybride Realität des Ich treffend zum Ausdruck bringt. Im Wesentlichen verzichtet der Erzähler auf die Vergangenheit zugunsten eines *présentisme*, wie Hartog ihn beschreibt,<sup>25</sup> wobei der Erzählzeitpunkt ganz nahe an den Entstehungszeitpunkt heranrückt. Trotz dieser allgemeinen Charakteristika der Laferrière'schen Stadtkonstitution zeigen die einzelnen Romane jedoch jeweils auch ein spezifisches Montréal,<sup>26</sup> und darum soll es im Folgenden gehen, wenn wir uns dem Roman *Je suis un écrivain japonais* unter dem Gesichtspunkt der *specifiCity* und *synchroniCity*, wie Pooch sie beschrieben hat, nähern.<sup>27</sup>

### Stadt und städtisches Ich in *Je suis un écrivain japonais* (2008)

Laferrière's Roman ist ein Roman, der nur in einer (Groß)stadt spielen kann und diese Großstadt ist Montréal. Der Plot scheint einfach: Einem aus Haiti stammenden schwarzen Schriftsteller, der in Montréal lebt, gelingt es nicht, seinen Roman *Je suis un écrivain japonais* zu Papier zu bringen; er gerät in Konflikt mit der Maschinerie des Literaturbetriebs und der Diplomatie – ein klassischer Fall einer literarischen Selbstreferenz. Doch nichts ist einfach bei Laferrière, denn in Wirklichkeit überlagern sich mehrere Handlungsnetze, die zur Kampfzone eines polyfunktionalen, namenlosen Ich werden. (a) Das Ich als ewig bewegtes durchquert Montréal, hält sich mit Vorliebe in der Gegend des Carré Saint-Louis auf und sucht eine authentische *expérience japonaise*, aus der sich der neue Roman speisen soll. (b) Das Ich als Leser und Erfinder dessen, was Japanizität ist, verehrt Basho (1644–1694), dessen Reisetagebuch *Auf schmalen Pfaden ins Hinterland* ihn begleitet (wobei Hinterland nicht nur die abgelegenste Provinz Japans, sondern auch das eigene Innere meint). Er lernt das japanische Starlet Midori kennen, das sich mit einer Gruppe junger Japanerinnen umgibt, die ihrerseits die Vorstellungskraft des *should-be* Autors in Gang setzen: »Je suis en plein là-dedans. Je crée quelque chose, et j'y crois après. Je ne peux plus me passer

25 Vgl. Hartog 2003.

26 Vgl. Mathis-Moser 2013.

27 Pooch 2016, S. 10: »This analysis aims to identify and distinguish specifics and synchronies of global cities as a literary phenomenon. Whereas the term »specifiCity« explains the specific particularities of each global city as a result of its individual economic, geo-political, and socio-cultural present and past, the concept of »synchroniCity« describes parallel phenomena in a global context, in particular for globalization and its worldwide effects.«

de ces filles.«<sup>28</sup> (c) Das Ich wird zudem zum Beobachter des nächtlichen Montréal, der Welt der homoerotischen Beziehungen, aber auch der Welt der Drogen, wird in einen Kriminalfall verwickelt und macht im Verhör Bekanntschaft mit Gewalt und Sex-Praktiken der Polizei. (d) Das Ich wird schließlich Opfer der japanischen Diplomatie, wenn ihn Mishima und Tanizaki – ironischerweise die Namen bekannter japanischer Schriftsteller – beschatten; zugleich schaffen sie damit die Bühne für einen höchst humoristischen Schlagabtausch zwischen dem Schriftsteller, der sein Buch noch nicht geschrieben hat, und den Vertretern einer Nation, die sich beunruhigt zeigen, wenn sich ein ›Schwarzer‹ – ja, ›nur‹ ein Schwarzer – als japanischer Autor deklariert. Höhepunkt dieses Handlungsstrangs bildet die Szene, in der das Ich mit Kameras bewaffnete japanische Touristen in seinem Hausgang entdeckt und fluchtartig sein Zimmer verlässt. (e) Ein letzter Handlungsstrang ergibt sich aus dem Kontakt des Ich mit seinem Herausgeber, der ein ›schnelles‹ Buch wünscht. Dem Protagonisten bleibt nur die Möglichkeit, den Rückzug anzutreten, und mit den Worten »Je ne suis plus un écrivain«<sup>29</sup> stirbt der Roman bzw. wird er zu einem *roman rêvé* (»Roman im Geiste«), zum Projekt, über das das Ich – wie immer – spöttelt: »Tu sais que le livre n'est pas encore écrit. Son impact est là... Peut-être que les gens seront déçus si tu l'écrivais.«<sup>30</sup>

## Die Stadtkonstitution

Laferrière konstruiert seine Textstadt behutsam, erst im sechsten Kapitel fällt der Name Montréal und dies fast nebenbei, als Apposition zu einem städtischen Kernlexem, der Metro: »Je lis dans le métro. Je suis en train de suivre les péripéties de Basho à la recherche de la barrière de Shirakawa dans un métro en mouvement à Montréal. Tout bouge. Sauf le temps qui reste immobile.«<sup>31</sup> Ab diesem Moment ist die *ville réelle* sozusagen ›im‹ Text, während davor nur von Nordamerika die Rede war; eine Seite später taucht der Name in einem beinahe identischen Satzumfeld ein zweites Mal auf,<sup>32</sup> hier jedoch engzeilig und als Zitat (eines möglichen Tagebuchs?) eingerückt. Laferrières Montréal erscheint also

28 Laferrière 2008, S. 132. »Ich bin da voll mit drinnen. Ich erschaffe etwas und glaube dann daran. Ich kann auf diese Mädchen nicht mehr verzichten.«

29 Laferrière 2008, S. 259. »Ich bin kein Schriftsteller mehr.«

30 Laferrière 2008, S. 200. »Du weißt doch, dass das Buch noch nicht geschrieben ist. // Ja, aber seine Wirkung zeigt es schon... Vielleicht wären die Leute ja sogar enttäuscht, wenn du es schreibst...«

31 Laferrière 2008, S. 32. »Ich lese in der Metro. Ich verfolge Bashos Abenteuer auf der Suche nach der Enge von Shirakawa in einer fahrenden Metro in Montreal. Alles bewegt sich. Außer der Zeit, die unbeweglich ist.«

32 Laferrière 2008, S. 33.

von Anfang an als ein reelles und ein vermitteltes zugleich und anders als in den früheren Romanen signalisiert diese eklatante *mise en abyme* gleich zu Beginn, dass wir es mit komplexen Spiegelungsprozessen zu tun haben und der Begriff ›Wirklichkeit‹ relativ, d. h. mit Vorsicht zu genießen ist. Der Name der Stadt tritt übrigens nur etwa zehnmal in Erscheinung, und dies meist aus der Sicht von Außenstehenden. So kommentiert die japanische Reporterin, die den Erzähler aus Tokio anruft, skurrilerweise die ›Weltstadt‹ Montréal wie folgt:

Vous me parlez d'ou là?

De Tokyo. On a une antenne à Tokyo. On réalise les portraits à New York, Berlin, Amsterdam ou Milan, enfin de plus en plus dans des *endroits décentrés comme Montréal* [H. durch die Autorin] ou Dakar.<sup>33</sup>

eben der Nennung der Stadt prägen ab dem vierten Kapitel weitere Referenzialisierungen den Text. Es sind dies die berühmten Rues Saint Denis, Saint-Laurent und Sherbrooke, die wichtigsten Längs- und Querachsen Montréal, mit den ihnen innenwohnenden Symboliken und sekundären Zuschreibungen. Dazu kommen weiters ›*le fleuve*‹, gleichbedeutend mit dem Sankt-Lorenzstrom, ›*le pont*‹, womit die Brücke Jacques Cartier gemeint ist, *le Stade*, das Olympiastadion in der Nähe des chinesischen Viertels, aber auch das Musée des Beaux-Arts, das Ritz-Carleton, das Café Sarajevo, das Restaurant Les Gâtèries, die Hotel-fachschule, das Gehörlosenheim der Rue Berri, die Obdachlosenfürsorge (Saint-Paul de Vence) etc. Sie lokalisieren den Plot durchgängig in der Stadt Montréal und fokussieren zudem ein ganz bestimmtes Montréal, nämlich jenes, wo kulturelle Diversität, das intellektuelle Montréal und das Rotlichtviertel einander begegnen. An der Schnittstelle von städtischer Längs- und Querachse treffen die unterschiedlichen Kulturen aufeinander, hier kann der Einstieg ins transgressive Montréal erfolgen und hier schließlich siedeln sich die Cafés, der kleine Park des Carré Saint-Louis, die Librairie du Square und nicht zuletzt die zumindest vorübergehende Bleibe des Protagonisten an. Die gewählten Referenzen lassen daher tatsächlich die spezifische Stadt Montréal, als *specifiCity* vor den Augen der (gebildeten) Leser\_innen entstehen.

Auf der anderen Seite zeichnen die ›semantischen‹ Konstitutionsisotopien für das verantwortlich, was Pooch als *synchroniCity* der Großstadtdarstellung bezeichnet. Dazu zählen in unserem Fall die Metro, der besonders für nordamerikanische Metropolen typische Busbahnhof (*Terminus Voyageurs*), die Märkte, Restaurantketten, Einkaufszentren bis hin zur unterirdischen Stadt, wobei sich hier Aspekte der *specifiCity* mit solchen der *synchroniCity* überlappen. Die Leser\_innen befinden sich in einer nordamerikanischen Metropole, mit ihren

33 Laferrière 2008, S. 171. »Von wo rufen Sie mich an?« // »Aus Tokyo. Wir haben in Tokyo einen Sender. Die Porträts machen wir in New York, Berlin, Amsterdam oder Mailand, also mehr und mehr an dezentralen Orten wie Montreal oder Dakar.«

Nachtseiten der Kriminalität, der zwielichtigen, geldgierigen Vermieter, der Souflakibuden, der metropolitanen Polizei und dem Geruch der Armut. Und mehr als das, er befindet sich in einer nördlich markierten – sprich kanadischen – Metropole, wo »[le] froid glacial [...] règne dans les tours de verre de centre-ville«,<sup>34</sup> wo man bereits im April beginnt sich auszuziehen (»à se déshabiller«),<sup>35</sup> einer Stadt schließlich, in deren Parks es vor Eichhörnchen wimmelt: »Je pourrais rester des jours sur ce banc à regarder les jeunes écureuils grimper aux arbres.«<sup>36</sup> Ein Meisterstück dieser indirekten Städtevokation bildet das letzte, sehr kurze Kapitel des Romans, in dem es heißt :

Je traverse la rue. Neige lourde et molle. Le soir tombe doucement. Les feux arrière des voitures des voitures tout à coup plus vifs. Un reflet rouge dans la gadoue glacée. Je reçois un flocon dans l'œil. Une jeune femme, sortant les bras chargés d'un grand magasin, sourit en me croisant. Comment fait-elle avec de pareilles chaussures sur la glace. Il y a des arts plus inatteignables que d'autres. [...] On me klaxonne de partout. Musique urbaine. [...] Entre les voitures, je cherche la fameuse barrière que Basho fut si heureux de franchir pour prendre la route »étroite et difficile« qui mène vers les districts du nord.<sup>37</sup>

## Die Verfasstheit des Ich in der DiverCity

Die Stadtkonstitution darf jedoch nicht vergessen lassen, dass es dem Autor letztlich nicht um die Stadtdarstellung, sondern um »un travail d'imagination et une réflexion sur [ce] travail d'imagination« geht.<sup>38</sup> In einem Interview stellt er fest: »[...] on peut faire de la fiction avec tout ce qu'il y a de plus vrai. Et plus c'est vrai, plus on est dans l'imaginaire.«<sup>39</sup> Neben der Infragestellung des kulturellen Nationalismus und der Reflexion über die Ästhetik des Schreibens geht es in *Je*

34 Laferrière 2008, S. 119. »Eiseskälte [...] in den Glastürmen des Stadtzentrums herrscht«.

35 Laferrière 2008, S. 130.

36 Laferrière 2008, S. 254. »Ich könnte tagelang auf dieser Bank sitzen bleiben und den jungen Eichhörnchen zuschauen, wie sie auf die Bäume klettern.«

37 Laferrière 2008, S. 264. »Ich überquere die Straße. Schwerer, weicher Schnee. Es wird langsam Abend. Die Rücklichter der Autos leuchten plötzlich mehr. Auf dem vereisten Matsch ein roter Reflex. Eine Schneeflocke fällt mir ins Auge. Eine junge Frau, die mit beladenen Armen aus einem Kaufhaus kommt, lächelt mir zu im Vorübergehen/als sie mir begegnet. Wie schafft sie es auf dem Eis, mit solchen Schuhen. Es gibt Künste, die schwerer zu erreichen sind als andere. [...] Von allen Seiten hupt man mir zu. Musik der Stadt. [...] Zwischen den Autos suche ich die berühmte Barriere, die Basho glücklich überwinden konnte, um die »enge und schwierige« Straße nach Norden zu gehen.«

38 Sroka 2010, 155. »Eine Arbeit der Vorstellung, der Imagination, und eine Reflexion darüber.«

39 Sroka 2010, S. 150. »Man kann eine Erzählung basteln mit allem, was noch so wahr ist. Doch je mehr es wahr ist, umso mehr befindet man sich im Imaginären.« Er spricht sogar von seiner »désinvolture face au lieu, au temps et à l'espace« (Sroka 2010, S. 142) – »Seinem ungenierten Umgang mit Ort, Zeit und Raum.«

*suis un écrivain japonais* daher auch um die urbane Befindlichkeit eines (schwarzen) Schriftsteller-Ich im 21. Jahrhundert, das seine Inspiration aus der DiverCity Montréal bezieht. Montréal ist für Laferrière nichts anderes als eine *global city*, die mit ihren rasant sich entwickelnden Transport- und Kommunikationssystemen das Gleichgewicht zwischen Statischem und Beweglichem durchbricht. »[G]lobalization or transnationalization in the transformation of urban space and form«<sup>40</sup> seien die Folge, eine Deterritorialisierung und Entheimung, auf die unterschiedliche Reaktionen möglich sind. Auch Donatella Mazzoleni bereits in den 1990er Jahren formulierter Vergleich der Metropolis mit einem grotesken, ja schamlosen Körper, »open in all directions«, »without limits in all senses of the word, even spatially«, passt hierher.<sup>41</sup> In diesem Fluss der *global city* im Zeitalter der derzeit vierten und noch nicht abgeschlossenen Globalisierungswelle lässt Laferrière das folgende Bild eines Ich entstehen:

Das Subjekt der DiverCity ist mehrdimensional und hat poröse Konturen. Als handelnde Person ist es in mehrere Handlungsstränge eingebunden, in denen sich Reales und Fiktionales (etwa im Handlungsstrang um Midori und die japanischen Diplomaten) überlagern. Der Autor Dany Laferrière und der Erzähler seiner Geschichte lassen sich ganz im Sinne der Autofiktion nicht klar voneinander abgrenzen: so wie die Textstadt Montréal mit Verweisen auf die *ville réelle* arbeitet, erinnert das Erzählerleben durchaus an die *vie réelle* des Autors. Erinnerungen an die Mutter, Großmutter oder das Schriftstellerdasein des Autors leuchten jedoch immer nur kurz auf, bevor sie mit einer ironischen Bemerkung vom Tisch gefegt oder fiktional weitergesponnen werden. Ob diese neue Geschichte dann die des Autors oder des *narrateur-personnage* ist, bleibt in der Schwebe und macht einen der Reize des Buches aus. So etwa die Szene im vierten Kapitel, wo die Sorge um die ferne Mutter rasch der Momentaufnahme eines beunruhigten Erzähler-Ich weicht, das sich – wie könnte es anders sein – selbst nicht definieren kann:

Ce qui m'attriste surtout c'est que [ma mère] aurait tellement aimé que je fasse un métier plus sûr. Et là, à plus de cinquante ans, je ne sais même pas quel type d'écrivain je suis [Hervorhebung die Verfaserin]. Ah oui, je n'y avais pas pensé, comment vont-ils prendre là-bas le fait que je sois devenu un écrivain japonais ? Je regarde le saumon se durcir tranquillement. Je finis toujours par lui refileur mon angoisse. Et je devrais encore manger du saumon angoissé.<sup>42</sup>

40 Robins 1993, S. 318.

41 Mazzoleni 1993, S. 296.

42 Laferrière 2008, S. 21. »Was mich besonders bedrückt, ist, dass meine Mutter sich so sehr einen sichereren Beruf für mich gewünscht hätte. Und mit 50 Jahren weiß ich immer noch nicht, was für ein Schriftsteller ich bin [H die Autorin]. Stimmt, ich habe ja noch gar nicht darüber nachgedacht, wie sie dort drüben die Nachricht aufnehmen werden, dass ich jetzt ein japanischer Schriftsteller bin. Ich beobachte den Lachs, wie er langsam fester wird. Es glingt

Verkompliziert wird das Ganze schließlich dadurch, dass die Triade *auteur-narrateur-personnage* von einer zweiten solchen Triade gedoppelt wird, wenn das erzählende und handelnde Ich selbst zum Autor wird oder werden soll: Der Roman, den es nicht schreibt, könnte im Grunde sogar der Roman sein, den wir in Händen halten und den der Autor Laferrière gezeichnet hat.

Das Verwirrspiel der *mise en abyme* und die Doppelung der Autorfunktion verunsichern und amüsieren die Leser\_innen zugleich und lassen die Grenzen zwischen den Erzählinstanzen, aber auch zwischen Wirklichkeit und Erfundenem durchlässig erscheinen. Mehr noch: Es ist nicht immer klar, ob die Erzählung auf der Ebene des Romans bleibt oder aber unvermittelt in ein anderes fingiertes Medium springt und damit wieder zur Fiktion in der Fiktion wird. Dies gilt insbesondere für die Szenen mit und um Midori, auf die noch zurückzukommen ist.

Nicht zuletzt lautet das Motto dieses Großstadttromans »À tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre« (»An alle, die ein Anderer sein wollen«), und es stellt sich die Frage, ob die Großstadt der Ort ist, an dem man eine Identität gegen eine oder mehrere andere eintauscht, an dem man sich verkleidet, kurz: ein Ort oder gar eine Einladung zum ›Anders-Sein‹, denn dieses Anders-Sein, so Laferrière, bedeute »vous reliez à quelqu'un qui ne soit pas vous« und »c'est déjà le premier pas vers la communication«. <sup>43</sup> Zugleich stellt dieses Anders-Sein aber auch den Anspruch auf Authentizität in Frage. »Même moi, je n'arrive pas à démêler chez moi le vrai du faux. C'est que je ne fais aucune différence entre ces deux choses. Pour dire vrai, ces histoires d'authenticité m'ennuient à mourir.« <sup>44</sup> So bleibt eine schillernde Identität, durchlässig, ja flüssig wie die nicht existierenden Grenzen der Metropolis selbst. Sprachlich treibt Laferrière dieses Spiel mit der Identität auf einen parodistischen Höhepunkt, wenn es heißt: ›ich halte mich für‹ einen (japanischen) Schriftsteller, ›ich bin‹ einer und ›ich bin keiner mehr. <sup>45</sup>

---

mir tatsächlich jedes Mal, meine Ängste auf ihn zu übertragen. Ich werde also wieder einmal einen verängstigten Lachs essen müssen.«

43 Sroka 2010, S. 140. »Mit jemandem in Kontakt zu treten, der man nicht selber ist, ist bereits der erste Schritt zur Kommunikation.«

44 Laferrière 2008, S. 24. »Nicht einmal ich selbst kann bei mir ›echt‹ und ›falsch‹ voneinander unterscheiden. Ich mache nämlich keinerlei Unterschied zwischen beidem. Ehrlich gesagt, diese Authentizitätsgeschichten langweilen mich zu Tode.« Vgl. weiters S. 108 und S. 243.

45 Vgl. Laferrière 2008, S. 15, 22 und 259.

## »Cultural diversity as the topical frame«: nationale und kulturelle Identität

Montréal Stadt, wo der Großteil der Handlung spielt, beherbergt – so wurde gezeigt – 35,96 % ›Andere‹, ›Sichtbare‹ und ›Nicht-Sichtbare‹, aus allen Kulturen der Welt und wie Laferrière zu seinem Roman anmerkt, sei Montréal für ihn die Stadt »à la croisée des chemins« (»An der Kreuzung der Wege«), wo sich die Frage der Immigration als bestimmend – »déterminante« – erweist.<sup>46</sup> Dieses Montréal wird in *Je suis un écrivain japonais* Anlass und Ort der radikalen Dekonstruktion des Paradigmas des Nationalen und damit auch der Frage nach der nationalen oder kulturellen Zugehörigkeit des Autors, der von mehr als einer Seite als ›Eigentum‹ beansprucht wird. Dieser zweite, wenn auch für Laferrière zentrale Aspekt soll weitgehend ausgeklammert bleiben, da es hier nicht vordergründig um die Problematik des Schriftstellers geht, sondern in einem viel allgemeineren Sinn um die einer transnationalen und transkulturellen (metropolitanen) Identität, deren Stolpersteine anhand der *japonité* dekliniert werden.

Japan war bereits 1987 in *Éroshima* gestaltgebend für einen Roman Laferrières: In einem interkulturellen Montréal entfaltete sich vor den Leser\_innen ein Gruppenbild mit jungen stereotypisierten Asiatinnen und ein technisch perfekter, oft grausamer Erotismus, der durch die Metapher der ersten Atombombe verdeutlicht wurde. Auf diesen ›atomaren‹ japanischen Kontext verweist am Ende von *Je suis un écrivain japonais* der Kommentar: »Tout disparaîtra (ce qu'on a vécu comme ce qu'on a rêvé). Un avenir radioactif nous attend.«<sup>47</sup> Hier wie schon in *Éroshima* bekennt sich der Ich-Erzähler zu einem Japan der Klischees, wie er es aus Modezeitschriften, der urbanen Gastronomie, dem Tourismus etc. kennt. »Lieben Sie Sushi?« lautet etwa der Titel eines der Kapitel. Gleichzeitig ist das Klischee aber nur dazu da, um mit höchstem Vergnügen dekonstruiert zu werden:

[L]e cliché se situe bien au-dessus de la morale. Il est là, rond, mystérieux, éternel. Il nous regarde en souriant. Aucune utilisation personnelle d'un cliché n'est possible, sauf le renvoyer à l'expéditeur.<sup>48</sup>

Auf inhaltlicher Ebene geht es in *Je suis un écrivain japonais* um nationale Stereotypen, die zunächst sorgfältig konstruiert und in zwei Milieus angesiedelt werden: zum einen im Hof junger Frauen um Midori, zum anderen in der Di-

46 In einem Mailwechsel zwischen Ursula Moser und Laferrière vom 18.9.2011.

47 Laferrière 2008, S. 254. »Alles wird verschwinden (was man gelebt und was man geträumt hat). Eine radioaktive Zukunft erwartet uns.«

48 Laferrière 2008, S. 100. »Das Klischee steht weit über der Moral. Es ist da, rund, mysteriös und ewig. Es sieht uns lächelnd an. Unmöglich ein Klischee zu personalisieren, außer es an den Absender zu returnieren.«

plomatie. In beiden tragen die Personen japanische Namen und entsprechen in Aussehen und Verhalten dem, was gemeinhin als japanisch gilt: zwar etwas weniger Saké und Kimonos als in *Éroshima*, statt dessen aber ein obsessiver Rekurs auf die Form der Augen – »un trait horizontal«<sup>49</sup> –, das bewegungslose Lächeln wie »neben dem Gesicht«,<sup>50</sup> Fotomanie, Harakiri, Höflichkeit, tausendjährige raffinierte Kultur und so fort. Umso heftiger jedoch ist das Erwachen der Leser\_innen, wenn der japanische Diplomat vor Ärger krebsrot anläuft und sich Midoris Truppe nicht so sehr »japanisch« gibt als vielmehr wie »alle« mondänen jungen Frauen, die sich in den Netzen von Showbusiness, Drogenmissbrauch etc. verstricken. »Sont-ce de vraies Japonaises?« fragt scheinheilig der Erzähler. »Sûr qu'elles se feront repérer au premier regard à Tokyo.«<sup>51</sup> Doch auch Midori wird enttarnt: der »erste japanische Star« in Montréal tritt mit einer multikulturellen Band auf und muss sich »déguis[er] [...] en Japonaise«<sup>52</sup>, wenn sie im Montréaler Fernsehen das Wetter präsentiert. Die Unterminierung der Vorstellungen von nationaler Identität bzw. der nur scheinbar monolithischen des Individuums geht schließlich Hand in Hand mit einer grotesken Infragestellung sämtlicher vorstellbarer identitärer Kategorien:

- Ist Mishima eine historische oder zeitgenössische Figur?
- Ist Haruki ein Mann, eine Frau oder ein »Ouimaisjesuismamèrepasmonpèrejeuxdirejesuisunefemmepasunhomme«<sup>53</sup>?
- Ist François Haitianer oder ein »parfait mari japonais«<sup>54</sup>?
- Ist Shônagan eine spanische oder haitianische Japanerin?
- Stammt Noriko aus Japan oder Vancouver?
- Ist Réjean ein Krimineller oder ein Mann mit zartem Gemüt?

