

Im-Mobilität:
Urbane Räume in der aktuellen
***littérature sans domicile fixe* Frankreichs**

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde durch den
Promotionsausschuss Dr. phil. der Universität Bremen

vorgelegt von:

Elena Tüting

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gisela Febel

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Karen Struve

Prüfungskolloquium: 28.10.2021

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Definition der <i>littérature sans domicile fixe</i>	5
1.1	Vorüberlegungen	5
1.2	<i>Littérature sans domicile fixe</i>	6
1.3	Die <i>sans domicile fixe</i> -Figuren	15
1.3.1	Wer sind die <i>sans domicile fixe</i> -Figuren?	15
1.3.2	Die <i>sans domicile fixe</i> als mobile Stadtfiguren	22
1.3.3	Zusammenfassung	33
1.4	Ziel der Arbeit und methodisches Vorgehen	34
1.4.1	Methodisches Vorgehen	36
1.4.2	Forschungsstand	40
2	Die Räume der Obdachlosigkeit	45
2.1	Immobilität: Verortungen im urbanen Raum	47
2.1.1	Die Stadt als Wohnraum	52
2.1.2	Das Stadtviertel als Zuhause	60
2.1.3	Wohnen im Zwischenraum: <i>terrain vague</i>	62
2.1.4	Wohnen an Transit-Orten/Transitorische Räume als Wohnraum	79
2.1.5	Wohnen an den Grenzen des urbanen Raums: Naturräume und unterirdische Räume	105
2.1.6	Zusammenfassung	111
2.2	Mobilität – Bewegungen im urbanen Raum	115
2.2.1	Zentrum vs. Peripherie	118
2.2.2	XX. Arrondissement: Palimpsest	133
2.2.3	Entdeckungstouren in der urbanen Wildnis und Ödnis: <i>Terrains vagues</i>	139
2.2.4	Transit-Räume: Straßen und Métro	148
2.2.5	Naturräume	167

	2.2.6 Zusammenfassung	177
3	Wahrnehmungsperspektiven	183
3.1	Die Stimmen der Obdachlosigkeit.....	184
3.2	Blickperspektiven aus der Peripherie	194
3.3	Postkoloniale Perspektiven.....	211
3.4	Chronotopos der Obdachlosigkeit	228
4	Der textuelle Raum der Obdachlosigkeit - ÜberLebenSchreiben	235
4.1	Das Tagebuch/Notizbuch als textueller Schutzraum.....	237
4.2	Dokumentation von Zeit und Ort.....	239
4.2.1	Konservieren der Existenz in der Schrift: <i>Station Rome</i>	240
4.2.2	Protokoll eines Tages: <i>Le coeur en dehors</i>	242
4.2.3	Dokumentation der Entdeckung: <i>Les Renards pâles</i>	243
4.2.4	Dokumentation eines Jahres als <i>sans domicile fixe: Un hiver avec Baudelaire</i>	245
4.2.5	Vier Jahreszeiten der Obdachlosigkeit: <i>L' Abyssinie</i>	247
4.3	Imaginationen und Bewusstseinsveränderungen.....	250
4.3.1	Imaginäre Räume	250
4.3.2	Die Wüste als imaginärer Raum und Imaginationsraum.....	256
4.3.3	Öffnung und Erweiterung des Bewusstseins.....	258
4.3.4	Zusammenfassung.....	262
4.4	Intertextuelle Räume.....	263
5	Fazit: <i>Littérature sans domicile fixe / Ville sans domicile fixe</i>	271
6	Literaturverzeichnis	287

1 Einleitung: Definition der *littérature sans domicile fixe*

1.1 Vorüberlegungen

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Figur des Obdachlosen in der Literatur, ist demnach vorrangig auf die fiktionale Verarbeitung dieses Phänomens in literarischen Texten fokussiert. Dennoch ist es unmöglich, sich mit diesem Thema zu beschäftigen, ohne dass sich der Blick für die Obdachlosigkeit und die betroffenen Menschen schärft und verändert. In den Jahren, während derer ich mich mit dieser Arbeit beschäftigt habe, hat sich die Situation obdachloser Menschen in Frankreich und in Deutschland weiter verschlechtert. Diese Entwicklung ist nicht unsichtbar, sondern wird in den Medien behandelt und ist in jeder Stadt präsent. Insbesondere die Räumung der Zeltcamps von Geflüchteten in Paris, St. Denis und die zusätzliche Bedrohung durch die Corona-Pandemie, die die Bedingungen der Obdachlosen nochmal zusätzlich verschlechtert, möchte ich hier als aktuelle Ereignisse hervorheben.

Ich habe mich deshalb immer wieder gefragt, in welchem Verhältnis die hier untersuchten Romane der *littérature sans domicile fixe* zu dieser realen Situation stehen. Inwiefern können diese Romane die Realität dieser wohnungslosen Menschen verarbeiten? Welche Effekte kann die Literarisierung sozialer Realitäten haben? Für mich stellen diese Romane einen Versuch dar, die Sprachlosigkeit gegenüber diesen Menschen zu durchbrechen. Sie erzählen stellvertretend die Geschichten und die Lebensbedingungen, nach denen nicht gefragt wird oder die zu selten Gehör bekommen. Diese Romane durchbrechen diese Kommunikationsbarriere und die häufig aus Furcht geborene Abwehr, sich mit diesen Geschichten zu konfrontieren. Es ist herausfordernd – aber diese andere Perspektive auf das gesellschaftliche Leben einzunehmen, öffnet die Augen für gesellschaftliche Machtverhältnisse, politische Entscheidungen in Bezug auf Wohnraum, Arbeitslosigkeit, Zuwanderung und Sozialhilfe, mangelnde zivile Solidarität und die Fragilität des Lebens. Auf welche Art und Weise die Romane es vermögen die Obdachlosigkeit in den Texten erlebbar zu machen, ohne dabei lediglich dem Voyeurismus und dem Mitleid zu frönen, möchte ich in dieser Arbeit untersuchen und nachzeichnen.

1.2 *Littérature sans domicile fixe*

Voyageur immobile attendant son train de l'infini, il laissa son esprit voguer sur les bruits, les odeurs de la gare et prendre le large. Il disparaissait, se fondait, s'émiettait, devenait une particule du monde, un atome de rêve. Celles et ceux passant près de lui, esquivèrent ses grandes jambes, lui jettant un regard rapide, indifférent ou irrité. Peut-être ne retenaient-ils, furtivement, qu'une longue masse compacte ornée d'une barbe et d'une chevelure couleur feu.¹

Dieses Zitat aus dem Roman *L'Abyssinie* von Corinne Dufosset gibt bereits einen ersten Eindruck, welchen Einfluss die Obdachlosigkeit des hier präsenten Protagonisten auf die Darstellung der Stadt hat: Der Widerspruch zwischen Bewegung und Stillstand, die in dem Oxymoron des „voyageur immobile“ aufscheint, die fast symbiotische Verbindung zwischen der Figur und dem städtischen Raum, in der sich die Figur aufzulösen scheint, und die intensive Sinneswahrnehmung der Stadt durch den Protagonisten gegenüber der Gleichgültigkeit der passierenden Menschen verdeutlicht bereits mehrere Charakteristika der *littérature sans domicile fixe* und fordert zugleich zu einer näheren Aufschlüsselung der einzelnen Konstituenten auf.

Der Titel dieser Arbeit greift drei Themenbereiche auf, die zur Entschlüsselung dieser spezifischen Bedingungen notwendig sind. Erstens die Obdachlosigkeit und die obdachlosen Menschen als soziales Phänomen und ihre ästhetisch-künstlerische Verarbeitung in der Literatur, zweitens die Stadt sowohl als realer Ort der Obdachlosigkeit als auch in ihrer Erscheinungsform als literarisches Motiv und drittens die Raumtheorie als zentrales Analyseinstrumentarium. Alle drei Themenbereiche verdeutlichen bereits, dass diese Arbeit sich den literarischen Texten in einem engen Verhältnis zu ihrem sozialen, gesellschaftlichen und politischen Kontext nähert und erfordert daher eine interdisziplinäre Herangehensweise, die bei der Analyse der ästhetisch-künstlerischen Modellierung der Obdachlosigkeit immer das literaturwissenschaftliche Instrumentarium in Verbindung mit den Erkenntnissen aus den Kulturwissenschaften, der Soziologie oder der Geografie mitdenkt, die sich ebenfalls mit den Themen der Stadt und der Obdachlosigkeit unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen auseinandersetzen. Denn diese Arbeit verfolgt sowohl die Einbindung der *littérature sans domicile fixe* in ihrer literaturgeschichtlichen Dimension als auch die Aufdeckung ihres sozialkritischen Potentials durch die Modellierung des realen Phänomens der Obdachlosigkeit, das sich nur in Verbindung mit dem gesellschaftlichen Kontext herauslesen lässt.

¹ Dufosset, Corinne: *L'Abyssinie*. Paris: Les Éditions du Panthéon, 2016, S. 13 f.

Um den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit greifbar zu machen, soll er im Folgenden zu ähnlichen Textkorpora abgegrenzt und anhand einiger Merkmale definiert werden. Zunächst wird über die Benennung als *littérature sans domicile fixe* eine Nähe zu Ottmar Ettes Konzept der *Literaturen ohne festen Wohnsitz* hergestellt. Seit den 2000er Jahren kommt dem Ausdruck *sans domicile fixe* (dt. ohne festen Wohnsitz) in der Literaturwissenschaft eine gesteigerte Aufmerksamkeit zu, und zwar in Bezug auf eine grenzüberschreitende Literatur mit den dazugehörenden transnational verorteten Autor:innen und den sich bewegenden transkulturellen Erzählfiguren. Dies erfolgt zum Beispiel durch Ottmar Ettes Konzept der *Literaturen ohne festen Wohnsitz*, das beispielsweise von Wolfgang Asholt und Marie-Claire Hock-Demarle in ihrem Sammelband zu den *littérature(s) sans domicile fixe* aufgegriffen wird.² Sie bezeichnen damit eine Literatur, die in ihrer Produktion durch die globalen Bewegungslinien der Autor:innen geprägt ist und dies ebenfalls in ihren Inhalten widerspiegelt. Ette bezeichnet diese Literatur ohne festen Wohnsitz als eine von „transarealen, transkulturellen und translingualen Dynamiken“ und vom „ständigen Springen zwischen Orten und Zeiten, Gesellschaften und Kulturen“ geprägte Literatur, die sich nicht in Kategorien wie „Nationalliteratur“ oder „Migrationsliteratur“ einordnen lässt und auch nicht als „Weltliteratur“ adäquat beschrieben werden kann.³ Auch Wolfgang Asholt und Marie-Claire Hock-Demarle heben hervor, dass die *littérature(s) sans domicile fixe* sich dadurch auszeichnet, dass sie nationale Zugehörigkeiten durchbricht:

De tous temps, et les diverses histoires de la littérature en témoignent encore aujourd'hui, une littérature a été et est d'abord perçue comme l'expression d'une culture et d'une écriture nationales. Or, la littérature sans domicile fixe échappe à ce cadrage, contribuant même dangereusement à son éclatement. Car une littérature sans domicile fixe est, pour reprendre au sens propre une expression d'Hanna Arendt, une littérature de la *dé-solation*, du non-enracinement.⁴

In dieser Arbeit wird die *littérature sans domicile fixe* auf eine andere Art und Weise definiert als bei Ette, beziehungsweise der Fokus verschiebt sich hin zu einer Ortlosigkeit, die nicht primär durch Bewegungen über nationale Grenzen hinweg entsteht. Stattdessen ergibt sie sich durch die Überschreitung sozialer Grenzen, die auf der Differenz zwischen

² Die Popularität der wohnsitzlosen, sprich, der von Mobilität und nicht fixierbaren Verortungen geprägten Literatur, wird ebenfalls durch die Fülle an Tagungen, Publikationen, Preisen und Literaturfestivals mit dem Schwerpunkt auf Bewegung, Migration und Flucht deutlich.

³ Vgl. Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005, S.12.

⁴ Koiran, Linda/Asholt, Wolfgang/Hock-Demarle, Marie-Claire/Schubert, Katja (Hg.): *Littérature(s) sans domicile fixe*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, S. vii.

Behaust-sein und der Obdachlosigkeit basieren. Dennoch weisen diese Texte insbesondere ästhetische und thematische Überschneidungen mit der Literatur ohne festen Wohnsitz auf: zum Beispiel grenzüberschreitende Mobilität, Bewegungen zwischen verschiedenen Orten und transkulturelle Identitäten. Ebenso treten die von Asholt und Hooch-Demarle benannte Entwurzelung und Isolation als zentrale Themen auf. Das Ziel dieser Arbeit ist demnach die Auseinandersetzung mit Romanen, die sich auf der Inhaltsebene mit den Menschen, die als *Sans domicile fixe* in den großen europäischen Städten leben, beschäftigt. Die Definition der *littérature sans domicile fixe* erfolgt in dieser Arbeit über die obdachlosen Protagonist:innen, die im Fokus der erzählten Geschichten stehen.

Der Korpus wird anhand dreier Kriterien definiert: Erstens befindet sich eine der Hauptfiguren im Verlauf der Handlung in der Obdachlosigkeit. Das heißt, dass sie keine eigene Wohnung besitzt oder keinen Zugang zu dieser hat. Die Figur muss dabei nicht zwingendermaßen auf der Straße leben, sondern kann zwischen verschiedenen bedachten Unterkünften bei Freunden, in günstigen Hotels oder Herbergen pendeln. Zweitens ist die Stadt der Handlungsort und darüber hinaus zentrales Thema, sodass drittens eine spezifische Perspektive der Figur auf den urbanen Raum entsteht oder eine signifikante Verbindung zwischen Stadtraum und Figur vorliegt. Die Texte können nach diesen Auswahlkriterien allesamt im Sinne von Andreas Mahler als Stadtttexte bezeichnet werden, „in denen die Stadt ein über referentielle beziehungsweise semantische Rekurrenzen abgestütztes dominantes Thema ist, also nicht nur Hintergrund, Schauplatz, *setting* für ein anderes verhandeltes Thema, sondern unkürzbarer Bestandteil des Textes.“⁵ Um dem Postulat der Gegenwartsliteratur gerecht zu werden, beschränken sich die Analysen in der vorliegenden Dissertation auf Romane, die seit 2009 erschienen sind. Das vermehrte Erscheinen von *Sans domicile fixe*-Figuren⁶ ist jedoch bereits seit den 1990er Jahren in Romanen zu beobachten, wie der Korpus von Kristzina Zentai Horváths Untersuchung der SDF-Figuren zeigt.⁷ Es stellt sich die Frage, weshalb obdachlose Figuren gegenwärtig verstärkt den städtischen Raum und die Gesellschaft aus ihrer Perspektive erzählen und ob sich eine Entwicklung seit den 1990er Jahren erkennen lässt. Eine Hypothese ist, dass sich in diesen Figuren das in der globalisierten, neoliberalen und

⁵ Mahler, Andreas: „Stadtttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“ In: Ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg. Winter 2009, S. 12.

⁶ Ab hier abgekürzt SDF-Figuren.

⁷ Vgl. Horváth, Krisztina Zentai: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“ In: *Neohelicon*, 12, 2001, S. 251–268.

digitalen Welt vorherrschende Gefühl von Unsicherheit, Kontrollverlust und Vereinsamung besonders prägnant kristallisieren und erzählen lässt. Gebhardt und Hitzler resümieren die Gegenwartskultur durch Soziologie, Philosophie und Theologie in überspitzter Weise folgendermaßen:

Alles fließe, alles sei in Bewegung; das Feste und Starre löse sich auf; das unhinterfragbar Geltende werde fragil; das bisher sozial Gebundene befreie sich aus seinen institutionellen Fesseln, Sicherheit und Gewissheit schwänden in einem akzelerierenden Werterelativismus. Kurzum: Das moderne Subjekt sei auf sich selbst zurückgeworfen und stehe einsam und verloren vor dem Scherbenhaufen seiner neuerworbenen Multioptionalität, aus dessen Bestandteilen heraus es auf der Suche nach neuem Halt und in synkretischem Furor ständig neue artifizielle Erlebniswelten und technologiezentrierte „Schöne-Neue-Welt“-Visionen bastele.⁸

Das Fluide und sich Bewegende sei das vorherrschende Narrativ der Gegenwart, das aber nicht nur mit Euphorie und Fortschrittsglauben verbunden sei, sondern auch mit einem Gefühl der Überforderung und Unsicherheit des Individuums einhergehe. Es sind im Falle der Korpustexte dieser Arbeit nicht die mobilitätsverherrlichenden Kosmopoliten und Jetsetter, die sich durch den Rückzug in digitale und technologiezentrierte Erlebniswelten vor der zunehmenden Komplexität und Unsicherheit der Welt schützen können. Vielmehr sind es die Verlierer:innen dieser mobilen Welt, welche von den existenzbedrohenden Auswirkungen dieser Bedingungen auf ihr Leben erzählen: die Niedriglohnarbeiter:innen, Leistungsschwachen und die illegalisierten Geflüchteten und Migrant:innen aus Krisengebieten.

Diese Destabilisierung zeigt sich darin, dass seit dem Anfang des neuen Jahrtausends die Zahl der wohnsitzlosen Menschen in den europäischen Städten stark zugenommen hat. Im Jahr 2020 wurde die Zahl der Obdachlosen in Frankreich im jährlichen Bericht der *Fondation Abbé Pierre* auf vier Millionen geschätzt, davon sind 143.000 Menschen ohne Obdach auf der Straße. Der Rest lebt in Obdachlosenunterkünften, günstigen Hotels, bei Freunden und Familie oder in sogenannten *squats*.⁹ Damit hat die Obdachlosigkeit allein zwischen 2001 und 2012 um 50 % zugenommen.¹⁰ Grund hierfür sieht die *Fondation Abbé Pierre* vor allem in der Wohnraumpolitik, die durch steigende Mieten und einen Mangel an Sozialwohnungen gekennzeichnet ist.¹¹ Ein weiterer Grund für die Zuspitzung der Problematik ist die

⁸ Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag, 2006, S. 9.

⁹ Vgl. Robert, Christophe (Hg.): „L’État du mal-logement en France 2020. Rapport annuel #25.“ In: *Fondation Abbé Pierre*, 2020, S. 227.

¹⁰ Vgl. ebenda, S. 372.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 17 f.

Zunahme von Migrations- und Fluchtbewegungen, vor allem aus dem Nahen Osten und subsaharischen afrikanischen Ländern nach Europa, die ebenfalls in die prekären Wohnsituationen geraten. Diese unterschiedlichen, aber zusammenwirkenden Ursachen erklären, weshalb die Gruppe der Obdachlosen wesentlich heterogener geworden ist. Zu den von Obdachlosigkeit bedrohten Menschen zählen Geflüchtete, Gastarbeiter:innen und Saisonarbeiter:innen, Migrant:innen sowie Menschen in prekären Arbeits- und oder Familienverhältnissen.¹² Sie alle sind besonders stark von der Gentrifizierung der Großstädte bedroht, in denen Wohnraum zum Spekulationsobjekt globaler Investmentfirmen geworden ist, und wo somit soziale Wohnungen immer stärker umkämpft sind.

Diese Menschen, die auf der Straße, in Wohnheimen, Zeltstädten oder besetzten Häusern leben, erzählen in der *littérature sans domicile fixe* als fiktionalisierte Figuren die europäische Stadt aus ihrer Perspektive. Teils tun sie dies in dystopischer Manier, teils wird durch diese schonungslose Beschreibung von Menschen in existentiellen Notsituationen mitten in den reichen Städten deutlich, dass gerade aus ihrer Perspektive neue Utopien gedacht werden können beziehungsweise müssen. Diese Arbeit will also nicht nur die postmoderne Stadtdarstellung aus der Perspektive obdachloser Figuren weitererzählen, sondern ihr gesellschaftskritisches Potential sichtbar machen.

Dieser gesellschaftliche und politische Kontext der Romane zeigt, dass sich die Prekarität als ein gemeinsamer Faktor der Texte herausstellt, den Roswitha Böhm und Cécile Kovacschazy bereits anhand eines Korpus aus Literatur und Film des 21. Jahrhunderts untersucht haben.¹³ Die Prekarität der Lebensbedingungen der Protagonist:innen ist für den Abstieg in die Obdachlosigkeit verantwortlich und keine selbstverschuldete Konsequenz. Prekarität leitet sich etymologisch vom lateinischen Adjektiv *precarius* ab, das so viel bedeutet wie „vom Gebet abhängig“ oder „nur durch die Gnade Gottes zu erreichen“.¹⁴ Diese Bedeutungsherkunft unterstreicht, dass mit dem Adjektiv prekär Arbeits- und Lebensbedingungen beschrieben werden, die von einer unerreichbaren, übermächtigen und willkürlichen Instanz abhängen.¹⁵ Dies sind in den konkreten Fällen der Protagonist:innen der neoliberale Arbeitsmarkt und seine Arbeitgebenden sowie der Staat und seine entscheidungsberechtigten Angestellten, und nicht etwa der

¹² Vgl. ebenda, S. 230.

¹³ Vgl. Böhm, Roswitha/Kovacschazy, Cécile (Hg.): *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXI^e siècle*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015, S. 13.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 9.

¹⁵ Vgl. ebenda.

schicksalshafte Lauf des Lebens oder eine göttliche allmächtige Instanz. Prekarität ist im Gegensatz zur Armut, die in allen zeitlichen Epochen und gesellschaftlichen Systemen existierte, ein Phänomen des 21. Jahrhunderts, das mit der Finanzkrise seit 2007 seine zugespitzte Form erreicht hat. Diese hat laut Böhm und Kovacshazy in Zusammenspiel mit den ökonomischen, sozialen und politischen Veränderungen durch Globalisierung, Migration und Neoliberalismus mit seinen extremen Forderungen an die Flexibilität der Arbeitnehmer:innen dazu geführt, dass die Lebensbedingungen zunehmend prekärer werden. Prekarität bedeute zunächst nicht die völlige Isolation aus der Gesellschaft und vom Arbeitsmarkt, allerdings könne sie extrem schnell dazu führen.¹⁶ Eine Bedrohung, die in den hier untersuchten Romanen literarisch ausformuliert wird. Böhm und Kovacshazy konstatieren zwei Ausdrucksformen der Prekarität in literarischen Texten: Zum einen die räumliche Artikulation durch Grenzen, begrenzte Räume und Übergangsorte wie Aufnahmezentren und Flüchtlingscamps, welche die prekäre Situation der Migrant:innen oder Geflüchteten verdeutlichen und ihre traumatischen Erfahrungen darstellen könnten.¹⁷ Zum anderen besteht laut Böhm und Kovacshazy die Tendenz zur Autoreflexivität als Narrativ der Krise, wodurch die persönlichen Reflexionen über die Auswirkungen der existentiellen Not auf die Psyche besonders prägnant dargestellt werden können.¹⁸

La plupart des œuvres analysées ici font un même constat: que la précarité du travail ou du non-travail induit automatiquement une précarité de la vie affective et de la vie psychologique. Les relations humaines s'amointrissent, et l'on est de plus en plus souvent dans la déliaison et l'aliénation.¹⁹

Die Isolation ist somit eine Auswirkung der Prekarität, die in ihrem Extrem in der Obdachlosigkeit ebenfalls zur Geltung kommt. Eine weitere Hypothese von Böhm und Kovacshazy ist die Verbindung journalistischer und literarischer narrativer Verfahren zu einer möglichst authentischen Darstellung der sozialen Verhältnisse, die eine Nähe zum *roman social* herstellt. Inwiefern sich die SDF-Romane ebenfalls dieser Mittel zur Darstellung einer neuen Form von Armut in den europäischen Städten und zur Kritik an den verantwortlichen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen bedienen, wird sich im Verlauf der Untersuchung zeigen.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 12.

¹⁷ Vgl. ebenda, S. 16.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 18.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 17.

Die Verbindung dieser Romane, die sich mit der Obdachlosigkeit seit den 1990er Jahren beschäftigen, zum Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts und das sozialkritische Potential hat Kristzina Zentai Horváth bereits herausgestellt. Die Figur des *sans domicile fixe*, in seiner historischen Dimension eher als *clochard* oder *sans-abri* bezeichnet, besitzt eine lange literarische Tradition. Vor allem seit dem 19. Jahrhundert im Zuge des Realismus und der Industrialisierung hat das Interesse an den Marginalisierten der urbanen Gesellschaft zugenommen:

Au XIXième siècle, époque où le milieu urbain devient en France le décor privilégié de l'intrigue romanesque, une série de personnage inséparable de la grande ville capitaliste envahit brusquement la scène littéraire. La figure du clochard, personnage tantôt pittoresque, tantôt inquiétant, apparaît chez les plus grands classiques de la littérature urbaine: chez Victor Hugo, Eugène Sue ou même Baudelaire [...].²⁰

Die Darstellung der obdachlosen Figuren besitzt in diesen Texten zwei tendenzielle Ausprägungen: Zum einen die des romantischen Blicks auf den asketischen und weisen Obdachlosen, der frei von menschlichen Lastern wie Materialismus und Geiz ist, und zum anderen die objektifizierende Darstellung des Obdachlosen als irrationaler und beängstigender, fast unmenschlicher ‚Anderer‘. Diese beiden Darstellungsweisen bestätigt John Allen ebenfalls für die obdachlose Figur in der angloamerikanischen Literatur:

In both, its romanticized and objectified manifestations, homelessness represents the condition of the Other. A desire to define and circumscribe the Other, as many critics have noted, prompts members of the dominant culture to read and write such texts which ‘speak for’ marginalized groups such as homeless people.²¹

Eine Hypothese dieser Arbeit ist, dass die in den letzten Jahren veröffentlichten Romane, die sich mit dem Thema der Obdachlosigkeit auseinandersetzen, insofern ein Novum darstellen, als dass sie die Außenperspektive auf die obdachlosen Figuren zugunsten der Perspektiveinnahme durchbrechen. Durch die autodiegetischen Erzählsituationen und internen Fokalisierungen, die die Perspektive der *sans domicile fixe* in den Fokus stellen, können diese nicht als die „Anderen“ im Gegensatz zur Norm konstruiert werden. Durch die Grenzüberschreitung der Figuren zwischen der normalisierten Sesshaftigkeit und der exkludierten Obdachlosigkeit offenbaren sie den Blick auf die Obdachlosigkeit als

²⁰ K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 252.

²¹ Allen, John: *Homelessness in American Literature. Romanticism, Realism and Testimony*. London: Routledge, 2004, S. 5.

Abnormalität und werfen diesen Blick zurück auf die Gesellschaft. Durch die Innenperspektive können die Ursachen und Gründe für die Obdachlosigkeit, ihre Sichtweise auf die Gesellschaft, die herrschenden Machtverhältnisse, aber ebenso ihre Ängste und Wünsche erzählt werden.