Im Übrigen regiert die Japanerin Midori in einem Café namens Sarajevo, das Ich verwechselt Japaner, Koreaner und Chinesen und die Amerikaner wissen nicht einmal, »dass sie schon Japaner sind«. <sup>55</sup> Umgekehrt verstehen die Figuren nichts von ihrem eigenen nationalen Hintergrund: die Dänen sehen Andersens Märchen als Nestbeschmutzung und der griechische Hausmeister fühlt sich beleidigt, wenn ihn das Ich auf Plato anspricht. Der Autor lässt seiner Phantasie freien Lauf und die Botschaft ist klar: auf Nationalstereotypen zu beharren, ob als

49 Laferrière 2008, S. 243. »[E]in horizontaler Strich«.

50 Laferrière 2008, S. 80.

51 Laferrière 2008, S. 243. »Sind das echte Japanerinnen? In Tokio fallen sie sicher schon beim ersten Blick auf.«

52 Laferrière 2008, S. 155. »[A]ls Japanerin verkleiden«.

53 Laferrière 2008, S. 181. »Jaaberichbinmeinmutternichtmeinvaterichwillsagenichbineinefraunichteinmann«.

54 Laferrière 2008, S. 230. »[E]in perfekter japanischer Ehemann«.

55 Laferrière 2008, S. 168.

Individuum oder Kollektiv, ist Selbsttäuschung oder Zeichen fehlender Intelligenz.

Laferrière ist bekannt dafür, dass er sich stets gegen nationale Etiketten wehrt hat. Er will kein schwarzer, haitianischer, Québécois, ja nicht einmal ein frankophoner Autor sein, sondern *un écrivain tout court*. Nie jedoch hat er diesen Punkt so ausgeschlachtet und bis in die Groteske gesteigert wie in *Je suis un écrivain japonais*. Japan und jene andere Metropole, die Tokyo heißt, reagieren auf den Fremden aus Montréal, der sich Nähe anmaßt, so wie man überall in dieser globalisierten Welt auf den Fremden reagiert: mit Misstrauen und Exklusion, dann aber wieder auch mit Neugier und ambivalentem Interesse. Die politische Rechte in Japan braust auf, die betroffenen Berufsgruppen – hier die Verleger – protestieren und im japanischen Fernsehen hört man: »le mot ›japonais‹ appartient à l'État japonais qui ne l'accorde qu'à ses citoyens légitimes.«<sup>56</sup> Doch die Geschichte ist noch nicht zu Ende, denn zu guter Letzt hat Japan gelernt: auch ein Japaner darf ein Buch schreiben, das den Titel *Je suis un écrivain malgache*<sup>57</sup> – »Ich bin ein madagassischer Schriftsteller« – trägt. Kurzum, Laferrières Roman ist – neben vielen anderen Dingen – auch eine »parabole drôle et savante sur la transnationalité de la littérature«<sup>58</sup>.

Als Resümee zur Frage des kulturellen Nationalismus, den man als Gegenpol zur kulturellen Fluidität der DiverCity sehen kann, lässt sich festhalten, dass kaum ein Text, kaum eine ›Textstadt‹ Laferrières die Leser\_innen so sehr für diese Problematik sensibilisiert und sie ad absurdum führt wie *Je suis un écrivain japonais*. Das Wort ›japanisch‹ neutralisiert sich dabei und übernimmt eine ähnliche Funktion wie das Wort ›englisch‹ in Ionescos *Cantatrice chauve*: es darf beliebig substituiert werden. Auch die Frage der Zugehörigkeit stellt sich neu, wenn das Ich erklärt: »On naît d'un endroit, après on choisit son lieu originel.«<sup>59</sup> Und dieses selbe Ich meint schließlich:

Moi, je n'ai rien à foutre de l'identité. [...] Je l'ai fait [choisir le titre] pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières... J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais? Personne.<sup>60</sup>

56 Laferrière 2008, S. 199. »Das Wort ›japanisch‹ ist Besitz des japanischen Staates, der es nur den legitimen Bürgern zur Verfügung stellt.«

57 Laferrière 2008, S. 255.

58 Sroka 2010, S.150. »[E]ine witzige und gelehrte Parabel der Transnationalität der Literatur«. Vgl. auch die besonders pikante Szene mit dem Fischhändler, Laferrière 2008, S. 17ff.

59 Laferrière 2008, S. 24. »Man wird an einem Ort geboren, erst danach sucht man seinen Ursprung.«

60 Laferrière 2008, S. 198. »Die Identität ist mir schnurzegal. [...] Ich habe diesen Titel gewählt, um genau da herauszukommen und zu zeigen, dass es keine Grenzen gibt... Ich hatte die kulturellen Nationalismen satt. Wer kann mich daran hindern, ein japanischer Schriftsteller zu sein? Niemand.«

## Aspekte einer Ästhetik der Diversität

Eine der eingangs gestellten Fragen lautete, *wie* der zeitgenössische Roman auf die »multiplicity, complexity, and heterogeneity of the interaction and negotiation of different ethnic influences in the cultural contact zone of North American urban settings in a time of globalization«<sup>61</sup> reagiert, womit die Frage der Ästhetik angesprochen ist. Von einer Poetik der Diversität war bereits die Rede, doch soll abschließend noch kurz auf das bei Laferrière sehr bewusste Spiel mit den Möglichkeiten der Intermedialität eingegangen werden. In *Je suis un écrivain japonais* charakterisieren die DiverCity Montréal einerseits eine Identität, die so flüssig und rhizomatisch ist wie die Oberfläche Montréal, und andererseits eine kulturelle Diversität, die jenseits aller Zuschreibungen das Klischee ständig Lügen straft; es charakterisiert sie aber auch die Tatsache, dass die wahrnehmbare Wirklichkeit – wie bereits eingangs angemerkt – mehr und mehr eine vermittelte, virtuelle ist.

Laferrière gilt als Meister der Intra- und Intertextualität: Musik und Malerei, Fotografie und Film sind seit jeher ein stabiler Subtext seines Werks. So hieß es bereits in *Cette grenade* (1993), »l'Amérique est un énorme téléviseur avec plein d'images dedans«<sup>62</sup>, Bilder, die hastig vorüberziehen und dem Autor eine ganz besondere Schreibpraktik abverlangen:

La réalité américaine (l'espace, le temps, les gens et surtout les choses) me semble plus proche du cinéma que du roman, du montage rapide que des longs enchaînements, de scènes se télescopant que d'un ordre régulier, de la rage que du courage, de l'instinct que de l'esprit.<sup>63</sup>

In einem Interview im Jahr 1996 ergänzt Laferrière: »On est dans un monde de vidéo-clips, saturé de flashes et d'impressions fugitives. Pas le temps de pénétrer à l'intérieur, là où dorment quelques idées dangereuses. Il faut que ça roule.«<sup>64</sup> Die Einschätzung des Autors trifft sich hier mit dem, was als Asyndeton bezeichnet wurde: das verbindungslose Nebeneinander von Einzelteilen, die einander im Text hierarchie- und »perspektivenlos« folgen. Auch in *Je suis un écrivain japonais* mit seinen 57 Unterkapiteln bestimmt diese Technik die Makrostruktur des Romans. Innerhalb der einzelnen Kapitel wird die rasche Abfolge

61 Pooch 2016, S. 11.

62 Laferrière 1993, S. 173. »Amerika ist ein riesiger Fernsehapparat, mit tausend Bildern.«

63 Laferrière 1993, S. 27. »Die amerikanische Wirklichkeit (Raum, Zeit, Menschen und vor allem Dinge) ist dem Kino näher als dem Roman; der raschen Montage näher als der langen Verkettung; teleskopartigen Szenen näher als der geregelten Ordnung, der Rage näher als der Courage, dem Instinkt näher als dem Geist.«

64 [SRC] 1996, S. 46f. »Wir befinden uns in einer Welt der Videoclips, saturiert mit blitzlichtartigen Einblendungen und flüchtigen Impressionen. Keine Zeit, um ins Innere zu dringen, dort, wo vielleicht manch gefährliche Idee ruht. Es muss sich alles einfach weiterbewegen.«

der Bilder jedoch besonders in den Szenen um Midori spürbar, was insofern nicht überrascht, als der Erzähler mit dem Fortschreiten des Romans immer mehr insinuiert, dass es sich gerade bei diesen Szenen nicht um eine erzählte, sondern eine gefilmte Wirklichkeit handeln könnte. Oder aber sind die schmucklosen, handlungsorientierten Textpassagen dieser Szenen nur der reduzierte Text eines Drehbuchs für einen Film, den das Ich hinter geschlossenen Lidern imaginiert – eine Leseweise, die gegen Ende des Romans angedeutet wird? Die Frage bleibt offen.

Unwidersprochen bleibt hingegen die Feststellung, dass sich der gesamte Roman aus dem Gesichtssinn bzw. den Bildmedien speist, was die ›Wirklichkeit‹ freilich nicht besser erkennbar macht, sondern nur filtert, doppelt und zugleich häufig verschwimmen lässt. Midori, unscharf und relieflos, prangt auf einem Plakat, ihre Musiker auf einem Poster; der Kleinkriminelle und Beinahe-Freund des Protagonisten, Rejean, wird so geschildert, wie er auf der ersten Seite eines Abendblatts erscheint; die Japanerinnen bzw. zumindest ihre Namen entstammen einer Illustrierten und auch das Thema der Fotografie ist allgegenwärtig: zwei ganze Kapitel – »Le Japonais de la tour Eiffel« und »Un oeil froid« sind ihr gewidmet; Franz ist begeisterter Fotograf, Takashi kommt, um die Mädchen zu fotografieren, und an mehreren Stellen meditiert das Ich über das, was die Fotografie auszeichnet: sie sei nicht Wirklichkeit, sondern deren flaches und emotionsloses Abbild.

Auch das Filmen überlagert ständig die erzählte Welt, wobei Laferrière bewusst mit der Ambivalenz spielt: Wenn das Ich die Mädchen filmt, filmt es sie auch wirklich oder imaginiert es sie nur?

Je les [les filles] filme dans ma tête. Caméra légère à l'épaule. Un petit film en noir et blanc. Distant, discret, je filme de mon coin. Sans montage. N'hésitant pas à suppléer par mon imagination aux conversations que je suis trop loin pour entendre, ou aux émotions cachées.<sup>65</sup>

Auf jeden Fall ist das Phänomen des Filmens ein allgegenwärtiger Versuch, die schillernde und bilderreiche urbane Realität, die metropolitane Lebensweise einzufangen.

Schließlich erfüllt der Fernsehapparat eine doppelte Funktion im Roman. Im Fall des Ich-Erzählers flimmert er nur mehr und verweigert das (Ab-)Bild, was umgekehrt das Ich veranlasst, sich auf sein inneres Auge zu konzentrieren, zu sehen, zu filmen, zu imaginieren. Für die Normalbürger\_innen der Glo-

---

65 Laferrière 2008, S. 58. »Ich filme sie in meinem Kopf. Die Kamera leicht an die Schulter gelegt. Ein kleiner Film in Schwarz und Weiß. Distanziert, diskret filme ich aus meiner Ecke. Ohne Montage. Und ohne zu zögern, die Gespräche, die ich nicht hören kann, wie ich zu weit weg bin, und die verborgenen Emotionen in meiner Vorstellungskraft zu ergänzen.« Vgl. auch S. 254, wo der Filmprozess als imaginierter präsentiert wird.

balisierung wird der Fernsehapparat aber zu dem Ort, an dem sie mit der Außenwelt, mit den und dem Anderen überhaupt in Beziehung treten. So hält der im Ausland weilende Verleger über das Fernsehen Kontakt mit Montréal und sieht ›seinen‹ Autor in einer Dokumentarsendung, die möglicherweise diejenige ist, die Kero oder Midori oder Haruki oder noch jemand anderes von ihm drehen oder gedreht haben. Dass auch die Chronologie in diesem Roman Rätsel aufgibt, sei nur am Rande erwähnt. Das Bildmedium – und auch das charakterisiert klischeehaft die metropolitane Urbanität – ersetzt den menschlichen Kontakt und lässt die Wahrnehmungsfähigkeit verflachen. Man will »tout voir sans rien regarder«<sup>66</sup> bzw. »on ne juge pas la télé, on la regarde«.<sup>67</sup>

Im Jahre 2010 kommentierte Laferrière seine zweite Rückkehr nach Montréal wie folgt: »La boucle est bouclée. [...] Ce qui démontre que Montréal est une vraie ville: elle accueille des gens qui n'y sont pas nés, qui la quittent, puis y reviennent. Comme on revient chez soi.«<sup>68</sup> Ihn interessieren letztlich also weder die Befindlichkeit der ›Bewohner\_innen‹ der Stadt noch ein stabiles Gefühl von Heimat, sondern die fluide Verfasstheit eines postmodernen Ich, dem die Metropole nicht ein für alle Mal, sondern immer wieder so etwas wie Heimat bieten kann. Diese Verfasstheit bricht sich in der porösen Identität eines polyfunktionalen Protagonisten, der vor den Augen der Leser\_innen sämtliche Zuordnungen nationaler und kultureller Art in Frage stellt.

Dennoch spielt Montréal eine zentrale Rolle im untersuchten Roman: die Stadt liefert überhaupt erst den Vorwand, um Fallen und Skurrilitäten nationaler und kultureller Zuschreibungen im Zeitalter des Transnationalen aufdecken zu können. Den Text überzieht ein Netzwerk von konkreten Referenzen, von Konstitutions- und Spezifikationsisotopien, die jenes Montréal ins Zentrum rücken, wo sich stadtgeographisch unterschiedliche Kulturen, das intellektuelle Montréal der Schriftsteller und das der Transgression, überlagern. Auch im Text erweist sich Montréal als einer jener *cultural nodal points*, die Pooch als Charakteristika der DiverCity festmacht, und den der Autor mit viel Humor und Ironie evoziert. Nicht umsonst heißt es auf dem Cover des Buches: »Avec ce livre diaboliquement intelligent, délicieusement sensuel et irrésistiblement humoristique, Dany Laferrière signe avec brio son retour au roman.«<sup>69</sup> Bei aller Infragestellung des klassischen Stadttexts in der heutigen Zeit, wie Mahler selbst es tut, scheint das gefürchtete Ende dieser Gattung noch

66 Laferrière 2008, S. 151. »Man will alles sehen, ohne etwas anzusehen.«

67 Laferrière 2008, S. 154. »Das Fernsehen beurteilt man nicht, man sieht es an.«

68 Laferrière o. J. »Der Kreis schließt sich. [...] Was beweist, dass Montréal eine richtige Stadt ist: Sie nimmt Menschen auf, die nicht dort geboren sind, die weggehen und dann wieder kommen. So wie man nach Hause zurückkehrt.«

69 »Mit diesem teuflisch intelligenten, köstlich sinnlichen und unwiderstehlich humorvollen Buch besiegt Dany Laferrière mit Bravour seine Rückkehr zum Roman.«

nicht ganz gekommen: zumindest in Dany Laferrière's Werk hat Montréal als literarischer Ort »[seine] Prototypik, [seine] Semantik, [seine] Spezifik«<sup>70</sup> noch nicht ganz verloren.

## Bibliografie

- Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.
- Bertrand, Pierre: »Le voyage immobile. Le Québec de l'an 2000 face au défi de la trans-culture: une perspective«, in: *Vice Versa* 1987/22–23, S. 8–9.
- Census Profile: 2016 Census [Canada (Country), Montréal (Census metropolitan area), Montréal (Ville), Ottawa (Census metropolitan area), Ottawa (City), Québec (Census metropolitan area), Québec (Province), Québec (Ville), Toronto (City), Toronto (Census metropolitan area)]. 2016. Verfügbar unter: <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=E> [18.03.2018].
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984.
- Coy, Martin/Töpfer, Tobias: »Metropolen in Lateinamerika. Entwicklungen zwischen Inklusion und Exklusion«, in: *Praxis Geographie* 2012/5, S. 4–11.
- Girard, Chantal [Institut de la statistique du Québec]: *Le bilan démographique du Québec*. 2016. Verfügbar unter: <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2016.pdf> [18.03.2018].
- Groupe d'étudiants de l'Université d'Innsbruck: *Le Montréal littéraire*. 2010. Verfügbar unter: <https://www.uibk.ac.at/canada/zentrum/publikationen/montreal/montreal-litteraire.html> [18.03.2018].
- Hartog, François: *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris 2003.
- Laferrière, Dany: *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* Montréal 1993.
- Laferrière, Dany: *Je suis un écrivain japonais*. Paris 2008.
- Laferrière, Dany: *L'énigme du retour*. Montréal 2009.
- Laferrière, Dany: [À propos de la nouvelle édition de *Cette grenade...*]. o.J. Verfügbar unter: <http://www.edtypo.com/ficheAuteur.aspx?codeaut=LAFE1002> [6.10.2010].
- Mahler, Andreas: »Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Marcotte, Hélène: »Je suis né comme écrivain à Montréal«, in: *Québec français* 1990/79, S. 80–81.
- Mathis-Moser, Ursula: *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal 2003.
- Mathis-Moser, Ursula: »Le Montréal de Dany Laferrière. Extrapolations du parcours d'un'acteur (trans)culturel«, in: Brüske, Anne/Jessen, Herle-Christin (Hg.): *Dialogues transculturels dans les Amériques. Nouvelles littératures romanes à Montréal et à New York*. Tübingen 2013, S. 125–138.

---

70 Mahler 1999, S. 35.

- Mazzoleni, Donatella: »The City and the Imaginary«, in: Carter, Erica/Donald, James/Squires, Judith (Hg.): *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London 1993, S. 285–301.
- N.N.: Demographics of Ottawa. 2018. Verfügbar unter: [https://en.wikipedia.org/wiki/Demographics\\_of\\_Ottawa#Languages](https://en.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_Ottawa#Languages) [18.03.2018].
- N.N.: Language Demographics of Quebec. 2018. Verfügbar unter: [https://en.wikipedia.org/wiki/Language\\_demographics\\_of\\_Quebec](https://en.wikipedia.org/wiki/Language_demographics_of_Quebec) [18.03.2018].
- N.N.: Languages. 2011. Verfügbar unter: <http://www.statcan.gc.ca/pub/11-402-x/2012000/pdf/languages-langues-eng.pdf> [18.03.2018].
- N.N.: Linguistic Characteristics of Canadians. 2015. Verfügbar unter: <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011001-eng.cfm#b1> [18.03.2018].
- N.N.: Minorités visibles. 2018. Verfügbar unter: [http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?\\_pageid=6897,67887653&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,67887653&_dad=portal&_schema=PORTAL) [18.03.2018].
- Pooch, Melanie U.: *DiverCity – Global Cities as a Literary Phenomenon. Toronto, New York, and Los Angeles in a Globalizing Age*. Bielefeld 2016.
- Roberts, Brian: *Managing the Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brüssel 2014.
- Robin, Régine: »Vice Versa«, un échec productif«, in: Mossetto, Anna Paola (Hg.): *Le projet transculturel de ›Vice versa‹*. Bologna 2006, S. 67–80.
- Robins, Kevin: »Prisoners of the City: Whatever Could a Postmodern City Be?«, in: Carter, Erica/Donald, James/Squires, Judith (Hg.): *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London 1993, S. 303–330.
- [SRC]: Dialogue d'île en île: *Dialogue épistolaire entre Paul Chamberland et Serge Legagneur, Monique Proulx et Dany Laferrière, Jacques Godbout et Émile Ollivier, Jacques Brault et Jean-Richard Laforest*. Montréal 1996, S. 32–52.
- Sroka, Ghila: *Conversations avec Dany Laferrière*. Montréal 2010.
- Tassinari, Lamberto: »Sens de la transculture«, in: Mossetto, Anna Paola (Hg.): *Le projet transculturel de ›Vice versa‹*. Bologna 2006, S. 17–29.

## Relire Tanger oder Kreuzungen und Querungen am Mittelmeer. Mathias Énards *Rue de Voleurs* (2012)

Ce qui m'intéresse à Tanger, c'est son destin historique, son identité de frontière, comme dirait Magris. Tanger est beaucoup plus proche physiquement de Cadix ou d'Algésiras que de Casablanca; c'est à la fois une grande ville arabe contemporaine, un centre industriel marocain et une ancienne ville coloniale. J'ai choisi Tanger comme point de départ du roman pour son »excentricité«, sa position »décalée«, extrémité (géographique, mais aussi symbolique) du monde arabe d'aujourd'hui.<sup>1</sup>

So äußert sich der französische Erfolgsautor Mathias Énard (*Zone*, 2008; *Boussole*, 2016) zur Wahl von Tanger als Schauplatz seines 2012 erschienenen Romans *Rue des voleurs* in einem Interview mit *Le Monde des livres*. Énard nennt darin alle wichtigen Eigenschaften, die er auch in seinem Roman der Textstadt<sup>2</sup> Tanger zuschreibt: ihre außergewöhnliche Geschichte, die ex-zentrische geographische Lage, ihre Rolle als arabische Groß- und marokkanische Industriestadt, ihr postkoloniales Erbe, vor allem aber auch ihre »Grenzidentität«. Den Begriff der ›Grenzidentität‹ entlehnt Énard dem Triester Autor Claudio Magris, der diesen für seine Heimatstadt in der Publikation *Trieste, un'identità di frontiera* (2006, gemeinsam mit Ara Angelo) geprägt hatte.

---

1 Énard in Simon 2012. »Was mich an Tanger interessiert, ist seine schicksalhafte Geschichte, seine Grenzidentität, wie Magris sagen würde. Tanger ist physisch näher an Cádiz und Algésiras als an Casablanca; es ist zugleich eine zeitgenössische arabische Großstadt, ein marokkanisches Industriezentrum und eine postkoloniale Stadt. Ich habe Tanger als Ausgangspunkt für meinen Roman gewählt aufgrund seiner Ex-Zentrik, seiner ›ver-rückten‹ Lage, seiner geographischen, aber auch symbolischen Randlage innerhalb der arabischen Welt.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin).

2 Ich verwende den Begriff ›Textstadt‹ im Sinne von Andreas Mahler (1999, S. 12).

## Tanger – die exzentrische Metropole

Mit 974.000 Einwohner\_innen (nach der Volkszählung von September 2014) ist Tanger die drittgrößte Stadt Marokkos (nach Casablanca und Fès-Meknès). Die Stadt, von deren außergewöhnlicher geographischer Lage Énard im oben zitierten Interview spricht, liegt an der Nordspitze von Marokko, etwas westlich der Straße von Gibraltar und ist damit einer der nördlichsten Punkte der arabischen Welt. Tarifa (Spanien) liegt nur 30 (Meeres)-Kilometer bzw. eine Fahrstunde von Tanger entfernt, was der Stadt den Namen »porte sur l'Europe et la Méditerranée« einbrachte.

Aber nicht nur aus der Sicht der physischen Geographie ist Tanger eng mit Europa verbunden, auch historisch zeigt sich hier eine dicht verwobene Geschichte: Von den Karthagern im 5. Jahrhundert gegründet, geriet die Siedlung Tingis unter römische, genauer byzantinische Herrschaft, bevor sie 702 von den Arabern erobert wurde. Tariq ibn Ziyad startete 711 von hier aus die Eroberung der spanischen Halbinsel. 1471 hielten die Portugiesen in Tanger Einzug, denen 1580 die Spanier und 1661 die Briten folgten, bevor es 1684 an Marokko unter den Alawiden übergeben wurde. Ende des 19. Jahrhunderts lebten die Ansprüche der europäischen Kolonialmächte (Frankreich, Spanien, England, Deutschland) aufs Neue auf. Marokko wurde 1912 im Vertrag von Fès in Spanisch-Marokko und Französisch-Marokko aufgeteilt,<sup>3</sup> der Status der Stadt Tanger blieb bis 1923 ungeklärt. 1923 wurde Tanger schließlich zur internationalen Zone erklärt, die von 17 internationalen und 9 marokkanischen Funktionären administrativ verwaltet wurde.<sup>4</sup> Der Hafen von Tanger war zollfrei, der Schmuggel wurde zum einträglichen Geschäft. 1956 wurde Tanger schließlich dem dann unabhängigen Marokko übergeben. Um einer massiven Abwanderung von internationalem Kapital vorzubauen, wurde der Hafen von Tanger zur Freihandelszone erklärt.

Geht man von Brian Roberts aus, der die Secondary City über die Kriterien »size, function, and economic status«<sup>5</sup> definiert, so erfüllt Tanger alle von ihm genannten Kriterien. Tanger ist nicht Hauptstadt des Landes (das ist Rabat), auch nicht die *größte* Stadt – das ist Casablanca, das mehr als dreimal so viele Einwohner wie Tanger aufweist. Tanger ist regionales, administratives Zentrum des Nordens (Tanger-Asilah) und erlebt – nach einer Phase der planmäßigen Vernachlässigung des Nordens unter Hassan II. – seit 1999 eine neue ökonomische Blüte. In diese Phase fallen urbanistische Großprojekte wie die Freile-

3 Spanisch-Marokko (1912–1956): ein Küstenstreifen am Mittelmeer und das Rif-Gebirge (Rif-Krieg 1921–1926 – Aufstand der Berber gegen die Spanier); Französisch-Marokko (1912–1956): der Rest des Landes.

4 Als internationale Zone wurde Tanger von acht Mächten verwaltet: Frankreich, Spanien, Großbritannien, Niederlande, Belgien, Portugal, Sowjetunion und – seit 1928 – Italien.

5 Roberts 2014, S. 4.

gung der alten Stadtmauern, die Verlagerung der Hafenfunktionen in den neuen Containerhafen Tanger-Med östlich der Stadt sowie Großinvestitionen in neue urbane Infrastrukturen (Tanger-Métropole).

Dass Tanger stets eine – v. a. für Europäer\_innen – attraktive Stadt war, sollte der kurze historische Abriss deutlich gemacht haben. Darüber hinaus – und das interessiert in unserem Kontext mehr – übte die Stadt über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg eine geradezu magische Anziehungskraft auf europäische und amerikanische Schriftsteller\_innen und Künstler\_innen aus, die sich dort zeitweilig oder auch dauerhaft niederließen und die Stadterfahrungen literarisch verarbeiteten. Unter ihnen zog es die US-amerikanischen Autor\_innen der Beat Generation William S. Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Paul Bowles, Truman Capote, Tennessee Williams nach Tanger; aber auch französische Autor\_innen wie Paul Morand, Jean Genet, Antoine de Saint-Exupéry, Joseph Kessel und Marguerite Yourcenar.<sup>6</sup> Roland Barthes, der in den Jahren 1969–1970 an der Universität von Rabat lehrte und sich mehrfach in Tanger aufhielt, beschreibt die Anziehungskraft Tangers wie folgt:

Il existe des villes de Dérive [sic] : ni trop grandes, ni trop neuves, il faut qu'elles aient un passé (ainsi Tanger, ancienne ville internationale) et soient cependant encore vivantes; villes où plusieurs villes intérieures se mêlent; villes sans esprit promotionnel, villes paresseuses, oisives, et cependant nullement luxueuses, où la débauche règne sans s'y prendre au sérieux.<sup>7</sup>

Tanger gab also bereits zu vielen Textstädten Anlass, wobei nicht nur ›westliche‹ Autoren das ›textuelle‹ Tanger mitgestalteten, sondern auch bekannte marokkanische Autoren, wie etwa der auf Arabisch schreibende Mohamed Choukri (*Pain nu*, 1980/*Nacktes Brot*, 1986) und der auf Französisch schreibende Tahar Ben Jelloun, dessen bekannte Romane *Harrouda* (1973) und *Partir* (2006) beispielsweise in Tanger angesiedelt sind.

Historisch wie kulturell ein Kreuzungspunkt, kann die ›Grenzidentität‹ Tangers, auf die Énard im Eingangszitat anspricht, aber auch noch ganz anders gelesen werden. Tanger ist seit den 1990er Jahren Zentrum der Fluchtbewegungen aus dem globalen Süden nach Europa – eine *porte sur l'Europe* also –, von wo aus Tausende die Überfahrt über die Meeresenge von Gibraltar in *pateras* wagten. Eine solche Fluchtgeschichte (wenn auch nicht auf einer *patera*) ist es, die Mathias Énard in *Rue des Voleurs* erzählt.

6 Ejjawi 2007.

7 Barthes zitiert nach Boulouque 2004, S. 10. »Es gibt solche Städte des ‚Ausschweifens‘: nicht zu groß, nicht zu neu, mit einer Geschichte (wie Tanger, als ehemals ‚internationale Stadt‘) und dennoch lebendig; Städte, in denen mehrere Binnenstädte sich vereinen; Städte ohne Absicht auf Vermarktung, fade, untätige, und dennoch mondäne Städte, in denen überschwängliches Leben regiert, ohne sich dabei zu ernst zu nehmen.«

## Rue des Voleurs – ein Raumroman

Schon ein Blick auf die Makrostruktur des Romans, wie sie das Inhaltsverzeichnis spiegelt, zeigt, dass *Rue des Voleurs* ein Raumroman ist. Die Kategorie des ›Raumromans‹ geht auf Wolfgang Kayser zurück, der diesen neben Geschichts- und Figurenroman als dritte wichtige Ausprägung des Romans sieht. Es handle sich dabei um Romane, in denen »die Verschiedenheit und Fülle von Räumlichkeiten die strukturegebende Schicht bilden«<sup>8</sup>. Die Makrostruktur von *Rue des Voleurs* ist ohne jeden Zweifel räumlich, verweisen doch alle drei Großkapitel auf zentrale Räume des Romans, die gleichzeitig wichtige Stationen im Parcours des Protagonisten darstellen: I Détroits, II Barzakh, III Rue des Voleurs.

Das erste mit Détroits überschriebene Kapitel verweist zunächst auf die Meereseenge von Gibraltar (frz. ›détroit‹ de Gibraltar), auch wenn durch die Wahl der Pluralform simultan eine weitere Wortbedeutung von ›détroit‹ aufgerufen wird, jene der Lebenskrise und des Übergangs nämlich.<sup>9</sup> Das erste Kapitel ist der Stadt an der Meereseenge von Gibraltar gewidmet, welche bereits in der elften Zeile des Romans eindeutig als Tanger referenzialisiert wird. Gleichzeitig erzählt es die zahlreichen Krisensituationen, die der jugendliche Protagonist Lakhdar in Tanger erlebt. Barzakh, welches für den relativ schmalen zweiten Teil namensgebend ist, bedeutet auf Arabisch ›Schranke‹, ›Trennung‹, ›Barriere‹ und bezieht sich damit auf den Raum des ›Dazwischen‹, auf den Grenzraum oder die Grenze zwischen Marokko und Spanien.<sup>10</sup> Lakhdar arbeitet auf einem Fährschiff, das zwischen Tanger und Algeciras pendelt und betritt schließlich in Algeciras illegal spanischen Boden. Die Rue des Voleurs, die dem dritten Abschnitt und dem Roman als Ganzem seinen Namen gibt, ist die französische Übersetzung von ›Carrer Robadors‹, einer nur 250 Meter langen Gasse im Altstadtviertel Raval in Barcelona, wo Lakhdar als illegaler Migrant lebt. Dem Muster des pikaresken Romans folgend, der von Kayser als typischste Ausprägung des Raumromans betrachtet wurde, wird uns in *Rue des Voleurs* retrospektiv und in radikaler Innensicht die Geschichte des 17-jährigen Lakhdar erzählt. Mit einer Cousine in flagranti erwischt, wird er aus seinem Elternhaus vertrieben und führt ein dem Pícaro ähnliches Leben. Er versucht sich mit Jobs aller Art über Wasser zu halten:

8 Kayser 1954, S. 24.

9 Das Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales verweist auf die figurative Bedeutung von ›détroit‹ im Sinne eines »moment de transition, période difficile traversée par quelqu'un, moment critique d'une destinée«. Verfügbar unter: <http://www.cnrtl.fr/definition/Detroit> [20.02.2018].

10 Interessant ist, dass ›barzakh‹ im Islam auch für die Trennlinie zwischen Hölle und Paradies steht und damit die Grenze zwischen Afrika und Europa auch als Trennlinie zwischen Hölle und (vermeintlichem) Paradies gelesen werden kann.

als Bibliothekar einer islamistischen Gruppierung; als Mitarbeiter einer französischen Firma, die von schlecht bezahlten Arbeitskräften alte Manuskripte elektronisch erfassen lässt; als Angestellter der Fährgesellschaft Comarit, die die Strecke Tanger–Algeciras bedient; als Helfer bei einem spanischen Leichenbestatter in Algeciras und schließlich als klandestin arbeitender Privatlehrer für Arabisch in Barcelona. Zeitlich situiert Énard seine Romanhandlung zwischen 2009 und 2012, vor dem Hintergrund des Arabischen Frühlings und der europäischen Wirtschaftskrise, die südeuropäische Länder wie Italien oder Spanien besonders hart traf.

## ÉnarDs textuelles Tanger

Wie konstituiert sich nun in *Rue des Voleurs* die Textstadt Tanger? Ich werde für die Analyse das Modell der narrativen Stadtkonstitution von Andreas Mahler aufgreifen und dieses mit der Kategorie der intertextuellen Verweise und der Relektüre vorgängiger Textstädte ergänzen, die für ÉnarDs Roman eine wichtige Rolle spielen.

Halten wir zunächst fest, dass in *Rue des Voleurs* die Stadtkonstitution durch eine einzige figurale Wahrnehmungsinstanz erfolgt, nämlich durch Lakhdar, der von Barcelona aus im Rückblick nicht nur seine Geschichte der vergangenen vier Jahre rekapituliert und rekonstruiert, sondern auch seine ›Bilder‹ von Tanger.

Wie für Stadttex te üblich bedient sich auch Mathias Énard einer hohen referentiellen und informatorischen Dichte am Textbeginn, um den zunächst ›situationslosen‹ Text im Tanger der 2010er Jahre zu verankern. Neben der Nennung des Stadtnamens rekurriert Énard auf als bekannt vorausgesetzte Teilreferenzen – wie naturräumliche Besonderheiten, Bauwerke, Sehenswürdigkeiten –, wie es der prototypischen Stadtkonstitution nach Mahler entspricht. Genannt werden die Lage der Stadt am Meer, der bedeutende Hafen, die Meeresenge von Gibraltar und die Fährschiffe nach Spanien;<sup>11</sup> die an die Hänge geschmiegte Médina, durch die man zum großen Marktplatz – le Grand Zoco – und schließlich zum Hafen gelangt;<sup>12</sup> das 1921 eröffnete, legendäre Café Hafa, das – hoch auf den Klippen gelegen – dem Besucher einen einmaligen Blick auf

11 Vgl. Énard 2012, S. 11: »À Tanger je faisais cinq kilomètres à pied deux fois par jour pour aller regarder la mer, le port et le Détroit.« »In Tanger legte ich zweimal am Tag fünf Kilometer zu Fuß zurück, um das Meer zu sehen, den Hafen und die Meeresenge.« (Énard 2013, S. 11).

12 Vgl. Énard 2012, S. 13 : »Je descendais avec mon pote Bassam vers le port, dans la partie basse de la Médina et au Grand Zoco.« »Mit meinem Kumpel Bassam ging ich jeden Tag zum Hafen hinunter, in den unteren Teil der Medina und zum Grand Socco« (Énard 2013, S. 13). »Je suis descendu au bord de la mer par les petites rues en pente« (Énard 2012, S. 17). »Ich ging [...] durch die kleinen abschüssigen Gassen hinunter zum Meer« (Énard 2013, S. 17).

die Bucht bietet;<sup>13</sup> die Hauptsehenswürdigkeiten der Stadt, wie die auf den Felsen liegenden phönizischen Gräber<sup>14</sup>, das Musée de la Casbah und das Cap Spartel<sup>15</sup> mit seinem Leuchtturm; darüber hinaus einige Straßennamen (rue Pasteur, place de France). Lakhdar nähert sich diesem touristischen Zentrum am Meer stets von außen, bzw. von oben – jedenfalls von der Peripherie herkommend –, weshalb seine von Tanger gezeichneten Ansichten sich spiegelverkehrt zu den gängigen Postkartenansichten verhalten, die Tanger vom Meer aus mit den ansteigenden Gassen der Medina zeigen.

Der touristischen Binnenstadt, die auch steter Anziehungspunkt für den jugendlichen Protagonisten und seinen Freund ist, steht deren Viertel gegenüber, das nicht nur fünf Kilometer vom Meer entfernt liegt, sondern in seiner peripheren und unbedeutenden Lage auch nie von einem Touristen betreten wird: »dans notre quartier il n'en venait aucun, de touriste«<sup>16</sup>. Énard zeichnet mit wenigen Pinselstrichen einen urbanen Teilraum, der sich in diametraler Opposition zur Innenstadt konstituiert: So lässt sich das Viertel als peripher zum zentralen innerstädtischen Bereich beschreiben, ist für die Touristen unattraktiv und daher den Einheimischen vorbehalten. Während diese unter harten Lebensbedingungen ihren Alltag bestreiten, verbinden die Touristen mit Tanger eine vorrangig sinnliche und genussvolle Stadterfahrung. Dazu lesen wir: »ils [les touristes] associent à Tanger une sensualité, un désir, une permissivité qu'elle n'a jamais eue pour nous« [H. der Autorin].<sup>17</sup> In diesem peripheren, unattraktiven, einheimischen Teilraum der Stadt findet Lakhdars Leben primär statt, dort wohnt er mit seiner Familie in einem Mehrfamilienhaus, dort betreibt sein Vater einen Lebensmittelladen, dort geht er zur Schule (»une école tout à fait moyenne«<sup>18</sup>), dort besucht er die Moschee. Allerdings bewegt sich Lakhdar häufig zwischen den beiden gegensätzlichen urbanen Zonen, charakterisiert er sich doch von Anbeginn an als *marcheur* (der er auch in der Erzählgegenwart – er sitzt im Gefängnis – noch sei: »maintenant je marche toujours beaucoup«<sup>19</sup>). Die Referenzialisierungen lassen vor dem Leserauge zumindest zwei Teilstädte entstehen – die Innenstadt am Meer, die sich den Touristen zur Schau stellt und anbietet und die periphere Stadt, in der die Tangérois leben; zwei urbane Teil-

13 Vgl. Énard 2012, S. 12 : »Boire du thé au café Hafa.« »Tee im *Café Hafa* zu trinken« (Énard 2013, S. 12).

14 Énard 2012, S. 13.

15 Énard 2012, S. 21.

16 Énard 2012, S. 12. »In unser Viertel hat sich keiner von den Touristen verlaufen« (Énard 2013, S. 12).

17 Énard 2012, S. 12. »So sehr verbinden sie Tanger mit Sinnlichkeit, Begehren und einer Freizügigkeit, die die Stadt für uns nie gehabt hat« (Énard 2013, S. 12).

18 Énard 2012, S. 13. »Eine ganz und gar mittelmäßige Schule« (Énard 2013, S. 13).

19 Énard 2012, S. 11. »Heute laufe ich noch immer viel« (Énard 2013, S. 11).

räume, die in Opposition zueinander aufgebaut sind jedoch über die Bewegung des Protagonisten im Raum miteinander verknüpft bleiben.

Eine referentielle Stadtkonstitution, wie wir sie in *Rue des Voleurs* beobachten, kann, so Mahler, durch eine semantische Stadtkonstitution ergänzt werden. Dafür kommen »Kernlexeme« (breite Straßen, große Bauten, weite Plätze, u. ä.) zum Einsatz sowie »Spezifikationsisotopien«<sup>20</sup>, die die referentiell und semantisch konstituierte Stadt näher bestimmen (z. B. als lärmende Großstadt, verschmutzte Stadt, unmenschliche Stadt, provinzielle Kleinstadt, u. ä.). Auch wenn in *Rue des Voleurs* einige Konstitutionsisotopien zum Einsatz kommen (eine Stadt mit Zentrum und Peripherie, mit einer gewissen Ausdehnung und großen Wohnhäusern), so sind doch die Spezifikationsisotopien, die Énard einsetzt, das eigentlich Interessante. Vor dem Leserauge entsteht schon auf den ersten Seiten des Romans das Bild einer typisch mediterranen oder eher noch einer orientalischen Stadt mit einer Medina, mit weiß getünchten Häusern, verwinkelten Gassen, die zum höchsten Punkt hin ansteigen, sowie lebendigen Plätzen und Straßenmärkten; ebenso das Bild einer touristisch attraktiven Stadt mit schicken Hotels mit Meeresblick. Wenn Rekurrenz nach Greimas (1966) ein zentrales Moment der Isotopie darstellt, so besteht kein Zweifel daran, dass die Lexeme ›Détroit‹, ›mer‹, ›Méditerranée‹, ›port‹, ›zone Franche‹, ›ferry‹, die in großer Dichte *Rue des Voleurs* durchziehen, die zentrale Spezifikationsisotopie des Romans aufbauen: Tanger, die Stadt am Meer, die Hafenstadt.<sup>21</sup>

»À Tanger, je faisais cinq kilomètres à pied deux fois par jour pour aller regarder la mer, le port et le Détroit«,<sup>22</sup> erzählt der Protagonist bereits auf der ersten Seite des Romans und gibt damit seinen Lieblingsort – hoch auf den Felsen über der Bucht von Tanger »face au Détroit«<sup>23</sup> – preis. Die Wahrnehmungen Lakhdars aus der Vogelperspektive konstituieren jedoch nicht nur das Bild Tangers als Hafenstadt, sondern v. a. als »porte sur l'Europe«, kann er doch einerseits die Fähren, die zwischen Marokko und Spanien pendeln sehen,<sup>24</sup> an-

20 Mahler 1999, S. 17.

21 Tanger verfügt über einen alten Hafen, der heute ein Freihafen ist, und einen neuen Hafen, den Port Med, der 2007 eröffnet wurde, ein großer Containerhafen, außerhalb der Stadt, der zu den 20 größten weltweit zählt.

22 Énard 2012, S. 11. »In Tanger legte ich zweimal am Tag fünf Kilometer zu Fuß zurück, um das Meer zu sehen, den Hafen und die Meerenge« (Énard 2013, S. 11).

23 Énard 2012, S. 15. »Mit Blick auf die Meerenge« (Énard 2013, S. 15).

24 »Le va-et-vient des ferries entre Tanger et Tarifa« (Énard 2012, S. 14); »dem Hin und Her der Fähren zwischen Tanger und Tarifa« (Énard 2013, S. 13f). »Le sillage des bateaux« (Énard 2012, S. 14); »dem Kielwasser der Schiffe hinterherschauten« (Énard 2013, S. 14). »Observer les ferries, au loin, entre le nouveau port, Tarifa ou Algésiras« (Énard 2012, S. 88); »Um in der Ferne die Fähren zwischen dem neuen Hafen und Tarifa oder Algeciras zu beobachten« (Énard 2013, S. 84). »Sur le balcon en regardant ces bateaux idiots traverser le Détroit« (Énard 2012, S. 121); »Während ich diesen idiotischen Schiffen zusah, die die Meerenge überqueren« (Énard 2013, S. 117), etc.

dererseits das nahe spanische Festland: »les belles lumières en Espagne«. <sup>25</sup> Der Blick aufs Meer gestaltet sich für Lakhdar dabei in hohem Maße ambivalent. Zum einen kehrt er in jeder Krisensituation (denken wir an die zweite Bedeutung von ›détroits‹) an diesen Ort zurück und erfährt dort Trost (›refuge‹). Zum anderen läßt sich Tanger im Angesicht der Meeresstraße, der Fährschiffe und der Lichter auf der anderen Seite – im Kontrast zum Sehnsuchtsort Europa – semantisch negativ als lebensfeindlich und abweisend auf. Während Europa jener Ort ist, wo man hinmöchte, aber nicht kann, wird Tanger zunehmend zu einem Ort, an dem man nicht bleiben will oder kann, ja den man geradezu verlassen *muss*: »il faut partir, il faut partir, les ports nous brûlent le cœur«; <sup>26</sup> »il faut qu'on parte, qu'on quitte Tanger.« <sup>27</sup>

Lakhdar erinnert dabei an Protagonisten früherer Romane über klandestine Migration nach Europa, etwa an Mahi Binebines *Cannibales*, Youssef Amine Elalamys *Les Clandestins* oder Tahar Ben Jellouns *Partir*, die allesamt von der Dichotomie ›hier‹/›dort‹, ›Krise‹/›Wohlstand‹ oder – erinnern wir uns an die Bedeutung von ›barzakh‹ – ›Hölle‹/›Paradies‹ getragen werden. Dabei stellen alle diese Romane den krassen Gegensatz von geographischer Nähe und gleichzeitiger Unerreichbarkeit aus und kontrastieren die Leichtigkeit der touristischen Nord-Süd-Bewegung (per Flugzeug oder Schiff) mit den Risiken und Unmöglichkeiten der Fluchtbewegung Süd-Nord. Im Gegensatz zu den europäischen Touristen, die nach Marokko reisen, ist die Meeresenge für Lakhdar eine Schranke – ›barzakh‹ – ein unüberwindbares Hindernis, woran auch die Arbeit auf einer Fähre und damit *am* Meer nichts ändern kann. Ohne Einreisevisum darf er die Fähre nicht verlassen und Algeciras nicht betreten. Und so resümiert der Protagonist im Rückblick: »Tanger était une impasse sombre, un corridor bouché par la mer; le détroit de Gibraltar une fente, un abîme qui barrait nos songes; le Nord était un mirage« <sup>28</sup>.

Wie die durch den Blick auf die Meeresenge ausgelösten Gefühle zwischen Trost (›refuge‹) und Trostlosigkeit (›abîme‹) changieren, wird auch das Meer selbst von Lakhdar durchaus gegensätzlich erfahren: als Ort der Regeneration, wenn er darin ein erfrischendes Bad nimmt (›repos liquide« <sup>29</sup>), aber auch als Ort der Gefahr und des Todes, wenn er sich an die Zehntausenden erinnert, die im Mittelmeer ertrunken sind. Es sei hier angemerkt, dass Lakhdar seine Sichtweise

25 Énard 2012, S. 17. »In Spanien brannten helle Lichter« (Énard 2013, S. 17).

26 Énard 2012, S. 44. »Man muss abhauen, man muss abhauen, die Häfen verzehren uns das Herz.« (Énard 2013, S. 44).

27 Énard 2012, S. 70. »Wir müssen weg, weg aus Tanger.« (Énard 2013, S. 66).

28 Énard 2012, S. 42f. »Tanger war eine düstere Sackgasse, ein vom Meer verstopfter Korridor; die Straße von Gibraltar ein Schlitz, ein Abgrund, der unseren Träumen den Weg versperrte; der Norden eine Fata Morgana« (Énard 2013, S. 42).

29 Énard 2012, S. 21. »Erholung im Wasser« (Énard 2013, S. 21).

auf Tanger korrigiert, als er tatsächlich nach Europa kommt. Der Sklaverei ähnliche Arbeitsbedingungen und der Status der Illegalität lassen ihn fortan anders und durchaus nostalgisch auf Tanger zurückblicken, auf ein ›fernes‹ Tanger, in das er nicht mehr zurückkehren kann.

## Stadtkonstitution durch Intertextualität

Neben den oben genannten Mechanismen der Stadtkonstitution kommt in *Rue de Voleurs* ein weiterer zum Einsatz, der intertextuelle Verweis nämlich, durch den unserem Roman vorgängige Textstädte ›Tangers‹ aufgerufen werden, die in der Folge einer Relektüre unterzogen werden. Bedeutsam für den Protagonisten und Ich-Erzähler, der sich schon auf den ersten Seiten des Romans als begeisterter Leser zu erkennen gibt, ist zunächst Ibn Batutta, ein in Tanger geborener Forschungsreisender des 14. Jahrhunderts, der den Maghreb, den Nahen Osten, Indien und China bereiste, bevor er nach dreißigjähriger Reisetätigkeit nach Marokko zurückkehrte. Nach ihm wurde der Flughafen Tangers benannt, im Roman auch das Fährschiff, auf dem Lakhdar arbeitet. Immer wieder stöbert der Protagonist in den Reiseberichten Ibn Batoutas, der *Rihla*, betont dessen Reisefreiheit und setzt sich auch zu ihm in Kontrast, als er bemerkt, dass es ihm ohne Visum nicht möglich ist, legal nach Spanien zu reisen: »Je n'étais pas Ibn Batouta.«<sup>30</sup> Da tauchen aber auch die amerikanischen Autoren der Beat-Generation auf, die das Tanger-Bild Judits, einer Studentin der Arabistik aus Barcelona prägten. Ihr Bild von Tanger steht in diametralem Gegensatz zu jenem von Lakhdar. Er kommentiert:

[...] le Tanger de Judit ne coïncidait pas avec le mien. Elle voyait la ville internationale, espagnole, française, américaine ; elle connaissait Paul Bowles, Tennessee Williams ou William Burroughs, autant d'auteurs dont les noms, lointains, m'évoquaient vaguement quelque chose, mais dont j'ignorais tout. [...] En parlant avec Judit de Tanger, j'avais l'impression d'évoquer une ville différente, deux images, deux territoires étrangers reliés par un même nom, une erreur d'homophonie. Sans doute Tanger était ni l'un ni l'autre, ni le souvenir des temps révolus de la ville internationale, ni ma banlieue, ni Tanger Med ou la Zone Franche.<sup>31</sup>

30 Énard 2012, S. 156. »Ich war kein Ibn Battuta.« (Énard 2013, S. 152).