Die erzählenden SDF-Figuren zeichnen folglich ein Bild der Obdachlosigkeit aus der Innenperspektive heraus, das die Mechanismen der medialen Darstellung der obdachlosen Menschen als exkludierte Andere und damit die Abwehr der Auseinandersetzung mit ihnen und ihren Lebensumständen durchbrechen kann. Sie zielen damit auf die Darstellung und Sichtbarmachung einer Lebenswelt ab, die nur marginal in die Wahrnehmung dringt. Die Literatur kann hier ihre von Ottmar Ette postulierte Funktion ausüben, „Lebensformen künstlerisch – durchaus im Sinne eines sekundären modellbildenden Systems – zu modellieren und ästhetisch erfahrbar zu machen“.²²

Die Handlung der Romane konzentriert sich aus diesem Grund auf das Erlebbarmachen der Bedingungen und Lebensweise der SDF-Figuren in der Stadt. Sie erzählen von den alltäglichen Handlungsweisen, die das Überleben in der Stadt ermöglichen, und verfolgen dabei erzählerisch die Wiederholung und die Monotonie eines Alltags, in dem in seiner Außergewöhnlichkeit auch das wiedererkennbare Gewöhnliche sichtbar wird. Die Handlungsverläufe sind deshalb nicht klar auf einen Anfang und ein Ende oder auf handlungsändernde Ereignisse fokussiert, sondern beginnen und enden oftmals mitten in diesem Alltag. Dennoch lässt sich in mehreren Texten des Korpus (*Les Renards pâles*²³, *Journal d'un SDF*²⁴, *Un hiver avec Baudelaire*²⁵, *Vernon Subutex*²⁶) ein vergleichbares Handlungsmuster feststellen, indem die Obdachlosigkeit als zentrales Ereignis im Fokus steht. Die Handlung beginnt durch ein Ereignis, welches das Leben der Protagonist:innen destabilisiert: beispielsweise eine Trennung, der Tod einer nahestehenden Person, der Verlust der Arbeit oder eine psychische Krise. Dadurch werden die bereits fragilen Lebensbedingungen weiter verschärft. Die psychische Belastung verhindert, dass die Protagonist:innen ihre Leistungen für die finanzielle Sicherung des Lebens erbringen können, sodass der Verlust der Wohnung eintritt. Darauf folgt eine Phase des vorübergehenden Vagabundentums von Notunterkünften bei Bekannten oder das

²² Ette, Ottmar: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft.“ In: Asholt, Wolfgang/ Ders. (Hg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, S. 18.

²³ Haenel, Yannick: *Les Renards pâles*. Paris: Gallimard, 2013.

²⁴ Augé, Marc: *Journal d'un SDF*. Paris: Seuil, 2011.

²⁵ Cobert, Harold: *Un hiver avec Baudelaire*. Paris: Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009.

²⁶ Despentès, Virginie: *Vernon Subutex*. Paris: Grasset, 2015.

Wohnen in einem Auto, bis die Figur letztendlich auf der Straße schlafen muss. Dieser Handlungsverlauf verdeutlicht die prekären Lebensverhältnisse durch befristete Arbeitsverhältnisse, zunehmende Kosten für Wohnen und den Lebensunterhalt sowie fragile familiäre Verhältnisse, durch die ein sozialer Abstieg schnell in Gang geraten kann. Auffällig ist, dass nur in dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* die Handlung damit endet, dass der Protagonist aus der Obdachlosigkeit herauskommt. Bei der zweiten Gruppe von Romanen (*Le cœur en dehors*²⁷, *Les Échoués*²⁸, *L'Abyssinie*²⁹) handelt es sich bei den Protagonist:innen um Geflüchtete oder Migrant:innen, deren Bedingungen durch die prekäre Aufenthaltssituation zusätzlich erschwert sind. Die Flucht oder Migration ist für diese Protagonist:innen der gemeinsame Hintergrund für die Handlung und für sie ist neben den wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Exklusionsmechanismen die Reglementierung von Aufenthaltsrechten ein zentraler Konfliktpunkt.

Ich betrachte in meiner Arbeit ausschließlich obdachlose Figuren, die als Protagonist:in in den Romanen auftreten und nicht die *sans domicile fixe* und *clochards*, die als Nebenfiguren lediglich als *décor* für die städtische Atmosphäre dienen sollen, wie Krisztina Zentai Horváth es in ihrem Artikel über die *personnage SDF* feststellt. Sie ordnet jedoch beiden Formen der Darstellung der SDF-Figuren, als Protagonist:in und als Nebenfigur, vor allem eine gesellschaftskritische Funktion zu:

Ces représentation des SDF dans les romans urbains sont intéressantes dans la mesure où elles fournissent aux auteurs une occasion privilégiée d'exercer une critique sociale visant d'une part l'émergence d'une importante pauvreté urbaine au sein de la société de consommation et, d'autre part, l'indifférence générale que suscite ce phénomène.³⁰

Sie stellt für die Mehrheit der Texte fest, dass die Erzählperspektive und die Darstellung des sozialen Abstiegs in der Art gestaltet sind, dass die Leser:innen Empathie gegenüber dem obdachlosen Charakter empfinden und somit automatisch eine kritische Position zur Gesellschaft einnehmen, deren Mechanismen für die Misere der Figur verantwortlich sind.³¹ Ebenso argumentiert Anne Guibert-Lasalle. Sie sieht in den SDF-Figuren in der Literatur eine aufdeckende Funktion, welche die soziale Ungerechtigkeit und die Immoralität der Privilegierten sichtbar macht.³² Diese sozialkritisch entlarvende Haltung

²⁷ Bencheitrit, Samuel: *Le cœur en dehors*. Paris: Grasset, 2009.

²⁸ Manoukian, Pascal: *Les Échoués*. Paris: Éditions Don Quichotte, 2015.

²⁹ Dufosset, Corinne : *L'Abyssinie*. Paris : Les Éditions du Panthéon, 2016.

³⁰ K. Zentai Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 251.

³¹ Vgl. ebenda S. 251.

³² Vgl. Guibert-Lasalle, Anne: „Identité des SDF.“ In: *Études*, 7/405, 2006, S. 46 f.

ist eine der grundlegenden Untersuchungshypothesen dieser Arbeit. Es lässt sich also festhalten, dass die *littérature sans domicile fixe* dadurch definiert wird, dass die SDF-Figuren nicht mehr nur die Nebenfiguren der Romane sind, wie bei Victor Hugo und Charles Baudelaire, in deren Texte der *clochard* ein fester Bestandteil der aufsteigenden industriellen und kapitalistischen Metropolen ist.³³ Heute avancieren sie zu den Protagonist:innen, aus deren Perspektive die gegenwärtige Gesellschaft dargestellt wird. Unter diesen Prämissen für die *littérature sans domicile fixe* soll im folgenden Kapitel eine spezifischere Darstellung der SDF-Figuren in den für diese Arbeit ausgewählten Romanen erfolgen.

1.3 Die *sans domicile fixe*-Figuren

1.3.1 Wer sind die *sans domicile fixe*-Figuren?

Die Bezeichnung *sans domicile fixe* wirft in Vergleich zu den zuvor bereits erwähnten Begriffen *sans-abri* oder *clochard* mehrere Fragen auf. Zum einen stellt sich die Frage nach der Herkunft dieser Bezeichnung und welche Menschen unter diesem Begriff kategorisiert werden, kurz gesagt: Wer bezeichnet mit diesem Begriff wen? Zum anderen ist die Betonung des Mangels der *fixité* in Verbindung mit der Obdachlosigkeit zu betrachten. Durch das „fixe“ in der *Sigle* wird sogleich auf die implizierte Mobilität dieser Menschen aufmerksam gemacht, gleichzeitig macht der Vergleich mit den anderen Bezeichnungen deutlich, dass die Bewegung nicht das essentielle Charakteristikum ist, sondern der Mangel eines Obdachs. Während in anderen Sprachen die Betonung wie im französischen Synonym *sans-abri* eher auf dem Mangel einer schützenden Behausung liegt – zum Beispiel auch bei dem englischen Begriff *homeless* und dem deutschen Begriff *Obdachloser* –, betont die französische Bezeichnung *Sans domicile fixe* den Mangel eines Obdachs und die Mobilität.³⁴ Die Geografin Djemila Zeneidi-Henry vermutet, dass die Etablierung der Bezeichnung *Sans domicile fixe* mit einer spezifischen Form der Obdachlosigkeit in Frankreich zusammenhängt.³⁵ Sie stellt einen historischen Bezug zwischen der heutigen Bezeichnung *sans domicile fixe* und den *vagabonds* und *nomades* her, die im *code pénal* von 1810 ebenfalls ex-negativo definiert wurden: „[...]

³³ Vgl. K. Zentai Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 252.

³⁴ Vgl. Zeneidi-Henry, Djemila: *Les SDF et la ville. Géographie du savoir-survivre*. Mesnil sur l’Éstrée: Bréal 2002, S. 17.

³⁵ Vgl. ebenda.

les vagabonds ou gens sans aveu sont ceux qui n'ont ni domicile certain, ni moyen de subsistance et qui n'exercent habituellement ni métier, ni profession.“³⁶ Neben dieser historischen Herleitung mit Bezug zu anderen mobilen Lebensweisen lässt sich aber auch eine aktuelle Herkunft nachvollziehen. Der Begriff *sans domicile fixe* ist die offizielle, von behördlicher Seite verwendete Bezeichnung von Menschen ohne einen gemeldeten festen Wohnsitz. Das Institut national de la statistique et des études économiques, kurz INSEE, das regelmäßig versucht, die Zahl und Bedingungen der SDF in Frankreich zu erheben, definiert diese Gruppe von Menschen folgendermaßen:

La notion de sans domicile fixe renvoie aux personnes privées d'une résidence fixe. Elle est plus large que celle de sans abri car elle inclut les personnes qui vont d'un hébergement à un autre sans jamais faire l'expérience de la rue. Elle repose moins sur le critère de l'habitat que sur celui de la précarité du statut d'occupation. Une personne contrainte de changer fréquemment de résidence est considérée comme sans domicile fixe. Le sigle SDF, qui date de la fin du XIXème siècle mais s'est imposé au début des années 90, est devenu un des symboles de la pauvreté extrême.³⁷

Die Bezeichnung *sans domicile fixe* bezieht sich folglich auf Menschen, die keinen festen Wohnsitz im Sinne einer eigenen oder gemieteten Wohnung haben, sondern entweder in Obdachlosenwohnheimen unterkommen, bei Freunden schlafen oder sich im öffentlichen Raum einen Unterschlupf suchen. Unter den Begriff *sans domicile fixe* fallen also nicht nur jene Menschen, die wirklich auf der Straße leben, die *sans-abri*, sondern auch die, die sich in irgendeiner Form in einer prekären Wohnsituation befinden.³⁸ In der Bezeichnung *sans domicile fixe* liegt die Betonung auf dem Mangel eines festen Wohnsitzes, sie werden also ex-negativo definiert und nicht, wie die meisten Menschen, durch etwas, das sie sind oder besitzen, wie zum Beispiel durch einen Beruf. Damit sind sie Teil einer ganzen Reihe Marginalisierter, die durch einen ihnen zugeschriebenen Mangel benannt werden, wie die *sans-emploi*, *sans-papiers* oder *sans-abri*. Djemila Zeneidi-Henry belegt anhand von Gesetzestexten, dass die *sans domicile fixe* vor allem durch die Absenz von drei Merkmalen als potentielle Gefährder:innen eingestuft wurden: „La définition moderne s'impose en 1818 par le triptyque associant ‚absence de métier, absence de domicile fixe et absence de moyens de subsistance‘. La formule SDF était présente dans

³⁶ Ebenda, S. 18.

³⁷ Brousse, Cécile: „Définition de la population sans domicile fixe et choix de la méthode d'enquête.“ In: *Insée-Méthode*, 116, 2006, S. 15.

³⁸ Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 16.

un arsenal de dispositif législatifs pour désigner un danger à travers le vagabondage et le réprimer.³⁹

Dadurch wird deutlich, dass dies die basalen Besitztümer zu sein scheinen, um überhaupt als ein Mitglied der Gesellschaft anerkannt und nicht als *sans*-Existenz ausgegrenzt zu werden. Arbeit, Ausweispapiere und Wohnung sind die Grundpfeiler der kapitalistischen, westlichen Gesellschaften, da ihr System von den Menschen ohne diese drei Güter unterlaufen werden kann: Wer keine Ausweispapiere hat, kann nicht identifiziert werden, wer keine Wohnung hat, kann nicht fest verortet werden und wer keine Arbeit hat, ist kein Leistungsträger der Gesellschaft im wirtschaftlichen Sinne. Diese Position wird aus der Perspektive der Machthabenden, sprich der Regierung und ihren ausführenden Instanzen, als bedrohlich wahrgenommen, weil sie ein subversives Potential entwickeln könnten. So wird in dem Roman *Les Renards pâles* der dort als „sans-communauté“ bezeichneten Gruppe eine revolutionäre Kraft zugesprochen.

»Nous n'avons plus d'existence politique«, répétait Ferrandi, et il tapait du poing sur la table. »Le seul espoir viendra de ceux qui se taisent,« disait il, »ceux qui n'ont pas accès à la parole parce qu'ils sont exclus de la parole: les sans-abri, les sans-emploi, les sans-papiers – toute la communauté de SANS. Leur silence est sacré, parce qu'il est ce qui reste. Dans un sacrifice, il y a toujours un reste,« disait Ferrandi, »et le jour où ceux dont l'existence est récusée par l'économie trouveront une parole, alors la politique existera de nouveau.«⁴⁰

Die „sans-communauté“ wird in diesem Zitat als die Einzige bezeichnet, die aus ihrer Exklusion heraus einen wirklichen Veränderungsprozess bewirken könnte. Auch in Bezug auf die *sans domicile fixe* und ihre Perspektive auf die Stadt entsteht gerade durch den Mangel eines festen Wohnortes ein innovativer und produktiver Blickwinkel, da sie im urbanen Raum leben, sich Räume aneignen, diese umfunktionieren und neu denken. Sie sind zumindest rein funktional betrachtet die Stadtbewohner:innen *par excellence*, jedoch als solche permanent mit existentiellen Nöten konfrontiert. Diese Notsituation zwingt sie dazu, sich unablässig durch den urbanen Raum zu bewegen, wodurch sie sich in den Topos mobiler Figuren, wie den Flâneuren/Flâneusen oder Nomad:innen, einschreiben. Es handelt sich um Bewegungen zwischen verschiedenen festen Anlaufstellen in der Stadt, aber auch Fluchtbewegungen ohne Rückkehr aus der Heimat in die fremde Stadt oder aus dem alten Leben auf die Straße, welche die Wahrnehmung der Stadt und den Umgang mit dem Raum beeinflussen. Allerdings prägen die *sans domicile fixe* nicht nur durch ihre Bewegung das Bild der Stadt, sondern fallen auch

³⁹ Ebenda, S. 19.

⁴⁰ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 78.

gerade durch ihre Immobilität auf, das heißt durch das Verweilen an Orten der Mobilität, wie an Bahnhöfen. Durch das Verweilen, Sitzen, Schlafen und Campieren an Durchgangsorten wie Bahnhöfen und öffentlichen Plätzen, aber auch durch das permanente Durchqueren der Stadt ohne Fixpunkte wie Wohnung und Arbeitsplatz, wird ihre konträre Nutzung der urbanen Räume zur gesellschaftlichen Norm deutlich.

Bei dieser Betrachtung muss deutlich zwischen den fiktiven Figuren, die als ästhetisierte Vermittlerfiguren einer bestimmten Stadtdarstellung und Gesellschaftskritik dienen, und den autobiografischen Texten obdachloser Menschen unterschieden werden. In der literarischen Verarbeitung obdachloser Figuren spielen traditionelle Inszenierungen des weisen, von den Lastern der Gesellschaft freien und asketisch lebenden Obdachlosen eine Rolle. So stellte ihn zum Beispiel schon der antike Philosoph Diogenes dar, der in einer Tonne lebte und Besitzlosigkeit als Grundlage seiner Philosophie postulierte. In dieser Tradition finden sich viele obdachlose Nebenfiguren in Literatur und Film wieder, die häufig einen außerhalb der Gesellschaft lebenden idealisierten oder dämonisierten Anderen darstellen oder, wie zuletzt in vielen amerikanischen Serien, als komischer Sidekick eingesetzt werden.⁴¹ David Sibley hat festgestellt, dass dominante gesellschaftliche Gruppen häufig schizophren auf ihre marginalisierten Anderen reagieren und sie entweder romantisieren oder dämonisieren, wie es auch in der Darstellung von Obdachlosen in den Medien zu beobachten ist.⁴² Durch diese Darstellung können beängstigende Ähnlichkeiten und Schuldgefühle abgewehrt und eine Auseinandersetzung mit den Lebensbedingungen der Marginalisierten vermieden werden. Eine ähnliche Wirkung der Konfrontation mit Obdachlosen beschreibt Guibert Lasalle: die meisten Menschen empfinden obdachlose Personen zugleich als abstoßend und faszinierend, das abschreckende Moment liege vor allem im Wiedererkennen in der scheinbar großen Differenz.⁴³ Als Folge lassen sich verschiedenen Strategien der Distanzierung beobachten:

Nous sommes alors tentés par différents modes de mise à distance: l'idéalisation – le clochard est vu comme un héros de la liberté et de la révolte contre les dysfonctionnements sociaux; la victimisation – le SDF subit passivement les abus d'une société qui le broie; la réification – le sans-logis devient un objet désincarné d'étude ou d'assistance; la médicalisation – le vagabond apparaît comme atteint de troubles dont le traitement incombe à des thérapeutes.⁴⁴

⁴¹ Beispielsweise Outside Dave in *New Girl*, Milt in *How I met your mother* oder der Trobadour in *Gilmore Girls*.

⁴² Vgl. Sibley, David: *Outsiders in urban society*. Oxford: Blackwell, 1981.

⁴³ Vgl. A. Guibert-Lasalle: *Identité des SDF*, S. 48.

⁴⁴ Ebenda, S. 48.

Obwohl sich teilweise Tendenzen hin zu idealisierenden oder viktimisierenden Darstellungen in den Romanen finden, entsprechen die Protagonist:innen der behandelten Romane weder der dämonisierenden noch idealisierenden Darstellung der Obdachlosen. Sie durchbrechen damit die Möglichkeit, die Figuren als einen „Anderen“ zu konstruieren und damit jegliche Identifikation abzuwehren. Die Protagonist:innen haben gemein, dass sie nicht selbst verschuldet oder durch reines Schicksal in die Wohnungslosigkeit geraten, sondern durch Lebensbedingungen, die von gesellschaftspolitischen und wirtschaftlichen Prozessen hergestellt werden. Besonders hervorzuheben sind prekäre Arbeitsverhältnisse, die dem neoliberalen Wirtschaftssystem geschuldet sind, und prekäre Aufenthaltsrechte, die durch die Einwanderungspolitik produziert werden. Die Hauptfiguren der Romane *Un hiver avec Baudelaire* und *Les Renards pâles* gehören der französischen Mittelschicht an, bis sie durch die Prekarität ihrer Einkommensverhältnisse in die Armut abrutschen. Philippe, der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire*, ist Büroangestellter, dessen befristeter Vertrag jeden Monat gekündigt werden kann, wenn seine Verkaufszahlen nicht dem Soll entsprechen. Er kann dem permanenten Leistungsdruck durch die zusätzliche Belastung von Problemen in der Beziehung zu seiner Frau nicht mehr standhalten. Er beschreibt die Atmosphäre bei seiner Arbeit folgendermaßen:

Neuf heures passées. La vaste salle des commerciaux et des VRP bruisse comme une ruche. Quatre doubles rangées de néons quadrillent le plafond, projetant une lumière de bloc opératoire. L'absence de séparation entre les bureaux, groupés par rectangles de six, interdit toute intimité et limite les moments d'inactivité. Devant, derrière, à droite à gauche, il y a toujours quelqu'un à proximité susceptible de surprendre et d'entendre une conversation, privé ou professionnelle, de voir sur quoi travaille un tel, sur quel site surfe un autre.⁴⁵

Die Arbeitsbedingungen, sprich die befristeten Verträge, die Konkurrenz, die räumlichen Verhältnisse, all dies führt dazu, dass die Angestellten sich gegenseitig kontrollieren und zu immer höheren Leistungen treiben, anstatt sich gegen die Arbeitsverhältnisse solidarisch zu wehren. Philippe, dessen Leistungen innerhalb von zwei Monaten sinken, wird fristlos entlassen. Ebenso ergeht es dem Protagonisten aus *Les Renards pâles*. Die Mühen aus befristeten Verträgen, Abhängigkeit vom Arbeitsamt und deren Restriktionen führen dazu, dass dieser sich dem System komplett entziehen will und sogar die Obdachlosigkeit vorzieht. Während er die Rede des neu gewählten Präsidenten in seinem neuen Wohnort, einem Auto, verfolgt, räsoniert er über die Arbeitsverhältnisse in der französischen Gesellschaft und deren Bedeutung:

⁴⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 28.

Car le travail, que son discours nous présentait comme une »obligation républicaine«, comme une »valeur« susceptible, disait-il, de »sauver le pays«, n’existait tout simplement plus: on nous encouragerait à travailler alors même qu’il n’y avait plus de travail. Les gens que je croisais avaient tous été licenciés, tous ils avaient été poussé dehors, ils végétaient parce qu’on les avait *exclus* du travail. Si bien que lorsque le »nouvel élu« répétait le mot »travail« en feignant d’y voir la solution à tous les problèmes, il nous rappelait surtout que nous étions, les uns et les autres, dans une impasse, et combien il était facile de nous contrôler. Je me disais: il y a ceux qui se tuent au travail, et les autres qui se tuent pour en trouver un – existe-t-il une autre voie?⁴⁶

In diesem Zitat werden ebenfalls die prekären Arbeitsverhältnisse, vor allem auch der Mangel an ausreichender Arbeit, und die staatliche Kontrolle als Ursprung der Misere vieler Menschen herausgestellt. Im Gegensatz zu Philippe, durch dessen Perspektive eines stets bemühten und liebevollen Familienvaters die Arbeitsbedingungen zunächst nur geschildert werden, entwickelt der autodiegetische Erzähler aus *Les Renards pâles* ein gesellschaftskritisches Bewusstsein, das ihn das gesamte System in Frage stellen lässt.

Im Falle der Protagonist:innen der Romane *L’Abyssinie*, *Les Échoués* und *Le coeur en dehors* kommen weitere exkludierende Mechanismen hinzu, da sie alle als Geflüchtete oder Migrant:innen nach Frankreich gekommen sind. Aufgrund ihres Aufenthaltsstatus sind sie vom Arbeitssystem ausgeschlossen und damit auch vom Wohnungsmarkt. Die Figuren aus *Les Échoués* leben zunächst in einem Erdloch in einem Paris nahe gelegenen Waldgebiet sowie auf einer Baustelle, auf der sie auch illegal arbeiten, und in der Wohnung eines befreundeten Paares, wo sie aber schließlich auf Beschluss der anderen Anwohner:innen wieder ausziehen müssen. Die Hauptfiguren stammen aus Moldawien, Somalia und Bangladesch und solidarisieren sich als Gemeinschaft im gemeinsamen Überlebenskampf. Virgil wird dabei vor allem als hilfsbereiter, starker und ehrlicher Anführer der Gruppe charakterisiert, den der Kommunismus Moldawiens zu einer Arbeitsmaschine geformt hat. Der Wunsch nach einem besseren Leben für ihn und seine Kinder hat ihn zur Flucht nach Frankreich getrieben.

Lui ne voulait renoncer à rien. Surtout pas au bonheur de sa femme et de ses fils. Il se cognait au règles, aux interdictions, aux injustices, aux passe-droits, dans l’espoir de trouver un jour son chemin de fuite – comme une mouche se heurte aux carreaux, en mouvement permanent, insaisissable. Le communisme avait fait de lui un bulldozer. Rien ne semblait l’arrêter, ni les murs ni les frontières, car, croyait-il, rien ne pouvait s’avérer pire. À sa force de caractère, il fallait ajouter un physique hors du commun.⁴⁷

⁴⁶ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 20.

⁴⁷ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 12 f.

Durch diese Charakterisierung wird hervorgehoben, dass es die politischen Systeme sind, die ihn in die Illegalität und Obdachlosigkeit treiben und er sich dadurch gezwungenermaßen im Graubereich der Kriminalität bewegt: In Moldawien treibt ihn das kommunistische Regime mit seinen Restriktionen, Ungerechtigkeiten und Entbehrungen zur Flucht, in Frankreich muss er in der Illegalität leben, schwarzarbeiten und sich mit Gewalt gegen Übergriffe und Ausbeutung wehren.

Monk, der Protagonist aus *L'Abyssinie*, wird, wie in seinem Namen schon angedeutet (Monk: engl. Mönch oder frz.: *manque*=Mangel), als zurückgezogener, asketisch lebender Einzelgänger beschrieben. Unter den Obdachlosen wird er als Autorität respektiert, obwohl Monk sich nicht besonders für seine Leidensgenoss:innen interessiert. Dies wird in einer Szene deutlich, in der Monk einen Streit um eine Schachtel Zigaretten schlichtet: „Maintenant c'est le mien, puisque vous n'êtes pas fichus de vous entendre!, repliqua Monk en croisant les bras.“⁴⁸ Zu Ende des Konflikts verteilt Monk die Zigaretten gerecht unter den Kontrahenten. Es fällt auf, dass die Figuren, insbesondere die geflüchteten und illegalisierten, sehr positive Charaktereigenschaften haben und auch unter den schlimmsten Lebensbedingungen solidarisch bleiben. Diese positive Darstellung wirkt der starken Stigmatisierung und Diskriminierung illegalisierter Geflüchteter entgegen. Krisztina Zentai Horváth hat ebenfalls eine Tendenz zur positiven Darstellung der obdachlosen Figuren festgestellt, die der Verstärkung der sozialen Kritik dienen soll: „Il s'agit là d'une stratégie dont les auteurs se servent pour mettre le lecteur du côté des personnages échoués et du même coup contre la société dont le mauvais fonctionnement provoque leur déclassement.“⁴⁹

In *Le coeur en dehors* handelt es sich um einen kindlichen autodiegetischen Erzähler, wodurch die Unschuld an der eigenen Lebenssituation zusätzlich unterstrichen wird. Der zehnjährige Charly Traoré beobachtet morgens, wie seine Mutter von der Polizei aus ihrer Wohnung abgeführt wird. Daraufhin traut er sich nicht mehr, in die Wohnung zurückzukehren, und verbringt einen Tag durch sein Viertel streifend. Er findet schließlich heraus, dass seine Mutter ohne Aufenthaltserlaubnis in Frankreich lebt und beschließt, sich zunächst im Keller eines Freundes zu verstecken. Damit endet die Erzählung. Das Besondere an dieser Figur ist der Humor, mit der die Notsituation verarbeitet wird. Er wird als hyperaktiver, humor- und fantasievoller Junge beschrieben:

⁴⁸ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 32.

⁴⁹ K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 251.

Ce qu'il faut savoir c'est que j'ai une sacrée imagination. La vache, tout le monde le dit. Je peux me mettre à imaginer de ces trucs quand je m'y mets. Des fois c'est bien. Par exemple si j'imagine que Mélanie Renoir est ma femme, je peux nous inventer une histoire d'amour à crever. Mais l'imagination ça peut aussi vous faire mal au cœur. Et ce matin, avec ma mère qui avait été embarquée, j'avais la tête qui partait dans tous les sens.⁵⁰

Dieser humorvolle Umgang mit der schwierigen Situation des Erzählers stellt nicht nur seinen psychischen Abwehrmechanismus dar, sondern ermöglicht es auch den Rezipient:innen, sich mit den Lebensbedingungen dieses Jungen auseinanderzusetzen, ohne dass eigene Abwehrreaktionen wie die von Sibley beschriebenen Abgrenzungen vom eigenen Ich hervorgerufen werden.

Eine Figur, die aus der Reihe der positiven Charaktere herausfällt, ist der Protagonist aus *Station Rome*. In den Schilderungen seiner Tage als Obdachloser in der Métrostation Rome erscheinen rassistische und sexistische Äußerungen seinerseits über Passant:innen.⁵¹ Durch Erinnerungen, in denen angedeutet wird, dass er eine Gewalttat gegen eine Frau begangen hat, wird er als potentieller Gewaltverbrecher oder Mörder dargestellt. Am Ende des Romans werden diese Eigenschaften relativiert, da er als ein schwer psychisch kranker, hochsensibler gescheiterter Musiker identifiziert wird. Dadurch wird letzten Endes vor allem sein Leid als psychisch Kranker in der Obdachlosigkeit hervorgehoben und die Erfahrung, als angsteinflößender Aussätziger wahrgenommen zu werden, aus seiner Perspektive geschildert. Durch die Charakterisierungen der Protagonist:innen und die Positionierung als Wahrnehmungs- und Erzählinstanzen wird deutlich, dass die Konstruktion der Obdachlosen als marginale Andere durchbrochen wird. Damit eröffnet sich eine neue Form der Auseinandersetzung mit ihrer Perspektive auf den städtischen Raum und die gesellschaftlichen sowie politischen Zustände.

1.3.2 Die *sans domicile fixe* als mobile Stadtfiguren

Neben dem Begriff *sans domicile fixe* existieren noch einige weiteren Bezeichnungen für obdachlose Menschen. Vor allem *sans-abri* wird synonym verwendet, wobei der Akzent hier eher auf dem Mangel eines Obdachs beziehungsweise eines Schutzes liegt. Weitere verwandte Bezeichnungen und gleichsam literarische Figuren sind der *vagabond*, *mendiants*, *clochard*, *nomade*, *zonard* oder *sans-logis*, wobei jeweils eine andere

⁵⁰ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 37.

⁵¹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 36.

bestimmte Charakteristik oder Tätigkeit dieser Menschen in den Vordergrund gerückt wird. Eine zentrale These für die Analyse der Romane in dieser Arbeit ist, dass die *sans domicile fixe* aufgrund ihrer Lebensumstände zu den sich durch den urbanen Raum bewegend Figuren gezählt werden können. Dadurch, dass sie keinen festen Ort in der Stadt besitzen, sind sie dazu gezwungen, permanent von Schlafplätzen an versteckten Orten wie Baustellen, Brücken oder verlassenem Häusern hin zu öffentlichen Hilfsstationen wie Suppenküchen und Kleiderkammern und den großen Verkehrsknotenpunkten wie Bahnhöfen und Einkaufsstraßen zum Betteln und zur Nahrungssuche zu ziehen. Sie zählen dadurch zu den Figuren, die sich durch ihr In-Bewegung-Sein auszeichnen, wie es Gebhardt und Hitzler auch für die Flâneure/Flâneusen, Nomad:innen und Vagabund:innen feststellen.⁵²

Abgesehen von der Bewegung unterscheiden sie sich allerdings in den Formen, Funktionen und Beweggründen ihrer Bewegungen. Die von Gebhardt und Hitzler untersuchten Figuren schreiben werden einer positiv bewerteten Form der Mobilität zugeordnet und besitzen dadurch eine privilegiertere Position als die SDF-Figuren. Sie beobachten, dass die Mobilität vor allem Merkmal der Oberen und der Unteren der Gesellschaft ist. Die geistige und finanzielle Elite der globalen Gesellschaft ist aufgrund von den Arbeitsbedingungen dazu gezwungen, ortsungebunden zu sein und mit ihren Unternehmen mitzuziehen, beziehungsweise für die lukrativsten Jobs den Ort zu wechseln. Im Gegensatz dazu sind die Ärmsten oder Marginalisierten der Welt dazu gezwungen, vor Armut und Krieg zu fliehen, ohne dabei irgendwo ankommen zu dürfen. Trotz dieses eklatanten Unterschiedes in der gesellschaftlichen Position der *sans domicile fixe* gegenüber den populären mobilen Figuren der globalisierten Welt möchte ich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Flâneuren/Flâneusen, Vagabund:innen und Nomad:innen herausarbeiten, denn es können durchaus Parallelen in der durch die Bewegung beeinflussten Wahrnehmung und Reflexion des urbanen Raums und der Gesellschaft festgestellt werden.

⁵² W. Gebhardt/R. Hitzler: *Nomaden, Flâneure, Vagabunden*, S. 11.

1.3.2.1 Flâneur/Flâneuse

Der Flâneur/die Flâneuse⁵³ ist eine literarische Figur, die seit dem 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entstehung der Metropolen und der damit einhergehenden Veränderungen der urbanen Wahrnehmungsbedingungen sich zunächst zu einem anthropologischen Phänomen entwickelt und schließlich von Literaten wie Baudelaire, Balzac und Aragon als Reflexionsmedium der Großstadt funktionalisiert wird.⁵⁴

Die Flâneure der Literaturgeschichte charakterisiere ich anhand dreier Merkmale: Das wichtigste Merkmal ergibt sich schon aus der Bezeichnung „Flâneur“, die sich auf den spezifischen Fortbewegungsmodus des Flanierens bezieht. Das Flanieren beschreibt eine ziel- und richtungslose Bewegung, die ermöglicht, dass sich der Flâneur in einer entschleunigten Geschwindigkeit und auf Abwegen zur Mehrheitsgesellschaft in einem urbanen Raum bewegt, in Abgrenzung zum *promeneur*, dessen Schauplatz die Natur ist. Anhand dieser spezifischen Bewegung wird der Flâneur charakterisiert. Neumeyer bezeichnet sie als „ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist“⁵⁵. Aus diesem sich in Bezug auf die Ansprüche zur Produktivität und Schnelligkeit der industriellen Gesellschaft abgrenzenden und verweigernden Bewegungsmodus entsteht eine Selbstmarginalisierung, durch welche die Figuren eine Außenseiterposition einnehmen. Diese Position kann als veritable Verweigerungsgeste zur Schau gestellt werden oder durch einen schicksalhaften gesellschaftlichen Abstieg entstanden sein. Durch diese Positionierung in der gesellschaftlichen Peripherie bei gleichzeitiger Verortung im urbanen Zentrum und somit inmitten in der Masse der Stadtbewohner:innen spiegelt der Flâneur die urbane Gesellschaft der Moderne wider und reflektiert diese kritisch.

In Anlehnung an Stephanie Gomollas Arbeit zur Untersuchung des Flâneurs zwischen Moderne und Postmoderne werde ich den Flâneur in diesem Sinne ebenfalls als „Inkarnation einer spezifischen Wahrnehmungsästhetik“⁵⁶ definieren, die insbesondere

⁵³ Im Folgenden werde ich nur noch die männliche Form benutzen, da in den behandelten Romanen nur männliche Flâneurfiguren auftreten und die traditionellen Flâneurfiguren im 19. Jahrhundert ebenfalls durchschnittlich eher männlich sind. Vgl. Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flâneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 41.

⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 10 f.

⁵⁵ Neumeyer, Harald: *Der Flâneur. Konzeption der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 11.

⁵⁶ S. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S.16.

durch die drei zuvor festgelegten Merkmale entsteht: die Distanz zur städtischen Masse, die Langsamkeit und Zweckfreiheit der Bewegungen und das Moment der Stadtlektüre.⁵⁷ Insbesondere die Wirklichkeitserfahrung des Flanierenden des 19. Jahrhunderts wird mit der Metapher der Stadtlektüre beschrieben.⁵⁸ Er ist nicht nur ein teilnahmsloser Müßiggänger, sondern ist in der Lage, die signifikanten Zeichen der Metropole zu deuten. Die ganze Stadt stellt für ihn einen lesbaren Text dar, indem er sich auch der Lektüre der konkreten Stadttex-te in Form von Reklameschildern, Plakaten und Inschriften widmet. In Walter Benjamins Definition der Stadtlektüre des Stadtpaziergängers wird die Bedeutung der Zeit hervorgehoben.⁵⁹ Der Flâneur nimmt die Stadt nicht nur in der Gegenwart wahr, sondern vollzieht stets auch einen Brückenschlag zur Vergangenheit und „avanciert auf diese Weise zu einem nostalgisch-melancholischen Bewahrer des Gewesenen“.⁶⁰ Der Vorgang der Stadtlektüre, aber insbesondere die Studie der Stadtbewohner:innen, rückt den Flâneur in die Nähe des Soziologen. Im Gegensatz zum Soziologen beansprucht der Flâneur allerdings nicht die Genauigkeit der Wissenschaft für sich, sondern beschreibt seine Studien als zufällige Beobachtungen.⁶¹

Diese spatiale und urbane Wahrnehmung stellt eine Parallele zu den SDF-Figuren dar: Die Flâneurfiguren wurden als Reflexionsmedium der modernen großstädtischen Wahrnehmungsbedingungen genutzt, durch das die Stadt und ihre Bewohner:innen gelesen werden können. Das Flanieren ermöglichte noch eine Form des Lesens der Großstadt und ihrer Bewohner, eine Lesbarkeit des urbanen Raums, die den obdachlosen Protagonisten der Romane nur noch in Fragmenten gelingt. Gleichwohl stellen sie durch ihre Außenseiterposition ein kritisches Reflexionsmedium in Bezug auf die Stadt und ihre Gesellschaft dar.

Obwohl die Gründe für das Gehen für *sans domicile fixe* und Flâneure disparat zu sein scheinen, können die Bewegungen miteinander verglichen werden. Ihnen ist gemein, dass sie sich auf Abwegen zur Mehrheitsgesellschaft durch den urbanen Raum bewegen und dabei verlassene Brachen, Hinterhöfe und Seitengassen erkunden. Während der Flâneur als melancholische Figur durch die Stadt streift, ist dieses zufallsgeleitete Gehen durch die Stadt für die SDF-Figuren eine Überlebensstrategie. Es ist jener existentielle Mangel einer festen Verortung in der Stadt, der sich laut de Certeau im Herumirren durch

⁵⁷ Vgl. ebenda, S.16.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 34.

⁵⁹ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Berlin: Suhrkamp, 1982, S. 524.

⁶⁰ S. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 37.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 38.

den urbanen Raum äußert und der die schwächsten Bewohner:innen der Stadt charakterisiert. Durch den Mangel eines festen Ortes in der Stadt und das daraus resultierende Sich-Bewegen durch den urbanen Raum werden Fragen von Heimatlosigkeit, Staatenlosigkeit und Zugehörigkeit ausgehandelt.⁶² De Certeau beschreibt diese Bewegungen, das Gehen durch die Stadt, als Akt des Widerstands der Schwachen gegen die Starken, die ihre Macht durch Ausgrenzen, Klassifizieren, Trennen und Kartografieren ausüben.⁶³ Die SDF-Figuren schreiben sich durch ihre Bewegungen und die dadurch entstehende Ästhetik der Stadtdarstellung in den Topos des Flâneurs ein, unterscheiden sich allerdings durch die Beweggründe für das Gehen und auch durch ihre Bewegungsmodi, die nicht durch das Verb *flâneren*, sondern eher durch Bewegungsverben wie *errer* oder *rôder* beschrieben werden können. In den Beweggründen für das permanente In-Bewegung-sein ähneln die SDF-Figuren eher den Nomad:innen, für die das Umherziehen eine existenzsichernde Lebensweise darstellt.

1.3.2.2 Nomad:in

Der Nomade zum Beispiel zieht keineswegs seinen Neigungen und Launen entsprechend umher. Vielmehr unternimmt er weit eher zyklische Rundwanderungen, den Jahreszeiten und Opportunitäten lebenserhaltender Natur-Ressourcen folgend.⁶⁴

Das permanente In-Bewegung-sein ist für die Nomad:innen ihre ursprüngliche Lebensweise. Sie unterscheiden sich insofern von den anderen mobilen Figuren: Sie haben weder eine festverortete Heimat verlassen oder verloren, noch sind sie auf der Suche nach einem neuen Heimatort. Ihre Bewegungen sind also nicht auf ein Ankommen ausgerichtet, sondern durch das permanente zyklische Weiterziehen geprägt. Bei Deleuze und Guattari sind die Bewegungen der Nomad:innen deshalb nicht durch Knoten und Punkte charakterisiert, sondern durch Linien, die nicht durch bestimmte Orte definiert sind.⁶⁵ Sie haben keinen Ort, von dem aus sie starten oder an den sie zurückkehren. Aus diesem Grund tragen die Nomad:innen ihr ganzes Hab und Gut immer bei sich. Historisch gesehen wurden umherziehende Völker von der sesshaften Bevölkerung und den

⁶² Vgl. De Certeau, Michel: „Gehen in der Stadt.“ In Ders.: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988, S. 197 f.

⁶³ Vgl. M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 16.

⁶⁴ W. Gebhardt/R. Hitzler: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden*, S. 11.

⁶⁵ Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University Press Minnesota, 1987, S. 380.

Machthabenden der Regionen immer als Bedrohung empfunden, da sie sich durch ihre Bewegungen regulierenden Maßnahmen entziehen konnten.⁶⁶

Im Zuge der Postmoderne und der neoliberalen Wirtschaftssysteme hat die nomadische Lebensweise wieder an Popularität gewonnen. In einer globalisierten Wirtschaft werden flexible und mobile Arbeitsnomad:innen gebraucht. Mobilien Menschen wird mehr Innovation und eine flexiblere Denkweise zugesprochen, und aus der Perspektive dieser mobilen Elite wird der Sesshafte zur suspekten Lebensform.⁶⁷ Diese Betrachtungsweise bezieht sich jedoch nur auf die Privilegierten, für die das Nomadische in einer euphemistischen Weise entfremdet wird. Tim Cresswell konstatiert die romantisierende Verklärung der Mobilität des Nomadischen in der postmodernen Denkweise.⁶⁸ Dem entgegen stehen jene Nomad:innen, deren Existenz ohne die permanente Bewegung bedroht wäre, da sie mit einer absoluten Ressourcenknappheit oder permanenter Vertreibung zu kämpfen haben. Der ursprüngliche Raum der Nomad:innen ist die Wüste, eine von Kargheit geprägte Landschaft ohne Orientierung bietende Strukturen und Anlaufpunkte, in der die Nomad:innen permanent den knappen Ressourcen hinterherziehen müssen.⁶⁹

Das Leben der SDF-Figuren ist ebenfalls von Mangel, Ressourcenknappheit und Witterungsbedingungen geprägt, die sie in gleicher Weise zu einer permanenten Bewegung auf der Suche nach Quellen für Nahrung und Schutz zwingt. Die Romane sind deshalb häufig vom Kontrast zwischen den Bewegungen der Sesshaften – auch denen der SDF-Figuren, bevor sie ihren festen Wohnsitz verlieren oder verlassen müssen – und den nomadisierenden Bewegungen in der Obdachlosigkeit geprägt. Häufig changieren die Protagonist:innen zwischen dem Wunsch nach der Stabilität eines festen Ortes. Vor allem die Protagonist:innen aus *Les Échoués*, *Un hiver avec Baudelaire*, *Le coeur en dehors* und *Station Rome* sind von der Sehnsucht nach einem stabilen und sicheren Raum geprägt, das nomadisierende Leben ist für sie reine Notwendigkeit zum Überleben. Die Protagonisten aus *Vernon Subutex* und *Les Renards pâles* finden hingegen in ihrer

⁶⁶ Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 25.

⁶⁷ Schröder, Markus: „Mobilität ohne Grenzen? Vom Dasein als Nomade und der Zukunft der Sesshaftigkeit.“ In Gebhardt, Wilfried/Hitzler, Ronald: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer, 2006, S. 117.

⁶⁸ Vgl. Cresswell, Tim: „Imagining the nomad: Mobility and the Postmodern Primitive.“ In: Benko, George/Strohmeyer, Ulf: *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1997, S. 360.

⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 11.

Sesslosigkeit einen Befreiungsschlag aus gesellschaftlich Zwängen und erleben das Erwachen einer neuen kritischen Denkweise.

In der Theorie von Rosi Braidotti ist das Nomadische eine spezifische Denkweise, die durch das mobile, fragmentarische und widersprüchliche Subjekt der Postmoderne entsteht: „[...] the nomadism I defend as a theoretical option is also an existential condition that translates into a style of thinking.“⁷⁰ Der Nomade, oder im Falle von Rosi Braidotti eher die Nomadin, ist eine heterotope Metapher für eine postmoderne Subjektivitätsförmigkeit.⁷¹ Heterotop deshalb, weil durch die marginale Position als nomadisches Subjekt in der Bewegung durch verschiedene Gesellschaften, Kulturen und Landschaften ein „critical consciousness“ erwächst, das die „subversion of dominant codes“ bewirkt und dadurch eine Form von utopischem Denken gegenüber der gesellschaftlichen Norm darstellt.⁷² Rosi Braidotti hält diese Position, mit der vor allem die Erfahrung der inneren Widersprüchlichkeit, der Fragmentierung und Verflüssigung einhergeht, für eine spezifisch weibliche.⁷³ Ich denke, dass das nomadische Bewusstsein, das für Braidotti aus einer prekären und marginalen Positionierung des Subjekts heraus entsteht, durchaus auf die SDF-Figuren der untersuchten Romane übertragen werden kann, obwohl es sich durchweg um männliche Protagonisten handelt. Sie stehen in vielerlei Hinsicht in einer widersprüchlichen Position zur Mehrheitsgesellschaft. Dies zeigt sich zum Beispiel durch ihre absolute Armut inmitten einer kapitalistischen Konsumgesellschaft, ihr Wohnen beziehungsweise ihr „privates Leben“ an öffentlichen Orten, der Verweigerung oder Unfähigkeit zu Produktivität in einer Leistungsgesellschaft und der Abwesenheit dessen, wodurch sich der Rest der Gesellschaft zu identifizieren scheint, sprich Wohnung, Besitz, Beruf und/oder Personalausweis/Aufenthaltsurlaubnis. Die obdachlosen Figuren werden in den Romanen über ihre räumliche Positionierung und ihrem Umgang mit dem Raum als Kontrapunkt/Gegenentwurf zur restlichen Gesellschaft gesetzt und stellen dadurch heterotope Subjektentwürfe dar, die ähnlich wie Foucaults räumliche Heterotopien alternative Handlungsmöglichkeiten offenbaren, wie zum

⁷⁰ Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994, S. 1.

⁷¹ Villa, Paula I.: „Mobilität, Heterotopie, Dezentrierung: Rosi Bradottis Nomadic Subjects.“ In: Reuter, Julia/Karentzos, Alexandra: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer Verlag, 2012, S. 146.

⁷² R. Braidotti: *Nomadic Subjects*, S. 7.

⁷³ Vgl. P. Villa: *Mobilität, Heterotopie, Dezentrierung*, S. 147.

Beispiel das Leben in einer nomadisierenden Gemeinschaft wie in *Vernon Subutex*⁷⁴ oder den öffentlichen Protestmarsch der *Sans-papiers* in *Les Renards pâles*⁷⁵.

Der Psychoanalytiker Patrick Declerck spricht in seiner Studie der Obdachlosen in Paris von einer spezifischen psychischen Konstitution, welche die Reintegration in die sesshafte Gesellschaft unmöglich macht. Demnach ist das Nomadentum für sie ein existentielles Bedürfnis. Er spricht sich dafür aus, Obdachlosigkeit nicht per sé als eine zu heilende Krankheit anzusehen, sondern plädiert für mehr Akzeptanz und Unterstützung der Menschen, die in dieser Form leben.⁷⁶ Dieses zur sesshaften Gesellschaft kontradiktorische Bedürfnis wird ebenfalls durch verschiedene SDF-Figuren verdeutlicht. Vernon aus *Vernon Subutex* will nicht zurück in eine feste Wohnung kehren⁷⁷, Jean Deichel aus *Les Renards pâles* findet in seinem Auto ein neues mobiles Zuhause⁷⁸ und auch Monk aus *L'Abyssinie* besitzt nicht den Wunsch, sein Zelt, das im dynamischen öffentlichen Raum steht, zu verlassen.⁷⁹ Dennoch haben diese Figuren ein Bedürfnis zur Verortung, zur Identifizierung mit einem Raum, beispielsweise mit dem Parc des Buttes-Chaumont, dem XX. Arrondissement oder generell mit dem urbanen Raum. Die SDF-Figuren besitzen demnach durch ihre mobile Lebensweise ohne einen stabil verortbaren Wohnraum eine Nähe zum Nomadentum. Der große Unterschied zwischen den SDF-Figuren und den Nomad:innen ist, dass sie diese Lebensweise für sie nicht ein inhärentes traditionelles Kulturgut darstellt, sondern entweder eine aus der Not geborene Überlebensstrategie oder ein rebellischer Gegenentwurf zur Sesshaftigkeit mit ihren dazugehörigen gesellschaftlichen Zwängen und Kontrollmechanismen ist.

1.3.2.3 Vagabund:in

Vagabund:innen stehen in Bezug auf die Ortsgebundenheit zwischen Flâneur/Flâneuse und Nomad:in. Während sich die Flanierenden das ziellose und zufallsgeleitete Gehen durch die Stadt als grundlegende Maxime ihres Lebens auferlegen, dafür aber lediglich zweitweise einen Ort verlassen, zu dem sie gegebenenfalls zurückkehren können, ist für Nomad:innen das permanente In-Bewegung-sein eine genuine Lebensweise.

⁷⁴ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 3*, S. 19.

⁷⁵ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 115.

⁷⁶ Vgl. Declerck, Patrick: *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris: Pocket, 2001, S. 289 f.

⁷⁷ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 177.

⁷⁸ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 23.

⁷⁹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 89.

Vagabund:innen hingegen sind diejenigen, die ihre Heimat vorübergehend verlassen müssen, um bestimmten Gegebenheiten hinterherzuziehen, wie beispielsweise Wander- und Saisonarbeiter:innen. Sie sind „Weg-Getriebene“, die sich gezwungenermaßen in „Umher-Treibende“ verwandeln.⁸⁰

Die *errance* der Vagabund:innen führt seit Ende des Mittelalters zu einer generellen Verurteilung ihrer Lebensweise: „Il était comme une sorte de kaléidoscope englobant à la fois les figures de la marginalité, du mendiant, du délinquant, du criminel, de l’asocial, de l’anarchiste, du fou et son verson féminin, la prostitué.“⁸¹ Die zunehmende Kriminalisierung der *errance* und der *mendicité* führen schließlich im 19. Jahrhundert zu einer Abnahme der umherziehenden Gruppen.⁸² Für Zygmunt Bauman sind die Vagabund:innen ein Phänomen der Postmoderne, die er in Abgrenzung zu den Tourist:innen charakterisiert. Sowohl die Tourist:innen als auch die Vagabund:innen sind spezifische Figuren der Mobilität und Fluidität der Postmoderne. Allerdings stehen die Tourist:innen auf der Sonnenseite dieser Welt, in der Mobilität für sie Autonomie, Freiheit und Unabhängigkeit bedeutet, die sie sich in Form von Reisen kaufen können. Im Gegensatz dazu sind die Vagabund:innen diejenigen, die gezwungen sind, mobil zu bleiben, weil sie nirgendwo willkommen sind. Sie sind die Kehrseite der mobilen Welt des Massentourismus und unbegrenzten Warenflusses: „The vagabonds are the waste of the world which has dedicated itself to tourists services.“⁸³ Sie sind die Zahnräder im System, die dieses zwar am Laufen halten, aber nicht von den Vorteilen profitieren. In diesem Sinne können gerade Gastarbeiter:innen und Arbeitsmigrant:innen als Vagabund:innen bezeichnet werden.

Auch die *sans domicile fixe* sind auf der Schattenseite der Mobilität und aufgrund ihrer Lebensbedingungen zur Bewegung gezwungen. J.-C. Beaune definiert Vagabund:innen anhand dreier Kriterien: Arbeitslosigkeit, Obdachlosigkeit und Armut, die sie zur Mobilität zwingen.⁸⁴ In all diesen drei Kriterien überschneidet sich die Lebenssituation von *sans domicile fixe* und Vagabund:innen, allerdings sind Vagabund:innen im ursprünglichen Sinne, zum Beispiel in der Person eines Wanderarbeiters oder einer Tagelöhnerin, ein Relikt der Vergangenheit. Heutige Formen

⁸⁰ Vgl. W. Gebhardt, R. Hitzler: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden*, S. 11.

⁸¹ D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 22.

⁸² Vgl. ebenda, S. 26.

⁸³ Bauman, Zygmunt: *Tourists and Vagabonds. Heroes and victims of postmodernity*. Wien: Institut für höhere Studien, 2012, S. 14.

⁸⁴ Vgl. Beaune, J.C.: *Le Vagabond et la machine, Essai sur l’automatisme ambulatoire. Médecinisme technique et société 1880-1910*. Seyssel: Champs Vallon, 1983, S. 88.

der Arbeitsmigration oder Ausbeutung von illegalisierten Einwander:innen haben sich weit von der Vagabondage einzelner umherziehender und sich hier und da mit kleinen Gelegenheitsjobs durchschlagender Vagabund:innen entfernt. Aktuell wird das Vagabundentum in positiver Weise mit Weltenbummlerei und Rucksacktourismus verbunden.

Unabhängig von dieser politischen Auslegung der Vagabund:innen als Verlierer:innen und Opfer der Postmoderne beschreibt ihr Bewegungsmodus im Ursprünglichen zunächst das Verfolgen eines umherschweifenden mäandernen Weges, dessen Ziel nicht festgelegt ist. Die Bezeichnung „Vagabund“ steht in einem engen Verhältnis zum Vagen: „Vagabund:innen sind ungefähre Figuren; durch ihre Bewegung im Raum, deren Ziel sie noch nicht wissen können, entziehen sie sich dem Erfasst- und ‚Erkannt‘-Werden.“⁸⁵ In diesen zufallsgeleiteten Bewegungen gleichen die Vagabund:innen den Flanierenden, die sich ebenfalls durch das akzidentelle Umherschweifen auszeichnen. Sie vollziehen Bewegungen, die sich erst im Moment erfassen lassen und deshalb nicht festgelegt oder vorhergesehen werden können. In dieser Vagheit, die sich jeglicher Festlegung entzieht, liegt eine Überlebensstrategie der *sans domicile fixe* im urbanen Raum. Sie passen sich in dieser Weise dem ebenfalls vagen, von Veränderungen und Schnelllebigkeit geprägten öffentlichen urbanen Raum an. Die Obdachlosen sind dazu gezwungen, öffentliche oder ungenutzte Räume zu finden, die sie für sich umfunktionieren können – und das in einer Zeit, in der die Stadt zunehmend funktional gestaltet wird und der Mensch an vielen Orten nur als Konsument:in akzeptiert wird. In diesen festgelegten Räumen müssen sie die Zwischenräume nutzen oder sich sogenannte Gegen-Orte schaffen. Die *sans domicile fixe* als Vagabund:innen zeichnen sich folglich nicht nur durch die Vagheit ihrer Bewegungen aus, sondern auch dadurch, dass sie in enger Verbindung zu den sogenannten vagen urbanen Räumen, den *terrain vague*⁸⁶ stehen, da sich diese für sie als vorübergehender Lebensraum eignet.

⁸⁵ Rolshoven, Johanna/Maierhofer, Maria-Magdalena/Ziegler, Ella: *Das Figurativ der Vagabondage*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 24.

⁸⁶ Vgl. Nitsch, Wolfram: „Terrain Vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne.“ In: *Comparatio* 5, 2013, S. 1-18.

1.3.2.4 Clochard

Djemila Zeneidi-Henry sieht den *clochard* als urbanen Nachfolger des *vagabond*⁸⁷ Mit dem Verbot der Vagabondage im 19. Jahrhundert und der voranschreitenden Urbanisierung zog es die Armen in die Städte. Der *clochard* wurde zum Sinnbild dieser neuen urbanen Armut. Im Gegensatz zu den Vagabund:innen wird dieser eher mit einer lokalen Verankerung als mit Mobilität verbunden:

Leurs différences sont tout d'abord spatiales. Les vagabonds étaient essentiellement errants et oscillaient entre la campagne et la ville. Attirés par la ville, celle-ci les refoule. Au cours des siècles, les vagabonds se sont urbanisés, tout à fait logiquement dans un contexte d'urbanisation croissante. Ils parcouraient le pays vers de lieux moins hostiles. En revanche, les clochards se définissent clairement à partir d'un ancrage urbain et le plus souvent dans un quartier. Ils apparaissent dans la littérature et dans le sens commun comme un élément du „paysage“ urbain local.⁸⁸

Die SDF-Figuren des Korpus stehen in Bezug auf ihre Mobilität zwischen diesen beiden Figuren. Mit dem *clochard* verbindet sie ihr urbaner Lebensort sowie ihre extreme Marginalisierung. Dennoch weichen die zeitgenössischen Darstellungen der SDF-Figuren vom typischen Bild des *clochard* ab. Wie bereits Krisztina Horváth festgestellt hat, changieren die literarischen Darstellungen bei Victor Hugo, Eugène Sue und Baudelaire im 19. Jahrhundert zwischen Pittoreske und Horror.⁸⁹ Ähnliche Tendenzen macht Djemila Zeneidi-Henry aus. Die Bezeichnung *clochard* bezieht sich auf die physische Erscheinung und stammt vom Verb „clocher“, das im Mittelalter „hinken“ bedeutete und symbolisch für die körperliche Verwahrlosung stand.⁹⁰ „Les images les plus courantes sont celles d'un être sale, crasseux, pouilleux, en guenilles et vecteur de maladie.“⁹¹ Diesen körperlichen Zustand bezeichnet Djemila Zeneidi-Henry als „clochardisation“. Dies ist häufig die letzte Station eines Prozesses der physischen und psychischen Verwahrlosung, die oftmals einen unumkehrbaren Wendepunkt darstellt.⁹² In den Romanen tauchen diese klassischen Darstellungen der *clochards* als abschreckende Beispiele dafür auf, wohin der Weg in die Obdachlosigkeit führen kann. So fragt sich der Protagonist aus *Station Rome* mit Blick auf einen alten Mann, der von den Sozialarbeitern in einer Obdachlosenunterkunft gewaschen werden muss: „Est-ce que je finirai comme

⁸⁷ Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 27.