31 Énard 2012, S. 82f. »Im Grunde genommen [...] war Judits Tanger nicht dasselbe wie meines. Sie sah die internationale, die spanische, französische, amerikanische Stadt; sie kannte Paul Bowles, Tennessee Williams oder William Burroughs, so viele Schriftsteller, deren Namen, so fern sie waren, mir verschwommen etwas sagten, von denen ich aber überhaupt nichts kannte. [...] Wenn ich mit Judit über Tanger sprach, kam es mir vor, als redete ich von einer anderen Stadt, es waren zwei Bilder, zwei einander fremde Gebiete, verbunden durch denselben Namen, ein Missverständnis aufgrund der Namensgleichheit. Sicher, Tanger war

Neuerlich stoßen wir also auf kontrastierende Bilder von Tanger: jene, die Europäer\_innen aufgrund ihrer Lektüren vorrangig westlicher Autor\_innen in ihren Köpfen haben; und jene, diametral gegensätzlichen, die aus den Lebenserfahrungen des Protagonist\_innen in Tanger resultieren. Die Beatniks suchten Zuflucht in Tanger, um dem puritanischen Amerika der 1950er und 1960er Jahre zu entkommen, für sie bedeutete Tanger Lebensfreude und Genuss (auch von Suchtgift), orientalische Sinnlichkeit und Erotik, v. a. aber auch das Ausleben männlicher Homosexualität. Lakhdar kämpft demgegenüber um sein alltägliches Überleben, *sein* Anspruch auf Freiheit und erste sexuelle Erfahrungen wurde durch den Rausschmiss des Jugendlichen aus dem Elternhaus streng sanktioniert. Er erkennt sich und *sein* Tanger vielmehr in Mohamed Choukris *Pain nu* wieder,<sup>32</sup> das er ebenfalls durch Judit kennenlernt und dessen schockierende Darstellung von Elend und Gewalt ihn beeindruckt.<sup>33</sup> Ein Blick auf die Publikationsgeschichte des Romans, der heute als Klassiker der arabischen Literatur gilt, ist vielsagend: Er erschien zunächst 1973 auf Englisch in einer Version von Paul Bowles (möglicherweise nach Tonbandaufzeichnungen Choukris). Das arabische Manuskript ist nachgänglich und erschien zunächst 1980 in einer französischen Übersetzung von Tahar Ben Jelloun und erst zwei Jahre später auf Arabisch. Die arabische Ausgabe wurde umgehend durch die Zensur (in Marokko bis 2000) verboten.

Die Parallelität zwischen ÉnarDs Protagonisten Lakhdar und Choukris autobiographischem Ich ist dabei augenfällig. Beide Romane zeichnen die Lebensgeschichte eines Jugendlichen aus ärmlichen Verhältnissen, der in den Straßen von Tanger aufwächst und früh, auf sich allein gestellt, durch Gelegenheitsjobs, im Falle Choukris auch durch Stehlen und Kleinkriminalität, zu überleben lernt. Beide Figuren erinnern dabei an die Anti-Helden des pikaresken Romans. Das Tanger der 1940er und 1950er Jahre, das Choukri zeichnet, mit seinen harten und unmenschlichen Lebensbedingungen spiegelt sich – wenn auch in veränderter Form – in ÉnarDs *Rue des Voleurs* (also im Tanger der 2010er Jahre).

## Von Kreuzungen und Querungen

Andreas Mahler fasst als »Stadttexte« »all jene Texte, in denen die Stadt ein [...] dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes dominant verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des

---

weder das eine noch das andere, weder die internationale Stadt aus den alten Geschichten noch mein Vorort, weder Tanger-Med noch die Freihandelszone.« (Énard 2013, S. 78f).

32 Vgl. Énard 2012, S. 83, 104, 113, 117, 146, 147, 156.

33 Deshalb war der Roman auch über zwanzig Jahre verboten und erschien zuerst nur in Übersetzung.

Textes<sup>34</sup>. Das trifft auf Énarods Roman zweifelsfrei zu – Tanger ist unkürzbarer Bestandteil des Textes, ist jener Ort, auf den hin die Erinnerungen Lakhdars vorrangig gerichtet sind. In den Leser\_innen entsteht jedoch auch der Eindruck, dass Tanger nicht nur die Stadt an sich ist, sondern Schnittpunkt von zahlreichen Bewegungslinien, die im Text skizziert, angedeutet oder auch nachgezeichnet werden. Da sind zunächst die (sehr selektiv gewählten) historischen Referenzen auf Reisende: auf die Phönizier, deren Gräber in den Felsen der Protagonist so gerne besucht; ein Volk begnadeter Seefahrer, die im 12. Jahrhundert v. Chr. von Osten kommend entlang der Mittelmeerküste zahlreiche Kolonien und Handelsstützpunkte gründeten, darunter auch Tanger; auf Ibn Batutta, der aus Tanger stammte und im 14. Jahrhundert n. Chr. von West nach Ost bis in den Vorderen Orient und nach China reiste. Schließlich auf die Beatniks, jene amerikanischen Schriftsteller, die in den 1950er Jahren über den Atlantik in ein Tanger kamen, das für Sinnlichkeit und Offenheit stand, aber auch auf die Touristen, die in den 2010er Jahren die Stadt besuchen.

Auch auf der Ebene der erzählten Geschichte steht kein »räumliches Standbild«, <sup>35</sup> sondern die Bewegung im Raum im Mittelpunkt: Lakhdar ist stets in den Straßen Tangers unterwegs, durchquert die Stadt zu Fuß, migriert schließlich von Tanger nach Barcelona; die Studentin Judit reist von Barcelona nach Tunis oder Tanger; der französische Arbeitgeber Lakhdars kommt nach Tanger, weil ihm dort billige Arbeitskräfte zur Verfügung stehen; der andalusische Leichenbestatter (für den Lakhdar arbeitet) transportiert die Leichen der im Mittelmeer ertrunkenen Marokkaner zurück in die Heimat. Die Fähren bedienen die Route zwischen Tanger und Algeciras oder Tarifa und kreuzen beständig die Meeresenge von Gibraltar.

Die Ebene des *discours* ist ebenfalls geprägt von Kreuzungen und Querungen. Aus dieser Perspektive ist zunächst die autodiegetische Erzählsituation interessant. In der Erzählgegenwart sitzt Lakhdar, Erzähler und Hauptfigur des Romans, in einem Barceloneser Gefängnis ein und lässt die Leser\_innen an seinen Erinnerungen teilhaben. Die mentale Bewegung des Erinnerns ist dabei nicht nur eine zeitliche, in die Vergangenheit gerichtete, sondern auch eine räumliche Bewegung, die von Barcelona zurück nach Tanger und über Algeciras wieder hin nach Barcelona führt. Im Zuge dieser Erinnerungsreise werden neben der persönlichen Geschichte, auch die prägenden historischen Ereignisse der 2010er Jahre in den Blick genommen: der Arabische Frühling, die ersten demokratischen Wahlen danach und der Aufschwung des Islamismus, aber auch die Wirtschaftskrisen in Europa, das Entstehen neuer Protestbewegungen wie der *Indignados* und *Okupas* in Spanien sowie deren Repression durch konservative

---

34 Mahler 1999, S. 12.

35 Ette 2012, S. 28.

Staatsapparate. Erinnerungen wie politische Reflexionen sind Linien oder Routen, die kreuz und quer durch den Mittelmeerraum verlaufen und versuchen diesen mehrdirektional zu erfassen.

Darüber hinaus spannen die zahlreichen Intertexte des Romans ein Netz an sich kreuzenden Fäden auf, die u. a. von den Autoren der Beat-Generation, über französische Kriminalromanautoren wie Jean-Claude Izzo und Jean-Patrick Manchette, über den marokkanischen Autor Mohamed Choukri zur klassischen arabischen Poesie verlaufen. Es handelt sich dabei um eine in hohem Maß transkulturelle und mehrsprachige Intertextualität,<sup>36</sup> die Autor\_innen und Einzeltexte aufruft, aber ebenso ganze Genretraditionen wie den Abenteuerroman, den pikaresken Roman oder die Rihla, die arabische Reiseerzählung in der Tradition Ibn Battutas in Verbindung setzt.

Doch kehren wir nochmals zum Erzähler und Protagonisten des Romans zurück, der sich in Vergangenheit und Gegenwart zwar als »marcheur« beschreibt, uns über weite Strecken des Romans jedoch als zur Immobilität gezwungener »Held« präsentiert wird. Das Gefängnis der Erzählgegenwart ist dabei nur die Konkretisierung einer Lebenssituation, die bereits seine Vergangenheit in Tanger prägte. Im Gegensatz zu den zahlreichenden Reisenden des Romans (Ibn Batuta, Judit und ihre Freundin, der französische Unternehmer, u. a.) konnte sich Lakhdar nämlich nicht aus freien Stücken und legal nach Europa bewegen, und das Rund-Laufen durch die Stadt diente lediglich als Ersatz für die blockierte Bewegung nach Norden. Interessant sind nun die Strategien, die Lakhdar einsetzt, um seiner Immobilität oder Immobilisierung entgegenzuwirken: Zum einen – in der Erzählgegenwart – das Erinnern, das ihm zeitliche und räumliche Beweglichkeit garantiert. Zum anderen – in der Vergangenheit – das Betrachten der Meeresenge von Gibraltar und das Lesen. Der aufmerksame Beobachter Lakhdar richtet seinen Blick bevorzugt auf die Fähren, die den Grenzraum zwischen Afrika und Europa queren, und auf den Hafen, die beide symbolhaft für eine nicht zum Stillstand kommende Bewegung, für eine vernetzte, ja globalisierte Welt und für Austausch stehen.<sup>37</sup> Darüber hinaus ermöglichen die Lektüren, zunächst v. a. von französischen Krimis, später auch von Reiseberichten und Gedichten Lakhdar eine Teilhabe an dieser »globalen« Welt, auch wenn er nach wie vor in Marokko fest sitzt. Das Lesen hat eine Ähnlichkeitsbeziehung zum Reisen, erlauben doch beide eine (wenn auch ver-

36 Schmelting 2000, S. 9–17.

37 Andererseits sind Fährbetrieb und Hafen aber auch Inbegriff ungleicher Machtverhältnisse, kann Lakhdar doch – anders als die nach Marokko reisenden Touristen – nicht einfach ein Fährticket für die Überfahrt nach Spanien kaufen. Während der Hafen, die Freihandelszone freien Warenverkehr garantiert, existiert dieses Recht für Personen nicht.

schiedenartige) Bewegung im Raum und in der Zeit.<sup>38</sup> Indem Lakhdar in der *Rihla* oder in französischen Krimis liest, reist er mit Ibn Battuta in den fernen Orient oder mit Jean-Claude Izzo nach Marseille, was ihm seine ungewollte Immobilität in Marokko erträglich macht. Für beide Mobilitätsformen, das Lesen und das Reisen, ist der menschliche Körper zentral, insbesondere das Auge, das den Lesevorgang ermöglicht, aber auch die Wahrnehmung des Reisens und des ›Fremden‹ trägt.

»*Rue des voleurs est avant tout un voyage...*«<sup>39</sup>

»Die Straße der Diebe ist vor allem eine Reise«, sagt Mathias Énard in einem Interview und unterstreicht damit, dass er Tanger als Schnittstelle von (realen und virtuellen) Reisebewegungen denkt. Der Mittelmeerraum, für den Tanger zu stehen scheint, ist für Énard weniger Territorium (in einer räumlichen Fixiertheit), denn mobiler, vektorisierter Bewegungsraum, der – um mit Ottmar Ette zu sprechen – durch die migratorischen Bewegungen, die ihn querten und queren bestimmt wird.<sup>40</sup> Es erstaunt daher nicht, dass Énard seinen Protagonisten als ›marcheur‹, ›voyageur‹, ›migrant‹ ohne fixe Ankerpunkte entworfen hat. Von der Familie als Jugendlicher verstoßen und zu einem Leben auf der Straße gezwungen, entwickelt sich keiner der Orte, an denen sich Lakhdar vorübergehend aufhält (die Moschee, eine Wohngemeinschaft im neuen Hafenviertel, beim Leichenbestatter in Algier, die Absteige in der Rue des voleurs in Barcelona) zu einer ›Heimat‹ im Sinne territorialer und räumlicher Zugehörigkeit. Auch die dort entstehenden sozialen Kontakte sind zufällig oder existentiell notwendig, jedoch niemals Stifter einer sozialen Zugehörigkeit. Die einzigen Fixpunkte im Leben des Protagonisten sind die Bücher und die über die Sprache vermittelten Welten, sie sind aufgrund ihrer ›Beweglichkeit‹ seine steten Begleiter (»les livres nous accompagnent«<sup>41</sup>, sie sind »compagnons de route«<sup>42</sup>). Emotionale Verbundenheit und Zuflucht (im Sinne von Heimat) findet Énarnds Protagonist also ausschließlich in und bei den Texten, wobei diese unterschiedlichen Genres (Reisebericht, Kriminalroman, Lyrik, u. a.) angehören, aus unterschiedlichen historischen Epochen stammen und in mehreren Sprachen (Französisch, Arabisch, Englisch) verfasst sind.

38 Vgl. dazu auch die Ausführungen Ottmar Ettes in *Literaturen ohne festen Wohnsitz* (2005, S. 61f).

39 <https://www.youtube.com/watch?v=DnBZbEEf-bw> [10. 10. 2018].

40 Vgl. Ette 2012, S. 29.

41 Énard 2012, S. 348. »Bücher begleiten uns« (Énard 2013, S. 344).

42 Ebd. »Weggefährten« (Énard 2013, S. 344).

## Bibliografie

- Boulouque, Clémence: *Le goût de Tanger*. Paris 2004.
- Caraës, Marie-Haute/Fernández, Jean: *Tanger ou la dérive littéraire. Essai sur la colonisation littéraire d'un lieu*. Paris 2003.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Verfügbar unter: <http://www.cnrtl.fr/definition/Detroit> [3. 11. 2017].
- Ejjawi, Fouzia: »Tanger et ses écrivains«. 2007. Verfügbar unter: <http://www.bladi.net/tanger-ecrivains.html> [3. 11. 2017].
- Énard, Mathias: *Rue des voleurs*. Arles 2012 [dt.: *Straße der Diebe*. Aus dem Französischen von Holger Fock und Sabine Müller. München 2013].
- Énard, Mathias: »Sur *Rue des voleurs*«. Verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DnBZbEEf-bw> [3. 11. 2017].
- Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben*. Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin 2005.
- Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston 2012.
- Kayser, Wolfgang: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart 1954.
- Mahler, Andreas: »Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–36.
- Roberts, Brian: *Managing the Systems of Secondary Cities. Policy Responses in International Development*. Brüssel 2014.
- Schmeling, Manfred: »Poetik der Hybridität – hybride Poetik? Zur ästhetischen Präsentation von Kulturkonflikten im multikulturellen Roman«, in: *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2000, S. 9–17.
- Simon, Catherine: »Mathias Énard. L'identité est elle aussi en mouvement«, in: *Le Monde* 4. 9. 2012. Verfügbar unter: [http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/09/04/mathias-enard-l-identite-est-elle-aussi-en-mouvement\\_1753055\\_3260.html#jf0ZXc67RcdQoWiD.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2012/09/04/mathias-enard-l-identite-est-elle-aussi-en-mouvement_1753055_3260.html#jf0ZXc67RcdQoWiD.99) [3. 11. 2017].

## **Mapping Turin. Giuseppe Culicchia kartiert seine Stadt neu: *Torino è casa mia* (2005) – *Torino è casa nostra* (2015)**

Turin, dessen Wahrzeichen, die Mole Antonelliana, das 1-, 2- und 5-Cent-Stück ziert, ist mit seinen beinahe 885.000 Einwohner\_innen nach Rom, Mailand und Neapel die viertgrößte Stadt Italiens.<sup>1</sup> Gegenwärtig betrachtet passt die Bezeichnung ›Secondary City‹ insofern auf Turin, da sie in politischer Hinsicht der Hauptstadt Rom nachgeordnet ist und wirtschaftlich betrachtet hinter der autonomen Region Südtirol-Trentino und der Lombardei mit Mailand sowie dem Latium mit Rom zurückbleibt.<sup>2</sup> Historisch betrachtet bildet Turin allerdings einen der vielen Sonderfälle unter den Secondary Cities. Denn im Zuge der nationalen Einheitsbewegung wird die Stadt zur Regierungszeit der Savoyer um König Vittorio Emanuele II und unter Mithilfe des Ministers von Sardinien-Piemont Graf Camillo Benso di Cavour im Juni 1861 zur Primary City – zur Hauptstadt und zum ersten Parlamentssitz von Italien – ernannt, und das für dreieinhalb Jahre, bis 1864 der Titel an Florenz, später an Rom fällt. Die in diesem Aufsatz nahegelegte Lektüre einer Derivation und Deviation von einer Rhetorik der Hauptstadt zur Konstruktion einer Secondary City gründet auf dieser historischen Entwicklung.

Erinnerungsgeschichtlich präsent ist Turin hingegen besonders als Industriemetropole, verknüpft mit der Erfolgsgeschichte des Automobilkonzerns FIAT und dem damit eingeleiteten ökonomischen, demographischen und gesellschaftlichen Wandel seit Beginn des 20. Jahrhunderts. So ist einerseits die Arbeitsmigration von Süditalien in das Piemont begünstigt worden. Andererseits haben ca. 20 Jahre moderne, durch die Führung Giovanni Agnellis gezeichnet und für Italien vergleichsweise arbeitnehmerfreundliche Unternehmensgeschichte einen unternehmerischen ›Geist von Turin‹ geprägt, der mit der zunehmenden Verstrickung zwischen Industrie und konservativen Regie-

---

1 Vgl. Statistik »Italien: Die zehn größten Städte im Jahr 2017« (2018). Nach aktuellen Zeitungsberichten befindet sich die Bevölkerungszahl in Turin seit 2013 allerdings aufgrund der fallenden Geburtenrate und einer natürlichen Sterberate im stetigen Rückgang, die auch die Einwanderung nicht auffängt, vgl. Massone 2018.

2 Vgl. Statistik: »Wo in Italien die Wirtschaft brummt« (2017).

rungskreisen bis zum Aufstieg Mussolinis v. a. von den Linkintellektuellen und späteren Mitbegründern des Einaudi-Verlages, Giulio Einaudi und Leone Ginzburg, weitergetragen wird, die mit ihren Stimmen wieder ein kritisches sozialistisches, kommunistisches und bürgerliches Gedankengut aufgreifen.<sup>3</sup> Schon während des Faschismus bewertete der Linksintellektuelle Piero Gobetti, der mit dem Kreis um Giulio Einaudi eng in Kontakt steht, Turins wirtschaftliche Modernisierung als ungenutztes Potenzial für einen gesellschaftspolitischen Wandel,<sup>4</sup> ähnlich wie später der Anführer der Kommunistischen Partei Antonio Gramsci, der in der Fabrik »die Keimzelle politischer Prozesse [als] Alternative zu den bürgerlich-demokratischen Bewegungen« erhoffte.<sup>5</sup>

Als Antwort auf die wirtschaftlichen Rezessionen, die nach den Neunzigern und zuletzt in der Wirtschaftskrise von 2008 gerade die italienische Stahl-, Textil- und Autoindustrie getroffen haben,<sup>6</sup> wurde Turin wie andere Städte reurbanisiert. Diese Umstrukturierung ist mit einer Selbstreflexion einhergegangen. So wird Turin spätestens mit Beginn der Winterspiele 2006 nicht mehr auf eine Industrie- und Arbeiterstadt reduziert, sondern mit seinen Schlössern aus der Herrscherzeit der Savoyer, historischen Kaffeehäusern, seiner Intellektuellen- und Kunstszene als auch mit seinen Gärten und dem Fluss Po als vielseitige Natur- und Kulturstadt reevaluiert.<sup>7</sup>

Diese Wende bildet auch den Ausgangspunkt für das wiederum neuansetzende, inklusive Stadtimage, das der Journalist und Autor Culicchia in den zwei Stadttexten *Torino è casa mia* (2005) – *Torino è casa nostra* (2015) entwirft, die im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen. Dabei handelt es sich um zwei Texte, deren Gattung ebenso wie die vom Autor konstruierten Textstädte hybrid angelegt sind: Sie changieren zwischen literarischem Reiseführer, Essay und stadtpolitischem Positionspapier. Passend zur Imagebildung einer Secondary

3 Vgl. Maike Albath 2010, S. 16; 21; 24–32. Zu dem Kreis der Turiner elitären linken Kultur zählen neben Giulio Einaudi und Leone Ginzburg auch Cesare Pavese, Franco Antonicelli und Carlo Frassinelli, vgl. ebd., S. 38 ff.

4 Zit. nach Maike Albath 2010, S. 14.

5 Ebd., S. 22.

6 Die Anthologie zu literarischen Zeugnissen der italienischen Industrie und ihrer Arbeiter von Giuseppe Lupo und Giorgio Bigatti mit dem symbolträchtigen Titel *Fabbrica di carta* (©2014) [übers. *Papierfabrik*], die auch eine »Geschichte der Verluste« schreibt, bezeichnet Thomas Steinfeld als einen »Nekrolog auf die italienische Fabrik«, Vgl. Steinfeld, Thomas (2017): »Mit der Leere leben«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 1. 6. 2017.

7 Zu diesem Schluss kommen auch Knapp und Mores in ihrer literarischen Einführung zu Turin (2005). Sie schreiben, dass die Stadt sich im Zeitraum 1995–2005 »in steter Konkurrenz mit der Wirtschaftsmacht Mailand« verändert hat. Ihrer Analyse nach liegt das an jenen Faktoren, die auch in Culicchias Schreiben wiederkehren, »den neuen Treffpunkten an den Ufern des Po, den Arbeitsbedingungen bei Fiat heute [...], Porta Palazzo, dem größten Markt Europas, [...] Flohmarkt Balòn, wo Piemontesen und Immigranten aufeinander treffen«, Knapp/Morese 2005, S. 1.

City, die sich zwar mit den politisch und wirtschaftlich bedeutungsvollen (Haupt-)Städten wie Paris und Mailand messen, jedoch nicht in den Schatten stellen lassen will, wird von Beginn an gezielt ein von dieser Konkurrenz positiv abhebendes *Othering* betont:

Se questa guida fosse una guida a una città come un'altra, l'Intro starebbe prima della Cronologia. Ma questa è una guida a Torino. E Torino è Torino. Non è una città come un'altra. Secondo alcuni, deve il suo nome nientemeno che a Thor.<sup>8</sup>

Dementsprechend verwendet der Wahlturner Darstellungsmodi, die den typischen Repräsentationen von (Haupt-)Städten gerade entgegenstehen: Statt wirtschaftlichen Größen, Einwohnerzahlen oder Sehenswürdigkeiten, die aus neoliberaler Perspektive bedeutend sind, nimmt er seine Stadt als einen sozialen Treffpunkt unter die Lupe. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, wie Culicchia sich zu diesem Zweck einer Schreibweise bedient, die in Anlehnung an die postkoloniale Theorie von Edward W. Said als ›kontrapunktisch‹ bezeichnet werden kann. Kultur und kultureller Austausch zeichnen sich in dieser Perspektive *a priori* durch politische und kulturelle Machtdisparitäten aus. Sogenannte ›Sektoren‹ bestimmen diese »kontrapunktisch[e]« Interaktion, die Macht- und Einflussverhältnisse reguliert.<sup>9</sup> Nach Said sind diese Sektoren insbesondere in den Oppositionen ›Europa‹ und das ›Andere‹, ›Westen‹ und ›Nicht-Westen‹ sowie ›Zentrum‹ und ›Peripherie‹ zu verorten.

Übertragen auf Culicchias literarisches *Mapping* von Turin innerhalb der beiden literarischen Stadtführer *Torino è casa mia* (2005) und *Torino è casa nostra* (2015) ist nun v. a. die letzte kontrapunktische Relation entscheidend, und dies nicht, indem Turin öfters mit Paris gleichgestellt wird oder anderweitige Relationen mit dem wirtschaftlich stärkeren Mailand vorgebracht werden. Entscheidend ist vielmehr eine historische Perspektive auf Turin, die das hierarchische Verhältnis zwischen ehemaliger Hauptstadt – das aristokratische, politische und wirtschaftliche ›Zentrum‹ – und gegenwärtiger Secondary City – die aus inklusiver Sicht übersehenen sozialen und politischen ›Peripherien‹ – neu auslotet. Giuseppe Culicchia gehört damit nicht nur zu den Ersten, der die prägnanten Veränderungen seiner eigenen Stadt literarisch festgehalten hat, sondern auch zu jenen, die einen wachen Blick für die eigene Stadt bewahren möchten. Während andere der Meinung sind, der Autor eröffne in seinen wei-

---

8 Culicchia 2005, S. 13. »Wenn dieser Stadtführer wie jeder andere Stadtführer wäre, befände sich das Intro vor der Chronologie. Aber dies ist ein Stadtführer von Turin. Und Turin ist Turin. Sie ist nicht wie jede andere Stadt. Einigen zufolge verdankt sie ihren Namen keinem geringeren als Thor.« (Wenn nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin).

9 Said 1994, S. 268.

teren Stadtromanen mitunter ein »verstecktes, geheimes, transgressives« Turin, betont der Autor hingegen in einem Interview:<sup>10</sup>

Ma, è un aspetto forse che non si vuol vedere più che segreto, perché sotto gli occhi di tutti in realtà. Io faccio sempre l'esempio dei Murazzi. Nei Murazzi la domenica mattina si va passeggiare o far footing e offrono un panorama meraviglioso perché da un lato c'è la collina verde, in fiore in questa stagione, e dall'altro invece la città aulica, quindi Piazza Vittorio e il Lungo Po. E però ci sono anche la mattina presto tutti i residuati, rifiuti della nottata appena trascorsa. Allora, uno deve proprio fare finta di non vederli per non accorgersi che accanto della città aulica c'è un'altra città che convive con quella e che oggi ha cambiato i ritmi di Torino. Torino non è più quella in cui tutti la mattina vanno in FIAT alla catena di montaggio, una città dove oggi come oggi sempre più spesso ti capita di incontrare delle persone che per spiegarci che lavoro fanno ci mettono un po'.<sup>11</sup>

Mit Culicchia entdecken wir daher ein Turin, das fern des Erhabenen, eine andere, ungesehene, zum Teil verdrängte Stadt sichtbar macht. Dementsprechend eröffnet er in seinen zwei literarischen Stadtführern auch einen kritischen Gegen-Diskurs zu der spätestens mit den Vorbereitungen zu den Winterspielen 2006 verbreiteten Tendenz in Politik und Wirtschaft, die Stadt zu vermarkten.<sup>12</sup> So geraten gerade periphere und prekäre Seiten Turins in den Fokus, die mit aller Regelmäßigkeit aus dem zentralistischen Blickfeld und der Logik jener herausfallen, die an einem rein positiven, ökonomisch profitablen, jedoch nicht an der Realität orientierten Stadtbild interessiert sind.

Kontrapunktisch Schreiben bedeutet dann also auch, die Repräsentationslogiken der Dominanz europäischer Hauptstädte aufzugreifen, umzuschreiben und bisweilen zu konterkarieren. Durch diese dezentralisierende Schreibweise wird Turin als ehemalige Hauptstadt Italiens somit zur reurbanisierten Secon-

10 Vgl. das Interview des RAI-Journalisten Stas Gawronski mit Giuseppe Culicchia. Verfügbar unter: <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma-puntate/giuseppe-culicchia-torino-%c3%a8-casa-mia/16282/default.aspx> [10. 10. 2018].

11 Ebd. »Aber es ist vielleicht eher ein Aspekt, den man nicht sehen will, statt ein Verborgener, weil er vor den Augen aller sichtbar wird. Ich gebe immer das Beispiel der Murazzi an. In den Murazzi geht man Sonntagvormittag spazieren oder joggen und diese bieten eine wunderschöne Aussicht, weil auf der einen Seite sich der grüne Hügel befindet, in dieser Jahreszeit in Blüte, und auf der anderen hingegen die erhabene Stadt, also Piazza Vittorio und die Flusspromenade. Doch am frühen Morgen finden sich dort auch sämtliche Überreste, der Müll der letzten dort durchzechten Nacht. Jemand muss wirklich so tun, als ob er das nicht sähe, um nicht zu bemerken, dass neben der erhabenen Stadt auch eine andere Stadt existiert, die mit jener zusammenlebt und die heute die Rhythmen von Turin verändert hat. Turin ist nicht mehr die Stadt, in der alle morgens zu FIAT ans Fließband gehen, eine Stadt, in der es dir gegenwärtig immer öfter passiert, dass du Personen triffst, die, um dir zu erklären, welcher Arbeit sie nachgehen, ziemlich lange brauchen.«

12 Analog zu lesen zu den kritischen Gegenstimmen zur Gentrifizierung von Marseille anlässlich der Stadt als Kulturhauptstadt, vgl. Winkler in diesem Band.

dary City, deren politisches, ökonomisches, soziales und kulturelles Stadtbild um- und neu geordnet wird. So wird erst im Nachhinein ersichtlich, dass in der zugrundeliegenden Opposition von ›Zentrum/Peripherie‹ von Anfang an nicht nur die anderen Kontrapunkte ›Europa/das Andere‹ sowie ›Westen/Nicht-Westen‹ resonieren, sondern diese letztlich auch für eine inklusive Betrachtungsweise der Stadt argumentieren, da:

Torino è una città diversa a seconda di chi la vive e la osserva, di modo che oltre alla mia c'è anche la vostra. O meglio: ci sono le nostre. Siamo poco meno di un milione da queste parti, perciò ci sono poco meno di un milione di città differenti.<sup>13</sup>

In Folge gründet auf dieser Konzeption auch eine weitere Textsorte, die Culicchia 2015 ins Leben ruft, um seine Vorstellung von Turin umzusetzen: In dem 2015 initialisierten Blog *Torino è casa nostra: la città raccontata da voi* auf der Website der Turiner Tageszeitung *La Stampa* [Abb. 1] lädt er zu kollektiven Stadterzählungen über Turin ein, z. B. Erinnerungen an die Stadt in Worten, Gedichten und v. a. Fotos zu teilen.<sup>14</sup>



Abb. 1: Screenshot der Website La Stampa mit dem seit 2015 bestehenden Blog

13 Culicchia 2015, S. 194. »Turin ist stets eine andere Stadt, je nachdem, wer sie lebt und beobachtet, so dass abgesehen von meiner auch Eure existiert. Oder besser: Es auch unsere gibt. Hier zählen wir nun insgesamt ein bisschen weniger als eine Million, daher gibt es auch ein bisschen weniger als eine Million verschiedene Stadtbilder von Turin.«

14 Verfügbar unter: <http://www.lastampa.it/2015/05/18/cronaca/torino-casa-nostra-la-citt-raccontata-da-voi-gLaAAmhfaVYaKJCTpDIYCK/pagina.html> [10. 10. 2018].

Bevor ich im Detail auf Culicchias kontrapunktische Schreibweise in den beiden literarischen Stadtführern *Torino è casa mia* (2005) und *Torino è casa nostra* (2015) eingehe, werde ich einen kurzen Blick auf das bisherige schriftstellerische Schaffen von Culicchia werfen, das in engem Zusammenhang mit den später besprochenen Stadtführern steht.

## Ein Autor und seine Stadt – Giuseppe Culicchias ›anderes‹ Turin

Culicchia hat sich bereits vor dem Erscheinen seines ersten literarischen Stadtführers *Torino è casa mia* als Stadtromancier von Turin einen Namen gemacht. Für fast alle seine Romane, wie die als mögliche Trilogie oder Tetralogie gefasste Bündelung der Romane *Tutti giù per terra* (1994), *Paso doble* (1995), *Blablabla* (1997) und *Ambarabà* (2000) wählt er Turin als *setting*.<sup>15</sup> Darüber hinaus markiert er in *Ecce Toro* (2006) – dem im Schatten von Juventus stehenden, anderen Turiner Fußballclub gewidmeten Buch – sowie *Ba-da-bum! (Ma la Mole no) La canzone della Mole cantata dal suo architetto* (2013) und *Brucia la città* (2009) bereits explizit im Titel die identifikatorische Funktion der Stadt Turin für den jeweiligen Roman. Thematisiert werden in den ersten vier Romanen die negativen Entwicklungen der Stadt, die sich in den einsam und irr umherlaufenden, in der Konsumwelt verlorenen Städter\_innen und ihrer vom Nonsense entleerten Sprache spiegeln. Im Milieu von Drogenmafia und Kriminalität wie in *Brucia la città* (2009) findet diese Entwicklung schließlich einen Höhepunkt, wenn ein bedrohliches Stadt-Inferno gezeichnet wird. Wie Neuschäfer kommentiert, wird die Stadt zum »Chiffre für ein zerstörtes und trostloses Sein in der gegenwärtigen Zivilisation.«<sup>16</sup>

Luca Pucci unterstreicht in seiner Analyse von *Tutti giù per terra* (1994), *Bla Bla Bla* (1997) und *Ambarabà* (2000) ferner eine sozialpolitische Dimension. Seiner Ansicht nach verfolgen Culicchias verlorene und ›heimatlose‹ Protagonist\_innen ein anderes Freiheitskonzept,<sup>17</sup> welches sich jeweils durch eine spezifische Relation zwischen ›Eigenem‹ und ›Anderem‹ bzw. ›Fremdem‹ auszeichnet. So wird in der Abfolge der drei Romane das Bedürfnis des ›Ich‹ stärker,

15 Vgl. Pucci 2008, S. 313. Er fasst die drei Romane *Tutti giù per terra* (1994), *Blablabla* (1997) und *Ambarabà* (2000) als Trilogie und sieht keinen thematischen Zusammenhang mit dem vierten Roman, *Paso doble* (1995), den hingegen Neuschäfer 2003, S. 414 zum »zusammenhängende[n] Lehrstück« noch dazu zählt, »denn die Einzeltexte kreisen um ein gemeinsames großes Thema in der Darstellung des zunehmend entpersonalisierten und damit entwirklichten Lebens eines Individuums oder mehrerer gesichtslos bleibender Gestalten einer Großstadt.«

16 Neuschäfer 2003, S. 417.

17 Vgl. Pucci 2008, S. 320.

sich von der Gesellschaft bzw. vom jeweils ›Anderen‹ abzulösen und zu distanzieren. Aufgrund eines zunehmenden extremen Sicherheitsbedürfnisses wird das ›Andere‹ dabei zuletzt als Gefahr dämonisiert und in der Folge ausgeschlossen und marginalisiert.<sup>18</sup>

Seine beiden, im Abstand von zehn Jahren entstandenen, zusammenhängenden Texte *Torino è casa mia* (2005) und *Torino è casa nostra* (2015), die nun im Mittelpunkt stehen werden, können hingegen als eine Antwort auf die in den Romanen thematisierten soziokulturellen Probleme gelesen werden. Denn der ›Großstadtrhapsode‹ Culicchia lässt von seinem hyperbolischen Zugriff ab und entwirft auf dem Papier die Textstadt Turin – nun mit einem sozial konstruktiven Blick. Dabei werden die von Andreas Mahler beschriebenen Verfahren der referentiellen und semantischen Stadtkonstitution von Anfang an überblendet, denn die Referenzen auf prototypische Merkmale der Stadt – Stazione Porta Nuova, Porta Palazzo, Via Roma, Piazza San Carlo oder Piazza Castello – werden mit Kapitelbeginn als unterschiedliche semantische Räume eines Hauses kodiert:<sup>19</sup> als Hauseingang, Küche, Flur, Salon oder Garage, die in ihrer Gesamtheit schließlich die Allegorie des Hauses ausmachen. ›Unter dem Teppich‹ findet sich so das Müllproblem Turins wieder als auch die dafür prekär Angestellten, und auf dem Dachboden häuft sich alles Verdrängte der Stadt an: die Arbeitslosen und die an der äußersten Stadtperipherie in ärmsten Bedingungen lebenden Migrant\_innen. Innerhalb von Turin zeichnet sich unübersehbar eine Fragmentierung der Stadt, ein ›Nord-Süd-Gefälle‹ ab:

La Torino di oggi confina con il Brasile e l'India e la Cina, l'ho visto coi miei occhi quando mi è successo di guardare lo skyline della città dall'ultimo piano della palazzina direzionale della Fiat al Lingotto. Ma poi, la mattina che mi sono spinto fino in piazza Forni, ho constatato una volta di più come si ostini a contenere da decenni pezzi di Sud, in questo caso Cerignola. E come dentro questa Cerignola subalpina ci si possa imbatte, da qualche lustro a questa parte, anche in un pezzo d'Africa.<sup>20</sup>

Nach seinen zahlreichen literarischen Turinbildern zu urteilen ist Turin allerdings eindeutig Culicchias Wahlheimat. Denn mit seinen zwei literarischen Reiseführern, *Torino è casa mia* (2005) und *Torino è casa nostra* (2015) begleitet er seine Leser\_innen imaginär bei einem ausgedehnten Spaziergang durch seine

18 Ebd., S. 314 u. S. 321.

19 Mahler 1999, S. 14–18.

20 Culicchia 2015, S. 152f. »Das Turin von heute grenzt an Brasilien, Indien und China, das habe ich mit meinen eigenen Augen gesehen, als ich die Skyline der Stadt vom letzten Stockwerk des Gebäudes der FIAT- Unternehmensleitung am Lingotto betrachtete. Aber dann, am Morgen, als ich mich bis Piazza Forni durchrang, habe ich einmal mehr festgestellt, wie man seit Jahrzehnten darauf beharrt, Teile des Südens, in diesem Fall Piazza Forni, zurückzudrängen. Und wie man im Innern dieses subalpinen Cerignolas, abgesehen von manch hiesigem Glanz, auch auf einen Teil von Afrika stoßen kann.«

Liebungsstadt; versteht diese Einladung, wie bereits deutlich wurde, aber zugleich als die Möglichkeit, kritisch, sozial engagiert und bisweilen humorvoll auf die Reurbanisierungsphasen der Stadt zu reagieren. Sein Neuentwurf für ein lebenswertes Turin besteht aus der Kombination seines, von Sizilien anderem, Zuhauses, und jenem, das durch die steigende Migration der Vergangenheit wie der Folgejahre auch das Zuhause vieler anderer geworden ist. An die Stelle der »isolierte[n], fragmentierte[n], subjektive[n] innere[n] Wirklichkeit jeder Einzelstimme« seiner vorhergehenden Stadtromane tritt das Zusammenspiel der vielfältigen Stimmen von Turin.<sup>21</sup> Culicchias Turin ist daher untrennbar mit gesellschaftlich relevanten Fragen nach Integration und Zugehörigkeit, Bedeutung und Definition von Heimat sowie dem Thema der Aneignung verbunden. Im Kontext einer nach rechts gerückten Politik finden die folgenden Fragen besondere Resonanz:<sup>22</sup> *Wer gehört eigentlich zur Stadt? – und – Wem gehört eigentlich die Stadt? – und folglich: Wer gehört gehört?*

Aus dieser postkolonial anmutenden Perspektivierung liegt die erläuterte »kontrapunktische« Schreibweise nahe: Auf der Schablone der etablierten Gattungen und Hierarchiemuster einer Hauptstadt im Zentrum des Interesses setzt er einen Kontrapunkt durch veränderte sprachliche und bildliche Formen eines peripheren Turins. Dazu gehört der grundsätzlich nahbare Charakter des Cicerone Culicchia, der schriftlich auf gekonnte Weise einen lässigen Plauderton imitiert. Neben einer sozialen, vermittelnden Funktion wirkt dieser leichte Erzählton auch politisch, als Gegendiskurs zur aristokratischen und rhetorischen Schriftsprache der »Großen und Mächtigen« im vormaligen politischen und ökonomischen Zentrum.

Weitere Deviations- und Derivationstechniken, die an die kontrapunktische Schreibweise geknüpft sind, zeigen sich im Weiteren mit Hinblick auf die Gattung Stadtführer, das historisch gebundene *Mapping* der Stadt Turin in einer Karte, und schließlich in Bezug auf ein ins Spiel gebrachtes Bild: das Haus von »Turin«.

21 Neuschäfer 2003, S. 416.

22 Die 1989 gegründete Rechtspartei Lega Nord, die zunächst mit Silvio Berlusconi's Forza Italia und Gianfranco Finis' Alleanza Nazionale kooperierte, forcierte lange Zeit einen Regionalnationalismus. Dieser basierte auf der geplanten Abspaltung Norditaliens – »Padiens« – vom ökonomisch schwächeren Süden Italiens, auf der eindeutigen Ablehnung von Migrant\_innen aus dem allgemein als ethnisch minderwertig konnotierten Süden und damit verbundenen globalen Entwicklungen sowie auf dem Kampf gegen einen italienischen Zentralstaat. Nicht nur durch die 2001 wiederholt zustandegekommene Zusammenarbeit mit Berlusconi's neu gegründetem Mitte-Rechts-Bündnis Casa delle Libertà, sondern auch zwecks einer einheitsstiftenden nationalen Identitäts- und Sicherheitspolitik, mit anderen Worten, einer mehrheitsfähigen Koalition, ist die Partei gezwungen von den secessionistischen Plänen – zumindest in der öffentlichen Kommunikation – weitestgehend abzusehen. Vgl. Schaaf 2004, S. 17–38.

## Die Subversion des touristischen Stadtführers

Nehmen wir einen gewöhnlichen Stadtführer von Turin zur Hand, so folgt der Aufbau dieser Gattung einem gängigen Muster. Auf die Geschichte der Stadt in Zusammenhang mit der des Landes folgen aktuelle geographische, politische und demographische Eckdaten sowie Informationen zur Kultur und kulturellen Besonderheiten wie Festtagen, Bräuchen und Umgangsformen als eine allgemeine Einführung und Orientierung für die Zielgruppe der Tourist\_innen. Ausgehend von einer offiziellen Turin-Karte schließen dann die Erörterung und Beschreibung der einzelnen Stadtteile und Gebiete des Umlands mit diversen Informationen zu Sehenswürdigkeiten sowie Unternehmungs-, Einkaufs-, Essens- und Ausgehtipps an.

Culicchia greift dieses Gattungsmuster auf, um einige seiner Bausteine in der Darstellung zu subvertieren. Denn sein Reiseführer verfolgt nicht die Blickführung des Stadtmarketings, noch jene der Tourist\_innen und damit der potentiellen Kaufkraft. Seine Zielgruppe sind vielmehr die Turiner\_innen selbst und all jene, die es für eine Zeit lang aus unterschiedlichen Gründen in die Stadt gezogen hat. Der Aspekt der Dauer dieses Aufenthalts ist entscheidend, denn nur dieser ermöglicht den intimen Kontakt mit der Stadt und seinen Bewohner\_innen. Daher wird Turin bei Culicchia auch nicht nach Stadtteilen kartiert, sondern nach Zimmern eines Hauses, in denen man wohnt – eines ›Zuhauses‹. Das Inhaltsverzeichnis seiner »guida« weist diese Stadtzimmer demgemäß vom Eingang bis zum Dachboden des Hauses Turin aus.

Bei dem anschließenden Überblick über Turins Geschichte und jener der Region Piemont bedient er sich ebenfalls der Technik der Deviation, indem die sonst in trockenen Fakten dargelegte Geschichte in besonders am Anfang comicartig anmutenden Bildern bis ins Jahr 2005 karikiert wird:

X secolo a.C.	Non si muove foglia.
IX secolo a.C.	Tutto tace.
VIII secolo a.C.	Silenzio assoluto.
VII secolo a.C.	Macché.
VI secolo a.C.	Passa un'ape.
V secolo a.C.	Torna la calma.
IV secolo a.C.	Poi, si odono rumori in lontananza.
III secolo a.C.	A un tratto, compagno all'orizzonte tribù di Taurini. Si fermano tra i Po e la Dora. Poco dopo, vengono assediate da Annibale, che distrugge i loro insediamenti. [...]
28 a.C.	Augusto fonda Julia Augusta Taurinorum sulla pianta a scacchiera tipica degli accampamenti militari romani. Il destino dei torinesi è segnato: abituati da sempre ad aggirarsi in una città quadrata, altrove e specie a Milano non si orienteranno mai. <sup>23</sup>

23 Culicchia 2005, S. 3f. »X Jh. v. C.: Es bewegt sich kein Blatt. // IX Jh. v. C.: Alles schweigt. // VIII

Diese ungewöhnliche Chronologie subvertiert nicht nur die historische, oft national konnotierte Bedeutung der ausgewählten und dargelegten historischen Ereignisse in gewöhnlichen Reiseführern. In der zu standardisierten Stadtchroniken kontrapunktisch verlaufenden Darstellungsweise reflektiert sie die eigene Relativität und Andersheit. Besonders fällt im Vergleich der beiden zuvorderst stehenden Chronologien von 2005 und 2015 auf, dass Turin von Anfang an als ein Migrationsraum *par excellence* ausgewiesen wird, dessen vielseitige Entwicklung nur im engen Zusammenschluss mit der Migrationsgeschichte verstanden werden kann. Gerade der zweite Geschichtsüberblick aus *Torino è casa nostra* (2015) verdeutlicht dies, dadurch dass verschiedene Sprachregister zum Einsatz kommen. Beispielsweise imitiert Culicchia die Lautsprache von Dialekten, etwa die der Römer, der Piemontesen, oder der Italienisch nur schwerfällig, mit deutschem Akzent sprechenden Langobarden. Dabei dient, wie unschwer zu erkennen, diese Darstellung letztlich auch als politische Retourkutsche gegen die Thesen der rechtsgerichteten Padania-Bewegung und ihrer Partei der Lega Nord, die historisch einen alleinigen Rechtsanspruch auf die norditalienische Stadt und ihre Region erheben: »Noi essere Lonkopardi, ja? Noi rekvisire tutto, ja? Foi però tire noi: dove sono kvelli ti Patania? Patani apitanti ti Patania? Noi perkorsa tutta Patania, ma Patani non trofati.«<sup>24</sup>

Im Vergleich zu einem traditionellen Stadtführer fällt ferner auf, dass in der Beschreibung der einzelnen Zonen als Zimmer eines Hauses die Sehenswürdigkeiten und die Nennung von Zahlen und Größen, mit denen sich die Stadt auszeichnet, nebensächlich sind. Allein mit einem ironischen Augenzwinkern bekennt der Autor wiederholend und damit parodierend, dass Turin es problemlos mit Paris aufnehmen könnte. Mit gleichzeitigem Verweis auf unzählige von Politik und Stadtrat verpatzten oder ignorierten Sozial-, Umwelt- oder Infrastrukturprojekten distanziert sich Culicchia jedoch gleichzeitig von einem für Reiseführer typischen Überbietungsgestus das beste und preisgünstigste Restaurant, den schönsten Strand und dergleichen für die Zielgruppe der Tou-

---

Jh. v. C.: Absolute Stille. // VII Jh. v. C.: Also was. // VI Jh. v. C.: Fliegt eine Biene vorbei. // V Jh. v. C.: Kehrt die Ruhe zurück. // IV Jh. v. C.: Dann hört man Lärm in der Ferne. // III Jh. v. C.: Auf einmal erscheinen einige Stämme der Tauriner am Horizont. Sie lassen sich zwischen Po und Dora nieder. Kurz danach werden sie von Hannibal angegriffen, der ihre Siedlungen zerstört [...] // 28 v. C.: Augustus gründet Julia Augusta Taurinorum auf einem Plan, der einem Schachbrett gleicht und typisch für römische Militäranlagen ist. Das Schicksal der Turiner ist besiegelt: daran gewöhnt, sich stets in quadratischen Städten fortzubewegen, werden sie sich anderswo und besonders in Mailand nie orientieren können.«

24 Culicchia 2015, S. 4. »Wir sein Lonkopardi, ja? Wir requisire alles, ja? Doch ihr zagen uns: wo sind jene von Patanien? Patani Pewohner von Patanien? Wir durchkämmten ganz Patanien, aber Patanier nicht gefunden.« In meiner Übersetzung kann das Sprachspiel nur bedingt nachgeahmt werden, da der übertriebene Einsatz der Plosive als fingierte urgermanische Aussprache der Langobarden stärker mit dem Wohlklang der italienischen Sprache kontrastiert.

rist\_innen auszuweisen. Auf diese Weise geraten Turinbilder und Turiner\_innen in den Blick, die in den Reiseführern gerade ausgeblendet werden, etwa in prekären Verhältnissen lebende Menschen oder soziale und ökologische Problemfelder der Stadt. Es kann also festgehalten werden, dass das subtile Grundmuster des Reiseführers, die Stadt für die Tourist\_innen in das rechte Licht zu rücken und damit die mögliche Kaufkraft zu erhöhen, in Culicchias Reiseführern unterlaufen wird, indem er scheinbar bewusst die zentralen Highlights der Stadt um- und stattdessen die Spuren der ›peripheren‹ Zonen auf seinem Turin-Stadtplan mit dem Zeigefinger nachfährt.<sup>25</sup>

## Mapping Turin: von der ›alten‹ zur ›neuen‹ Hausordnung

Die Techniken der Überschreibung, Dekonstruktion und Dezentralisierung, die bereits in der alternativen Schreibweise der Stadtchronologie deutlich wurden, lassen sich, wenn auch verborgener, in den literarisch und kartographisch basierten Mappingverfahren erkennen, die Culicchia seinen Stadtführern einschreibt. Diese sind nun – historisch perspektiviert – v.a. an ein neues Vermessen und Verorten des städtischen Raumes gebunden, was in der kontrapunktischen Schreibweise zugleich ein neues Aushandeln machtpolitischer Dimensionen impliziert. Deutlich wird dies durch drei entscheidende architektonische Eingriffe seit der Gründung der Stadt Turin bis zur Zeit der Savoyer, die eine auf das jeweilige (politische) ›Zentrum‹ ausgerichtete (An)Ordnung<sup>26</sup> beinhalten. Diese bilden nämlich eine implizite Schablone für jenes neue, von den vormaligen (An)Ordnungen [Abb. 2 und 3] abweichendes ›Mapping‹, das Culicchia seinem ersten Stadtführer programmatisch voranstellt, und auf welches ich später noch zu sprechen komme [Abb. 4].