⁸⁸ Ebenda, S. 28.

⁸⁹ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 252.

⁹⁰ Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 28.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Vgl. ebenda, S. 29.

ça?“⁹³ Ähnlich ergeht es Vernon bei der Begegnung mit einer obdachlosen Frau, die ihm ihre wunden Füße zeigt: „Vernon ne pouvait détacher son regard de ses pieds. Il se demandait, en pensant à son doigt gonflé: combien de temps pour en arriver là? Combien de temps avant qu’il ne ressemble plus du tout à celui qu’il avait été.“⁹⁴ Als *clochard* werden in diesem Zusammenhang die Obdachlosen bezeichnet, deren psychischer und physischer Zustand sich völlig an das Leben auf der Straße angepasst hat und für die es, wie es Patrick Declerck beschrieben hat, keine Rückkehr aus der Obdachlosigkeit geben kann. Sie sind demnach zum einen der Vorgänger der SDF-Figuren, deren Erscheinungsbild, Lebensweise und Ursachen der Obdachlosigkeit sich weiter ausdifferenziert haben und zum anderen abschreckendes Beispiel dafür, was ihnen bei einer Verschlechterung ihres Zustandes bevorstehen könnte.

1.3.3 Zusammenfassung

Der Vergleich mit anderen mobilen und obdachlosen Figuren hat gezeigt, wo sich die *sans domicile fixe* in Bezug auf die Mobilität verorten lassen. Gerade im Vergleich werden ihre Spezifika sichtbar und es wird deutlich, dass sie sich durch keine dieser mobilen Lebensweisen in ihrer Gänze beschreiben lassen, sondern, dass sie individuell zwischen diesen Mobilitätsformen einzuordnen sind. Mit den Flâneuren und Flâneusen verbindet die SDF-Figuren ihre Positionierung außerhalb der Gesellschaft bei gleichzeitiger Präsenz mitten im urbanen Zentrum, durch die sie aus einer kritischen Distanz heraus die Stadt und ihre Bewohner:innen besonders prägnant beschreiben und deuten können. Ihre Bewegungen ähneln sich in ihrer Zufälligkeit, wenngleich sich die Beweggründe grundlegend unterscheiden. Aus diesem Grund sind die Bewegungen der SDF-Figuren auch nicht durch das Verb *flâner* zu beschreiben, sondern eher durch *errer* oder *rôder*. Gemein ist ihnen hingegen wieder, dass die Bewegungen im Sinne von de Certeau als eine widerständige Handlung beschrieben werden können, die sich außerhalb der Logik der Machthabenden in den urbanen Raum einschreibt.⁹⁵

Die Lebensweise der *sans domicile fixe* spiegelt sich ebenfalls im Nomadentum wider. Das permanente Umherziehen ohne einen sesshaften Wohnsitz und die Anpassung der Bewegungen an Witterungsverhältnisse und die Ressourcenknappheit beschreiben

⁹³ V. Pieri: *Station Rome*, S. 14.

⁹⁴ V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 102.

⁹⁵ Vgl. M. De Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 182.

ziemlich treffend die Überlebensstrategie der SDF-Figuren im urbanen Raum. Auch das von Rosi Braidotti beschriebene Nomadische als „critical consciousness“, das durch die Marginalisierung des Subjekts entsteht, erfasst die veränderte Wahrnehmungsweise und sozialkritische Potential der SDF-Figuren sehr gut. Wie bei den Flâneuren/Flâneusen entsteht durch die marginale Positionierung und die Erfahrung ausgrenzender und diskriminierender Mechanismen eine kritische, heterotope Positionierung, aus der heraus politische und gesellschaftliche Verhältnisse besonders prägnant kritisiert werden können. Im Gegensatz zum Nomadischen lässt sich bei vielen Protagonist:innen eine Sehnsucht nach Heimkehr oder einem Ankommen an einem festen Ort beobachten. Durch den Vergleich mit den Vagabund:innen kann das Vage in den Bewegungsmodi und vor allem auch der „Wohnsituation“ der *sans domicile fixe* in der Stadt beschrieben werden. Sie sind dazu gezwungen, jederzeit auf die Veränderungen des öffentlichen Raums zu reagieren und sich dessen Vagheit anzupassen. Mit Zygmunt Baumans Vagabund:innen verbindet die *sans domicile fixe*, dass sie ebenfalls die Verlierer dieser globalen, kapitalistischen Welt sind, in denen nicht nur Güter und Finanzmittel global fließen, sondern auch der Mensch als Arbeitskraft diesen Logiken unterworfen ist. Die Schwächsten in diesem System sind eine Gruppe, die besonders stark von der Obdachlosigkeit bedroht ist und die beispielsweise als Saisonarbeiter:innen in Zelten leben oder als Illegalisierte schwarz auf den Baustellen der Städte arbeiten.⁹⁶

Allerdings zeigt sich anhand des Vergleichs, dass nicht nur die Mobilität der SDF-Figuren ausschlaggebend ist, sondern auch ihre Verankerung im urbanen Raum, die sie mit ihrem Vorgänger, dem *clochard*, verbindet. Ihre Verortung an zentralen Punkten des städtischen Raums wie Bahnhöfen oder Einkaufsstraßen macht sie zu einem integralen Bestandteil und zu perfekten Beobachter:innen des städtischen Lebens.

1.4 Ziel der Arbeit und methodisches Vorgehen

Auf Grundlage der Definition der *littérature sans domicile fixe* beschäftigt sich diese Arbeit mit der Wahrnehmung und Konstruktion der urbanen Räume aus der Perspektive der zuvor skizzierten literarischen SDF-Figuren in der aktuellen französischen Literatur seit 2009. Durch die Analyse der Stadtrepräsentationen in diesen Texten soll die

⁹⁶ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 149 ff.

Perspektive der marginalisierten obdachlosen Menschen auf ihre Lebensräume in der Stadt sichtbar gemacht werden. Dies erfolgt vor dem Hintergrund, dass sich in den letzten Jahren in der Literatur eine Veränderung der Darstellung des Lebens in den Großstädten Europas auf der einen Seite durch die zunehmende Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse und auf der anderen Seite durch die Migrations- und Flüchtlingsbewegungen feststellen lässt. Ziel ist es, diesen Veränderungen nachzuspüren, die sich über die Relationalität zwischen dem urbanen Raum und den SDF-Figuren herausarbeiten lassen.

Die Texte des behandelten Korpus erzählen aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedener Form vom Leben beziehungsweise Überleben als obdachlose Person in der Stadt. Die Analyse dieser Romane soll untersuchen, in welchen Räumen sich die Wohnungslosen aufhalten, wie sie sich diese aneignen und transformieren und von welchen Räumen sie ausgeschlossen werden. Da die Darstellung von Räumen immer in Abhängigkeit zur wahrnehmenden Instanz steht,⁹⁷ liegt ein zweiter Fokus auf der Frage, inwiefern die Wahrnehmung der urbanen Räume durch die Positionierung und Bewegungsmuster der SDF-Figuren beeinflusst ist. Als Basis dieser Untersuchung gilt die Annahme des „spatial turn“, dass Räume als kulturelle Bedeutungsträger fungieren⁹⁸ und erst durch soziale Praxis entstehen.⁹⁹ „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in Bewegung sind. Raum ist demnach nicht [...] der starre Behälter, der unabhängig von den materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körperwelten sind verwoben.“¹⁰⁰ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, inwiefern sich die *sans domicile fixe* als soziale Gruppe eigene Räume schaffen können: Welche Räume bietet die Stadt für diese Menschen? Und wie können sie sich dort einen Lebensraum kreieren? Sprich: Welche wechselseitige Beeinflussung besteht zwischen den SDF-Figuren und dem urbanen Raum? Diese Arbeit fokussiert sich in erster Linie auf die Analyse der Räume, die erst durch die Handlungen der SDF-Figuren als urbane Akteur:innen entstehen. In Abgrenzung dazu stehen die urbanen Orte, an denen diese Räume entstehen, als „ihre Fixpunkte“, durch die sie geografisch lokalisierbar werden.¹⁰¹

⁹⁷ Vgl. Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 20.

⁹⁸ Vgl. W. Hallet/B. Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 11.

⁹⁹ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: „Spatial Turn.“ In Dies.: *Cultural Turns*. Berlin: de Gruyter, 2006, S. 214.

¹⁰⁰ Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 34.

¹⁰¹ Vgl. Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Flughafen – Hafen*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 28.

Die Orte treten in den Analysen demnach als physisch-stabile Markierungen der Räume auf, zum Beispiel als Stadtteile, Straßen oder institutionelle Orte wie der Bahnhof.

1.4.1 Methodisches Vorgehen

In den folgenden Analysekapiteln wird sich der Konstruktion und der Wahrnehmung der Räume in der SDF-Literatur mit verschiedenen Schwerpunkten genähert. Zunächst werden die Repräsentationen der urbanen Räume mittels *close readings* anhand von literaturwissenschaftlicher, postkolonialer, kulturwissenschaftlicher und stadtsoziologischer Raumkonzepten analysiert. Hierbei treten aufgrund der spezifischen Lebensweise der Wohnungslosen vor allem dynamische Raumkonzepte in den Vordergrund, wie zum Beispiel die Transit-Orte¹⁰², *Non-lieux*¹⁰³, Heterotopien¹⁰⁴ und das *terrain vague*¹⁰⁵. Die Untersuchung der Raumrepräsentationen, das heißt die Herstellung und Transformation von Räumen durch die Handlungen der SDF-Figuren, erfolgt anhand der zentralen These, dass den Figuren das Paradox der „Im-Mobilität“ innewohnt, in zwei Hauptkapiteln (2.1 und 2.2.). Das erste Kapitel (2.1) untersucht anhand der Definition von Handlungsweisen, die als Wohnen eingeordnet werden können, die Räume, die von den SDF-Figuren zu Aufenthalts-, Schutz- und Wohnräumen umfunktioniert werden können. Es handelt sich hierbei um Handlungsweisen, die den Figuren zur Herstellung einer gewissen Stabilität und Fixierung im urbanen Raum dienen.

Eine erste Hypothese lautet, dass Transit-Orte, wie Bahnhöfe und Métro-Stationen, entgegen ihrer eigentlichen Durchgangsfunktion als Wohnräume genutzt werden.¹⁰⁶ Diese Orte, die laut Marc Augé zu einem großen Teil zu den sogenannten *Non-lieux* gezählt werden können und damit weder Identität, noch Relation oder eine Geschichte aufweisen,¹⁰⁷ scheinen trotz dieser negativen Definition oder gerade wegen der Absenz dieser Eigenschaften gewisse Vorteile, wie kurzzeitigen Schutz oder soziale Interaktion, für die Menschen ohne festen Wohnsitz zu bieten. Die Obdachlosen sind dazu

¹⁰² Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*.

¹⁰³ Vgl. Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Édition du Seuil, 1992.

¹⁰⁴ Vgl. Foucault, Michel: *Les Hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.

¹⁰⁵ Vgl. Nitsch, Wolfram: „Terrain Vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne.“ In: *Comparatio* 5, 2013, S. 1-18.

¹⁰⁶ K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 252.

¹⁰⁷ M. Augé: *Non-lieux*, S. 100.

gezwungen, öffentliche oder ungenutzte Räume zu finden, die sie für sich umfunktionieren können, und das in einer Zeit, in der die Stadt zunehmend in homogene Funktionsbereiche nach Wohnen, Konsum und Arbeiten eingeteilt wird und offene Räume verschwinden. In diesen festgelegten Räumen müssen die *sans domicile fixe* die Zwischenräume nutzen oder sich sogenannte Gegen-Orte schaffen. Diese Transformation der Räume untersuche ich anhand von Michel de Certeaus Definition von Handlungen als Strategien und Taktiken, mit denen sich die marginalisierten Benutzer:innen den urbanen Raum im Rahmen eines Spannungsfelds der Mächtigen aneignen können.¹⁰⁸ Die Handlungsweisen, die sich im Sinne von de Certeau in das Feld der Taktiken einordnen lassen, da sie meist nur ein vorübergehende und fragile Aneignung erzeugen¹⁰⁹, dienen der Herstellung von Verortungen und der Stabilisierung der Identität. Kulturelle Alltagspraktiken des Wohnens werden auf den öffentlichen urbanen Raum übertragen und schaffen innovative Räume, die in ihrer Beschaffenheit die Defizite und Grenzen der aktuellen Stadtgestaltung besonders verdeutlichen, zum Beispiel durch die Umnutzung stillgelegter Bauprojekte oder der zunehmend kommerzialisierten Stadtzentren. Die Umgestaltung der Räume wird immer dort möglich, wo sich Leerstellen befinden, wo die Besitzverhältnisse oder die aktuelle Nutzung der Räume vage ist, wie es bei öffentlichen Plätzen oder bei zerfallenden Bauten, die niemand mehr finanziert, der Fall ist. Die SDF-Figuren entwickeln Taktiken zur Zwischennutzung dieser offenen Räume und schaffen dadurch zumindest vorübergehend eigene Räume. In den Texten wird zudem deutlich, dass die Suche nach diesen umfunktionierbaren Räumen ein harter Kampf gegen die Sicherheitspolitik der Städte ist, welche die wohnungslosen Menschen selbst aus leerstehenden oder öffentlichen Gebäuden fernhält, aber auch gegen andere Menschen in Notlagen. Hier wird deutlich, dass die Analyse auch die Grenzen und Exklusionsmechanismen für die Konzeption der Räume einschließen muss, wodurch Machtstrukturen in der Verteilung des Raums deutlich werden.

Im zweiten Kapitel (2.2) zur Untersuchung der Raumrepräsentationen und -konstruktionen werden die Räume in den Blick genommen, die im Gegensatz zu den Wohnräumen durch die Bewegungen der Figuren und eine tendenzielle Auflösung der Stabilität geprägt sind. Wie bereits in den einleitenden Kapiteln zur Figur der SDF festgestellt, weisen sie Ähnlichkeiten zu verschiedenen anderen mobilen Stadtfiguren auf. In diesem Kapitel wird untersucht, welche Räume von den Figuren im Sinne de Certeaus

¹⁰⁸ Vgl. M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 17.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 23.

durch Handlungsweisen des „Ergehens“ angeignet und transformiert werden.¹¹⁰ Auch hier steht erneut im Fokus, in welcher Weise diese Bewegungen von der herrschenden Ordnung der Stadt abweichen, widerständige Bewegungsmuster in die Stadt einschreiben und damit eine „andere Räumlichkeit“ erschaffen.¹¹¹ Gleichzeitig werden die Grenzen dieser Handlungsermächtigungen anhand der Bewegungsmuster deutlich, die im Gegensatz zur Aneignung, zum Ausdruck der Heimatlosigkeit und des Verlusts stabilisierender Faktoren werden.

Das dritte Analysekapitel widmet sich im Anschluss an die raumtheoretischen Analysen der narratologischen Analyse der Erzählsituationen, aus denen heraus die Räume beschrieben werden, und den Wahrnehmungsperspektiven, die sich daraus ergeben. Andreas Mahler spricht bei der Perspektivierung der wahrnehmenden Instanz auf den urbanen Raum als Objekt von Modalisierungen.¹¹² Er unterscheidet zwischen sich bewegenden und statischen Instanzen sowie Panorama- und Untersichten als wichtigsten Achsen zur Beschreibung der Perspektivierung. Darüber hinaus betrachtet er die Nähe beziehungsweise Distanz durch Kommentierung und Bewertung des wahrgenommenen Raums.¹¹³ In diesem Themenkomplex richtet sich die Aufmerksamkeit also auf die Wahrnehmung der Räume, und es gilt zu untersuchen, aus welchem Blickwinkel die SDF-Figuren die Stadt wahrnehmen und erzählen. Im ersten Abschnitt des Kapitels (3.1) wird der These nachgegangen, dass die Stadt in den Romanen durch subjektiv geprägte Wahrnehmungsinstanzen, welche die Perspektive der SDF-Figuren einnehmen, erzählt wird. Anhand der erzähltheoretischen Kategorien nach Genette¹¹⁴ werden die Erzählsituationen bestimmt, um davon ausgehend der Hypothese nachzugehen, dass die Perspektive der SDF-Figuren durch ihre Position außerhalb der Gesellschaft eine kritische Sichtweise auf die Stadt vermitteln kann.

Diese Positionierung im „Außerhalb“ soll im folgenden Kapitel (3.2) mit Hilfe verschiedener wahrnehmungsbeeinflussender Faktoren näher untersucht werden: Dabei spielt beispielsweise zunächst eine Zuordnung des räumlichen Blickwinkels auf den Achsen „oben“ und „unten“, sowie „zentral“ und „peripher“ eine fundamentale Rolle. Wo können die Figuren anhand der Semiosphären¹¹⁵ nach Lotmann verortet werden?

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 188.

¹¹¹ Vgl. ebenda, S. 182.

¹¹² Vgl. Mahler, Andreas: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“ In: Ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination. Heidelberg*. Winter 2009, S. 21.

¹¹³ Vgl. ebenda.

¹¹⁴ Genette, Gerard: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

¹¹⁵ Lotmann, Jurij/Keil, Rolf-Dietrich: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993.

Entspricht die Perspektive der SDF-Figuren im Gegensatz zur macht- und kontrollgebenden panoramatischen Übersicht eher der subjektiv geprägten Binnenperspektive, die sich räumlich als „unten“ zuordnen lässt? Ist ihre Wahrnehmung im Sinne De Certeaus durch das „Gehen in der Stadt“ des Fußgängers geprägt und manifestiert sich somit erst im Moment der Bewegung?¹¹⁶ Es gilt außerdem zu untersuchen, inwiefern die Perspektive dem „peripheren Blick“ von Buschmann und Ingenschay entspricht, der durch eine dekonstruktivistische Wirkung gegenüber den eurozentristischen Metropolen charakterisiert wird.¹¹⁷

Dabei wird eine weitere Hypothese in Bezug auf die Perspektive der SDF-Figuren überprüft. Ihr Blick ist demnach nicht durch die Verortung in der geografischen Peripherie, sondern hauptsächlich durch die Positionierung an der gesellschaftlichen Peripherie geprägt. Dadurch ergäbe sich eine gesellschaftliche Außenperspektive bei gleichzeitiger räumlicher Innenperspektive. Bei den wohnungslosen Migrant:innen und Geflüchteten verstärken sich die marginalisierenden Faktoren, da sie nicht nur aufgrund ihres sozialen Status, sondern auch aufgrund ihrer kulturellen und nationalen Zugehörigkeit ausgegrenzt werden. In Zusammenhang mit diesen Texten werden im Kapitel 3.3 postkoloniale Theorien in Bezug auf Stadt und Raum angewandt, wie zum Beispiel die Konzeption eines postkolonialen Flâneurs, der durch seine Perspektive räumliche Machtstrukturen und marginalisierte Gruppen sichtbar macht und den urbanen Raum aus dieser Perspektive dekonstruiert und umdeutet.

Eine weitere Komponente, deren Einfluss auf die Wahrnehmung des Raums in die Untersuchung mit einbezogen werden soll, ist die Zeit. In den untersuchten Romanen fällt auf, dass sich die Wahrnehmung der Zeit durch die verlorenen tagesstrukturierenden Komponenten wie beispielsweise eine Arbeit verändert und damit zusätzlichen Einfluss auf die Orientierung im Raum hat. Mit Michail Bachtins Konzept des Chronotopos¹¹⁸ werden im Kapitel 3.4 die Wechselwirkungen zwischen Zeit- und Raumwahrnehmung untersucht und daraus ein spezifischer Zeitwahrnehmungsraum, der Chronotopos der Obdachlosigkeit, herausgearbeitet, der sich ebenfalls durch die beiden Polen der Fixierung und der Auflösung der Zeit charakterisieren lässt.

¹¹⁶ M. De Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 181 f.

¹¹⁷ Ingenschay, Dieter: „Großstadtaneignungen in der Perspektive des peripheren Blicks.“ In: Buschmann, Albrecht/Ingenschay, Dieter (Hg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Berlin: Königshausen & Neumann, 2000, S. 14.

¹¹⁸ Vgl. Bachtin, Michail: *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

Im letzten Analysekapitel (4) werden formal-ästhetische und generische Besonderheiten der Romane herausgearbeitet und ausgehend von der These untersucht, dass die Romane dadurch, dass sie einen Raum der Artikulation für die SDF-Figuren darstellen, im Sinne von Ottmar Ettes Konzept des *ÜberLebenSchreibens* selber einen geschützten Raum herstellen.¹¹⁹ Hierfür werden zeit-, raum- und identitätsfixierende Erzählstrategien untersucht, wie beispielsweise das Tagebuchschreiben als textueller Raum der Selbstversicherung, das Imaginieren von Schutz- und Zufluchtsorten und die Zuflucht in der Literatur durch intertextuelle Verweise.

1.4.2 Forschungsstand

Urbanisierungsprozesse in Verbindung mit Obdachlosigkeit und Migration stehen aktuell in verschiedenen Disziplinen im Fokus, so etwa in der Soziologie, der Psychoanalyse, der Geografie und den Kultur- und Literaturwissenschaften. Der sogenannte *spatial turn* hat maßgeblich zur Auseinandersetzung mit der Kategorie Raum als soziale Konstruktion in den Kultur- und Literaturwissenschaften beigetragen und die postkoloniale Perspektive räumlicher Machtverhältnisse, wie zum Beispiel zwischen Zentrum und Peripherie, nochmals in den Vordergrund gerückt.¹²⁰ Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick über die wichtigsten Publikationen aus den verschiedenen Disziplinen geben, die dieser Arbeit zugrunde liegen.

Die Situation der Obdachlosen in der Stadt und die gesellschaftlichen Hintergründe der Obdachlosigkeit wurden bisher vor allem aus soziologischer, kulturwissenschaftlicher und psychosozialer Perspektive betrachtet. So auch durch den Ethnologen und Psychoanalytiker Patrick Declerck mit seinen Werken *Le sang nouveau est arrivé. L'horreur SDF*¹²¹ und *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*¹²², von Hubert Prolongeau, der seine Erfahrungen aus einem Selbstversuch als Obdachloser in dem Buch *Sans domicile fixe* verarbeitet hat,¹²³ oder in der kulturwissenschaftlichen Untersuchung der Obdachlosen an der Pennsylvania Station in New York durch Aurélie

¹¹⁹ Ette, Ottmar: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.“ In: Asholt, Wolfgang/Ette, Ottmar (Hrsg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, S. 37.

¹²⁰ Vgl. D. Bachmann-Medick: *Spatial Turn*.

¹²¹ Vgl. Declerck, Patrick: *Le sang nouveau est arrivé. L'horreur SDF*. Paris: Gallimard, 2005.

¹²² Vgl. Declerck, Patrick: *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris: Pocket, 2016.

¹²³ Vgl. Prolongeau; Hubert: *Sans domicile fixe*. Paris: Éditions Points, 1993.

Delage¹²⁴, um nur einige exemplarische Publikation zu nennen. Die spezifische Situation für Frauen in der Obdachlosigkeit hat die Filmemacherin Claire Lajeunie in dem Buch *Sur la route des invisibles* dokumentiert.¹²⁵ Aus geografischer Perspektive hat Djemila Zeneidi-Henry eine umfassende Untersuchung der räumlichen Verortung der *sans domicile fixe* anhand von Bordeaux vorgelegt.¹²⁶ Die historische Entwicklung der Armut wohnsitzloser Menschen in Frankreich seit dem Mittelalter hat André Gueslin untersucht.¹²⁷ In dem Band „Unbedachtes Wohnen“ hat sich Jürgen Hasse aus kulturwissenschaftlicher und medientheoretischer Perspektive unter anderem mit dem Wohnen obdachloser Menschen beschäftigt.

Im Gegensatz dazu wurde sich mit der Obdachlosigkeit als literarisches Thema bisher kaum beschäftigt. Der „personnage SDF“ aus soziologischer Sicht hat sich Krisztina Zentai Horváth gewidmet. Sie untersucht die Funktionen des Personals der Obdachlosen in der Stadtliteratur und formuliert grundlegende Thesen für die veränderte Darstellungsweise seit dem 19. Jahrhundert, das sozialkritische Potential und die Charakterisierung der Figuren.¹²⁸ Für die amerikanische Literatur hat John Allen eine Untersuchung der Darstellung der „homeless people“ in diachroner Weise vorgenommen.¹²⁹ Da sich die SDF-Figuren in einen größeren Kontext marginalisierter Stadtfiguren wie Flâneuren/Flâneusen, Nomad:innen, Migrant:innen, Vagabund:innen und Geflüchtete einordnen lassen, sind die Arbeiten zu diesen prekarierten, migratorischen und transkulturellen Perspektiven auf die Stadt ebenfalls anschlussfähig.¹³⁰ Diese Arbeit soll die Forschungslücke schließen, indem die SDF-

¹²⁴ Vgl. Delage, Aurélie: „In/out. Marginalité sociale et centralité spatiale. Les SDF en gare de Pennsylvania Station (New York) Étude de cas.“ In: Clemens, Gabriele/El Gammal, Jean/Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Städtischer Raum im Wandel. Modernität – Mobilität – Repräsentationen*. Berlin: Akademie Verlag, 2011, S. 201-217.

¹²⁵ Vgl. Lajeunie, Claire: *Sur la route des invisibles. Femmes dans la rue*. Paris: Michalon, 2015.

¹²⁶ Vgl. Zeneidi-Henry, Djemila: *Les SDF et la ville. Géographie du savoir-survivre*. Paris: Bréal, 2002.

¹²⁷ Vgl. Gueslin, André: *D'ailleurs et de nulle part: Mendians, vagabonds, clochard, SDF en France depuis le Moyen-Age*. Paris: Fayard: 2013.

¹²⁸ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain.“

¹²⁹ Vgl. J. Allen: *Homelessness in American Literature. Romanticism, Realism and Testimony*.

¹³⁰ Vgl. Struve, Karen: *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*. Tübingen: Narr Verlag, 2009; Ruhe, Cornelia: *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004; Böhm, Roswitha/Kovacshazy, Cécile (Hg.): *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXIe siècle*. Tübingen: Narr Verlag, 2015; Budde, Jannica: *Interkulturelle Stadtnomadinnen. Inszenierungen weiblicher Flânerie- und Migrationserfahrungen in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Aysel Özakin, Emine Sevgi Özdamar und Asli Erdoğan*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2017; Rhein, Jan: *Flâneure in der Gegenwartsliteratur. Réda, Wackwitz, Pamuk, Noteboom*. Marburg: Tectum Verlag, 2010; Bouloumié, Arlette: *Errance et marginalité dans la littérature*. Rennes: Presse universitaire de Rennes, 2007; Buschmann, Albrecht/Ingenschay, Dieter (Hg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des*

Figuren in Abgrenzung zu diesen Korpora als Protagonist:innen mit ihren spezifischen Erzählperspektiven und Narrativen in den Fokus der Analysen gestellt werden.