Wie Culicchia festhält, erinnert das Straßennetz von Turin bis heute an die erste Siedlung, das römische Militärlager Castrum, das 28. v. Chr. gegründet wurde, da sich in ihm nach wie vor der für römische Städte typisch schachbrettartige Straßenaufbau wiederfindet [Abb. 2].<sup>27</sup>

Die urbane An(Ordnung) zwischen Zentrum und Peripherie ändert sich erst wieder entscheidend, als der savoyische Herzog Emanuele Filiberto 1559 mit dem Friedensschluss von Château-Cambrésis den Hauptsitz des Herzogtums

25 Im ersten literarischen Stadtführer *Torino è casa mia* (2005) ist hinter dem vorderen Buchdeckel ein Stadtplan von Turin eingeklebt; vgl. auch Abb. 4.

26 Vgl. Löw 2001, S. 131. Die Soziologin erläutert: »Durch den Begriff der ›(An)Ordnung‹ mit der hier gewählten Schreibweise wird betont, daß Räumen sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen weist, als auch eine Handlungsdimension, daß heißt der Prozeß des Anordnens, innewohnt.«

27 Vgl. Culicchia 2005, S. 3f.



Abb. 2: Ausschnitt aus dem digitalen Turinstadtplan *Tuttocittà*. Ersichtlich wird die diagonale Ausrichtung der Via Po, die die orthogonale Raumeinteilung durchbricht.

Savoyen ins Piemont, nach Turin, verlegt, um von dort aus eine absolutistische Macht- und Expansionspolitik im Zeichen einer »Kultur der Hauptstädte« [zu initialisieren], die die Ausdruckswelt des Barock in Europa prägen wird.<sup>28</sup> In diesem Sinne ließ ab 1663 die savoyische Herrscherfamilie mit Hilfe der Architekten Amedeo di Castellamonte und später Filippo Juvarra die Infrastruktur der Stadt ausbauen und verschob das einstige römische Zentrum auf den herrschaftlichen Palast, den Palazzo Reale:

[D]ie Straßenachsen, die alle folgenden Erweiterungen der Stadt bestimmten, waren auf den Komplex des herzoglichen Palastes ausgerichtet. Damit wurde ein – weniger geometrischer als vielmehr funktioneller und symbolischer – urbanistischer Schwerpunkt geschaffen, der die Zweiteilung von Altstadt und neu entstehenden Gebieten überwinden half.<sup>29</sup>

Entscheidend für diese im Zeichen einer absolutistischen Politik stehenden territorialen Neuerschließung ist v. a. die Via Po zwischen Palast und Po, die – auffällig quer zum rechteckig verlaufenden Straßennetz angelegt – eine schnelle Anbindung an das neu zu erschließende Gebiet um den Fluss ermöglicht: die »città nuova di Po«.<sup>30</sup> Zentrum der Stadt bilden seitdem der Palazzo Reale, die

28 Vgl. Comoli Mandracci/Roggero Bardelli/Barghini 1990, S. 133.

29 Ebd., S. 134.

30 Jöchner 2015, S. 321 sowie Roggero 2014, S. 13. Siehe auch bei Roggero die Abbildung des architektonischen Stadtplans von Turin um 1674 von Castellamonte, der bereits die Erwei-

davor groß angelegte Piazza Castello, und die von hier aus verlaufenden vier »Arterien«: Via Po, Via Roma, Via Garibaldi und Via Pietro Micca [Abb. 2]. Die in diesen Stadtkern eingezeichneten territorialen Machtansprüche, die an Turins absolutistische Vergangenheit als auch an die Zeit erinnert, in der Turin Hauptstadt war,<sup>31</sup> spiegeln sich zudem nicht nur auf der Mikroebene der Stadt, sondern auch auf ihrer Makroebene wider – unter Einbezug von Turins Umland. Denn eine mit von Juvarra konzipierte, weit über das Stadtzentrum hinausführende Achse wurde zusätzlich zwischen dem mittelalterlichen Schloss Rivoli, der Stadt Turin und der auf einem Berg gelegenen Kirche La Superga angelegt [Abb. 3].

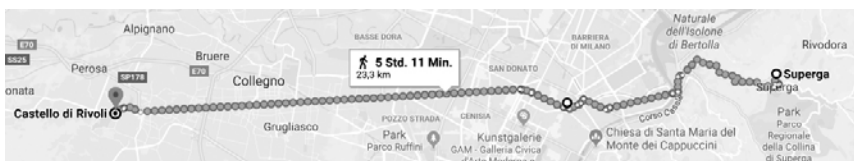


Abb. 3: Ausschnitt aus der digitalen *google*-Karte von Turin und Umgebung, der die drei Achsenpunkte Castello di Rivoli, Palazzo Reale (mittig) und die Kirche La Superga zeigt.

Diese Achse diente sowohl als Demarkations- als auch Schutzlinie des Herrschaftsgebiets. Denn einer Legende nach erkannten die Savoyer, Fürst Amedeo und Prinz Eugen, von der Anhöhe, auf der die heutige Superga steht, eine Lücke in der Angriffslinie Ludwig XIV., der 1706, während des Spanischen Erbfolgekrieges, zum eigenen Machtausbau Piemont und Turin einnehmen wollte.<sup>32</sup> Seitens des Savoyer Königshauses schwor man sich daraufhin, bei positivem Kriegsausgang für Turin auf dieser Anhöhe eine Kirche zu bauen, die die Angriffslücke offen gelegt hatte. Und so kam es auch: Die Savoyer konnten die Franzosen abwehren und gaben schließlich Juvarra den Bauauftrag der Superga,<sup>33</sup> der diese schließlich im Machtdispositiv der Savoyer auf das Schloss Rivoli ausrichtete. Die symbolische Horizontachse Schloss Rivoli – Palazzo Reale – La Superga vermaß fortan die »Siegeslandschaft« und damit die »Kontinuität der Dynastie«.<sup>34</sup> Die Verlagerung der Horizontlinie auf die Höhe der Superga als

terung der Stadt über die Via Po anzeigt. Verfügbar unter: [http://www.cr.piemonte.it/web/media/files/tascabile\\_50.pdf](http://www.cr.piemonte.it/web/media/files/tascabile_50.pdf) [10.10.2018].

31 Die nationale Einheitsbewegung, das Risorgimento, trug dazu bei, dass unter der Savoyer Führung und König Vittorio Emanuele II Turin ab 1861 für vier Jahre Hauptstadt Italiens war, bis dieser Titel an Rom fiel.

32 Vgl. Jöchner 2003, S. 159.

33 Bis heute erinnert ein Gemälde über dem Altar der Superga an diesen Sieg der Savoyer über die Franzosen.

34 Vgl. Jöchner 2003, S. 160.

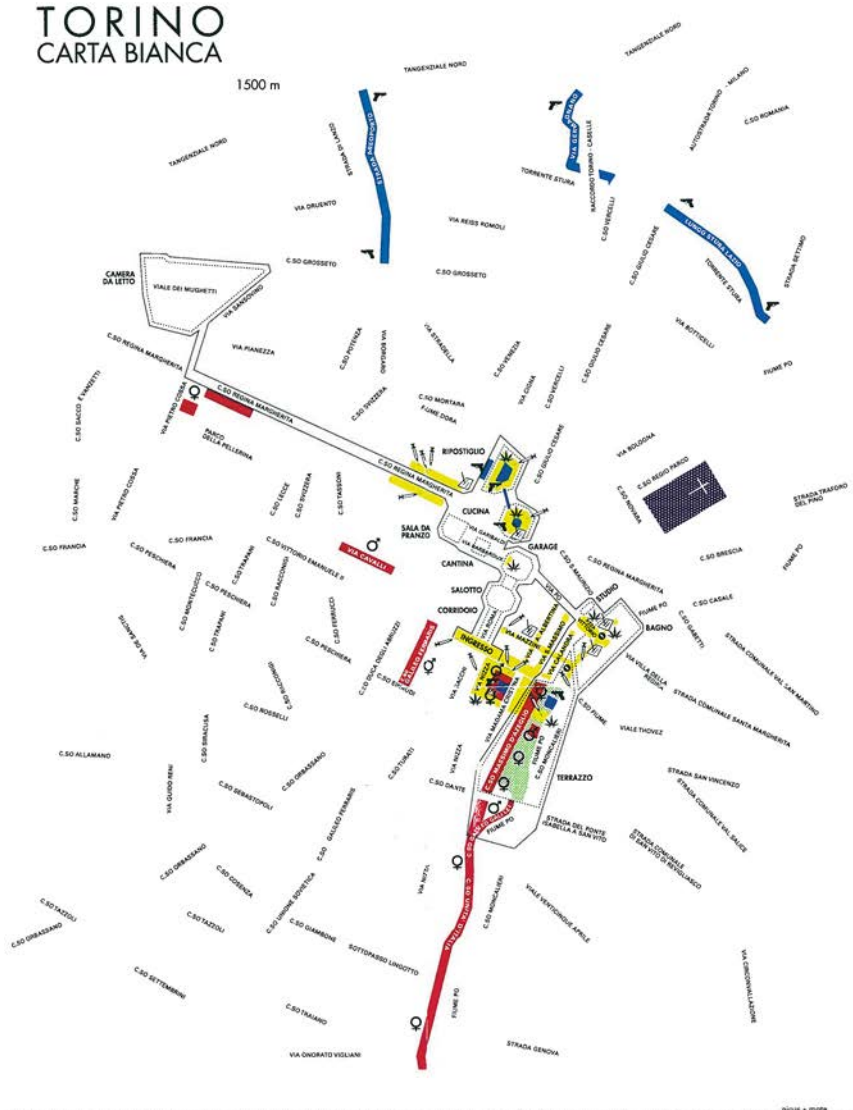
Symbol des göttlichen Sitzes legte den langgehegten absoluten Machtanspruch der Savoyer über den Raum endlich frei:

Die beiden dynastischen Gebäude fixieren den Horizont und vermessen in ihrer Achsenbeziehung den Raum dazwischen. Dabei wird der normale Charakter des Horizonts verändert, der in der menschlichen Wahrnehmung automatisch mit ›wandert‹. Für die Phänomenologie ist dies der Raum zum Vordringen, eine scheinbare Grenze, ›zu der der Mensch nicht gelangen kann, aber ebenso den Bereich, in den sich der Mensch durch seinen Blick, durch seine Wünsche [...] ausdehnt‹ [...]. Juvarra setzt diesen Mechanismus außer Kraft: in der Fixierung des Horizonts durch die Bauten entsteht bei ihm der Beweis, dass der Raum bereits explodiert ist.<sup>35</sup>

Culicchia muss sich dieser architektonischen, in den Raum eingeschriebenen Herrschaftsmuster im Kleinen wie im Großen bewusst sein, wenn er mittels des zusätzlich eingefügten Stadtplans [Abb. 4] in *Torino è casa mia* genau diese vormaligen aristokratischen Zentren und Demarkationslinien durchkreuzt und quasi verschwinden lässt. Das noch augenfällige quadratische Straßennetz [Abb. 2], das vormalig eine klare (An)Ordnung der hierarchischen Verhältnisse bedeutete, verschwindet in Culicchias Stadtplan ebenso wie die darin verzeichneten Herrschaftsgebäude und damit assoziierten Dynastieachsen [Abb. 3]. Alle das ›Haus von Turin‹ umgebenden Straßen scheinen ohne genaue Nachzeichnung ihres Anfangs und ihres Endes auf, so als schwebten sie im luftleeren Raum. Straßen, die vormalig als ›Arterien‹ hinführend zum Herzen der Stadt, den ehemaligen Herrschaftssitzen der Savoyer, führten, finden sich im alternativen Stadtplan zwar noch wieder (Via Po, Via Roma und Via Garibaldi); im Vergleich mit einem touristischen Stadtplan [Abb. 5] werden sie in ihrer Bedeutung als wichtigste Einkaufsstraßen der Stadt, und damit als Teil einer möglichen neuen Hegemonie, jedoch visuell unterminiert.

Vielmehr sind es in Abbildung 4 nun die farblich markierten, außerhalb des historischen Zentrums liegenden und ungeordnet verlaufenden Zufahrtsstraßen der Stadtperipherie, die eine neue, ›sekundäre Ordnung‹ bilden: etwa der im Süden beginnende Corso Unità d'Italia oder der im Westen verlaufende Corso Regina Margherita. Zudem treten die mit dem Bild des Hauses zusammenhängenden Straßen und Plätze von Turin durch ihre explizite Nennung in der Legende hervor und bilden in ihrer gemeinsamen (An)Ordnung zwischen Porta Palazzo und Parco del Valentino als Haus ein neues Zentrum.

35 Ebd., S. 162f. Jöchner zitiert aus Otto Friedrich Bollnows *Mensch und Raum*, vgl. Bollnow 1963, S. 76.



LEGENDA

<b>PROSTITUZIONE</b>	♀ ♂ ♀	<b>INGRESSO</b>	STAZIONE PORTA NUOVA
<b>DROGA</b>	🌿 🚬 📄	<b>CORRIDOIO</b>	VIA ROMA
<b>MALAVITA</b>	🔫	<b>CUCINA</b>	PORTA PALAZZO
		<b>SALOTTO</b>	P.ZZA SAN CARLO
		<b>SALA DA PRANZO</b>	QUADRILATERO ROMANO
		<b>CAMERA DA LETTO</b>	LE VALLETTE
		<b>STUDIO</b>	PALAZZO NUOVO
		<b>RIPOSTIGLIO</b>	BALCON
		<b>BAGNO</b>	MURAZZI DEL PO
		<b>TERRAZZO</b>	PARCO DEL VALENTINO
		<b>CANTINA</b>	VIA BARBAROUX
		<b>GARAGE</b>	P.ZZA CASTELLO

Abb. 4: Die Turin-Stadtkarte aus *Torino è casa mia* (2005). Sie wurde von Nicus Lucà angefertigt.



Abb. 5: Turin-Stadtplan des Tourismusbüros<sup>36</sup>

Denn quasi zur diagonal gespiegelten (touristischen) Standardansicht [vgl. Abb. 4 mit 5], verortet sich Culicchias neues Haus gerade jenseits und teilweise unter Ausschluss des zuvor im Mittelpunkt stehenden Palazzo Reale samt den königlichen Gärten sowie der assoziierten, nach wie vor gegenwärtig ökonomisch wichtigen Verbindungslinien. Es sind also die im Vergleich zu historischen als auch gegenwärtigen (Touristik-)Stadtplänen stets herausfallende, peripheren und zugleich prekären Straßen und Zonen abseits des historischen und gegenwärtigen (Einkaufs-)Zentrums, die in Culicchias Stadtkarte farblich herausgestellt die Dekonstruktion des einstigen Zentrums, seines orthogonalen Aufbaus sowie der vormaligen und gegenwärtigen Machtachsen sichtbar machen.

Das alternative »Mapping« von Turin beruht damit unverkennbar auf dem Textkonzept *Torino è casa mia*, womit Text und Karte in ein wechselseitiges Verhältnis treten. Genau genommen entspricht Culicchias Stadtkarte einer Art

<sup>36</sup> Verfügbar unter: [https://www.turismotorino.org/sites/default/files/file\\_allegati/Autunno Charta\\_2017\\_B.pdf](https://www.turismotorino.org/sites/default/files/file_allegati/Autunno Charta_2017_B.pdf) [10.10.2018].

*mental map*, einer kognitiven Landkarte, die die kritische Sicht des Autors auf Turin zu einem bestimmten Zeitpunkt – im Jahr 2005 – wiedergibt. Unter einer *mental map* versteht man nämlich die

subjektive Vorstellung einer räumlichen Situation (Ort, Land, Standortmuster, Distanz) bei einer Person oder Gruppe. Eine solche Karte ist ein Querschnitt durch den Raum, der die wahrgenommene Umwelt eines Menschen zu einem bestimmten Zeitpunkt in sein Inneres projiziert. Sie spiegelt die Welt so wider, wie ein Mensch glaubt, dass sie ist bzw. wie er sie empfindet. Es handelt sich dabei meist nicht um eine korrekte Repräsentation der räumlichen Umwelt, vielmehr können Abweichungen und Verzerrungen gegenüber der Realität auftreten. Die Erforschung und Nutzbarmachung von Mental Maps ist u. a. Gegenstand der verhaltensorientierten Wirtschaftsgeografie. Mental Maps sind deshalb so bedeutsam, weil das räumliche Handeln von Menschen durch subjektive Wahrnehmungen, die in Mental Maps zum Ausdruck kommen, stark beeinflusst und strukturiert wird. Die Aktionsräume menschlicher Gruppen lassen sich damit besser identifizieren und voneinander abgrenzen.<sup>37</sup>

Während Culicchia in beiden literarischen Reiseführern die Stadt als ein Haus mit verschiedenen Zimmern kartiert, die nacheinander beschrieben werden, wird diese Stadtansicht in der Karte synchronisiert und damit vereinfacht: einer bestimmten geographisch abgezielten Zone wird entsprechend Culicchias literarischem Text ein ausgewähltes Zimmer des Hauses zugeordnet.<sup>38</sup> Bei diesem Prozess der Synchronisierung bzw. der Transposition vom literarischen Text in eine visuell geordnete Karte werden Informationen verdichtet und verkürzt. Damit sind allerdings auch die im Normalfall für die Karte geforderte standpunktunabhängige Referenzierung als auch eine objektive sowie vollständige Raumbeschreibung hinfällig.<sup>39</sup> Die Karte stellt gleichsam eine Ergänzung zum Text wie umkehrt dar. Besonderer Verdienst des Mediums Karte ist die synchrone Gesamtschau des Hauses Turin. Eingebettet hinter dem vorderen Buchdeckel, antizipiert die Stadtkarte als Paratext die periphere, prekäre und insgesamt hierarchiekritische Perspektive. So dient etwa die visuelle Herausstellung Turins prekärer Zonen auf einen Blick einer Bewusstwerdung über deren Ausmaß, das längst nicht mehr als peripher bezeichnet werden kann. Schließlich verweisen die in Text und Karte durchscheinenden kontrapunktischen Darstellungsmodi auf eine neue ›Hausordnung‹. Das Zusammenspiel zwischen Text und Karte fällt somit vielseitig aus:

---

37 Haas/Neumair 2018: »Mental Map«, in: *Gabler Wirtschaftslexikon* (digital). Verfügbar unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/mental-map-37207/version-260650> [10.10.2018].

38 Culicchias diachrone Perspektiven auf Turin fallen zwangsläufig heraus, etwa seine nostalgischen Rückblicke auf das Turin, das er noch zusammen mit seinem Vater erlebte.

39 Vgl. Benz 2013, S. 201 u. S. 204.

Somit kann die Kartierung dazu beitragen, [eine] Unbestimmtheitsstelle zu identifizieren und zu ergänzen; andererseits aber kann durch eine kartographische Darstellung auch eine Leerstelle, also eine absolut fehlende, nicht erschließbare Information zu einer räumlichen, entweder über Gebühr fokussiert oder, was bei fiktionalen Texten nicht sinnvoll ist, gefüllt werden. [...] Kartographische Darstellungen können einerseits Zusammenhänge sichtbar machen oder zur Identifizierung von Strukturmustern beitragen, die bei der Lektüre einer Erzählung nicht auffallen. [...] Andererseits können in der kartographischen Darstellung Zusammenhänge gesehen werden, die in der Welt der Erzählung nicht mit Notwendigkeit bestehen müssen.<sup>40</sup>

Im besonderen Fall einer *mental map* gelingt es Culicchia zusätzlich, Turin in der modellhaften Abbildung eines Hauses zu vereinfachen und damit für sich selbst und die Leser\_innen leichter vorstellbar zu machen. Und das dient letztlich der subjektiven Aneignung des geographischen und sozialen Raums als eines Zuhauses:

Der kartographische Zugriff auf realgeographische Orte kann angesehen werden als Verdichtung von Raum resp. von spatialen Relationen, die den Raum als angeeigneten strukturell verkleinern und in die Verfügbarkeit überführen, d. h. ihn (paradoxaerweise) durch Abstraktion intimisieren.<sup>41</sup>

Dementsprechend sind der Karte mindestens zwei Funktionen immanent: Turin wird als ein Haus oder besser gesagt als ein Zuhause, als eine (neue) Heimat, konstruiert. Gleichzeitig verweist die visuelle Herausstellung der prekären Zonen auf einen gesellschaftspolitischen Diskurs, der nach politischen Maßnahmen verlangt, auf die der Text im Weiteren anspielt. Culicchias Mappingverfahren reiht sich damit in eine Kritik der Kartographie ein, bei der

die kartographische Produktion nicht mehr im positivistischen Sinne als objektive Reproduktion einer terrestrischen Realität verstanden [wird], sondern als Bestandteil eines Diskurses, dessen Implikationen machtpolitischer, sozialer, rhetorischer und metaphorischer Natur sind.<sup>42</sup>

In der »kartographischen Imagination« werden demnach unterschiedliche Diskurse überblendet, die zu einer »Aushandlung zwischen epistemologischen Raumkonstruktionen, kulturellen Raumpraktiken und subjektiven Weltvorstellungen« führen.<sup>43</sup>

40 Ebd., S. 203f.

41 Alsen 2014, S. 62.

42 Italiano 2015, S. 251.

43 Ebd., S. 252. Gleiches gilt für die damit zusammenhängenden zwei Buchtitel, die folglich keinem kartographischen Schreiben entsprechen, da es Culicchia gerade nicht um eine literarische Umkodierung von standardisierten kartographischen Abbildungslogiken geht.

## **Porta Palazzo: Vision eines transkulturellen Zuhauses**

Die Stadt Turin mithilfe eines Hauses zu porträtieren, beruht, wie bereits gesehen, auf der Idee, einen Gegenentwurf zu Turin als Stadt der ökonomischen und politischen Machtzentren vorzulegen. Denn die ›Zimmer‹, über die beide ›Häuser‹ von 2005 und 2015 verfügen, werden nach sozialen Aktionsräumen gegliedert,<sup>44</sup> die größtenteils den dezentralisierten, unteren und mittleren sozialen Bevölkerungsschichten von Turin zuzuordnen sind. Dadurch geraten Bewohner\_innen von Turin in den Fokus, die gewöhnlich keine gesonderte Erwähnung erfahren: Entweder, weil sie einem gewöhnlichen, keinem nennenswerten Gewerbe nachgehen, nicht zur erwerbskräftigen Bevölkerungsgruppe zählen, politisch streng genommen nicht zu Turins Bevölkerung gehören oder in einem anderweitig sozial prekären Status leben. Durch diesen Fokus kommt den architektonisch wie sozial offen angelegten ›Sozialisierungszimmern‹ in beiden Stadttexten auch eine besondere Bedeutung zu wie etwa dem Hauseingang, dem Bahnhof, oder auch der Küche, Porta Palazzo, dem größten europäischen Freiluftmarkt. Dem jeweiligen Zimmertyp ist nämlich aufgrund seines Aktionsraums eine unverkennbar soziale oder psychologische Funktion eingeschrieben, die für sogenannte »geopoetische« (Stadt)Texte typisch ist, in denen »sozio-geographische[...] Räume« in den Mittelpunkt gerückt werden.<sup>45</sup> In diesem Sinne bedeutungsträchtig für beide Häuser von Turin ist die Küche: Porta Palazzo.