Die Forschung zur Raumkonzeption in der Literatur hat spätestens seit dem *spatial turn* einige Theorien entwickelt, mit denen die urbanen Räume beschrieben werden können. Für diese Forschungsarbeit sind zum Beispiel Marc Augés Ausführungen zum *Non-lieu* als ein räumliches Produkt der *surmodernité*, Ausgangspunkt für weiterführende Analysen der von ihm beschriebenen hyperfunktionalen Orte.¹³¹ Im Kontrast dazu steht das Konzept des *terrain vague*, das einen funktionslosen Raum außerhalb der städtischen Machtverhältnisse beschreibt, der durch seine Offenheit eine Vielfalt an Nutzungsmöglichkeiten bietet.¹³² Ebenfalls grundlegend für die Analyse der gesellschaftlichen Räume der Stadt sind Foucaults *Heterotopien*, mit denen er Gegenorte zur gesellschaftlichen Norm beschreibt, die auch institutionalisiert, zum Beispiel in Form von Psychiatrien oder Badehäusern, auftreten können.¹³³ Um die Räume der Literatur in ihrer spezifischen Verbindung von Raum und Zeit zu verstehen, ist Bachtins Konzept des *Chronotopos* grundlegend.¹³⁴

Die bisher genannten Raumkonzepte vernachlässigen allerdings größtenteils die transkulturelle Komponente der aktuellen Literatur, weshalb das vorliegende Projekt an diesem Punkt ansetzen will. Hierzu liefert Ette mit seinem *ZwischenWeltenSchreiben* ein literaturästhetisches Konzept, das als Grundlage dienen kann. Ette betrachtet den Raum als ein durch Vektoren festgelegtes Geflecht, durch das verschiedene Orte miteinander in Verbindung stehen und sich überlagern können.¹³⁵ Als Verbindungsorte können hierbei die Transit-Orte dienen, deren Bedeutung in der Literatur bereits Lars Wilhelmer untersucht hat.¹³⁶ Sie stehen schon länger auch im Fokus der transkulturellen Literaturwissenschaft, da sie die Fixpunkte eines globalen Verkehrsnetzes sind, welche die Bewegungen der Menschen über den Globus und damit die Transkulturalität einer

peripheren Blicks. Berlin: Köhner & Neumann, 2000; Müller-Richter, Klaus/Uritescu-Lombard, Ramona (Hg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*. Bielefeld: transcript, 2007; Harbrecht, Katia/Struve, Karen/Tüting, Elena/Febel, Gisela: *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2020.

¹³¹ Vgl. M. Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.

¹³² Vgl. W. Nitsch: „Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne“; Broich, Jacqueline Maria/Ritter, Daniel: *Die Stadtbrache als «terrain vague»*. *Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Bielefeld: transcript 2017.

¹³³ Vgl. Foucault, Michel: *Les hétérotopies. Le corps utopique*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

¹³⁴ Vgl. M. Bachtin, Michail: *Chronotopos*.

¹³⁵ Vgl. Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

¹³⁶ Vgl. Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: transcript, 2015.

Weltgemeinschaft möglich machen, aber eben auch als Machtinstrumente der selektiven Ein- und Ausreise fungieren. Vittoria Borsò grenzt von den Transit-Orten die sogenannten transitorischen Räume ab, die im Gegensatz zu den Transit-Orten keine physisch-geografischen Orte sind, sondern erst durch Bewegung entstehende dynamische und nicht fest verortete Räume.¹³⁷ Ein weiteres Konzept, das für die Erforschung der transkulturellen Komponente der urbanen Räume produktiv sein könnte, ist Homi Bhabhas Konzept des *third space*, unter dem er einen Verhandlungs- und Übersetzungsraum zwischen verschiedenen Kulturen versteht.¹³⁸ Im Hinblick auf die Fragestellung ist interessant, inwiefern die Entstehung solcher machtfreien Verhandlungsräume in den urbanen Räumen möglich ist und ob diese auch auf die Verhandlung anderer Differenzen, wie zum Beispiel des sozialen Status, übertragen werden können.

Mit Hilfe soziologischer Fragestellungen können die Figuren in der Stadt verortet werden. Diese Perspektive fragt nach den Exklusionsmechanismen der Gesellschaft, welche die Figuren in die Marginalität drängen, sowie nach ihren Lebensformen in der Stadt. Der öffentliche Raum als Lebensraum und die Auswirkungen auf die dort lebenden Menschen können mit Hilfe stadtsoziologischer Theorien betrachtet werden.¹³⁹ Die Zusammenführung dieser verschiedenen Ansätze erfolgt anhand der Anwendbarkeit für den jeweiligen Text. Aufgrund der verschiedenen Genres und der heterogenen Figurengruppe kann die Herangehensweise hierbei differieren, um die jeweiligen Raumkonstruktionen zu entschlüsseln.

¹³⁷ Vgl. Borsò, Vittoria: „Transitorische Räume“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015.

¹³⁸ Vgl. Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge, 2007.

¹³⁹ Vgl. Saunders, Doug: *Arrival City. Über alle Grenzen hinweg ziehen Millionen Menschen vom Land in die Städte. Von ihnen hängt unsere Zukunft ab*. München: Karl Blessing Verlag, 2011; Sennett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. Berlin: Hanser, 2019.

2 Die Räume der Obdachlosigkeit

Die folgenden Textanalysen sind anhand der Unterscheidung zwischen Räumen der Immobilität und der Mobilität in zwei große Kapitel aufgeteilt. In einem ersten Schritt werden die Räume betrachtet, in denen sich die Figuren durch Handlungen des Verweilens und Bewohnens eine Verortung erschaffen. Der Fokus liegt hier auf Handlungsweisen, die der Herstellung von räumlicher Stabilität und Identifikation mit dem Raum dienen. In einem zweiten Schritt folgen dann die Räume, welche die SDF-Figuren durch Bewegungen erschließen. Im Gegensatz zu den Handlungsweisen der Verortung wird hier die Darstellung des Verlusts von Verortung und räumlicher Stabilität untersucht. Der Fokus liegt dabei sowohl auf den Bewegungsmustern der SDF-Figuren in Abgrenzung zur restlichen Gesellschaft als auch auf der Konstruktion und Transformation der ergangenen Räume.

Diese Einteilung der Raumanalysen ist aus der Beobachtung entstanden, dass sich die Räume und die Raumnutzung der *sans domicile fixe* in einem kontradiktorischen Verhältnis von Bewegung und Statik von den restlichen Stadtbewohner:innen unterscheidet. Die SDF-Figuren heben sich in vielerlei Hinsicht von der Mobilität beziehungsweise der generellen Dynamik und Fluidität der neoliberalen Leistungsgesellschaft ab. Sie fallen aus der permanenten Mobilität von Waren, Arbeitskräften, Finanzmitteln und Körpern heraus. Sie stellen bereits durch die Notwendigkeit zu einer extrem ressourcenarmen Lebensweise einen kritischen Kontrapunkt zum Überfluss der Konsumgesellschaft dar.¹⁴⁰ Sie sind ein Kontrapunkt, der vor allem dort sichtbar wird, wo sie inmitten sich bewegender Menschenmassen verweilen, wie zum Betteln vor dem Einkaufszentrum oder zum Schlafen in der Métrostation. Während sich die Mehrheitsgesellschaft bewegt, um zu arbeiten oder um das verdiente Geld beim Einkauf oder auf Reisen wieder auszugeben, beschränkt sich die Mobilität der SDF-Figuren meist auf den Bereich einer Stadt und der Stadtteile, die sie zu Fuß oder mit den öffentlichen Verkehrsmitteln erreichen können. Ihre Mobilität ist durch die Unverfügbarkeit teurer Verkehrsmittel, Einlassbeschränkungen zu bestimmten Räumen und einem Mangel an festen Anlaufstellen eingeschränkt. Gleichzeitig ist die

¹⁴⁰ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 161.

permanente Bewegung zwischen verschiedenen Anlaufstellen und das explorative Ergehen unbekannter und versteckter Stadträume innerhalb dieses Bereichs eine zentrale Überlebensstrategie für die SDF-Figuren. Mit diesen Bewegungen übertragen sie die mobile Lebensweise der Nomad:innen vom Raum der Wüste auf die Stadt und stellen auch mit diesen spezifischen nomadisierenden, herumirrenden und streunenden Bewegungen einen Kontrapunkt in der Stadt dar. Ähnlich wie bei den Nomad:innen ist auch ihre Wohnweise von Mobilität geprägt, da sie ihre Schlaf- und Lagerplätze je nach dem räumlichen Wandel verlegen können müssen.

Die SDF-Figuren unterscheiden sich aber nicht nur durch ihre physische Immobilität beziehungsweise Mobilität von der Mehrheitsgesellschaft, sondern sie verfügen zusätzlich über eine eingeschränkte „soziale“ Mobilität beziehungsweise sie verweigern sich dem Druck des gesellschaftlichen Aufstiegs. Für die SDF-Figuren ist der Aufstieg innerhalb der Gesellschaft ab einem bestimmten kritischen Punkt des Lebens auf der Straße extrem schwierig bis fast unmöglich. Die körperliche und psychische Verwahrlosung beziehungsweise der Bewusstseinswandel, den die SDF-Figuren vollziehen, aber auch rechtliche und behördliche Schranken, wie die Tatsache, dass sie für einen Arbeitsvertrag einen festen Wohnsitz und wiederum für eine Wohnung einen Arbeitsvertrag brauchen, machen es für die Obdachlosen fast unmöglich, zurück in ein „normales“ Leben mit Wohnung und Arbeit zu finden¹⁴¹. Häufig streben die SDF-Figuren gerade diesen sozialen Aufstieg bewusst nicht mehr an und verkörpern mit ihrer Lebensweise einen kritischen Gegenentwurf zum „Höher, Schneller, Weiter“ der Leistungsgesellschaft.¹⁴² Die Untersuchung der Darstellung von räumlicher, aber auch sozialer beziehungsweise ökonomischer Immobilität, ist deshalb von Bedeutung für diese Arbeit, da die analysierten Romane gerade über diese Gegenüberstellung ihre gesellschaftskritische Wirkung erzeugen. Krisztina Zentai Horváth stellt fest, dass diese ein zentrales Anliegen der *littérature sans domicile fixe* ist.¹⁴³

Unter den Räumen der Immobilität und Verortung verstehe ich all jene Räume, die für die Figuren einen Fixpunkt darstellen, an dem sie verweilen oder zu dem sie immer wieder zurückkehren. Es sind die Räume, die den Mangel eines Zuhauses kompensieren

¹⁴¹ Dies wird durch die Handlungsverläufe der Romane deutlich, in denen nur in einem Fall, in *Un hiver avec Baudelaire*, der Protagonist wieder in eine Wohnung und ein Arbeitsverhältnis zurückkehrt.

¹⁴² Vor allem Jean Deichel aus *Les Renards pâles* und Vernon aus *Vernon Subutex* sehen ihre neue Lebensweise als einen Gegenentwurf zur Konsum- und Leistungsgesellschaft.

¹⁴³ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 251.

und die Funktion eines privaten Raums übernehmen. Djemila Zeneidi-Henry spricht bei dieser Form der räumlichen Aneignung von Territorien, die mit einer starken Identifikation einhergehen.¹⁴⁴ Es sind Versuche, stabile und sichere Räume innerhalb eines vom permanenten Wandel und Dynamik geprägten urbanen Raums herzustellen. In den nächsten Kapiteln werde ich die Handlungsweisen der SDF-Figuren untersuchen, die einer physischen und emotionalen Verortung im urbanen Raum dienen.

2.1 Immobilität: Verortungen im urbanen Raum

Die Bezeichnung *sans domicile fixe* definiert die betroffenen Menschen anhand der Absenz eines Wohnsitzes und der daraus resultierenden Mobilität. Sie werden anhand dieser betonten Differenz von der sesshaften Mehrheitsgesellschaft abgegrenzt, die sich durch das Wohnen innerhalb vierer stabil verorteter Wände definieren. Nach Heidegger ist „Wohnen“ aber nicht nur eine Tätigkeit, die sich innerhalb von vier Wänden und unter einem Dach vollziehen kann, sondern die Daseinsweise des Menschen auf der Erde.¹⁴⁵ In diesem Sinn wird bereits die Existenz des Menschen auf der Erde als Wohnen angesehen und ist nicht erst eine Tätigkeit, die er vollziehen kann oder nicht:

Wir wohnen nicht bloß, das wäre beinahe Untätigkeit, wir stehen in einem Beruf, wir machen Geschäfte, wir reisen und wohnen unterwegs, bald hier, bald dort. Bauen heißt ursprünglich Wohnen. Wo das Wort Bauen noch ursprünglich spricht, sagt es zugleich, wie weit das Wesen des Wohnens reicht. Bauen, buan, bhu, beo ist nämlich unser Wort „bin“ in den Wendungen: ich bin, du bist, die Imperativform bis, sei. Was heißt dann: ich bin? Das alte Wort bauen, zu dem das „bin“ gehört, antwortet: „ich bin“, „du bist“ besagt: ich wohne, du wohnst. Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Buan, das Wohnen. Mensch sein heißt: als Sterblicher auf der Erde sein, heißt: wohnen.¹⁴⁶

In seinem Vortrag „Bauen, Wohnen, Denken“ von 1951 stellt Heidegger etymologisch einen Bezug zwischen Wohnen und Bauen her. Diese sind für ihn zwei nicht voneinander zu trennende Handlungen, die mit der Existenz des Menschen auf der Erde einhergehen. Dies wird schon durch die Herleitung des Wortes „bauen“ von den deklinierten Formen des Verbs „sein“ deutlich wird. In dem Wort „bauen“ verbergen sich zudem die Bedeutungen „hegen“, „pflegen“ und „schonen“, die sich sowohl auf den Lebenden selbst

¹⁴⁴ Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 154.

¹⁴⁵ Vgl. Heidegger, Martin: „Bauen, Wohnen, Denken.“ In: Eberle, Dietmar (Hg.): *Handwerkheft IV. Texte*. Zürich: ETH Zürich, 2014, S. 103.

¹⁴⁶ Ebenda.

als auch auf seine Umwelt beziehen können.¹⁴⁷ Bauen bedeutet demnach einerseits „sein“ als Zustand und als Tätigkeit, andererseits sich und seine Umwelt zu pflegen und zu gestalten. In beiden Bedeutungen findet sich das grundlegende Merkmal des Wohnens, die Gestaltung der räumlichen Umgebung, die schon mit der reinen Existenz im Raum beginnt. Zusammengefasst bedeutet dies, dass das Wohnen untrennbar von der Existenz des Menschen ist und in jeder Gestaltung seiner Umwelt Ausdruck findet. Damit können verschiedenste Umgangsweisen der SDF-Figuren, wie das Schlafen auf einer Bank in einer Métrostation¹⁴⁸ oder in einem Auto¹⁴⁹ sowie das Errichten eines Schlaflagers¹⁵⁰ oder eines Zeltes¹⁵¹ im öffentlichen Raum, als „Wohnen“ betrachtet werden.

In diesem Sinne fasst Jürgen Hasse Wohnen als Ausdruck des Lebens, der sich räumlich artikuliert.¹⁵² Jeder Mensch gibt seinem Leben, seiner Existenz auf der Erde, eine räumliche Gestalt, sei es durch die Gestaltung eines eigenen räumlich abgegrenzten Wohnbereichs oder lediglich durch die körperliche Existenz im Raum und der Beziehung zu diesem. In den untersuchten Romanen wird gerade über die Beziehung zwischen der Figur und dem Raum eine stabile Verortung konstruiert, die die Absenz des festen Wohnsitzes kompensieren soll.¹⁵³

Der Wohnraum erfüllt für den Menschen verschiedene Funktionen: Er ist Rückzugsraum aus der Öffentlichkeit in einen privaten Bereich, Schutz vor Witterung sowie die Möglichkeit, sich selbst durch die individuelle Gestaltung des Raums zu verwirklichen und auszudrücken.¹⁵⁴ Wie dieser Raum im Einzelnen gestaltet wird, das heißt zum Beispiel, wie groß und wie abgeschirmt er ist, hängt von kulturellen Normen ab, die in Bezug auf die SDF-Figuren stark von der restlichen Gesellschaft abweichen; beispielsweise ist die Begrenzung zum Außenraum gar nicht vorhanden¹⁵⁵ oder wird nur durch eine Zeltwand oder Kartons¹⁵⁶ hergestellt. In einer Studie zur Untersuchung der Gestaltung des persönlichen Raums haben Edward T. Hall und Robert Sommer vier Sphären festgelegt: Die intime, persönliche, soziale und öffentliche Sphäre, die

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 103 f.

¹⁴⁸ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 41.

¹⁴⁹ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 22.

¹⁵⁰ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 184.

¹⁵¹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 22.

¹⁵² Hasse, Jürgen: *Unbedachtes Wohnen. Lebensformen an den Rändern der Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 15.

¹⁵³ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 118; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 89.

¹⁵⁴ J. Hasse: *Unbedachtes Wohnen*, S. 21 f.

¹⁵⁵ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 35.

¹⁵⁶ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 22.

zusammen die „personal space bubble“ ergeben.¹⁵⁷ Wie stark ausgeprägt die einzelnen Sphären sind, ist kulturell sowie von einzelnen individuellen Bedingungen beeinflusst. Die SDF-Figuren zeichnen sich, wie es schon in ihrer Benennung deutlich wird, durch die Abwesenheit eines von vier Wänden umschlossenen privaten Wohnraums aus. Dadurch entsteht die Besonderheit, dass ihr intimer und persönlicher Bereich besonders begrenzt und ungeschützt ist, beispielsweise dadurch, dass sich die Aktivitäten des intimen Bereichs wie Schlafen und die Körperhygiene in den öffentlichen Raum verlagern. „La vie qui d’habitude se divise en vie sociale et vie privée devient une seule expérience publique dès qu’on se retrouve à la rue“¹⁵⁸, stellt Krisztina Zentai Horváth in ihrer literatursoziologischen Studie zu den literarischen Obdachlosenfiguren fest. In bestimmten Fällen gelingt es den SDF-Figuren, sich einen Teil des öffentlichen Bereichs anzueignen, ihn abzugrenzen, umzugestalten und dadurch eine persönliche Sphäre zu schaffen, wie zum Beispiel durch ein Zelt¹⁵⁹ oder parkendes Auto¹⁶⁰, die einen Sichtschutz bieten und damit eine private Sphäre ermöglichen.

Wohnen wird im eigentlichen Sinn gerade durch die Abgrenzung eines eigenen Raums zum öffentlichen Raum definiert, wodurch ein „Drinnein“, ein „Bei-Sich-Sein“ im Gegensatz zum „Draußen“, eines geteilten Raums mit anderen geschaffen wird.¹⁶¹ Die SDF-Figuren müssen den Großteil ihres täglichen Lebens im öffentlichen Raum verbringen, der kaum begrenzt und damit für jeden offen ist. Zu diesem öffentlichen Raum zählen Transit-Orte wie Bahnhöfe und Métrostationen, Einkaufszentren und Parks, aber auch Orte, deren Besitzverhältnisse und Nutzung undefiniert sind, wie stillgelegte Fabriken, leerstehende Häuser, Baustellen und Stadtbrachen. Die Offenheit dieser Räume ermöglicht, dass sie vorübergehend angeeignet und umgenutzt werden können. Djemila Zeneidi-Henry stellt in ihrer soziologischen Studie der Obdachlosen in Bordeaux fest, dass dieses territoriale Besetzen eines öffentlichen Raums eine wichtige Strategie zur Identitätsbildung ist.

Parce qu’il n’appartient à personne en particulier, l’espace public peut se prêter à l’appropriation. Défini à la lumière des pratiques et des représentations des SDF, le territoire se présente comme un lieu occupé par une personne ou un groupe. Il sert de support à des fonctions biologiques et sociales. Il implique une appropriation qui passe par des relations de pouvoirs. On observe une

¹⁵⁷ Vgl. Janson, Alban/Wolfrum, Sophie: „Leben bedeutet zuhause zu sein, wo immer man hingeht.“ In: Hasse, Jürgen (Hg.): *Die Stadt als Wohnraum*. Freiburg: Alber, 2014, S. 96.

¹⁵⁸ K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 258.

¹⁵⁹ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 22.

¹⁶⁰ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 106; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 20.

¹⁶¹ Vgl. A. Janson/S. Wolfrum: „Leben bedeutet zuhause zu sein, wo immer man hingeht.“, S. 95.

personnalisation de l'espace, matérialisée par des marqueurs ou des frontières interpersonnelles. Il repose également sur des significations sociales ou individuelles et engage des rapports identitaires forts. À travers leur appropriation de certains secteurs de la ville, les SDF collaborent à une nouvelle composition du paysage urbain et contribuent à brouiller les frontières établies entre le dedans et le dehors. Avec l'émergence de leurs territoires, on assiste à l'externalisation du privatif et à l'internalisation du public.¹⁶²

Die „territoires“ der SDF zeichnen sich demnach dadurch aus, dass sie die Konventionen der Tätigkeiten des Drinnens, sprich der intimen und privaten Sphäre, und des Draußen, der sozialen und öffentlichen Sphäre, durchbrechen. Der urbane Raum wird durch ihre Aneignungsstrategien gewandelt und Grenzen werden durchbrochen beziehungsweise verschoben.

Wie sich die *sans domicile fixe* den Raum gestalten, ist zum einen ihren Lebensbedingungen und dem Mangel an materiellen Ressourcen geschuldet, aber dennoch Ausdruck der Beziehung des Menschen zu sich selbst.¹⁶³ Wie der Mensch sich seine Umgebung gestaltet, ist demnach ein Indikator für seine Selbstbeziehung und seine psychische Verfassung. Die Gestaltung der eigenen Umwelt durch die SDF-Figuren ist ein Indikator dafür, inwiefern sie sich selbst als einen wertvollen Teil der Gesellschaft ansehen. Oder andersherum betrachtet, inwiefern die räumliche Verbannung der *sans domicile fixe* zu einer Aufgabe ihrer eigenen Existenz führen kann. Die Aneignung des urbanen Raums durch die SDF-Figuren in den Romanen des Korpus stellt diesen überlebenswichtigen Kampf dar und dadurch wird die Erzählung der Stadt aus ihrer Perspektive ein politisches Statement. Deutlich wird auch, dass die Gestaltung und Aneignung des Raums Ausdruck der Identität und Indikator für die Identifizierung mit dem urbanen Raum sein können.

In den Romanen, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, sind unterschiedliche Formen des „In-Beziehung-Setzens“ mit dem Raum dargestellt. Unter dem „In-Beziehung-Setzen“ verstehe ich die Handlungen, die sich den Raum aneignen und dabei der Verortung und Identifikation dienen. Es sind Handlungen, die über das Erschaffen eines Raumes hinaus eine Verankerung an einem geografischen Ort verfolgen und dadurch individuelle anthropologische Orte, im Sinne von Marc Augé, konstruieren.¹⁶⁴ Insbesondere an den Orten, die wir nach Marc Augé als *Non-lieux* definieren würden, zu denen zum Beispiel Transit-Orte zählen, verdeutlichen die Strategien der Aneignung und Identifikation eine Umdeutung zu Orten, mit denen die

¹⁶² D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 154.

¹⁶³ Vgl. J. Hasse: *Unbedachtes Wohnen*, S. 28.

¹⁶⁴ Vgl. M. Augé: *Non-lieux*, S. 68.

Figuren eine persönliche Geschichte verbinden, die für sie identitätsstiftend sind und zum Teil soziale Beziehungen herstellen können.

Die Strategien zur Herstellung einer stabilen Verortung unterscheiden sich anhand der räumlichen Ausdehnung: Zum einen gibt es Figuren, die verschiedene Räume über die Stadt verteilt erschaffen, die unterschiedliche Funktionen für ihre intimen und privaten oder sozialen Bedürfnisse erfüllen. Zum anderen gibt es Figuren, die sich eher auf einen festen Raum in der Stadt fixieren, der zu einem multifunktionalen Wohnraum umgestaltet wird. Diese verschiedenen Formen verdeutlichen, dass das Schaffen eines eigenen Raums, einer Wohnung oder eines Zuhauses nicht nur hinter vier abgeschlossenen Wänden möglich ist, sondern dass sie eine generelle Inanspruchnahme des Raums und ein Sich-in-Beziehung-setzen mit der Umgebung darstellen:

Raum, den wir bewohnen – im Sinne der räumlichen Entfaltung des eigenen Lebens – muss jedenfalls nicht durch Wände begrenzt sein. Ein Ausgangspunkt für das Wohnen indessen, noch ohne jede Materialisierung, ist die räumliche Ausdehnung einer persönlichen Sphäre.¹⁶⁵

Die obdachlosen Protagonist:innen der Romane sind dazu gezwungen, sich einen eigenen Raum, ein „chez-moi“, ohne vier Wände zu schaffen und stellen dabei eine enge Verbindung zu den öffentlichen Räumen her, sodass sie diese als ihren persönlichen eigenen Raum sehen. Die Beziehung zwischen der Figur und dem Raum ist dabei ausschlaggebend für die Definition als Rauman eignung.

Herrmann Schmitz betrachtet das Transformieren eines Raums zu einem heimischen Ort als eine spezifische Verbindung von Bewegungen und Beziehungen. Während der öffentliche und unheimische Raum davon geprägt seien, dass die Bewegungsabläufe dort nur zielgerichtet und in klar vorgeschriebenen Bahnen verliefen, sei der heimische Raum von spontanen Hin- und Herbewegungen zwischen verschiedenen funktionalen Stätten gekennzeichnet. Dadurch, dass die SDF-Figuren den öffentlichen Raum nicht nur in zielgerichteten Bewegungen durchqueren, wird laut Schmitz eine generelle Heimatlosigkeit deutlich.¹⁶⁶ Dennoch verdeutlichen die spezifischen Bewegungen, die von denen der sesshaften Menschen abweichen, wie auch diese zu einem Ausdruck der Verortung im urbanen Raum werden können.

Ein weiterer Faktor, der laut Schmitz für das „Heimisch-Sein“ verantwortlich ist, sind Bewegungen, die durch die Interaktion mit anderen Lebewesen ausgelöst werden.

¹⁶⁵ A. Janson/S. Wolfrum: „Leben bedeutet zuhause zu sein, wo immer man hingeht“, S. 94.

¹⁶⁶ Vgl. Schmitz, Herrmann: „Heimisch sein.“ In: Hasse, Jürgen (Hg.): *Die Stadt als Wohnraum*. München: Verlag Karl Alber Freiburg, 2008, S. 34.

Dies sind ebenfalls Bewegungen, die sich aus den funktional-zielgerichteten Bewegungen der Straßen und anderer öffentlicher Orte lösen und damit den Menschen in eine bedeutsamere Beziehung zu seiner Umgebung setzen.¹⁶⁷ In den folgenden Textanalysen werde ich Handlungsweisen, die sich durch eine aktive Umgestaltung und In-Besitznahme des Raums kennzeichnen, wie zum Beispiel durch bestimmte zielgerichtete vertraute Bewegungen, die Herstellung einer intimen Sphäre und eine emotionale und identitätsstiftende Beziehung, als „Wohnräume“ bezeichnen. In den folgenden Kapiteln werden anhand dieser Vorannahmen verschiedene Formen der Raumaneignung und Verortung betrachtet. Außerdem wird untersucht, inwiefern sich diese auf die Konzeption des Raums auswirken.

2.1.1 Die Stadt als Wohnraum

Der Protagonist des Romans *L'Abyssinie* betrachtet die Stadt als sein Zuhause. Dieses Gefühl bezieht sich dabei nicht nur auf einen bestimmten geografischen Ort, sondern gilt für den gesamten öffentlichen Bereich: Er durchstreift den ganzen Tag die Straßen, Plätze und Parks, kennt jeden Stein und jeden Geruch.

Monk pensa furtivement qu'il était revenu chez lui. Le bitume, l'odeur, la foule, il connaissait, il savait. La ville était sa maison. Les rues, les trottoirs, les lampadaires, même les façades, tout était à lui. Sa propriété était un dédale d'avenues, un horizon de toits, une multitude de lumières et d'arômes.¹⁶⁸

Monk konstruiert die Stadt als sein Zuhause einerseits über die Vertrautheit „il connaissait, il savait“, und andererseits über den Besitzanspruch: „sa propriété“. Rhetorisch wird das Zuhause über die Metapher der Stadt als „sa maison“ definiert, dieser Bezug löscht aber nicht die Heterogenität beziehungsweise Komplexität des urbanen Raums aus, denn sie behält ihren labyrinthischen und vielfältigen Charakter durch Ausführungen wie „dédale d'avenues“, „horizon de toits“, „multitude de lumières“. Eine weitere Komponente entsteht über die sensorische Wahrnehmung vertrauter Bestandteile der Stadt wie dem „odeur“. Dadurch entsteht das Gefühl „chez lui“ zu sein, eine emotionale Bindung, die durch die genaue Kenntnis dieses Raums entsteht. Das „furtivement“ deutet jedoch eine Ambivalenz dieses Gefühls an, das zwischen Geborgenheit und Bedrohung changiert: „C'était sa ville, sa propriété et son piège.“¹⁶⁹

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 38.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 49.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 95.

Zu diesem Urteil kommt die Figur, nachdem sie das Zentrum der Stadt für eine Erledigung in der Peripherie verlassen hat und auf dem Rückweg die Stadt aus der Ferne betrachtet. Durch die Distanz tritt die emotionale Komponente in den Hintergrund und die analytische Blickweise des Protagonisten auf den Stadtraum schärft sich: Er stellt fest, dass das Gefühl des Zuhause-seins eine bedrohliche Kehrseite besitzt, die für ihn zur Falle werden kann. Aus der Distanz wird die Größe der Stadt im Verhältnis zu Monk als Betrachter sichtbar und damit auch die Gefahr des Verlusts der Orientierung und Kontrolle. Diese Ambivalenz wird in vielen Metaphern in Bezug auf den urbanen Raum deutlich:

La butte dominait la ville. Elle s'étendait à ses pieds, plongée dans l'effervescence d'une journée de printemps. Les toits scintillaient sous les rayons du soleil, des nappes de pollution naviguaient mollement au-dessus de certains groupes d'immeubles. Monk voyait le fleuve s'allonger à travers la cité, tel un serpent paresseux.¹⁷⁰

Wird in diesem Zitat zunächst die Schönheit der Stadt an einem Frühlingstag beschrieben, wird durch die „nappes de pollution“ und den Fluss, der sich wie eine „serpent paresseux“ durch die Stadt schlängelt, erneut die bedrohliche Kehrseite beleuchtet. In ihrer Übermacht kann die Stadt das einzelne Individuum verschlingen, wie Monk befürchtet: „Il disparaîtrait un jour, fondu dans le bitume et dans les pierres de cette ville.“¹⁷¹

Die Ambivalenz des Gefühls verdeutlicht zusätzlich die Prekarität seiner Lebensverhältnisse. Die öffentlichen Räume der Stadt, die Monk als sein „propriété“¹⁷² bezeichnet, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie prinzipiell jedem Menschen zur Verfügung stehen. Die Abgrenzung seiner persönlichen Sphäre vom öffentlichen Raum durch die dünnen Zeltwände sei nicht mehr als eine Illusion.¹⁷³ Die Grenzen, die seinen eigenen Raum umschließen, sind demnach extrem angreifbar. Die Metapher der Falle verdeutlicht außerdem den Mangel an alternativen Handlungsmöglichkeiten: Monks Vergangenheit wird nur in Andeutungen umrissen, dennoch wird vor allem im Gespräch mit dem Empailleur, der ihn immer wieder ermutigt, sein Leben zu verändern, deutlich, dass Monk für sich kein anderes Leben mehr vorstellen kann.¹⁷⁴ Er hat mit seiner Vergangenheit und seiner Identität abgeschlossen, die ihm die Möglichkeit auf einen Neuanfang bieten könnte.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 94.

¹⁷¹ Ebenda, S. 21.

¹⁷² Ebenda, S. 49.

¹⁷³ Ebenda, S. 22.

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda, S. 89-91.

Der städtische Raum zeichnet sich dadurch aus, dass er von vielen Menschen gleichzeitig bewohnt wird, von der Nähe von privatem und öffentlichem Raum und der Überschneidung dieser Bereiche. „Wem gehört die Stadt?“¹⁷⁵ ist eine vielfach diskutierte Frage der städtischen Politik, in der sich die Interessen der Stadtbewohner:innen, der Politik und der ansässigen Unternehmen gegenüberstehen. In dem Zitat aus *L’Abyssinie* artikuliert nun eine Stimme Besitzansprüche, die im öffentlichen Diskurs keine Stimme bekommt oder nicht gehört wird. Die Stadt besitzt verfügbare Ressourcen, mit denen er (über-) leben kann. Verschiedene Orte in der Stadt erfüllen für ihn unterschiedliche Funktionen: Der Bahnhof eignet sich für die Beschaffung von Geld und Nahrung¹⁷⁶, ein Zelt in einer ruhigen Ecke eines öffentlichen Platzes dient als Schlafplatz¹⁷⁷, der Park als Erholungsraum¹⁷⁸ und in der Nähe der Einkaufszentren und Lagerhäuser der *banlieues* sucht er nach ausrangierten Objekten für den Eigenbedarf oder zum Verkaufen und Tauschen.¹⁷⁹ Monk schafft sich in der Stadt einen heimischen Raum im Sinne von Schmitz¹⁸⁰, in dem er sich feste Orte in der Stadt aneignet, die für ihn unterschiedliche Funktionen erfüllen können und damit den Mangel einer Wohnung, einer Arbeit und der Versorgung mit Nahrungsmitteln kompensieren können. Durch diese festen Anlaufstellen kann er einem ziellosen Umherirren, das als Indikator der Heimatlosigkeit gilt, entgegengewirken. Monks Lebensweise beschränkt sich dabei auf die Inanspruchnahme der öffentlichen Räume: „les rues, les trottoirs, les lampadaires, même les façades. Tout était à lui.“¹⁸¹ Er formuliert in radikaler Weise seine Besitzansprüche am öffentlichen Raum der Stadt, der entgegen seiner Definition dennoch allzu oft marginalisierten Gruppen entzogen wird.¹⁸² Hinzu kommt, dass er sich sehr stark mit der Stadt identifiziert, sodass er fast mit ihr zu verschmelzen scheint: „Il disparaît un jour, fondu dans le bitume et dans les pierres de cette ville.“¹⁸³ In diesem Zitat wird erneut die Ambivalenz der Beziehung zur Stadt deutlich, denn die Verschmelzung mit dem urbanen Raum drückt nicht nur die enge Verbindung aus, sondern verdeutlicht auch die Bedrohung des Verschwindens, des Verschlucktwerdens von der Übermacht des urbanen

¹⁷⁵ Das zeigt sich alleine schon an den zahlreichen Publikationen mit diesem Titel: Wegner/Scherf 2013, Breiholz 2009, Grassi 2017, Geissler 2016, Töpfer 2017.

¹⁷⁶ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 16.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 21.

¹⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 34.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 46.

¹⁸⁰ Vgl. H. Schmitz: „Heimisch sein“, S. 34.

¹⁸¹ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S.49

¹⁸² Vgl. D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 154.

¹⁸³ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 21

Raums. Monk wird an dieser Textstelle als flüchtiger Schatten beschrieben, dessen Silhouette von den vorbeifahrenden Autos an die Fassaden geworfen wird.¹⁸⁴ Seine schattenhafte und vergängliche Existenz kontrastiert hier mit der Beständigkeit der Stadt. Die starke Identifikation mit dem urbanen Raum ist eine Überlebensstrategie der obdachlosen Protagonist:innen, da die Identifikationsmöglichkeiten über den Besitz einer Wohnung, einer Arbeit oder die sozialen Beziehungen nicht gegeben beziehungsweise begrenzt sind. Horváth pointiert:

Si les personnages des romans urbains sont généralement caractérisés par leur habitat, leur situation et l'espace occupé dans la ville, les SDF qu'on croit privés de tout abri le sont encore plus que les autres. Personnages éminemment urbains, ils habitent les lieux publics: les rues, les parkings, le métro.¹⁸⁵

Die SDF-Figuren definieren sich und werden über den urbanen Raum definiert, überspitzt formuliert, ließe sich behaupten, sie seien integraler Bestandteil des urbanen Raums. Anhand der Zitate aus dem Roman *L'Abyssinie* wurde diese enge Verbindung zwischen Protagonist und Stadt bereits nachvollzogen. In den anderen Romanen bezieht sich diese identifikatorische Bindung aber nicht immer auf die gesamte Stadt, sondern nur auf bestimmte Stadtteile, einzelne Orte oder Gemeinschaften.

Die Zugehörigkeit zum städtischen Raum drückt sich in den Texten nicht nur durch die Beziehung zwischen Raum und Subjekt aus, sondern wird ebenfalls über die sozialen Beziehungen zu anderen Obdachlosen oder zu den restlichen Stadtbewohner:innen deutlich. Dadurch, dass die SDF-Figuren immer wieder die gleichen Orte aufsuchen und dort regelmäßig physisch präsent sind, werden sie für die anderen Stadtbewohner:innen zu einem festen Bestandteil der Stadt oder des Viertels. Das wird in dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* besonders deutlich, in dem sich der Protagonist ein Schlaflager im Eingang eines leerstehenden Geschäfts einrichtet und dort mit der Zeit durch seinen Hund Baudelaire einige soziale Kontakte knüpfen kann.

En quelques semaines, Philippe fait partie du quartier. Les habitants et les commerçants se sont habitués à sa silhouette et à sa présence. On le reconnaît, on le salue, à tu et à toi, une caresse pour Baudelaire et ses airs irrésistibles, une petite pièce ou l'équivalent en nature pour son maître et puis s'en va.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Vgl. ebenda.

¹⁸⁵ K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 257 f.

¹⁸⁶ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 196.

Beschränkt sich die Beziehung zu Philippe bei den meisten Passanten nur auf die Toleranz seiner Anwesenheit, entwickeln sich zu einzelnen Bewohner:innen des Viertels freundschaftliche Verhältnisse, die sich zu einem Versorgungsnetzwerk entwickeln, welches das Überleben von Philippe und Baudelaire sichert: Der Morgen beginnt bei dem Crêpeverkäufer Ahmed, der Philippe über die neuesten Geschehnisse auf dem Laufenden hält und ihm seine Toilette zur Verfügung stellt. Sarah, die Angestellte der öffentlichen Duschen am Gare de Montparnasse, versorgt Philippe mit Hygieneartikeln und hat immer einige Leckerchen für Baudelaire dabei. Schließlich gehen sie zu „Berbère“, der ihnen Kebap und Bouletten schenkt.¹⁸⁷ Die festen Anlaufstellen geben den Tagen darüber hinaus eine feste Struktur: „Baudelaire et lui ont aussi pris leurs habitudes.“¹⁸⁸ Durch das In-Beziehung-Setzen mit dem Viertel verändert sich die Wahrnehmung der Bewohner:innen des Viertels gegenüber dem Protagonisten aus *Un hiver avec Baudelaire*. Er wird als Teil des Viertels, als ein dazugehöriger Bewohner angesehen, vom Großteil geduldet und von einigen wenigen unterstützt. Durch die sozialen Kontakte entsteht eine leibliche Kommunikation, die den Protagonisten aus den ordnenden Bewegungsregeln des öffentlichen Raums befreit. Hermann Schmitz bezeichnet diese Funktion der sozialen Kontakte als grundlegend für das Gefühl des Heimischseins.¹⁸⁹

In *L'Abyssinie* wird das heimische Gefühl zur Stadt ebenfalls über soziale Kontakte konstruiert. Aus den wenigen sozialen Beziehungen, die Monk besitzt, sticht besonders der „Empailleur“ hervor, der eher Geschäftspartner und Ratgeber ist als ein Freund.¹⁹⁰ Obwohl sie sich nie verabreden, kreuzen sich ihre Wege per Zufall wie in dem begrenzten vertrauten Raum der Wohnung: „Ils s'étaient séparés après leur repas, sachant qu'ils se retrouveraient comme toujours dans un jour ou deux et peut-être même dans la soirée; comme deux colocataires occupant le même appartement.“¹⁹¹ Diese wiederkehrenden zufälligen sozialen Kontakte führen zu einem Gefühl der Sicherheit und Übersichtlichkeit in der Größe und Fülle des urbanen Raums, das durch den Vergleich mit dem „appartement“ ausgedrückt wird und zuvor schon in der Metapher des „maison“ seinen Ausdruck gefunden hat. Welchen Stellenwert seine sozialen Kontakte zum „Empailleur“ und zum „Renifleur“ in diesem Kontext für den sonst eher distanzierten und eigenbrötlerischen Monk einnehmen, wird ihm erst bewusst, als diese plötzlich für

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 196-197.

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Vgl. H. Schmitz: „Heimisch sein“, S. 36.

¹⁹⁰ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 27.

¹⁹¹ Ebenda, S. 21.

mehrere Tage verschwunden sind. Die durch den Verlust der Kontakte entstandene Einsamkeit führt zu einem ziellosen Marsch bis in die dunkelsten Ecken der Stadt:

Il arpentait le territoire des vivants et des morts, enjamba des ponts, chaussé des sept lieux de sa solitude. Peut-être croisa-t-il sur sa route ceux qui connaissaient son nom, des animaux aux aguets, des prédateurs sans fourrure et des fées esseulées. Les pavés résonnaient de ses pas, les lampadaires gardaient en lumière sa grande silhouette la transformant sur les murs en allure de géant enjambant les rêves estivaux. Sans se l'avouer il chercha l'Empailleur et le Renifleur.¹⁹²

Die Einsamkeit verändert die Wahrnehmung des urbanen Raums. Ohne die Sicherheit der sozialen Beziehungen verliert Monk die Stabilität im urbanen Raum und dieser wandelt sich wiederum in eine bedrohliche Dunkelheit und Anonymität, in der Monk, ebenso wie der Empailleur und Renifleur, spurlos verschwinden könnten: „Monk semblait demultiplié, comme si son âme avait pris possession de toute la ville.“¹⁹³

Die Zitate zeigen, dass über die Identifikation mit dem urbanen Raum eine räumliche Stabilisierung und Aneignung oder zumindest ein Besitzanspruch artikuliert werden kann. Darüber hinaus sind auch die sozialen Kontakte ein ausschlaggebender Faktor für die Herstellung eines eigenen Raums, der die Absenz des festen Wohnsitzes zumindest ansatzweise kompensieren kann. Die größte Differenz zu den zuvor behandelten soziologischen Definitionen des Wohnens ist, dass in den literarästhetischen Darstellungen des Wohnens der obdachlosen Figuren keine räumliche Abgrenzung von privatem und öffentlichem Raum stattfindet. Dabei argumentieren Janson und Wolfrum, dass gerade die Abgrenzung dieser beiden Sphären das ist, was den urbanen Raum ausmache oder das Leben im urbanen Raum erst möglich mache:

Auch als die Städte noch Mauern hatten und damit einer „Kultur der Gefühle im umfriedeten Raum“ (Hermann Schmitz) Ort und Schutz boten, war die Aufgabe eines urbanen Gemeinwesens bereits die Sozialisierung des Fremden. Urbanität bedeutet, aus dem privaten Rückzugsbereich in die Welt heraustraten zu können – in eine Sphäre von Fremdheit, die durch Toleranz gebändigt ist. Urbanität bedingt auch, diejenigen Rückzugsbereiche des Privaten zu erhalten, die dem Individuum erst die Stärke zur Begegnung mit dem Anderen im urbanen Raum verschaffen.¹⁹⁴

Der urbane Raum ist insbesondere davon geprägt, dass sich auf geringem Raum extrem viele unterschiedliche Menschen befinden, die dadurch immer wieder mit dem Fremden in Form der Anderen konfrontiert werden. So wie Simmel es schon in die *Großstädte und das Geistesleben* beschrieben hat, ist das städtische Leben für die Bewohner:innen von

¹⁹² C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 139.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ A. Janson/S. Wolfrum: „Leben bedeutet zuhause zu sein, wo immer man hingeht.“, S. 100.

einem Übermaß an immer neuen Sinneseindrücken geprägt, die von ihnen verlangen, dass sie sich eine distanzierte und rationale Umgangsweise mit diesen aneignen.¹⁹⁵ Der Rückzug in einen privaten Bereich ist daher für die Stadtbewohner:innen von immenser Bedeutung, um sich von der permanenten Konfrontation mit dem Fremden zu erholen. Für die SDF-Figuren ist es sehr schwierig bis fast unmöglich, sich einen räumlich abgetrennten Privatbereich zu schaffen und sich dadurch den Reizen des urbanen Lebens zu entziehen.

In den untersuchten Romanen lässt sich deshalb beobachten, dass sich die Figuren von den restlichen Stadtbewohner:innen abgrenzen, in dem sie diese nur als anonyme Masse wahrnehmen und sich vor der Überforderung durch die Sinneseindrücke schützen, indem sie ihre Wahrnehmung abschotten. Diese Abschottung der Wahrnehmung wird insbesondere in der Menschenmenge an Transit-Orten oder Einkaufspassagen deutlich, wie bei Monk am Bahnhof: „Monk se tenait au milieu d’un quai, regardant d’un oeil indifférent les trains et les rails. Le flot de voyageurs se déversant sur le basalte s’écarterait pour le contourner.“¹⁹⁶ Neben einzelnen persönlichen Kontakten, die individuell charakterisiert werden, erscheinen die anderen Stadtbewohner:innen häufig nur als anonyme Menschenmasse: als „flot de voyageur“¹⁹⁷, „une foule à l’humeur instable“¹⁹⁸, „la masse“¹⁹⁹ oder einfach als ein nicht weiter definiertes „ils“²⁰⁰, als die Anderen, die sich in die Waggons drängen, die die Straßen entlangeilen, die funktionieren wie eine instinktgesteuerte Herde.²⁰¹ Durch die identifikatorische Abgrenzung beziehungsweise die Konstruktion der restlichen Stadtbewohner:innen als eine homogene anonymisierte und entindividualisierte Masse, als „les voyageurs“²⁰² oder „les actives“²⁰³, wird eine schützende Distanz als Grenze aufgebaut. Dies gelingt hingegen Vernon aus *Vernon Subutex* nicht, der sich deshalb zunehmend aus den stark frequentierten Räumen zurückzieht: „Le pire, c’était encore la presence des gens autour de lui. Il sentait leur misère, leurs douleurs, leur peur panique de ne pas être à la hauteur, d’être démasqué, puni, de manquer; il avait l’impression que c’était comme un pollen: ca s’infiltrait en lui

¹⁹⁵ Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben.“ In: Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma/Hauschild, Thomas: *Kulturtheorie*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 246.

¹⁹⁶ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 11.

¹⁹⁷ Ebenda, S.11.

¹⁹⁸ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 54.

¹⁹⁹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 144.

²⁰⁰ Ebenda, S. 9.

²⁰¹ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 53.

²⁰² C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 11.

²⁰³ V. Despentès: *Vernon Subutex 1*, S. 324.

et le gênait pour respirer.“²⁰⁴ Nicht nur die räumliche Abgrenzung wird zum Problem, sondern die Abschirmung vor den Emotionen der anderen Menschen gelingt ihm nicht. Die Ängste und Sorgen seiner Mitmenschen dringen wie unsichtbare Partikel in ihn ein. Durch den Wandel seiner psychischen Verfassung, die bei ihm mit dem sozialen Abstieg einhergegangen ist, ist ihm die nach Simmel für das Leben in der Großstadt notwendige Blasiertheit, also die Unempfänglichkeit gegenüber Reizen und die Distanz zu den Mitmenschen,²⁰⁵ völlig verloren gegangen. Dadurch nimmt seine Wahrnehmung wie ein offenes Tor alle Sinneseindrücke und Emotionen ungefiltert in sich auf. Dieses erweiterte Bewusstsein für seine Umwelt lässt ihn im Verlauf der Trilogie zum Mittelpunkt, quasi zum Guru, einer neuen Lebensgemeinschaft werden.²⁰⁶

In den analysierten Romanen wird sichtbar, dass die öffentlichen urbanen Räume einen sehr prekären Lebensraum darstellen, in dem das Herstellen einer persönlichen Sphäre, eines eigenen Raums und die Abgrenzung von den anderen Stadtbewohner:innen und den permanenten Sinneseindrücken der städtischen Vielfalt extrem schwierig sind. Die Stadt wird durch die Protagonist:innen über eine starke Identifikation und Besitzansprüche angeeignet. Das Konstruieren eines Lebensraums, der den Mangel einer Wohnung, sozialer Kontakte und finanzieller Mittel kompensieren kann, funktioniert über eine Reihe von Anlaufstellen, die sich verteilt in der Stadt befinden und die unterschiedliche Bedürfnisse erfüllen können: der Schlafplatz befindet sich im Zelt²⁰⁷, Auto²⁰⁸, in der Métro²⁰⁹ oder auf den Gleisen der *Petite Ceinture*²¹⁰, der „Arbeitsplatz“, sprich ein Ort zum Betteln oder Sammeln, ist am Bahnhof²¹¹ oder in der Métro²¹², die Beziehungen zu Imbissbesitzern²¹³ oder Mitarbeitern der öffentlichen Sanitäranlagen²¹⁴ sichern den Zugang zu Nahrung und Hygiene. Die Stadt als Lebensraum für die SDF-Figuren ist demnach nicht nur durch die Aneignung und Transformation eines Ortes in einen Wohnraum, ein Zuhause, geprägt, sondern von der Aneignung verschiedener

²⁰⁴ V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 177.

²⁰⁵ Lindner, Rolf: „Georg Simmel, die Großstadt und das Geistesleben.“ In: Harald A. Mieg/Astrid O. Sundsboe/Majken Bieniok: *Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung*. Wiesbaden: VS Verlag, 2011, S. 34.

²⁰⁶ V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 194.

²⁰⁷ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 21.

²⁰⁸ Y Haenel: *Les Renards pâles*, S. 15; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 20.

²⁰⁹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 14.

²¹⁰ V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 180.

²¹¹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 14.

²¹² H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 123-124.

²¹³ Ebenda, S. 196; V. Pieri: *Station Rome*, S. 72.

²¹⁴ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 196; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 107.

funktionaler Räume und den sich wiederholenden zielgerichteten Bewegungen zwischen diesen. Außer in dem Roman *L'Abyssinie*, in dem der Protagonist seinen Besitzanspruch und seinen Lebensraum auf die gesamte Stadt überträgt, bezieht sich die Aneignung und Identifikation bei den anderen Romanen nur auf einzelne Stadtteile und Orte. Das zeigt, dass die Stadt nicht an die Bedürfnisse ihrer obdachlosen Bewohner:innen angepasst ist, sondern im Gegenteil zum großen Teil ausgrenzend gestaltet ist und lediglich für die Konsument:innen, Tourist:innen und sesshaften Bewohner:innen ausgelegt ist. Deshalb wird im folgenden Kapitel exemplarisch anhand der Repräsentation des XX. Arrondissement in den Texten die Aneignungsstrategie und Verortung in einzelnen Stadtteilen und deren Charakteristika untersucht.

2.1.2 Das Stadtviertel als Zuhause

In mehreren der Romane, aber vor allem in *Les Renards pâles*, wird das XX. Arrondissement von Paris als bevorzugter Stadtteil der SDF-Figuren hervorgehoben. In diesem Kapitel soll herausgearbeitet werden, in welcher Weise dieses Viertel für die Protagonist:innen zu einem Zuhause wird und welche Vorzüge es im Gegensatz zu den anderen Vierteln von Paris bietet. Jean Deichel, der Protagonist aus *Les Renards pâles*, konstruiert sich das XX. Arrondissement von Paris als sein Zuhause. Er bewegt sich den ganzen Tag durch das Viertel, auf gezielten Wegen zwischen unterschiedlichen festen funktionalen Anlaufstellen wie dem Schwimmbad oder einem Brunnen für die Hygiene oder einem Café für das Frühstück, aber er durchstreift das Viertel auch auf Abwegen, um unbekannte Orte zu entdecken. Die wichtigste Eigenschaft, die dies in dem Viertel möglich macht, ist laut Jean Deichel die Leere:

Après m'être rafraîchi chaque matin à la fontaine Wallace du square Vaillant, je prends mon café au comptoir des Petits Oignons, rue Orfila, puis je commence à déambuler au hasard des rues, j'arpente toute la journée le XXe arrondissement, à mes yeux le plus beau de Paris – le seul, peut-être, qui soit encore un peu vivant. Les rues n'y sont pas encore transformées en décor de film; elles seront bientôt aseptisées, comme toutes celles de Paris, mais pour l'instant les touristes qui visitent le cimetière du Père-Lachaise ne s'aventurent pas plus loin : les guides leur disent sans doute qu'au-delà des tombes il n'y a rien à voir. Et en sens c'est vrai: il n'y a rien – mais c'est rien est une chance.²¹⁵

Im Gegensatz zum restlichen Paris sei das XX. Arrondissement das einzige, das sich noch nicht in „décor“ verwandelt habe, sondern einen Ort darstelle, der noch lebt. Den Prozess,

²¹⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 31 f.

den Jean Deichel in Bezug auf Paris beschreibt, erinnert an die von Marc Augé beschriebene Transformation der Innenstädte in *Non-lieux*, das heißt in Räume, die weder eine Geschichte besitzen, noch soziale Relationen evozieren oder Identifikationsmöglichkeiten bieten.²¹⁶ Ein weiterer Effekt dieser Transformation ist, dass die Symbolisierung der städtischen Geschichte auf einzelne Orte übertragen wird, die als *lieux de mémoire* lediglich als Ausstellungsstück der Historizität der Stadt dienen und diese nicht in den lebendigen Prozess des urbanen Raums integrieren.²¹⁷ Diese Entwicklung beschreibt der Protagonist aus *Les Renards pâles* für die Innenstadt von Paris, durch die diese zu einer künstlichen Kulisse verkommen sei. Im Gegensatz dazu stellt das XX. Arrondissement für ihn einen lebendigen Ort dar, der ihm, wie Marc Augé es nennt, als *lieu anthropologique* die Möglichkeit zur Identifikation, zur Herstellung sozialer Relationen bietet und den Zugang zur Geschichte der Stadt bewahrt.²¹⁸ Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Existenz offener und leerer Zwischenräume die Aneignung und Identifikation mit der Stadt beziehungsweise mit den Stadtvierteln ermöglichen können. Dort, wo nicht bereits der gesamte Raum erschlossen und in funktional zugeordnet ist, gibt es Räume, die sich die SDF-Figuren aneignen und zu ihrem Wohnraum umfunktionieren können.

Das XX. Arrondissement bietet Jean Deichel den perfekten Lebensraum, da er sein Auto, das ihm als Schlafplatz dient, in der Rue de la Chine gratis parken kann²¹⁹, er nutzt außerdem die Fontaine Wallace du square Vaillant für die morgendliche Körperhygiene, trinkt Kaffee in seinem Stammcafé in der Rue Orfila und vertreibt sich die Zeit in den Straßen des Viertels.²²⁰ Er besitzt feste Beziehungen zu Orten und Menschen des Viertels, die ihm als Fixpunkte seines Tagesablaufes dienen. Das XX. Arrondissement ist nicht nur in *Les Renards pâles* der bevorzugte Aufenthaltsort des Protagonisten. Die Station Rome, titelgebender Wohnort des Protagonisten aus dem Roman *Station Rome*, befindet sich zwar nicht in unmittelbarer Nähe des XX. Arrondissement, aber auch auf der Rive droite und der Protagonist bewegt sich fußläufig ebenfalls in dem Gebiet rund um Belleville und das XX. Arrondissement.²²¹ Vernon aus *Vernon Subutex* verbringt seine Zeit als Obdachloser in Paris auf dem Butte

²¹⁶ M. Augé: *Non-lieux*, S. 100.

²¹⁷ Ebenda.

²¹⁸ Ebenda, S. 69.

²¹⁹ Vgl. Y. Hanel: *Les Renards pâles*, S. 18

²²⁰ Vgl. ebenda, S. 31.