Wer einmal länger in Turin war, kennt die Rede von Porta Palazzo als einen der sozialen Brennpunkte der Stadt, die man abends eher »meiden sollte«.<sup>46</sup> Culicchia ist die problematische Seite von Porta Palazzo natürlich bekannt. Doch anstatt den prekären Raum weiterhin zu marginalisieren, kennzeichnet er diesen vielmehr durch seine kosmopolitische Lebendigkeit. Daher wählt Culicchia auch jenen Ort des Hauses, der für die unkomplizierte und gelungene Annäherung unterschiedlicher Kulturen, Sprachen und Religionen auf der Hand liegt: die Küche. Denn gerade die Kunst des Kochens gewinnt durch Vielfalt und Kombination:

---

44 Vgl. vorhergehende Definition zu *mental map*, die zur Darstellung solcher sozialen Aktionsräume dient.

45 Italiano 2015, S. 254.

46 Der Autor Fiorenzo Oliva hat beispielsweise 2009 diesen negativen Ruf des Platzes zum Anlass genommen, sich dort für ein Jahr eine Wohngemeinschaft zu suchen, um das (kriminelle) Eigenleben dieser Gegend genauer zu studieren und in einem Tagebuch, *Il Mondo in una Piazza. Diario di un anno tra 55 etnie* festzuhalten. Und der sicher bekannteste Cantautore Piemonts, Gianmaria Testa, hat in seinem Konzeptalbum *Da questa parte del mare* (2006) eine seiner Kanzonen *Al mercato di Porta Palazzo* gewidmet, in der er die »illegale Geburt« eines Kindes einer Migrantin mitten auf dem Platz in einer Winternacht besingt, vgl. Moll 2016, S. 9.

A Porta Palazzo, nei giorni feriali, ci si può mescolare alla folla che intasa i banchi del mercato e sentirsi un po' a Palermo [...]. Il rosso dei pomodori e dei peperoni. Il giallo dei limoni e delle banane. Il verde del basilico e della menta. [...] E, a seconda dei casi, ci si ritrova a vagare in grandi pescherie, o in minuscole macellerie islamiche.<sup>47</sup>

Das Farbenmeer hat eine solche positive, berausende Funktion, dass sich der Erzähler wie von der Menge und den Eindrücken fortgetragen fühlt – von einer Welt in die nächste. Die in der *Enumeratio* gefasste nördliche *global village* trägt Züge ihrer eigenen transkulturellen, v. a. südlichen Ursprünge. So wandelt sich in Culicchias Perspektive Porta Palazzo zum anderen Zuhause, denn es evoziert die einstige Heimat, den Sehnsuchtsort Sizilien. An anderer Stelle wird deutlich, dass Porta Palazzo auch der Ort der permanenten Veränderung schlechthin ist, denn nirgendwo scheint sich das Leben der Stadt so eindringlich wie an diesem Ort zu bündeln:

[E] CHI PISCI CHI PISCI CHI PISCI MA QUANT'È FRISCU «STU PISCI UN BRANZINO SEI EURO FORZA e i televisori che rimbombano e gli autobus che frenano e le radio che strepitano e i vigili che fischiano e le moto che sgommano e le bici che filano e i campanelli che squillano e [sic!] MOZZERELLE DI BUFALA FRESCHE DALLA PUGLIA PREGO SIGNORA ASSAGGI QUESTO GRANA [...]. Ecco com'è, Porta Palazzo.<sup>48</sup>

Durch die im Text eingeschriebene Akustik mittels Großschreibung, die die erhöhte Lautstärke der Marktschreier\_innen evoziert, die onomatopoeischen Wendungen, welche die umliegenden Geräusche der Baustellen imitieren und der zusätzlichen Einbettung von sprachlichen Registern wie etwa süditalienischen Dialekten entsteht ein vielstimmiges Bild, das das vorhergehende Farbenmeer in seiner Vielseitigkeit nochmals übertrifft. Wiederholt mittels der *Enumeratio* werden alle akustischen Eindrücke in einem Satz nebeneinander platziert und in einem transkulturellen ›Crescendo‹ zusammengeführt. Soziale Partizipation schafft einen neuen Raum und suggeriert zumindest die Möglichkeit eines revidierten Heimatbegriffs, oder besser eines neuen Zuhauses, das zuletzt auch sprachlich ›gegendert‹ wird. So hält Culicchia neben der islamisch gläubigen Nordafrikanerin, die er eines Tages in Porta Palazzo als Touristen-

47 Culicchia 2005, S. 42f. »An den Werktagen kann man sich bei Porta Palazzo unter die Menge mischen, die die Marktstände verstopft, und sich ein bisschen wie in Palermo fühlen [...]. Das Rot der Tomaten und Peperoni. Das Gelb der Zitronen und der Bananen. Das Grün des Basilikums und der Pfefferminz. [...] Und, je nachdem, findet man sich in großen Fischmärkten oder in winzig kleinen islamischen Fleischhauern wieder.«

48 Culicchia 2005, S. 44f. »[U]nd WAS FÜR EIN FISCH, WAS FÜR EIN FISCH, WAS FÜR EIN FISCH, OH WIE FRISCH IST DIESER FISCH EIN SEEBARSCH SEI EURO, LOS und die Fernseher, die dröhnen und die Busse, die bremsen, und die Radios, die schreien, und die Feuerwehr, die pfeift und die Motorräder, die quietschen, und die Fahrräder, die ihre Wege zeichnen, und die Glocken, die klingen und FRISCHER BÜFFELMOZZARELLA AUS APULIEN BITTE SIGNORA PROBIEREN SIE DIESEN PARMESAN [...]. Genau so ist er, Porta Palazzo.«

führerin entdeckt, für eine authentische Touristenführung über Porta Palazzo als Ergänzung auch eine Chinesin, eine Senegalesin, eine Rumänin, eine Russin, eine Moldawierin, eine Apulierin, eine Kalabresin, eine Kampanierin, eine Sizilianerin und aus historischen Gründen auch eine Piemontesin für nötig.<sup>49</sup>

Porta Palazzo wird damit einerseits zum Ort der Teilhabe stilisiert, an dem sich alle Kulturen einbringen und jeweils ihren Teil zur Konstruktion des sozialen Ortes Porta Palazzo beitragen. Andererseits zeigt Culicchia ihn als einen Ort der Aneignung auf, denn die genannten Stadtführerinnen haben im Jahr 2015 sich bereits ebenso Turin und seine Sprache(n) zu eigen gemacht wie der Autor mit seinen ›Stadtführern‹. Von diesem letztlich nicht nur gesellschaftlichen, sondern implizit auch politischen Impetus einer Kultur der Partizipation werden beide Stadtführer getragen, als dessen exemplarische Idylle Porta Palazzo dient – ungeachtet seiner bekannten sozialen Probleme. In Anbetracht der vergangenen und gegenwärtigen Migrationsgeschichte des Platzes gipfelt Culicchias Vision von Porta Palazzo im Bild eines Hafens, das ihm von einem erhöhten und damit privilegierten Standort aus vor seinen Augen erscheint:

Porta Palazzo è un porto e accoglie tutti, senza fare distinzioni, che parlino cinese o piemontese o siciliano o toscano o arabo, e di Torino è il cuore pulsante, si sa, e anche per questo è impossibile non amarla.<sup>50</sup>

Als ›Herz‹ und damit als eigentliches Zentrum der Stadt übernimmt Porta Palazzo eine Schlüsselfunktion in beiden Reiseführern. Als neu konstruiertes Zuhause steht es in Culicchias Vision für eine auf den Prinzipien der Inklusivität fußenden Gemeinschaft der ›Anderen‹ und als Plädoyer für (mehr) soziale, wirtschaftliche und politische Teilhabe für all jene, die in Turin leben – mit unterschiedlichem sozialem, politischem und ökonomischem Status. Freilich dient der bis dahin konstruierte Ausschluss der wirtschaftlich starken und politisch sagenden hegemonialen Gesellschaftsschicht dem rhetorischen Gegenentwurf, nun endlich das ›Andere‹ in den Mittelpunkt zu stellen. Denn mit dem Bild des Hauses und den Betrachtungen, wie darin jeweils ›gewohnt‹ wird oder in Zukunft gewohnt werden sollte, reiht sich Culicchia zuletzt in einen philosophischen Diskurs ein, in welchem die Struktur des Hauses und die Art zu Wohnen mit einem neuen Welt- und Lebensentwurf gleichzusetzen ist:

Die sachgerechte Auslegung des existentialen Wohnens, in der sich das Sein dem Menschen entbirgt, avanciert wie nebenbei zum Wegweiser für die faktische Um- und

49 Vgl. Culicchia 2015, S. 53f. Auch hier greift der Schriftsteller auf die rhetorische Figur der *Enumeratio* zurück.

50 Culicchia 2015, S. 63f. »Porta Palazzo ist ein Hafen, der alle empfängt, ohne Unterschiede zu machen, ob diese Chinesisch, Piemontesisch, Sizilianisch, Toskanisch oder Arabisch sprechen, und es ist das pulsierende Herz von Turin, das weiß man, und auch deswegen ist es unmöglich, diesen (Platz) nicht zu lieben.«

Neugestaltung menschlicher Weltverhältnisse, also auch des normalen Wohnens. Im Gegenzug wird das ontologisch rechtverstandene Wohnen wieder zum bildlichen Versprechen für ein Heimischwerden in der Welt, das seinem naiven metaphorischen Substrat in der Rückübertragung auf die Beine hilft.<sup>51</sup>

So entpuppt sich der »Guida di Torino« letztlich als ein sozialpolitischer Leitfaden für die Stadt, der die Utopie eines gemeinsamen Wohnens mit dem ›Anderen‹ in sich birgt. Ein letztes Mal kontrapunktisch gelesen tritt an die Stelle des aristokratisch und absolutistisch geprägten Machtzentrums der einstigen Hauptstadt mit ihrem symbolträchtigen Palazzo Reale sowie den gegenwärtigen Tendenzen einer Gentrifizierung der politische Gegenentwurf einer visionären Secondary City – eines lebendigen offenen Platzes wie Porta Palazzo, der, in die Peripherie verlagert, auf ein neues politisches, transkulturelles und partizipatives Zentrum hinweist.

## Bibliografie

- Albath, Maike: *Der Geist von Turin. Pavese, Ginzburg, Einaudi und die Wiedergeburt Italiens nach 1943*. Berlin 2010.
- Alsen, Katharina: »Entgrenzte Intimsphären. Poetiken des Blicks und Inszenierung von Erinnerung in Emine Sevgi Özdamars der Hof im Spiegel«, in: Bauer, Jenny/Gremler, Claudia/Penke, Niels (Hg.): *Heimat – Räume. Komparatistische Perspektiven auf Herkunftsnarrative*. Berlin 2014, S. 57–73.
- Beelmann, Axel: »Wohnen«, in: Konersmann, Ralf: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, S. 545–557.
- Benz, Maximilian: »Kritik der Karte. Mapping als literaturwissenschaftliches Verfahren«, in: Picker, Marion/Maleval, Véronique/Gabaude, Florent (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie. Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Bielefeld 2013, S. 199–218.
- Bigatti, Giorgio/Lupo, Giuseppe: *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*. Rom 2014.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*. Stuttgart 1963.
- Culicchia, Giuseppe: *Tutti giù per terra*. Mailand 1994.
- Culicchia, Giuseppe: *Paso doble*. Mailand 1995.
- Culicchia, Giuseppe: *Blablabla*. Mailand 1997.
- Culicchia, Giuseppe: *Ambarabà*. Mailand 2000.
- Culicchia, Giuseppe: *Torino è casa mia* [EA 2005]. Bari 2007.
- Culicchia, Giuseppe: *Torino è casa nostra*. Bari 2015.
- Culicchia, Giuseppe: *Torino è casa nostra: la città raccontata da voi* [2015]. Verfügbar unter: <http://www.lastampa.it/2015/05/18/cronaca/torino-casa-nostra-la-citt-racconta-da-voi-gLaAAmhfaVYaKJCTpDIYCK/pagina.html> [22.8.2018].

---

51 Beelmann 2007, S. 553.

- Culicchia, Giuseppe/Gawronski, Stas: Interview auf Rai Educational CultBook beim Festival di Torino 2013. Verfügbar unter: <http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma-puntate/giuseppe-culicchia-torino-%c3%a8-casa-mia/16282/default.aspx> [3.7.2018].
- Comoli, Vera/Roggero Bardelli, Costanza/Barghini, Andrea: »Turin. Die Erfindung einer barocken Hauptstadt des Absolutismus«, in: *Klar und lichtvoll wie eine Regel. Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert: eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg*. Karlsruhe 1990, S. 133–142.
- Haas, Hans-Dieter/Neumair, Simon-Martin: »Mental Map«, in: *Gabler Wirtschaftslexikon*. 2018. Verfügbar unter: <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/mental-map-37207/version-260650> [5.7.2018].
- Italiano, Federico: »Kartographisches Schreiben und kartographische Imagination«, in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin/Boston 2015, S. 249–258.
- Jöchner, Cornelia: »Das Aufzeichnen von Räumen. Architektur, Stadt und dynastische Erinnerung im frühmodernen Turin«, in: Tausch, Harald (Hg.): *Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung*. Göttingen 2003, S. 151–170.
- Jöchner, Cornelia: *Gebaute Entfestigung: Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts*. Berlin/München/Boston 2015.
- Knapp, Margit/Morese, Maria Carmen (Hg.): *Turin. Eine literarische Einführung*. Berlin 2005.
- Loesche, Dyfed: *Wo in Italien die Wirtschaft brummt*. 2017. Verfügbar unter: <https://de.statista.com/infografik/11571/bruttoinlandsprodukt-pro-kopf-in-den-regionen-italiens/> [20.8.2018].
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main 2001.
- Mahler, Andreas: »Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution«, in: ders.: *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg 1999, S. 11–35.
- Massone, Miriam: »Torino è sempre più piccola: 884.733 abitanti. La popolazione scende ancora: in calo le nascite e l'immigrazione non compensa«, in: *La Stampa*, 3.1.2018.
- Moll, Nora: »Das Migrationsthema bei Gianmaria Testa: zur ethischen und ästhetischen Hinterlassenschaft des Liedermachers aus dem Piemont«, in: *ATEM* 1/2016. Verfügbar unter: <https://webapp.uibk.ac.at/ojs2/index.php/ATEM/article/view/1657/1330> [5.7.2018].
- Neuschläfer, Anne: »Ein zorniger Rhapsode der Großstadt – Giuseppe Culicchia«, in: Balletta, Felice/Barwig, Angela (Hg.): *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre*. Frankfurt/Main/Berlin/Bern 2003, S. 413–419.
- N.N. *Italien: Die zehn größten Städte im Jahr 2017*. 2018. Verfügbar unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/200615/umfrage/groesste-staedte-in-italien/> [5.7.2018].
- Oliva, Fiorenzo: *Il Mondo in una Piazza. Diario di un anno tra 55 etnie*. Viterbo 2009.
- Pocci, Luca: »La trilogia sulla città di Giuseppe Culicchia«, in: *Forum Italicum* 2008/2, S. 313–334.
- Roggero, Costanza: »Amedeo di Castellamonte, progetti per la città-capitale, tra urbanistica e architettura«, in: Merlotti, Andrea (Hg.): *Amedeo di Castellamonte (1613–1683). Architetto e ingegnere*. Turin 2014, S. 12–19. Verfügbar unter: [http://www.cr.piemonte.it/web/media/files/tascabile\\_50.pdf](http://www.cr.piemonte.it/web/media/files/tascabile_50.pdf) [23.8.2018].

- Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt/Main 1994.
- Schaaf, Julia: *Lega Nord. Regionalnationalismus im Alltagsleben einer italienischen Stadt*. Kulturanthropologie Notizen. Frankfurt/Main 2004.
- Steinfeld, Thomas: »Mit der Leere leben. Italiens Industrie verschwindet. Literatur, Kunst und Geschichtsschreibung gewöhnen das Land schon mal an die Lücke«, in: *Süddeutsche Zeitung* 125/1.6.2017.
- Testa, Gianmaria: »Al mercato di Porta Palazzo«, in: *Da questa parte del mare*. Produzioni Fuorivia/RadioFandango/Harmonia Mundi 2006.

---

## Autor\_innen

**Alessandro Bosco** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Er wurde 2011 an der Universität Zürich mit der Dissertation *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei »Promessi Sposi«* (Quodlibet 2013) promoviert. Mit Gianni Celati hat er den *Dialogo sulla comicità* geschrieben (in *Conversazioni del vento volatore*, Quodlibet 2011). Von Enrico Filippini, einer der Wortführer der Gruppe 63, hat er die literarischen Werke (*L'ultimo viaggio*, Feltrinelli 2013) und eine Auswahl seiner journalistischen Schriften herausgegeben (*Frammenti di una conversazione interrotta. Interviste 1976–1987* und »*Eppure non sono un pessimista*«. *Conversazioni con Jürgen Habermas*, beide 2013 bei Castelvecchi erschienen). Seit 2016 arbeitet er gleichzeitig an der Universität Zürich in einem digital basierten SNF-Projekt (spatial and social network analysis, visual mapping) zu den kulturellen Beziehungen zwischen der Schweiz und Italien (1935–1965).

**Martin Coy** ist Professor für angewandte Geographie und Nachhaltigkeitsforschung am Institut für Geographie der Universität Innsbruck. Sein Diplomstudium der Geographie absolvierte er in Frankfurt a.M. Daran schloss er ein Postgraduiertenstudium in Sozialanthropologie an der École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) in Paris an. Anschließend promovierte er in Geographie an der Universität Tübingen, wo er sich auch habilitierte. Sein regionaler Forschungsfokus liegt auf Lateinamerika, v.a. Brasilien und Argentinien. In seiner Forschung widmet er sich der Entwicklung von Megastädten (z. B. São Paulo), städtischen Erneuerungsmaßnahmen, nachhaltiger Entwicklung, Mensch-Umwelt-Beziehungen und der Regionentwicklung in Amazonien.

**Gerhild Fuchs** ist Dozentin für italienische und französische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck sowie Leiterin des Archivs für »Textmusik in der Romania«. Sie hat Publikationen zur italienischen Renaissance-Ritterepik, zur Literatur des 18. Jahrhunderts (Laclos, Diderot, Goldoni), zur zeitgenössischen italienischen Erzählliteratur (Baricco, Celati, Cavazzoni,

Benati, Maraini, Malerba, Vassalli), zum Film (v. a. Pasolini u. Bertolucci) als auch zu Literaturverfilmung und italienischer Textmusik veröffentlicht. Zuletzt erschienen ist die Monographie: *Von ›Spaziersehern‹, ›Erinnerungsflaneuren‹ und ›pikaresken Wanderern‹: Literarische Topographien der Poebene bei Celati, Cavazzoni, Benati und anderen* (Winter 2014). Gerhild Fuchs ist Mit-Herausgeberin der Open-Access-Zeitschrift *ATeM* ([www.atem-journal.com](http://www.atem-journal.com)).

**Jannis Harjus** studierte von 2003 bis 2010 an den Universitäten Bremen, Córdoba und Sevilla. 2016 promovierte er an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Spanischer Linguistik. Seine Dissertation *Sociofonética andaluza y lingüística perceptiva de la variación: el español hablado en Jerez de la Frontera* gewann den Preis für herausragende Doktorarbeiten der Universität Mainz und wurde 2018 unter selbigem Titel bei Vervuert Iberoamericana publiziert. Seit WS 2016/17 lehrt er als Post-Doc am Institut für Romanistik an der Universität Innsbruck. Seine Forschungsfelder sind Varietätenlinguistik, Phonetik sowie Text-, Bild- und Diskurslinguistik des Spanischen und Portugiesischen. Diese Themen hat er v. a. in peer-reviewed Zeitschriften- und Sammelbandartikeln behandelt.

**Claudia Jünke** ist Professorin für spanisch- und französischsprachige Literaturen und Kulturen an der Universität Innsbruck. Sie wurde 2002 an der Universität zu Köln promoviert und habilitierte sich 2009 an der Universität Bonn. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: spanisch- und französischsprachige Literaturen und Kulturen der Moderne und Gegenwart, literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, Krieg und Trauma in der Literatur, Erzählliteratur und Narratologie, literarische Subjektkonstitution sowie Intermedialität (Literatur/Film).

**Stella Lange** studierte *Deutsch-Italienische Studien* an den Universitäten Bonn und Florenz und wurde 2015/2016 an den Universitäten Graz und Gießen in Romanistik/Komparatistik mit einer Arbeit zu *Gefühle schwarz auf weiß. Implizieren, Beschreiben und Benennen von Emotionen im empfindsamen Briefroman* (Winter 2016) promoviert. Seit Oktober 2016 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der italienischen Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Im neuen Forschungsprojekt beschäftigt sie sich mit Narrativen des ›Neuen Europa‹ im gegenwärtigen Theater und (Migrations-)Film sowie mit Repräsentationen des Prekären.

**Mattia Lento** ist Stipendiat des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung und Postdoc an der Université de Lausanne. Er wurde 2014 an der Universität Zürich mit der Dissertation *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa* (ETS 2017) promoviert. Seit 2015 arbeitet

er an einem SNF-Projekt mit dem Titel *Swiss Cinema, Italian Diaspora and Politics in a Transnational Perspective*. Er hat an verschiedenen Universitäten Film- und Medienwissenschaft unterrichtet (Zürich, Westminster, Innsbruck) und ist auch als Journalist und Filmkritiker tätig.

**Birgit Mertz-Baumgartner** ist Professorin für französisch- und spanischsprachige Literaturen am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die zeitgenössischen französisch- und spanischsprachigen Literaturen, die Literaturen des Maghreb sowie Fragen von Migration und Postkolonialität. Ausgewählte Publikationen sind *Ethik und Ästhetik der Migration. Algerische Autorinnen in Frankreich (1988–2003)* (2004), *Passage et ancrage en France. Dictionnaire des écrivains migrants* (2012, gem. mit U. Mathis-Moser) sowie *Lyrik transkulturell* (2013, gem. mit E. Binder u. S. Klettenhammer).

**Ursula Mathis-Moser** ist emeritierte Universitätsprofessorin der Universität Innsbruck. Sie ist Gründerin (1997) und Leiterin des Zentrums für Kanadastudien (1997- ) und des Archivs für Textmusikforschung (1985–2015) und war zudem federführend im Forschungszentrum »Kulturen in Kontakt« sowie für den Forschungsschwerpunkt »Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte«. Zu ihren neueren Publikationen gehören *Dany Laferrière: La dérive américaine*, 2003; *La littérature française contemporaine. Contact de cultures et créativité* (Hg.), 2007; *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981–2011)* (Hg.), 2012; *La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques* (Hg.), 2015; *Die Krise schreiben. Vier kanadische Feministinnen nehmen Stellung* (Hg.), 2016; *Écrire au-delà de la fin des temps? Les littératures au Canada et au Québec* (Hg.), 2017.

**Dietrich Scholler** ist Professor für Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und Mitherausgeber der Zeitschrift *PhiN. Philologie im Netz* ([www.phin.de](http://www.phin.de)). Er promovierte mit einer Arbeit über Flauberts Enzyklopädismus. Seine Habilitation war *Fragen hypertextueller Sinnbildung in der italienischen und französischen Literatur* gewidmet. Seit 2017 ist er Sprecher des IAK Italien der JGU Mainz.

**Sabine Schrader** ist Professorin für italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Zu ihren Buchpublikationen gehören *Scapigliatura – Schreiben gegen den Kanon. Italiens Weg in die Moderne* (Winter 2013); *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890* Theater der Zeit 2015, Mithg.), *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate* (Schüren 2014, Mithg.); *The Cine-*

*mas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives* (Cambridge Scholars Publishing 2013, Mithg.); *Futurismo 100 % – Futurismus 100 %*. (Innsbruck UP 2012); *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern* (Schüren 2008) sowie »Si gira!« – *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens* (Winter 2007).

**Tobias Töpfer** ist Senior Lecturer am Institut für Geographie der Universität Innsbruck. Er studierte Geographie an der Universität Tübingen sowie an der Bundesuniversität in Rio de Janeiro, Brasilien. In seiner kürzlich publizierten Dissertation *Wem gehört der öffentliche Raum? Aufwertungs- und Verdrängungsprozesse im Zuge von Innenstadterneuerungen in São Paulo* (Steiner Verlag 2017) beschäftigte er sich mit der Innenstadt São Paulos und untersuchte die Folgen von Erneuerungsmaßnahmen im öffentlichen Raum für die Bewohner\_innen. Allgemein widmet er sich in seinen Forschungen der Analyse von städtischen Entwicklungen in Metropolen und Megastädten im Globalen Süden, vorrangig in Brasilien. Weitere Forschungsschwerpunkte umfassen die geographische Entwicklungsforschung und die Sozialgeographie.

**Daniel Winkler** ist Ass.-Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Wien und Ko-Herausgeber von *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Literatur der Gegenwart*. Er arbeitet zu Literatur und Theater des 18. und 19. Jhs. (*Körper, Revolution, Nation. Vittorio Alfieri und das republikanische Tragödienprojekt der Sattelzeit*, Fink 2016; *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*, Theater der Zeit 2015, Mithg.), zur frankophonen Gegenwartsliteratur (*Marseille und die Provence. Eine literarische Einladung*, Wagenbach 2013, Mithg.), zum Stadt- und Migrationskino (*Marseille! Eine Metropole im filmischen Blick*, Schüren 2013; *The Cinemas of Italian Migration. European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing 2013, Mithg.) sowie zum seriellen Erzählen (*Serialität und Moderne. Feuilleton, Stummfilm, Avantgarde*, transcript 2018, Mithg.).

---

## Register

- Allerweltsstadt 18  
Altstadt 119, 126, 164–166, 183, 240, 262  
*Ammore e malavita* (2017, Manetti Bros)  
115f., 129f.  
Anti-Stadt (-Ideologie); Nicht-Stadt;  
Stadtfeindlichkeit 12, 41  
Anti-Zentralismus 5, 21, 97  
*À l'attaque!* (1999, Robert Guédiguian)  
103, 106, 109  
Agro Pontino 34, 39–41, 43f., 46, 50  
Aktanten (-modell, -struktur) 35, 88  
Andalusien 200–202, 204f., 209–211  
Anthropogeographie 199  
Antonioni, Michelangelo; antonionisch  
14, 20, 75, 77–81, 83–89, 91f.  
Ärmlich; arm; Armenviertel; Armut; Ver-  
armung 17, 19, 21, 29, 72, 115,  
117–119, 135, 137, 140, 142, 146f., 171,  
173, 184, 226, 246, 257  
Artefakt 88–90
- Bäckerei Zürrer* (1957, Kurt Früh) 22,  
187–192  
Banlieue (-film) (s. a. Peripherie; subur-  
ban; Vorstadt) 21, 105f., 116–118, 131,  
245  
Barcelona 11f., 14, 21f., 98f., 112,  
161–164, 166–172, 175, 240f., 245, 247,  
249  
Batouta, Ibn 245  
Brecht, Bertolt; brechtianisch 21,  
105–107, 109–111  
Bukolisch 48
- Cádiz 22, 200f., 205f., 209, 237  
Camorra 115–119, 121, 126–129, 143, 151  
Canebière 100f.  
Choukri, Mohamed 22, 239, 246, 248  
Condomínios fechados 65f.  
Conte; Märchen; märchenhaft 21, 97,  
103–105, 109–112, 142, 230  
Cortiços 64f.  
Culicchia, Giuseppe 22, 251–261, 264,  
266–271  
Cultural Nodal Point 217, 234
- Desengaño 167, 175  
Deindustrialisierung 99, 117  
Desubjektivierung, subjektdezentrie-  
rend 20, 88  
Deterritorialisierung 227  
Dezentral; dezentralisieren; Dezentrali-  
sierung; dezentrieren; Dezentrierung  
14, 19f., 68, 75, 81, 86f., 89, 91, 101, 161,  
225, 254, 261, 269  
Dialekt (-film); dialektal 45f., 115, 129,  
154, 157, 177, 189f., 202, 210, 260, 270  
Diaspora 21, 177f., 181f., 185, 192  
DiverCity 10, 13, 15f., 22, 98, 177f., 182,  
187, 192, 197, 217–219, 226f., 231f., 234  
Divers; diversifiziert; Diversität; Diver-  
sity 10, 15, 18, 20, 22, 83, 147f., 201,  
210, 217, 219f., 222, 225, 229, 232
- Einwanderung, Einwanderungs (-ge-  
schichten, -ort, -stadt, -wellen) (s. a.  
DiverCity, Migration) 21, 59, 179, 188,  
220, 251

- Énard, Mathias 22, 237–239, 241–247, 249  
 Enregister; Enregisterment 201–204, 209, 211f.  
 Erinnerungsgeschichtlich; Erinnerungsgeschichte (-ort, -politik); Gedächtnis 21, 43, 120, 125, 161, 169, 177, 191f., 218, 227, 247f., 251, 255  
 Estaque 103–105, 111  
 Europa, europäisch, eurozentrisch 11, 14, 19–21, 36, 55f., 62, 70, 97, 99, 100f., 104, 117, 119, 123, 131, 150, 178–180, 184, 188, 200–202, 208, 220, 238–248, 252–255, 262, 269, 276  
 Euroméditerranée 97, 101f.  
 Exodus 33–36, 40  
 Faschismus; Faschist\_innen; faschistisch 12, 20, 29–50, 106, 151, 185f., 252  
 Favelas 64f.  
 Fernsehen; Fernseh (-apparat; -diskurs; -dokumentation; -konsum; -kritik; -monopol); Fernseher; TV 80, 103, 120f., 123f., 127f., 130, 144, 190, 192, 230–234, 270  
 Ferrante, Elena 14, 21, 135f., 138–157  
 Filmstadt 10, 16f.  
*Filou* (1988, Samir) 192  
 Flucht (-artig; -bewegung; -boot; -geschichte; -weg) (s. a. Einwanderung, Migration) 48f., 129, 242, 239, 244  
 Fragment; fragmentarisch; Fragmentarisierung; fragmentierend; Fragmentierungs (-prozess; -tendenz) 14–16, 18–20, 22, 53, 57f., 61, 64–66, 71f., 147, 168, 222f., 257f.  
 Franquismus; Franquist; (post-)franquistisch; Spätfranquismus 161f., 168–170, 173–175, 206  
 Gated Communities 65f., 72, 118  
 Gedächtnis (s. Erinnerung)  
 Generation; Beat Generation (Beatniks) 22, 34, 41, 76f., 120, 123f., 131, 149, 191, 239, 245–248  
 Gentrifikation; gentrifizieren; Gentrifizierung 14, 21, 97, 99, 102, 112, 254, 272  
 Gewalt (-ausübung; -potenzial; -sam; -tätig; -tätigkeit; -verbrechen; -voll); Gründungsgewalt 21, 38, 42, 53, 103, 108f., 127, 131, 141–143, 155f., 149–152, 166f., 242, 246  
 Global; Globaler Norden; Globaler Süden; globalisieren; Globalisierung; Globalisierungs (-prozess, -tendenz, -welle) 9–11, 15f., 20, 39, 53f., 56f., 61f., 66, 71f., 78, 83, 98f., 102, 105, 108, 112, 118, 177, 210, 217f., 223, 227, 231f., 239, 248, 258, 270  
*Godfather* (Trilogie 1972, 1974; 1990, Francis Ford Coppola) 181  
*Gomorra* (2014–2016, Stefano Sollima u. a. [Serie]); 2008, Matteo Garrone [Film]) 115f., 118, 128f.  
 Goytisolo, Juan 21, 162f., 168–171, 175  
 Grenze, Grenz (-identität; -raum; -überschreitung; -ziehung); ab-, an-, be-, umgrenzen; Ausgrenzung; Munizipgrenze 13, 22, 30f., 34, 37, 38, 61, 68f., 80, 108f., 136, 139f., 146–148, 173f., 177, 180, 227f., 231, 237, 239f., 248, 257, 264, 267  
 Großstadt (-darstellung, -exegese, -lyrik, -mensch, -rhapsode, -roman) (s. a. Kleinstadt, Metropole) 14f., 17, 19, 41, 58, 76–78, 83, 98, 126, 163f., 186, 188, 223, 225, 228, 237, 243, 256f.  
 Gründung; Gründungs (-erzählung; -mythos; -stadt) 20, 29f., 42–44, 46, 109, 161, 185  
 Guédiguian, Robert 21, 97, 103–108, 110–112  
 Hafen (-industrie; -stadt); Handels-, Frei-Industriehafen 21, 48f., 59, 97, 99–104, 112, 119, 165–167, 170, 205, 238f., 241, 243f., 248f., 271  
 Hauptstadt (-topoi) (s. a. Großstadt) 9, 11f., 14, 30, 58, 98f., 101, 161, 163, 177, 181f., 188, 201, 205f., 218–220, 238, 251, 253f., 258, 262f., 272

- Heimat (-begriff; -diskurs; -findung; -gefühl; -stadt; -verlust); beheimaten; Beheimatung; Entheimatung; Wahlheimat 10, 12, 15f., 21, 34, 60, 123, 135, 147, 149f., 152–155, 157, 162f., 168, 170, 178, 185, 201, 218, 221, 227, 234, 237, 247, 249, 256–258, 268, 270
- Heterotopie 143, 146
- Hinter den sieben Gleisen* (1959, Kurt Früh) 189
- Hochhaus; Großsiedlung (s. a. Banlieue) 9, 59, 62, 78–80, 90f., 115, 117–119, 123f., 126, 128f., 144
- Human; Humanismus; humanistisch; Humanität 76f., 83f., 88f., 91f., 123
- Ivesuviani* (1997, Antonio Capuano u. a.) 126f.
- Identität; Identitäts (-bildung; -bildend; -politik; -stiftend; -zersplitterung); Grenz-, Sprach-, Stadtidentität 10, 14, 16, 62, 64, 86, 100, 135f., 139, 149, 154f., 168f., 173, 181, 199, 203, 205, 208, 210, 221, 228–232, 234, 237, 239, 258
- Industrialisierung; Industrie (-gebiet; -metropole; -sektor; -zentrum); industriell 10f., 21, 57f., 60, 64, 78, 97–101, 103f., 117, 124–126, 167, 170, 183, 190, 206, 237, 251f.
- Inklusiv; Inklusivität 54, 70, 252f., 255, 271
- Innenstadt (s. a. Altstadt, Zentrum) 9, 60, 63, 65, 100, 242
- Interkulturell; multikulturell (s. a. transkulturell) 229f.
- Intermedialität 232
- International 58, 60f., 79, 102–104, 107, 128, 181, 183, 191, 200, 205, 238f., 245f.
- Intertextuell; Intertextualität 22, 140, 223, 241, 245, 248
- Jerez de la Frontera; Jerezanos 11, 14, 22, 199–212
- Karte; kartieren; Kartierung; Kartizität; Karto (-graphie; -graphisch); Land-, Stadtkarte 15, 22, 31f., 35, 197, 242, 251, 258f., 261, 263, 265–268
- Katalonien 21, 99, 161f., 169, 175
- Kleinstadt, kleinstädtisch (s. a. Großstadt, Stadt) 58, 62, 206, 243
- Komödiantisch; Komödie 46, 103, 121
- Kosmopolitisch 99, 109f., 205, 269
- Krise; Krisen (-situation; -themen; -topoi; -haft); Beziehungs-, Darstellungs-, Existenz-, Finanz-, Gegenwarts-, Kino-, Lebens-, Modernisierungs-, Wachstums-, Weltwirtschaftskrise 13, 39, 81, 84–86, 97, 100, 106f., 109, 117, 120f., 124, 126, 168, 182, 187, 200, 240f., 244, 247, 252
- L'amica geniale* (s. a. Elena Ferrante) 21, 135–137, 143, 146f., 157
- L'argent fait le bonheur* (1993, Robert Guédiguian) 21, 103–105, 109
- L'eclisse* (1962, Michelangelo Antonioni) 77, 82–85, 89–91
- L'oro di Napoli* (1954, Vittorio De Sica) 119
- L'oro di Scampia* (2013, Marco Pontecorvo) 130
- La notte* (1961, Michelangelo Antonioni) 20, 77–80, 82f., 85, 87, 91f.
- Laforet, Carmen 21, 162–167, 175
- Langstrasse zwischen 12 und 12* (1971, Gianni Paggi) 190
- Le mani sulla città* (1963, Francesco Rosi) 21, 119f., 131
- Le occasioni di Rosa* (1981, Salvatore Piscicelli) 21, 116, 120–122, 124–128
- Leer; Leere; leerstehend; Leerstelle; entleeren; menschenleer 30, 63, 89–91, 109, 118, 123, 125, 131, 252, 256, 264, 268
- Linguistic Landscapes (s. a. Urban Linguistics) 200, 204, 209f.
- Little Caesar* (1931, Mervin LeRoy) 180
- Little Italy 21, 178–181, 188, 190–192
- Lotman, Jurij 12f., 17, 173
- Märchen; märchenhaft (s. Conte)

- Mahler, Andreas 9, 13, 17, 163, 200, 222, 234f., 237, 241, 243, 246f., 257
- Mailand 11, 14, 20, 75, 78, 81, 99, 135, 225, 251–253, 259f., 272
- Mapping (-verfahren); *mental map* 22, 251, 253, 258, 261, 266–269
- Marius et Jeannette* (1996, Robert Guédiguian) 103
- Marseille 11, 14, 21, 97, 99–110, 112, 249, 254
- Medial; Mediatisierung; Medien (-aktivität, -branche, -hype, -kritik, -landschaft); Bild-, Leit-, Massenmedien 9, 18, 20, 43, 46, 60, 97f., 100, 106, 116, 118, 130f., 207, 233
- Mediterran; Méditerranée; Mittelmeer (-himmel, -raum, -stadt; -küste) 22, 97, 99–102, 104, 110, 112, 161, 165, 237f., 243f., 247–249
- Megastadt, Mega-City 14, 20, 53, 56–58, 62, 64, 72
- Meistererzählung 30, 43, 47f., 50
- Metropole; metropolenhaft; Industrie-, Wirtschaftsmetropole (s. a. Großstadt; Stadtfilm) 10, 17–19, 57–59, 62, 67, 69, 98, 100, 112, 119, 126, 147, 163, 168, 171, 188, 206, 217–220, 222, 225f., 231, 234, 238, 251
- Migrant\_innen (-viertel); migrantisch; Migration; Migrations (-autor\_innen, -bewegung, -geschichte, -literatur, -politik, -prozess, -raum); migratorisch; migrieren; Arbeits-, Binnen-, Land/ Stadt-, Massenmigration (s. a. DiverCity, Einwanderung, Flucht) 10, 22, 29, 34f., 57, 98, 101, 105f., 121, 131, 171, 173, 177–179, 182–185, 189, 191f., 220, 222, 229, 240, 244, 247, 249, 251f., 257f., 260, 269
- Minderheit; *minorités visibles* 108, 173, 220
- Mise en abyme 14, 90, 128, 225, 228
- Modern; Moderne 10, 15, 17–19, 32, 35, 39f., 49, 62, 75–79, 81, 98, 117, 123f., 126, 171, 178, 182f., 188, 192, 199, 251
- Morante, Elsa 136
- Mythem; Mythen; Mythenkomplexion; Mythisierung; (mono-, poly-)mythisch; Mythos; Alltags-, Eroberungs-, Raummythos (s. a. Gründungsmythos) 17, 30, 34f., 39, 42f., 47, 50, 110, 117, 126, 129, 148, 152, 168, 178, 181, 184
- Nation; national; Nationalisierung; Nationalismus; Nationalität; nationalpolitisch; Nationalstereotyp; Regionalnationalismus 9, 11, 15, 22, 39, 58, 61, 67–70, 97–101, 107–112, 117, 121, 135, 161, 177, 188, 200–202, 204, 218, 220, 224, 226, 229f., 231, 234, 240, 251, 258, 260, 263
- Napoli; napoletanità; Neapel (-bild, -folklore); neapolitanisch; Neapolitaner\_innen; *canzone napoletana*; *scuola napoletana* 5f., 11, 21, 41, 115–128, 130f., 135–141, 146–153, 155, 157, 258
- Neoavantgardistisch 84
- New York 19, 21, 177–182, 192, 217, 225, 235
- Nicht-human; antihumanistisch; Dehumanisierung; Dehumanisierungsprozess 66f., 83, 88f.
- Nord-Süd-Gefälle 257
- Ortese, Anna Maria 136, 140
- Paci, Enzo; pacianisch 82–84, 88
- Panier 100f.
- Panorama (-aufnahme, -bild, -lage, -schwenk) 19, 92, 112, 115, 119, 122, 124f., 127, 129f., 222, 254
- Paris; Pariser 12, 18f., 46f., 97f., 100–105, 109–112, 118, 221, 253, 260
- Peripher; Peripherie; Stadtrand; Vorstadt (-narrativ) (s. a. Banlieue) 10–14, 17, 19–22, 61, 65, 78, 81, 86, 100, 105, 115–117, 119–121, 123f., 125–128, 130f., 135, 139, 147, 161f., 172–174, 242f., 253–255, 257f., 261, 264, 266f.
- Pikaresk 30, 46, 48f., 240, 246, 248, 276
- Place-Making 200–204, 212
- Plan d'Aou; Cité d'Aou 105, 108, 110, 112

- Politik; Agrar-, Expansions-, Investitions-, Lebensraum-, Migrations-, Sicherheits-, Siedlungspolitik; politisch; geo-, gesellschafts-, macht-, sozial-/soziopolitisch (s. a. Stadtpolitik) 11f., 14, 20–22, 29, 33–36, 39, 43, 53, 63, 67f., 70f., 91, 97–100, 103–107, 109–112, 117–119, 126, 161f., 169, 172–175, 182–186, 191, 223, 231, 248, 251–256, 258–262, 268f., 271f.
- Ponti, Giò 79f.
- Porös; Porosität 21, 127, 141, 143, 145f., 150, 153, 227, 234
- Posthumanismus; posthumanistisch 76–78, 84, 88
- Postmodern; Postmoderne 9f., 19f., 78, 84, 92, 218, 220–222, 234
- Prekär; Prekarität 15, 21, 64, 108, 112, 118, 141, 143–146, 150, 153, 157, 171f., 179, 254, 257, 261, 266–269
- Präsentisme 223
- Primärstadt; Primary City; Primate City 11, 14, 29, 97, 99, 102, 109, 161, 175, 177f., 181, 200, 251
- Recht auf Stadt (Henri Lefebvre) 10, 54, 58, 68
- Referentialisierung; referentialisieren; (meta-, selbst-)referentiell; (Selbst-)Referenz 17, 21, 79, 104f., 107, 110f., 121, 156f., 222f., 225, 234, 240–243, 247, 257, 267
- Reiseführer; Stadtführer 22, 116, 179, 200, 204–206, 212, 252–254, 256–261, 267, 271
- Roma, città aperta* (1945, Roberto Rossellini) 127
- Rurban; Rurbanität 22, 204, 207, 209, 211f.
- Rue des voleurs* 237, 239–241, 243, 246, 249
- Said, Edward W. 13, 22, 253
- Scampia 21, 115–122, 126, 128–131
- Scarface* (1932, Howard Hawks) 180
- Secondary City; zweite Stadt 10–14, 19–22, 29, 41, 46, 57f., 97–99, 101–103, 108f., 112, 135, 150, 157, 161, 163, 177f., 192, 200f., 212, 218, 238, 251–253, 272
- Segregation 65, 174
- Sevilla; *norma sevillana* 22, 200–202, 209
- Simmel, Georg 15, 20, 76–79, 83f.
- Solidarisch; (Gruppen-, Herkunfts-)Solidarität 97, 107–109, 124, 130, 149f., 157
- Sotto la stessa luna* (2006, Carlo Luglio) 118
- Spanischer Bürgerkrieg 162f., 166f., 169
- SpecifiCity 223, 225
- Stadt (s. Großstadt; Hauptstadt; Heimatstadt; Kleinstadt; Recht auf Stadt; Stadtpolitik, urban; Viertel; Vorstadt); Arbeiter-, Binnen-, Büro-, Gartenbau-, Industrie-, Kern-, Kultur-, Modell-, Natur-, Neu-, Provinz-, Schein-, Toten-, Trabanten-, Welt-, Zwischenstadt 14, 22, 29, 31, 40–42, 46, 58, 60f., 65f., 68f., 72, 99, 171, 173f., 188, 212, 225, 237, 239, 242, 252
- Stadtbewohner\_innen; Stadtbevölkerung; Städter\_innen 20, 53, 56f., 64, 256
- Stadtbild; Stadtansicht; Stadtimage(s) 126f., 141, 166f., 252f., 255, 267
- Stadt (-chronik, -diskurs, -erfahrung, -forschung, -gebiet, -gefühl, -geographie, -gründung, -hierarchie, -kategorie, -kern, -körper, -landschaft, -raum, -reformbewegung, -regierung, -sanierung, -system, -typ, -typologie, -wachstum, -wahrnehmung, -werdungsprozess) 10–13, 17, 20, 41f., 44, 53, 56–58, 60, 64f., 67, 78, 83, 85, 98, 102, 139, 141, 162–165, 169, 172, 205, 217f., 222, 239, 242, 260, 263
- stadträumlich, -soziologisch; städtisch 10, 21, 42, 53, 55, 56–58, 60, 66–68, 71f., 78, 91, 131, 152, 157, 163, 167, 179, 187, 202, 207f., 218, 220, 222–225, 261
- Stadtfilm; Metropolenfilm 12, 16f., 19, 127

- Stadtgeschichte; stadsgeschichtlich, Geschichte der Stadt 98, 100, 105, 259
- Stadt-Inferno 256
- Stadtplan (s. a. Karte) 22, 26, 261 f., 264, 266
- Stadtplaner; Stadtplanung (s. a. Stadtpolitik) 34, 68, 98, 119
- Stadtpolitik; stadtpolitisch; Besiedlungs-, Stadtentwicklungs-, Urbanisierungs-politik (s. a. urban, Verstädterung) 45, 57, 67 f., 70, 117, 252
- Stadtsprache, Stadtsprachenforschung (s. Urban Linguistics)
- Stadttext (Andreas Mahler) (-modell), Stadt-Ausschnitt 12 f., 16 f., 19 f., 163, 168, 221, 234, 241, 246, 252, 269
- Stadt (-erzählung, -konstitution, -literatur, -motiv, -narrativ, -roman, -romancier, -symbol) 17 f., 110, 217, 222–226, 241, 243, 245, 254, 256–258
- Städtebau; städtebaulich (s. a. Stadtpolitik, Verstädterung, urban) 31, 40–44, 68, 99, 102, 152
- Subjekt; subjektiv; subjektorientiert 14 f., 36, 76, 82 f., 87–89, 91, 162 f., 168, 172, 227, 258, 267 f.
- Suburban; Suburbanisierung (s. a. Banlieue) 109, 117
- SynchroniCity 223, 225
- Tanger 11, 14, 22, 237–249
- Textstadt 16 f., 19 f., 22, 163, 221 f., 224, 227, 231, 237, 239, 241, 245, 252, 257
- Theater (-festival, -stück); Theatralisierung; Polit-, Volkstheater 44, 48, 62, 100, 106, 110 f., 180
- Transición 21, 161 f., 171 f., 174 f.
- Transkulturell; Transkulturalität (s. a. interkulturell) 10, 15, 22, 59, 157, 178, 187, 189, 220 f., 229, 248, 269 f., 272
- Transnational; Transnationalisierung; Transnationalität 61, 181, 227, 229, 231, 234
- Turin 11, 14, 22, 152, 155–157, 251–269, 271
- Urban; Urbanisierung (-erfahrung, -prozess); Urbanität; urbanistisch; Reurbanisierung (-phase) (s. a. Stadt, Stadtpolitik, Verstädterung) 3, 5 f., 9–11, 15, 17, 19–22, 29, 32, 40 f., 53 f., 55, 57 f., 67, 69, 71 f., 75, 78, 91, 101, 106, 109, 112, 117 f., 124, 126, 141, 149 f., 164–166, 174, 176, 179, 181 f., 187, 190 f., 199–212, 217 f., 227, 229, 232–234, 238 f., 242, 258, 261 f., 273
- Urbanes Imaginäres (Jacques Le Goff) 181 f., 187, 192
- Urban Linguistics (s. a. Linguistic Landscapes) 22, 199, 202 f.
- Vázquez Montalbán, Manuel 21, 162 f., 171, 174 f.
- Verstädterung (-grad, -prozess, -rate) (s. a. Stadtpolitik, urban) 10, 53–57, 64, 67, 70 f., 126
- Vertikal; vertikalisieren; Vertikalisierung; Vertikalität 60, 62, 141, 146
- Viaggio in Italia* (1953, Roberto Rossellini) 125
- Viertel; Altstadt-, Arbeiter-, Armen-, Baracken-, Hafen-, Herkunfts-, Kindheits-, Marginal-, Neubau-, Privilegierten-, Rotlicht-, Stadt-, Verlierer-, Wohnviertel (s. a. DiverCity, Migrant\_innen) 14, 19, 21, 59 f., 64 f., 72, 97, 100 f., 103 f., 120, 124, 135, 137, 139, 141, 144, 152, 154, 164 f., 171–173, 177–179, 182–191, 220, 225, 240, 242, 249, 259
- Vito e gli altri* (1991, Antonio Capuano) 127 f.
- Zentral (-regierung, -staat); zentralisieren; zentralistisch; Zentralität (s. a. Zentrum) 64, 80, 99 f., 103, 112, 135, 161 f., 242, 254, 258
- Zentren; Zentrum; zentrumsnah; Einkaufs-, Macht-, Stadtzentrum (s. a. Industriezentrum, Innenstadt) 12, 13 f., 17, 19, 22, 32, 58 f., 61–65, 79, 83, 85 f., 88, 98, 101, 119, 126, 161, 172 f., 175, 192,

- 205, 226, 234, 238 f., 242 f., 253, 255, 258,  
261–264, 266, 271 f.
- Zuflucht 191, 246, 249
- Zugehörigkeit; Zugehörigkeitsgefühl (s. a.  
Heimat) 10, 16, 20, 123, 154, 229, 231,  
249, 258
- Zürich 11 f., 14, 21 f., 177 f., 182–192
- Zukunft; zukünftig; Zukunfts (-entwick-  
lung, -versprechen) 54, 75, 105, 128,  
149, 174, 229, 271