²²¹ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 118.

Bergyere und dem Parc des Buttes-Chaumont, die sich in dem an das XX. Arrondissement angrenzende XIX. Arrondissement befinden: „Il est suspendu, comme cet étrange quartier dans lequel il a échoué. La butte Bergeyre est un plateau de quelques rues, auquel on accède par des escaliers, on y croise rarement une voiture, il n’y a ni feu rouge, ni magasin. Rien que des chats, en abondance.“²²² Verbindendes Charakteristikum, das in beiden Zitaten hervorsticht, ist die Leere und Ursprünglichkeit der Stadtviertel im Gegensatz zu den touristisch erschlossenen Stadtzentren. Ein Indikator für diese Stadtteile ist, dass es dort herumstreunende Katzen und Hunde gibt, die ebenfalls auf Schlupflöcher angewiesen sind. Wilde oder verwilderte Tiere fungieren deshalb mehrmals als Wegweiser für die SDF-Figuren auf der Suche nach solchen versteckten Orten.²²³ Es werden folglich die Stadtteile zu einem Zuhause für die SDF, die nicht lückenlos funktional bebaut sind, sondern die Zwischenräume besitzen, deren Offenheit eine Aneignung durch die SDF ermöglicht.

2.1.3 Wohnen im Zwischenraum: *terrain vague*

Wie im vorherigen Kapitel erörtert, halten sich die SDF-Figuren bevorzugt in solchen Stadtteilen auf, in denen es offene und leere Zwischenräume gibt, im speziellen Fall des Handlungsortes Paris zählen dazu vor allem das XX. und XIX. Arrondissement. Diese Leerstellen in der Stadt sind Räume mit offenen Funktionen und Besitzverhältnissen, die als *terrain vague* seit dem 19. Jahrhundert in Kunst und Literatur Aufmerksamkeit erlangt haben.²²⁴ Es handelt sich dabei um Leerstellen, die einen Gegenpol zu dem durchgeplanten und bebauten Stadtraum bilden wie Brachflächen, leerstehende Häuser und stillgelegte Fabriken oder verlassene Baustellen. Das „vague“ steht hierbei für zwei Aspekte, die etymologisch hergeleitet werden können: Zum einen lässt es sich auf „vaccus“, die Leere, zurückführen, die sich auf die Abwesenheit sowohl von räumlicher Struktur wie bei Brachflächen inmitten eng bebauter Stadtviertel sowie auf die funktionelle und definitorische Leere bezieht.²²⁵ Die *terrains vagues* zeichnen sich gerade durch ihre völlige Funktionslosigkeit aus. Zum anderen lässt sich der Begriff auch auf „vaguus“, die Unbestimmtheit zurückführen, die sich auf der zeitlichen, räumlichen und

²²² V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 12.

²²³ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 49; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 192; P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 84.

²²⁴ Vgl. W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 7; J. Broich/D. Ritter: *Die Stadtbrache als terrain vague*, S. 18.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 4.

funktionellen Ebene äußern kann.²²⁶ Gerade durch diese beiden Charakteristika stellen die *terrains vagues* einen Möglichkeitsraum für individuelle Umnutzungen dar:

Es ist nicht nur ein leerer, sondern zudem verlassener Ort ohne klar erkennbaren Besitzer, eine Übergangszone zwischen öffentlichem und privatem Raum. [...] Gerade wegen ihrer totalen Zwecklosigkeit aber stehen Brachen dieser Art für neue, ungeplante Nutzungen offen.²²⁷

Es ist der transitorische Charakter zwischen öffentlichem und privatem, noch nicht oder nicht mehr genutztem Raum, der die *terrain vague* zu einem zwar leeren, aber vielfältig nutzbaren Raum werden lässt. Die Unbestimmtheit hat aber auch zur Folge, dass die *terrains vagues* jederzeit durch Bebauen, Abreißen oder offizielle Umnutzung wieder verschwinden können. Die Vagheit bezieht sich also auf die zeitliche sowie die räumliche Dimension.²²⁸ Von den Bewohner:innen oder Nutzer:innen fordern die *terrains vagues* eine sich an den transitorischen Charakter des Raums angepasste Flexibilität und einen Einfallsreichtum, der die Potentiale dieser Leerstellen erkennt und nutzen kann. Die Protagonist:innen der Romane passen ihre Lebensweise vollkommen an die Beschaffenheit dieser Räume an. Ihr „Bewohnen“ der *terrains vagues* verbleibt im Provisorischen, in einem vagen Zustand zwischen Verweilen und Aufbruch. Trotz der unklaren Besitzverhältnisse ist der Aufenthalt an vielen *terrains vagues* illegal, weshalb der Aufenthalt und die Umgestaltung im Geheimen vorstattengehen muss – wie zum Beispiel bei Vernon, der versucht, durch Diskretion möglichst lange unentdeckt auf einer stillgelegten Baustelle zu wohnen, bis eine auffällige verrückte Obdachlose sein Versteck zunichtemacht.²²⁹

Wolfram Nitsch nennt als typisches Klientel der *terrains vagues* zum einen den *rôdeur*, einen sich an unheimlichen und gefährlichen Orten herumtreibenden Typus des Stadtpaziergängers, der sich in Abgrenzung zum *flâneur* nicht sichtbar auf den großen Boulevards von der Menschenmenge mitziehen lässt, sondern sich in den versteckten Zwischenräumen aufhält. Und zum anderen den *arpenteur*, das urbane Äquivalent zum Entdeckungsreisenden: Statt in die Ferne zu schweifen, hat er sich auf die Suche nach unentdeckten Orten in der Stadt spezialisiert. Das Ziel dabei ist nicht nur das Entdecken dieser Orte, sondern auch ihr Vermessen, Erforschen und Aufdecken.²³⁰ Diesen durch ihre Bewegungen definierten Figuren geht es im Gegensatz zu den SDF-Figuren in diesen

²²⁶ Vgl. ebenda, S. 4.

²²⁷ Ebenda, S. 4.

²²⁸ Vgl. Ebenda, S. 4.

²²⁹ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 105.

²³⁰ Vgl. W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 7.

Textbeispielen nicht darum, sich den Raum anzueignen und auf dauerhafte beziehungsweise möglichst lange Weise als einen stabilen Wohnraum zu nutzen. Deshalb sehen diese Figuren tendenziell eher die Potentiale der Vagheit dieser Räume als die Nachteile, die bei einer dauerhaften Nutzung dadurch entstehen, dass das *terrain vague* jederzeit durch Abriss, Umbau oder neue Besitzverhältnisse verschwinden kann.

2.1.3.1 Die alte Fabrik in *Les Échoués*

In dem Roman *Les Échoués* hat sich eine Gruppe von Verwandten und Freunden des Protagonisten Chanchal wohnlich in einer alten Fabrik eingerichtet.

Le squat surmontait l'immense façade murée de l'ancien bâtiment industriel. Des parpaings condamnaient la porte d'entrée, mais une brèche discrète, dissimulée derrière un morceau de bâche verte, ouvrait un minuscule passage. Il s'y glissa avec difficulté et transporta Chanchal à bout de bras jusqu'à l'étage. L'escalier débouchait sur un ancien bureau aux stores baissés. Assis sur les talons devant des cartons maculés de gras, une dizaine d'hommes finissaient de manger. On aurait dit des taupes au fond de leur trou.²³¹

Die Fabrik ist eine alte verlassene Druckerei, deren Eingang zwar zugemauert, aber durch ein verstecktes Loch zugänglich ist. Ein weiteres Merkmal der *terrains vagues* ist, dass der Zugang zu ihnen häufig durch Zäune, Mauern oder Bretter versperrt wird und nur durch geheime Schlupflöcher möglich ist.²³² Das erhöht ihren geheimnisvollen, aber auch geschützten Charakter. Die Gruppe von *sans-papiers* aus Bangladesch hat sich den Raum der Fabrik angeeignet, indem sie ihn mit religiösen Objekten geschmückt, eine Vorrichtung zum Kochen und Schlafplätze eingerichtet hat. Die *terrains vagues* wie diese leerstehende Fabrik zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihren Bewohner:innen keine Nutzung vorschreiben. Sie zwingen ihnen in der Folge keine durch die Funktion des Raumes vorgegebene Identität auf, wie es für die Arbeiter:innen in der Fabrik zu ihren aktiven Zeiten der Fall gewesen ist.

Weder stiften die *terrains vagues* von sich aus eine stabile kulturelle Identität, noch zwingen sie ihrem Nutzer eine provisorische Rollenidentität auf; sie bieten *per se* nichts dergleichen an. Sie sind jedoch zwangsläufig mit Geschichte verwobene Räume, die einerseits soziale Relationen be- und erzeugen können, andererseits lassen sie ihr Subjekt, weit entfernt von einem zweckorientierten Nutzer, unter Umständen auch (positive) moderne Einsamkeitserfahrungen machen.²³³

²³¹ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 58.

²³² Vgl. J. Broich/D. Ritter: *Die Stadtbrache als terrain vague*, S. 74 f.

²³³ Broich, Jaqueline: „Non-lieu und terrain vague.“ In: *Terrain vague*, 2015, S. 2.

Hinter den Mauern der alten Fabrik kann sich die Gruppe von *sans-papiers* aus Bangladesch im Verborgenen einen sozial und kulturell bedeutsamen Wohnraum schaffen. Die ehemaligen Arbeitsräume werden in einen multifunktionalen Schlaf-, Wohn-, Ess- und Arbeitsbereich umfunktioniert. Entgegen der im Zitat hervorgehobenen Einsamkeitserfahrungen können sie dort als Gemeinschaft leben und ihrer kulturellen Identität Ausdruck verleihen: „Sur un mur trônait un portrait fluorescent de Shiva, le dieu du bonheur. Il faisait face à une énorme croix gammée.“²³⁴ In *Les Échoués* wird die Lebensweise der Protagonist:innen in Analogie zu der von wilden Tieren in der Stadt gesetzt, die ebenfalls versteckt vor den Stadtbewohner:innen in Schlupflöchern leben. In diesem Fall wird der Vergleich zu Maulwürfen in ihrem Erdloch gezogen. Durch diese Verbindung wird deutlich, dass die obdachlos lebenden *Sans-papiers* eine unsichtbare Parallelgesellschaft ähnlich wie die in der Stadt lebenden Wildtiere verkörpern und die *terrains vagues* als urbane Wildflächen hierfür den idealen Lebensraum darstellen.

Im Fall der alten Fabrik aus *Les Échoués* handelt es sich um ein *terrain vague*, das durch die Stilllegung der Druckerei seine ursprüngliche Funktion verloren hat. Die Fabrik stellt also einen Raum dar, der nicht mehr zum festen Funktionsgefüge der Stadt gehört und den sich die Wildnis langsam zurückerobert hat. Die *terrains vagues* zeichnen sich durch diesen zeitlich undefinierten Schwellenzustand aus:

Als Räume des Nicht-mehr und Noch-nicht bilden die *terrains vagues* einen zeitlichen Zwischenraum, in dem die Zeit scheinbar stillsteht, sozusagen ein Zeitloch zwischen Vergangenem und Zukünftigem. Sie brechen mit der linear fortschreitenden Zeit ihrer Umgebung und können daher als Orte an denen eine <andere> Zeit herrscht, also als Heterochronien bezeichnet werden. [...] Sie überdauern zwar sehr unterschiedliche Zeiträume, zwischen Tagen und Jahrzehnten, doch sind sie *per se* ein Provisorium, ein Übergangsphänomen, ein Zwischenstadium, das es vom Standpunkt traditioneller Stadtplanung her möglichst schnell zu überwinden gilt.²³⁵

Die Fabrik stellt demnach einen zeitlichen Zwischenraum dar, zwischen dem Nicht-mehr ihrer ursprünglichen Funktion und dem Noch-nicht einer neuen Funktion scheint hinter ihren Mauer die Zeit stillzustehen. Diesen Schwellenraum eignet sich nun eine Gruppe von *sans-papiers* an, deren illegalisierter Aufenthalt in Frankreich ein Ankommen unmöglich macht. Sie befinden sich ähnlich wie der Raum, den sie sich als Versteck angeeignet haben, in einem Schwellenzustand zwischen dem Verlassen der Heimat und dem Ankommen in Frankreich, einem sowohl zeitlich als auch räumlich zwischen diesen beiden Polen liegenden Raum. In diesem Zwischenraum wird Chanchal, der 18-jährige

²³⁴ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 58 f.

²³⁵ Ritter, Daniel: „Heterotopie und terrain vague“ in *Terrain vague*, 2015, S. 5.

Bengale, von der Angst verfolgt, seinen Namen zu vergessen, den ihm seine Mutter liebevoll gegeben und zum Trost zugeflüstert hat. Doch seit seiner Ankunft im „exil“²³⁶ wird dieser Name von der Anonymität verschluckt:

Un sevrage brutal, le laissant à l'âge de dix-huit ans loin de chez lui, étranger et anonyme, sans millésime ni origine, telle une bouteille à l'étiquette arrachée. Alors, régulièrement, avec la peur de disparaître des regards, il se répète à haute voix: „Je m'appelle Chanchal, j'ai dix-huit ans, je suis arrivé du Bangladesh il y a dix-huit mois, neuf jours et sept heures. Je vends des roses à Villeneuve-le-Roi et je suis vivant.“²³⁷

Hier wird eine Analogie zwischen dem Schwellenzustand des *terrain vague* und der Lebenssituation der *sans-papiers* deutlich. Die Besetzung der alten Fabrik kann Chanchal und seiner Gemeinschaft keine sichere und identitätsstiftende Verortung bieten, sondern nur einen temporären eigenen Raum darstellen, dessen Vagheit bestehen bleibt.

Während der Schwellenraum des *terrain vague* in einem äquivalenten Verhältnis zum Schwellenraum der Illegalität, in dem sich die *sans-papiers* befinden, steht, werden die *terrains vagues* in Bezug auf die anderen SDF-Figuren ebenfalls zum Ausdruck ihrer prekären Lebenssituation. In dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* findet der Protagonist Philippe einen Schlafplatz im Eingang eines leerstehenden Geschäfts, in einem Stadtviertel, in dem er sich daraufhin wie im Kapitel 2.1.2 dargestellt auch sozial verankern kann. Die temporäre Existenz dieses *terrain vague* wird durch das Schild „Bail à céder“ im Schaufenster signalisiert:

Philippe arrive et découvre une boutique dont l'entrée, surélevée de trois marches, forme un arrondi de trois mètres de large sur deux mètres de profondeur, et où le chien trône assis balayant le sol. Dans la vitrine, un panneau indique »Bail à céder«. Avec l'orientation de l'avenue, ce recoin est à l'abri du vent. Philippe secoue la tête, sourit et gravit les trois petites marches qui le séparent du chien. Il pose son sac, s'assoit à ses côtés. Il passe son bras autour de son cou, l'embrasse et le presse plusieurs fois contre lui. Ensuite, il sort ses affaires et organise l'espace: cartons par terre, duvet, son barda comme oreiller.²³⁸

Dieser Raum stellt ebenfalls einen Schwellenraum dar. Er befindet sich zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen Drinnen und Draußen, auf der Schwelle zumInnenraum des Geschäfts. Diese Positionierung bietet für Philippe den Vorteil, dass er sich weder im Transit-Raum der Straße befindet, noch unsichtbar im Innenraum des Geschäfts verschwindet. Denn durch die Sichtbarkeit werden Passant:innen auf ihn aufmerksam und spenden ihm Geld.²³⁹ Dieses Beispiel verdeutlicht erneut, dass die

²³⁶ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 36.

²³⁷ Ebenda.

²³⁸ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S.184.

²³⁹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 185.

terrains vagues einen Zwischenraum im mehrfachen Hinsicht verkörpern: zwischen öffentlich und privat, offen und geschlossen, geschützt und bedroht, versteckt und sichtbar. Da das Geschäft schon bald wieder vermietet wird und die Temperaturen stark sinken, ist Philippes Bewohnen des Eingangs schon nach kurzer Zeit beendet.²⁴⁰ Dieser zeitlich begrenzte Zwischenraum verdeutlicht, wie prekär Philippes Lebenssituation ist. Das Entstehen und Verschwinden dieser Leerstellen, seien es verlassene Gebäude, wilde Brachen oder verlassene Baustellen, sind ein Zeichen der Dynamik des urbanen Raums. Geschäfte wechseln die Inhaber:innen, wie im vorherigen Beispiel, oder Gebäude werden verlassen, abgerissen und neu aufgebaut. Wolfram Nitsch sieht die *terrains vagues* im 20. Jahrhundert als Verweise auf einen „unablässigen Wandel, der die urbane Landschaft zu einer Bewegungslandschaft, einem ‚paysage mouvant‘ werden lässt.“²⁴¹ Im 21. Jahrhundert habe Rekuperation, die Vereinnahmung des subkulturellen Phänomens der urbanen Brache, durch das Kapital begonnen und den Großteil der *terrains vagues* verschwinden lassen.²⁴² Diese These lässt sich mit Blick auf die SDF-Romane bestätigen, da die SDF-Figuren die Versiegelung der Stadt durch hyperfunktionale Räume und homogene Gestaltung der Viertel beschreiben und sie dadurch an die Peripherie oder in die wenigen Arrondissements von Paris getrieben werden, in denen es noch offene Räume gibt, wie das XX. und XIX. Arrondissement. Die Lebensweise der SDF-Figuren ist an die Dynamik des urbanen Wandels angepasst. Sie finden immer dort einen Platz, wo sich der Raum im Zustand der Transition befindet. Sobald ein Geschäft wieder verpachtet²⁴³ oder ein Wohnhaus fertiggestellt wird²⁴⁴, müssen sie weichen. Sie werden somit zu den Zeug:innen der Gentrifizierung der Städte.

2.1.3.2 Butte Bergyere, Parc des Buttes-Chaumont und Petite Ceinture in *Vernon Subutex*

Der Protagonist aus *Vernon Subutex* kann auf dem Butte Bergyere vorübergehend Unterschlupf auf einer Baustelle finden, die aufgrund eines Erbstreits stillgelegt ist:

Il traverse l'arrière-cour de la maison abandonnée où il a établi ses quartiers. Au rez-de-chaussée, ce qui était destiné à devenir un patio avec vue sublime sur la capitale est resté un préau de béton,

²⁴⁰ Ebenda, S. 199.

²⁴¹ W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 14.

²⁴² Vgl. J. Broich/D. Ritter: *Die Stadtbrache als terrain vague*, S. 84.

²⁴³ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 199.

²⁴⁴ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 103; P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 47.

au fond duquel on est bien protégé du vent et de la pluie. Des poteaux de soutien en fer rouillé quadrillent l'espace. Vernon a appris, il y a peu, de la bouche d'un gars du chantier d'en face, que les travaux sont laissés en friche depuis des années. Les fondations menaçaient de s'écrouler, les murs porteurs se fissuraient et le propriétaire s'était lancé dans de grands travaux. Mais il est mort dans un accident de la route. Ses héritiers ne sont pas tombés d'accord. Ils se déchirent par notaires interposés. La maison a été cadennassée et désertée. Vernon y dort depuis plusieurs nuits déjà, il serait incapable de dire si ça fait dix jours ou un mois – la notion de temps s'est embrouillée, comme le reste. Il aime sa planque. Il ouvre un œil, à l'aube, et reste immobile, frappé par l'ampleur du paysage. Paris de découverte, vue de si haute qu'elle paraît accueillante.²⁴⁵

In diesem Beispiel wird ein weiteres Merkmal der *terrains vagues* deutlich: Für die Aneignung und Nutzung dieses leerstehenden Gebäudes an einer durchaus attraktiven Lage muss Vernon einen kriminellen Akt, das Betreten eines Privatgeländes, vollziehen. Er verschafft sich Zugang, in dem er über den Zaun klettert.²⁴⁶ Das Gelände der brachliegenden Baustellen ist abgesperrt, zum einen, weil es in Privatbesitz ist und schon das Betreten eine Straftat darstellt, und zum anderen, weil der Aufenthalt in dem instabilen Gebäude gefährlich ist. Auch Wolfram Nitsch stellt fest, dass die *terrains vagues* in vielen Fällen mit kriminellen und gefährlichen Grenzerfahrungen in Verbindung stehen.²⁴⁷ Da die Besitzverhältnisse häufig unklar sind, verschwimmen in den *terrains vagues* die Grenzen zwischen Legalität und Illegalität. Da das Gebäude leer steht, wird Vernons Besetzen zunächst von Nachbar:innen und Handwerker:innen geduldet.²⁴⁸ Die SDF-Figuren wie Vernon bewegen sich mit ihrer Lebensweise permanent auf der Schwelle zur Illegalität, da sie Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum und auch Besitz überschreiten müssen, um ihr eigenes Überleben zu sichern. Die *terrains vagues* verkörpern einen Schwellenraum, der diverse Grenzerfahrungen möglich macht.²⁴⁹

Durch das zunehmende Verschwinden der *terrains vagues* erhalten diese Räume eine sentimental-melancholische Bedeutung für die Erinnerung an das ursprüngliche Paris. Sie konservieren durch ihren zeitlichen Stillstand die Erinnerung an den Mythos Paris als „Stadt der Zeichen, [ist] zugleich eine Stadt der Präsenz und der im Flüchtigen aufscheinenden Schönheit.“²⁵⁰ Dieser Mythos nährt sich wie Karlheinz Stierle feststellt aus der Literatur des 19. Jahrhunderts, in der „die Helden sich aus der Wirklichkeit lösen, in die sie verstrickt sind, und aus den Zeichenwelten, die diese Wirklichkeiten durchdringen, fällt ihr Blick oft wie berauscht auf die zeichenlos gegenwärtige, wie im

²⁴⁵ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 13-14.

²⁴⁶ Vgl. Ebenda.

²⁴⁷ W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 15.

²⁴⁸ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 104.

²⁴⁹ Vgl. J. Broich/D. Ritter: *Die Stadtbrache als terrain vague*, S. 35.

²⁵⁰ Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein*. München: Hanser, 1993, S. 38.

Traum ihrer Schönheit sich ausbreitende Stadt.“²⁵¹ Dieser von der Realität gelöste Blick auf das Imaginäre der Stadt Paris wird hier für den Protagonisten Vernon nur durch die distanzierte Panoramaperspektive vom Butte Bergyere aus auf die glänzenden Dächer, die symbolisch auf den Mythos der Stadt verweisen, möglich..²⁵² Die erhöhte Lage des Butte Bergyere enthebt ihn aus dem direkten Kontakt mit der Wirklichkeit der Stadt, die er zuletzt schmerzlich in der Schlägerei mit drei Neonazis zu spüren bekam²⁵³:

Le ciel est bouché de nuages gris qui font comme un couvercle sur la ville. Vernon observe la fine bande bleue lumineuse qui se détache à l’horizon, aussi régulière que si l’on avait déroulé un rouleau de papier clair juste au-dessus des toits. Un dernier rayon de soleil, entêté, s’est glissé sous la couche sombre pour donner un coup d’éclat au gris des tuiles de Paris.²⁵⁴

Der letzte Sonnenstrahl, bevor die Sonne am Horizont verschwindet, erscheint wie ein erster Hoffnungsschimmer für Vernon, nachdem die Handlung für ihn bis zu diesem Punkt ein permanenter Abwärtsstrudel gewesen ist. Das leere Gelände auf dem Butte Bergyere wird zum ersten positiv besetzten Rückzugsort, da Vernon das Gefühl hat, die Stadt dort hinter sich gelassen zu haben.²⁵⁵ Die Distanz zur Stadt und die Ruhe auf der Erhöhung des Berges bietet ihm die Möglichkeit, sich von den Geschehnissen, dem Verlust der Wohnung, dem Tod von seinem Jugendfreund Alex Bleach, der Schlägerei und den psychischen Veränderungen zu erholen und zum ersten Mal eine positives Gefühl für seine neue Lebenssituation zu empfinden: „Mais content, putain, content comme un dingue, content comme un dément. Il découvre en face de lui une vue dégagée, il voit tout Paris d’en haut.“²⁵⁶

Nachdem Vernon aus seinem Domizil auf der Baustelle ausziehen muss, weil er nicht verhindern kann, dass eine obdachlose Frau sich zu ihm gesellt und mit ihrem auffälligen Verhalten sein Versteck zerstört,²⁵⁷ zieht er auf Empfehlung seines Freundes Laurent in den Parc des Buttes-Chaumont. An den Rändern des Parks, versteckt am Fuß der Hügel, verläuft ein Teil der Petite Ceinture. Die Gleise der stillgelegten Bahnstrecke bilden ein *terrain vague*, das Paris wie einen Gürtel umgibt. Diese vom Grün überwucherten Gleise bilden das perfekte Versteck für Vernon und seine Freunde Laurent und Olga.

²⁵¹ Ebenda.

²⁵² Vgl. ebenda, S. 14.

²⁵³ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 329.

²⁵⁴ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 101.

²⁵⁵ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 392.

²⁵⁶ Ebenda, S. 395.

²⁵⁷ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 104.

Les voies ferrées sont à une vingtaine de mètres en dessous du niveau du parc, ils y accèdent par une pente abrupte. Le soir, quand ils reviennent bourrées, c'est une belle occasion de se casser la gueule. Vernon s'est posé un peu à l'écart de Laurent, dans un recoin entre deux tas de gravats. Les murs sont graffités, pour trouver sa planque, il faut chercher la pieuvre mauve peinte sur un pilier, il est à l'abri, invisible du pont qui surplombe leurs quartiers. [...] On trouve de tout, autour des voies. Vernon s'est dégoté une caisse pour faire table de chevet, un tabouret et un Homer Simpson en peluche, pour la déco. Laurent lui a filé un duvet et ce soir-là, Vernon n'avait pas été surpris de se sentir aussi bien dans son nouvel abri. C'est devenu son cocon, un assemblage abracadabrant qui le protège mieux qu'une maison.²⁵⁸

Statt nach oben auf den Butte Bergeyre und über den Zaun der Baustelle steigt er nun hinab zur Petite Ceinture, um zu seinem neuen Unterschlupf zu gelangen. Sie wird für ihn zur Fundgrube und zum Schutzort zugleich. Die Petite Ceinture stellt ein berühmtes und häufig verwendetes Beispiel für ein *terrain vague* dar. Andreas Mahler bezeichnet sie als Musterfall des *terrain vague*: „Einst Sinnbild des Funktionalismus, unabdingbares, nützliches Bindeglied zwischen den Kopfbahnhöfen der Metropole, ist sie nunmehr sichtbares Bild der Brache, des Zerfalls, eines Nutzloswerdens, des Prozesses fortschreitender Destrukturierung – Herausforderung für den *promeneur*.“²⁵⁹ Ein idealer Ort für den *promeneur*, der auf der Suche nach Wildnis und unbekanntem Ecken im urbanen Raum ist, und ebenso sinnbildlich der ideale Ort für die Menschen, die ebenso wie die Bahngleise ihre Funktion in der Gesellschaft verloren haben oder verweigern, diese weiter zu erfüllen.

Vernons Plattenladen hat sukzessive seine Kund:innen verloren, weil andere Tonträger und Musikvertriebssysteme die Schallplatte und den direkten Verkauf vor Ort abgelöst haben. Er hat seine Funktion als Musikexperte und Verkaufsberater verloren und sein Laden zusätzlich den Stellenwert als Treffpunkt für Musikliebhaber:innen und Freunde. Zunächst unterwirft er sich allen Anforderungen des Arbeitsamtes, absolviert Umschulungen, Praktika und Bewerbungsgespräche, um das Revenu du solidarité active (RSA) zu beziehen. Trotz seiner Bemühungen entzieht ihm seine Betreuerin aufgrund kleiner Vergehen schließlich das Recht auf die finanzielle Unterstützung.²⁶⁰ Vernon verfällt daraufhin in einen Zustand der Gleichgültigkeit und Lethargie, der dazu führt, dass er schließlich auch seine Wohnung verliert.²⁶¹ Vernon macht, genau wie ein Ort auf seinem Weg zum *terrain vague*, eine Entwicklung der Destrukturierung und Verwilderung durch und entfernt sich zusehends von seinem vorherigen Leben und

²⁵⁸ Ebenda, S. 180 f.

²⁵⁹ Mahler, Andreas: „Reiche der Buddleja. Das terrain vague als Raum des Ästhetischen.“ In: Habrecht, Katia/Struve, Karen/Tüting, Elena/Feibel, Gisela (Hg.): *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 83.

²⁶⁰ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 10.

²⁶¹ Vgl. ebenda, S. 37.

seinen Freunden. Gleichzeitig verändert sich seine Wahrnehmung der Gesellschaft, deren Zwänge für ihn sichtbar werden. Bezeichnenderweise geht mit dem Umzug auf die Petite Ceinture die Erkenntnis einher, dass er nicht mehr in einen geschlossenen Raum zurückkehren will, der metaphorisch für das eingeschränkte Leben innerhalb der Gesellschaft steht.

La vérité était qu'il ne supportait plus, physiquement, ni les murs ni le plafond, il respirait mal, les objets l'agressaient, une vibration nocive le harcelait. Le pire, c'était encore la présence des gens autour de lui. Il sentait leur misère, leurs douleurs, leur peur panique de ne pas être à la hauteur, d'être démasqué, puni, de manquer; il avait l'impression c'était comme un pollen; ça s'infiltrait en lui et le gênait pour respirer.

Vernon schlägt mehrere Einladungen seiner Freund:innen aus, die ihm anbieten, dass er bei ihnen wohnen kann. Er erträgt die Sorgen und Ängste der Menschen in Bezug auf den Leistungsanspruch an ihr Leben nicht mehr und zieht sich aus den mit diesem Leben zusammenhängenden Räumen zurück. Stattdessen kommen diese zu ihm in den Park, der sich dadurch in einen Salon unter freiem Himmel verwandelt.²⁶²

Die Petite Ceinture stellt somit einen von gesellschaftlichen Zwängen befreienden Raum dar, in dem Vernon, so wie die Gleise, keine Funktion und Pflichten mehr erfüllen muss. Broich und Ritter sprechen in Bezug auf Rédas Darstellung der Petite Ceinture von einem heiligen Ort, zu dem Träumer:innen und Anhänger:innen des Nutzlosen auf der Suche nach Erleuchtung pilgern.²⁶³ Aus dieser Kraft zur Erleuchtung und Bewusstseinswandel entsteht das revolutionäre Potential der *terrain vague*:

Das Vage ist das noch nicht Bestimmte, noch Offene, welches die Möglichkeit einer besseren Zukunft wach und frei hält. An ihm entzündeten sich utopische Imaginationen. Das Vage gemäß der Linie Woge steht symbolisch für Umschwung, Umwälzung und Veränderung.²⁶⁴

Der Bewusstseinswandel Vernons entwickelt sich äquivalent zu dem *terrain vague* hin zu einer unbestimmten Offenheit, die sich durch seine Unfähigkeit zu pragmatischen Handlungen, dissoziationsähnlichen Zuständen und einer intensiven Sinneswahrnehmung äußert. Nach einer langsamen Phase des Übergangs, die mit depressionsähnlichen Symptomen einhergeht, gibt sich Vernon im Parc des Buttes-Chaumont seinem erweiterten und offenen Bewusstsein hin:

Il apprécie d'être raide, ça lui permet d'éprouver les sensations les plus invraisemblables sans se poser trop de questions. Comme, par exemple, quand il met sa main à plat contre le bois de

²⁶² Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 187.

²⁶³ Vgl. J. Broich/D. Ritter: *Die Stadtbrache als terrain vague*, S. 75.

²⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 28.

l'arbre, sentir la douce pulsation de la sève qui le régénère, basses fréquences électromagnétiques, être conscient du tempo végétal. Il préfère penser que c'est parce qu'il a fumé, mais en vérité, il n'est jamais tout à fait redescendu, depuis son trip avant le visionnage des cassettes d'Alex Bleach.²⁶⁵

Wie schon zuvor durch das Zitat zu seiner starken, schon fast unerträglichen, Wahrnehmung in Bezug auf die Gefühle seiner Mitmenschen wird auch hier sein offenes Bewusstsein, das in einem engen Austausch mit seiner Umwelt steht, beschrieben. Die enge Verbindung zur Natur, die in diesem Zitat deutlich wird, zeigt, dass sowohl die *terrains vagues* als auch Vernon aus der Ordnung des „Urbanen“ herausfallen. Die *terrains vagues* bilden einen Gegenort zum Urbanen, von dem aus das Unstrukturierte und Wilde, wie Vernon und die Natur, wieder einen Raum in der Stadt zurückerobern können.²⁶⁶

Eine weitere Parallele zwischen Vernon, seiner Gemeinschaft und dem Parc wird auf der historischen Ebene sichtbar: Durch Vernons obdachlosen Freund Laurent wird auf die Geschichte des Parc des Buttes-Chaumont verwiesen, der bis zur Umstrukturierung durch Haussmann ein Ort der Marginalisierten, Geächteten und Kriminalisierten war. Bis ins 18. Jahrhundert diente ein Teil des Terrains unter dem Namen Montfaucon als riesige Hinrichtungsstätte, später als Müllhalde und Schlachthof für Pferde. Während der *Pariser Commune* wurden hier zahlreiche *communards* hingerichtet.²⁶⁷ Dadurch, dass Laurent sich als Kenner dieser Geschichte auszeichnet, kann die Wahl des Parks als ein politisches Statement verstanden werden. Ähnlich wie durch Jean Deichels Beziehung zum *Cimetière Père-Lachaise* in *Les Renards pâles*, auf dem einige der Kämpfer der *Pariser Commune* begraben sind²⁶⁸, wird hier ein Bezug zu einem historischen Ort hergestellt, der mit dem Kampf gegen Unterdrückung und einer sozialpolitischen Revolution in Verbindung steht. Dadurch positionieren sich die Protagonisten Vernon und Jean Deichel über die Verortung in der Stadt auf der Seite der in der Vergangenheit und Gegenwart Marginalisierten. Dass die Wahl dieses Ortes als politische Handlung gelesen werden kann, wird dadurch bestätigt, dass in der Folge durch Vernons Anwesenheit in dem Park ein Treffpunkt entsteht, an dem unter anderem politische Diskussionen geführt werden. „C'était devenu un peu ça, le parc, dans la journée: un mélange de groupe de discussion, coffee shop à ciel ouvert, débit de bière et

²⁶⁵ Ebenda, S. 176.

²⁶⁶ A. Mahler: „Reiche der Buddleja“, S. 84.

²⁶⁷ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 180.

²⁶⁸ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 103.

lieu de débats. La pelouse était son salon, Vernon y recevait avec l'affabilité de l'hôte disponible de tant d'attentions."²⁶⁹

Der Park wandelt sich zu einem Freiraum, der allen gefehlt hat. Die Transformation des Raums scheint sich durch Vernons Präsenz zu vollziehen. Er bietet wie ein Gastgeber den Raum und die Zeit, um zu verweilen und zu diskutieren. In diesem Beispiel steht wiederum vor allem die Offenheit des *terrain vague* im Vordergrund, welche die Möglichkeit zur Transformation des Raums bietet und durch die er in mehrfacher Hinsicht aus der Ordnung restlichen Stadtraums herausfällt. Der entstandene Begegnungsraum stellt sowohl zeitlich als auch in Bezug auf das Handlungsspektrum einen Gegenort zur gesellschaftlichen Norm dar und kann somit als Heterotopie bezeichnet werden. *Terrain vague* und Heterotopie stehen sich aufgrund mehrerer Charakteristika sehr nah, wie Daniel Ritter feststellt:

Das *terrain vague* bildet einen Außenraum, der ökonomisch aufgrund seiner fehlenden aktuellen Nutzung und Dysfunktionalität, politisch aufgrund seines unklaren Status zwischen privatem und öffentlichem Raum, stadtplanerisch und ästhetisch aufgrund seiner Verlassenheit und zufällig gewordenen Gestalt, ökologisch aufgrund seiner Hybridität von verfallender Kultur und überwuchernder Natur und sozial aufgrund seiner häufigen spontanen, kreativen, informellen und teils illegalen Nutzung durch minoritäre und marginale Gruppen aus der dichten, funktional differenzierten Raumstruktur der Stadt herausfällt. Er setzt den vielschichtigen Ordnungen auf all den genannten Ebenen einen Gegenort entgegen, welcher seine Andersheit daraus bezieht, dass diese Ordnungen gebrochen, übertreten, außer Kraft gesetzt oder aufgelöst werden.²⁷⁰

Das *terrain vague* unterscheidet sich von der Heterotopie darin, dass es keine institutionalisierte oder geplante Form hat, wie es Foucault für einige Erscheinungsformen der Heterotopie, wie der Krisen- oder Abweichungsheterotopie, festgelegt hat.²⁷¹ Das *terrain vague* entsteht gerade durch die Abwesenheit von Planung, Nutzung und Funktionalisierung. Der Parc des Buttes-Chaumont und die Petite Ceinture bilden eine Kombination von beidem. Während der Park eine institutionalisierte Heterotopie ist, ein Ort, an dem eine künstlich gestaltete Natur einen Gegenort zum künstlichen Stadtraum bilden soll, ist die verwilderte und funktionslose Petite Ceinture ein Paradebeispiel für ein *terrain vague*. Parks sind hingegen Orte, die geschaffen worden sind, um den Stadtbewohner:innen für eine vorübergehende Zeit Erholung von den Belastungen des städtischen Lebens zu ermöglichen. Ein weiteres Charakteristikum der Heterotopie ist, dass sie über ein System der Öffnung und Schließung verfügt, durch das

²⁶⁹ V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 187.

²⁷⁰ D. Ritter: „Heterotopie und *terrain vague*“, S. 4.

²⁷¹ Vgl. M. Foucault: *Les hétérotopies*, S. 42.

bestimmte Zugangsregeln oder -rituale durchgesetzt werden. Der Parc des Buttes-Chaumont ist von einem hohen Zaun umgeben, dessen Tore morgens geöffnet und abends geschlossen werden. Vernon setzt sich über die zeitliche Begrenzung des Zugangs zum Park hinweg und weicht damit die institutionellen und kontrollierten Grenzen des Parks auf. Sobald die Tore des Parks abends geschlossen werden, versteckt er sich an den durch Pflanzen sichtgeschützten, tiefer gelegenen Ecken des Parks, durch die die Petite Ceinture führt. Er kommt erst morgens wieder hervor, wenn die Wächter die Tore öffnen.²⁷² Die Petite Ceinture ist ein *terrain vague* innerhalb dieses heterotopen Ortes, durch den dieser an den Rändern seine geordnete und institutionalisierte Form verliert. Die *terrains vagues* stellen „herrenlose, machtfreie, unkontrollierte, anarchische Orte“²⁷³ dar, an denen illegale und politisch subversive Handlungen stattfinden können. Die Petite Ceinture als *terrain vague* und der Parc des Buttes-Chaumont als institutionelle Heterotopie werden durch Vernon miteinander vereint und zu einer subversiven Heterotopie, die vor allem durch die Gemeinschaft rund um Vernon entsteht und die bereits vorgesehenen den städtischen Stress kompensierenden Handlungen wie Spazierengehen und Sport²⁷⁴ durch eine politische Komponente erweitert.

2.1.3.3 Von der offenen zur geschlossenen Stadt – Wandel eines *terrain vague*

Das von Nitsch konstatierte gegenwärtige Verschwinden der *terrains vagues* von der Stadtkarte, das sich durch das vom Zentrum Richtung Peripherie fortschreitende lückenlose Bebauung vollzieht,²⁷⁵ wird in dem Roman *Les Échoués* anhand der räumlichen Verdrängung der Protagonist:innen versinnbildlicht. Bereits dadurch, dass die Protagonist:innen nicht in Paris, sondern in Villeneuve-le-Roi ankommen und einen Platz zum Überleben suchen, verdeutlicht, inwieweit der urbane Raum in Paris derart geschlossen gestaltet ist, dass die ankommenden *sans-papiers* von vornherein ausgeschlossen werden.

Unter einer geschlossenen Stadt versteht Richard Sennett eine Stadt, die derart konstruiert ist, dass sie nur zu einer Art von Menschen passt und alle anderen

²⁷² V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 185.

²⁷³ D. Ritter: „Heterotopie und terrain vague“, S. 6.

²⁷⁴ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 184.

²⁷⁵ W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 17.

ausschließt.²⁷⁶ Eine offene Stadt hingegen lässt Komplexität zu und ermöglicht eine vielfältige Nutzung des Raums durch unterschiedliche ethnische und soziale Gruppen.²⁷⁷ Ähnlich argumentiert auch Doug Saunders in Bezug auf sein Konzept der *Arrival City*: Eine Stadt kann Migrant:innen und Geflüchtete nur erfolgreich integrieren, wenn für sie offene und vielfältig nutzbare Räume in zentralen Gebieten oder in gut angeschlossenen Bereichen der Stadt zur Verfügung stehen und nicht nur monofunktionale und abgeschottete Wohnhäuser wie in der *banlieue*. Wie Doug Saunders am Beispiel des Wohngebiets Les Pyramides in Evry, ganz in der Nähe von Villeneuve-le-Roi, deutlich macht, sei für eine erfolgreiche Ankunftsstadt weniger die Heterogenität der Bewohner:innen ausschlaggebend, sondern ob sich der Wohnraum an die Bedürfnisse der Bewohner:innen anpassen lässt und ob es die Möglichkeit zur Eröffnung eigener Geschäfte und Unternehmen gibt.²⁷⁸ Die Entwicklung von einer offenen Stadtgestaltung, die solche Ankunftsräume bietet, hin zu einer geschlossenen Stadt kann in *Les Échoués* anhand der Bebauung eines *terrain vague* nachvollzogen werden.

Auf einem Parkplatz in Vigneux-sur-Seine, der zur Rekrutierung der *sans-papiers* als illegale Arbeitskräfte auf verschiedenen Baustellen genutzt wird, werden die Protagonisten Assan und Virgil für die Arbeit auf der Baustelle eines mehrstöckigen Wohnhauses ausgewählt.²⁷⁹ In dem Betonrohbau ohne Türen und Fenster werden die beiden eingesetzt, um Zementsäcke vom siebten in den zehnten Stock über Treppen ohne Geländer zu transportieren.²⁸⁰ Je höher das Stockwerk, desto größer ist die Gefahr bei der Arbeit und desto ungeschützter sind die Arbeitenden. Das Hochhaus verdeutlicht eine Hierarchie der Ausbeutung hinter den sichtschildernden Barrieren der Baustelle: „Comme le parking, la tour recélait sa propre géographie: une frontière faite des hautes barrières de tôles vertes ondulées pour abriter ce monde clos et complexe des regards indiscrets – à l’instar des murs d’une prison.“²⁸¹ In der untersten Etage halten sich die Ingenieur:innen und Bauleiter:innen auf, „l’aristocratie du bâtiment“²⁸², geschützt durch feste und versicherte Arbeitsverhältnisse, Arbeitskleidung und Helme.²⁸³ Auf der ersten bis zur

²⁷⁶ Vgl. Senett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. Berlin: Hanser: 2019, S. 160.

²⁷⁷ Vgl. ebenda.

²⁷⁸ Vgl. Saunders, Doug: *Arrival City. Über alle Grenzen hinweg ziehen Millionen Menschen vom Land in die Städte. Von ihnen hängt unsere Zukunft ab*. München: Karl Blessing Verlag, 2011, S. 393.

²⁷⁹ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 149.

²⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 160.

²⁸¹ Ebenda, S. 158.

²⁸² Ebenda.

²⁸³ Vgl. ebenda.

sechsten Etage arbeiten die legal Angestellten mit unterschiedlichen Arbeitsverträgen, Sicherheiten und Bezahlungen.²⁸⁴ Ab der siebten Etage beginnt die Misere der *sans-papiers*:

Il faut passer le septième étage pour atteindre le trou noir, le royaume de la sous-traitance sauvage, hors des règles et des droits, à l'abri du regard des syndiqués et des inspecteurs du travail. C'est là un monde d'esclaves modernes, de sherpas, de perpétuels endettés, d'ouvriers escargots qui portent sur eux le peu qu'ils possèdent, maltraités par des chefs d'équipe impitoyables – eux-mêmes exploités par des petits patrons voyous, négriers de la crise et de la misère du monde.²⁸⁵

Die obersten Etagen sind der Raum für diejenigen, die in der Hierarchie der Arbeit am niedrigsten stehen. Sie werden mit modernen Sklav:innen verglichen, da sie keine Rechte haben und in ihrer Notsituation ihren Arbeitgeber:innen vollkommen ausgeliefert sind. Da sie keinen festen Wohnsitz haben, tragen sie ihr wenig Hab und Gut bei sich und schlafen dort, wo sie arbeiten, so wie die in den einführenden Kapiteln beschriebenen Wanderarbeiter:innen und Vagabund:innen. Der Vorarbeiter, dem sie unterstellt sind, hat Matratzen für sie auf dem Boden platziert.²⁸⁶ Es findet in diesem Fall demnach keine Abgrenzung zwischen dem Wohnraum und dem Raum der Ausbeutung statt, weshalb in diesem Beispiel nicht von einem Wohnraum gesprochen werden kann. Die völlige Abwesenheit eines geschützten eigenen Raums zeigt die extrem prekäre Lebenssituation der *sans-papiers*. Die Baustelle kann in der Hinsicht als *terrain vague* bezeichnet werden, da sie sich noch im Zustand der Transition befindet, dennoch ist der Raum bereits von seiner zukünftigen Funktion geprägt und bietet den *sans-papiers* keine Möglichkeit für eine vorübergehende Aneignung jenseits der Arbeit. Das Vage der *terrains vagues* kann in diesem Fall auf die Überschreitung der Grenzen der Legalität seitens der Baustellenbetreibenden übertragen werden. Hinter den sichtschützenden Bauzäunen und Mauern ist der Ausbeutung der illegalisierten Arbeiter:innen keine Grenzen gesetzt. Sobald das Gebäude fertiggestellt sein und seinem zukünftigen Zweck als Wohnhaus dienen wird, wird es für Assan und Virgil dort keinen Platz mehr geben. Dieses Paradox, dass sie daran beteiligt sind einen Wohnraum für andere herzustellen, ohne dass sie die Aussicht darauf besitzen, ebenfalls eine sichere Wohnung zu bekommen, wird durch die Spiegelung der Baustelle zu den gegenüberliegenden Wohnhäusern verdeutlicht.

²⁸⁴ Vgl. ebenda.

²⁸⁵ Ebenda, S. 159.

²⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 155.

Während Assan und Virgil unter lebensbedrohlichen und elendigen Bedingungen arbeiten und wohnen, blicken sie direkt auf zwei Wohnhäuser mit mehreren Apartments.

L'immeuble se dressait en face d'un ensemble de deux tours construites dans les années soixante-dix. Un parking de cinquante mètres à peine séparait les appartements habités de ceux en construction. À chaque niveau, on pouvait voir distinctement à l'intérieur des salons et des chambres en vis-à-vis. Dans l'immeuble en construction, à la place des futures portes-fenêtres, d'immenses ouvertures donnaient dans le vide.²⁸⁷

Sie können durch die Fenster des gegenüberliegenden Wohnhauses in eine andere Welt blicken mit Wärme, Licht und Sicherheit, während die Fenster der Baustelle nur leere, schwarze Löcher sind. Sie beobachten dabei speziell eine Familie, die ein geschütztes und idyllisches Leben führt: „Chez la famille d'en face, la mère préparait le repas. Le père allait et venait pour dresser la table, s'arrêtant pour la serrer contre lui en la prenant par les hanches.“²⁸⁸ Die Gebäude kontrastieren die unterschiedlichen Lebensbedingungen der beiden Gruppen. Die Baustelle verkörpert in diesem Beispiel die Unsicherheit der Lebensumstände, Ungewissheit für die Zukunft der Protagonisten, während das Wohnhaus gegenüber die Sicherheit und den Wohlstand der französischen Bevölkerung darstellt. Der Kontrast verdeutlicht die soziale Ungerechtigkeit, die durch den Umgang mit den *sans-papiers* entsteht.

In dem Kapitel wird weiter ausgeführt, dass das Gelände der Baustelle eine lange Geschichte als *terrain vague* besitzt und dieses immer wieder als Raum für die Aufnahme und Ansiedlung heimatloser Migrant:innen und Geflüchteter gedient hat, deren Spuren sich noch in der Erde unter der Baustelle finden lassen:

En creusant les fondations de l'immeuble, les aristocrates de la pelleuse auraient pu retrouver les bougies d'un autre anniversaire – celui de Varam Gasparian. À l'époque, un vaste terrain vague occupait les rues et les parkings d'aujourd'hui. À la place du chantier, une quinzaine de baraques en tôle bordaient la voie ferrée, des bicoques pauvres mais propres, entourées de petits jardins et de minuscules enclos où bêlaient des chèvres attachées à des piquets. Elles étaient toutes la propriété d'un groupe de réfugiés arméniens, rescapés du génocide, arrivés le 23 mai 1922 dans l'immense camp Oddo de Marseille, mis en quarantaine sanitaire, époillés, vaccinés, testés pour le typhus, la gale et la tuberculose, puis autorisés à demeurer en France avec le statut provisoire d'«apatrides», c'est-à-dire de peuple officiellement sans pays, donc partout chez lui, excepté en Turquie.²⁸⁹

Das *terrain vague*, das das Gelände zur Zeit von Varam Gasparian darstellte, bot den Vertriebenen die Möglichkeit, sich den Raum anzueignen und zu einem Wohnort umzufunktionieren. Der Wandel des *terrain vague* von einem offenen Raum für Ankunft

²⁸⁷ Ebenda, S. 155.

²⁸⁸ Ebenda, S. 162.

²⁸⁹ Ebenda, S. 165 f.

und Aneignung zu einem Raum der Ausbeutung und Gefahr für die Geflüchteten der 1990er Jahre verdeutlichen den politischen Wandel im Umgang mit Migration und wie sich dieser durch die Gestaltung des urbanen Raums ausdrückt. Nach dem ersten Weltkrieg war das Gelände für die Menschen aus Armenien ein offener Raum, auf dem sie siedeln und sich von dort aus ein unabhängiges Leben gestalten konnten.²⁹⁰ Sie konnten durch die Eröffnung eines eigenen Geschäfts sozial aufsteigen, verkauften schließlich ihre Häuser wieder und zogen in eine bessere Gegend.²⁹¹ Zwischen den Kriegen kaufte ein russischer Unternehmer das Gelände. In den 1960ern nach dem Zweiten Weltkrieg baute er notdürftige Unterkünfte für die Gastarbeiter:innen, deren Arbeitskraft dringend benötigt wurde, um weiteren Wohnraum durch die Errichtung von Betonplattenbauten zu schaffen.²⁹² In den 1980ern begann der Bedarf an Arbeitskräften zu sinken und die Arbeiterbaracken wurden für bessere Wohnhäuser abgerissen.²⁹³ Diese wurden wiederum durch eine neue Gruppe noch günstigerer Arbeitskräfte erbaut: „Désormais, on arrivait clandestinement du monde entier pour chercher du travail. Aucune frontière, aucune mer ne se montrait assez menaçante pour décourager les candidats à l’exil.“²⁹⁴ Den *sans-papiers*, die wie Assan und Virgil in den 1990ern nach Frankreich migriert sind, wird kein Bleiberecht eingeräumt, dennoch können sie auf dem illegalen Arbeitsmarkt vor den Augen der Behörden ausgebeutet werden, ohne dass sie ein Recht auf Wohnraum oder Arbeitsschutz haben. Außerhalb gesetzlicher Richtlinien und versteckt vor den Augen der Öffentlichkeit sind der Ausbeutung keine Grenzen gesetzt.

Dieser Zustand mit seinen Hierarchien und Machtstrukturen wird in Form der Baustelle in diesem Roman bildlich verdeutlicht. Wird wie nach Heideggers Definition Wohnen mit Existenz gleichgesetzt, so wird den *sans-papiers* durch die ausschließende Gestaltung des urbanen Raums nicht nur das Recht auf Wohnraum, sondern auch das Recht auf Existenz abgesprochen. Paradoxerweise wird ihre Arbeitskraft dennoch in unterschiedlichen Sektoren wie dem Bauwesen benötigt. In *Les Échoués* wird verdeutlicht, inwiefern die Abwesenheit offener Ankunftsräume im Sinne von Saunders Konzept der *Arrival City* oder Sennetts Konzeption der *Offenen Stadt* verhindert, dass sich die *sans-papiers* aus ihrer machtlosen Position befreien und ein dauerhaftes sicheres

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 166.

²⁹¹ Vgl. ebenda, S. 167.

²⁹² Vgl. ebenda, S. 168.

²⁹³ Vgl. ebenda, S. 169.

²⁹⁴ Ebenda, S. 169.

Leben in Frankreich beginnen können. Dadurch bleiben sie dem illegalen Arbeitsmarkt als günstige und machtlose Arbeitskraft, als „esclaves modernes“²⁹⁵ erhalten.

2.1.4 Wohnen an Transit-Orten/Transitorische Räume als Wohnraum

Im vorherigen Kapitel hat sich herausgestellt, dass sich die *terrains vagues* wegen ihres transitorischen Charakters als Wohnraum für die SDF eignen. Transitorisch meint in diesem Sinne wandelbar, fluid, sich in einem Übergangsstadium befindend, auf das durch Aneignungsstrategien Einfluss genommen werden kann. Der Raum an sich, als etwas das erst durch soziale Praxen entsteht, ist in den meisten Fällen transitorisch und dynamisch.²⁹⁶ Es gibt aber auch Orte, die durch ihre funktionelle Beschaffenheit als Durchgang/Passage im besonderen transitorische Räume hervorbringen und diese erscheinen in den Romanen in auffallender Weise als Wohn-, Aufenthaltsorte und Treffpunkte: Die Sprache ist von Transit-Orten, die der globalen Mobilität dienen, wie Bahnhöfen, Métrostationen und den dazugehörigen Verkehrsmitteln wie Autos und Bahnen. Aber auch Hotelketten und Zeltcamps als Orte, die nur dem kurzweiligen Aufenthalt auf der Durchreise dienen, zählen zu diesen Durchgangsorten.²⁹⁷ Transit-Orte produzieren durch ihre funktionale Gestaltung und der daran ausgerichteten Nutzung Transit-Räume, die nach Vittoria Borsò deutlich von den transitorischen Räumen abgegrenzt werden können:

Es ist aber ratsam, zwischen ‚Transit-Räumen‘ als Übergangsstationen von zwar in der Zeit wandelbaren, aber substantiell stabilen Strukturen im oben genannten Sinne (absoluter Raumkonzepte) und ‚transitorischen Räumen‘ zu unterscheiden. In diesen wäre ‚transitorisch‘ eine ontologische Qualität des an sich ‚fluiden‘ Raums, dem Beweglichkeit und Veränderlichkeit immanent sind (topologische Raumkonzepte).²⁹⁸

Während Räume also durch ihre Abhängigkeit von sozialer Praxis generell transitorisch sind, entstehen Transit-Räume, wie schon in dem Wort *trans*=durch und *ire*=gehen deutlich wird, an Orten, die nur dem effizienten und direkten Passieren auf dem Weg von einem Ausgangspunkt zu einem Zielort dienen.²⁹⁹ Dies sind zum Beispiel die

²⁹⁵ Ebenda, S. 158.

²⁹⁶ Vgl. M. Löw: *Raumsoziologie*, S. 34.

²⁹⁷ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman urbain contemporain”, S. 258.

²⁹⁸ Borsò, Vittoria: „Transitorische Räume.“ In: Mahler, Andreas/Dünne, Jörg (Hg.): *Handbuch Literatur und Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 259.

²⁹⁹ Vgl. De Certeau, Michel: „Praktiken im Raum.“ In: Dünne, Jörg/Lüdeke, Roger/Doetsch, Hermann (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 345.

Durchgangsorte eines der Bewegung dienenden Netzwerkes wie Flughäfen, Bahnhöfe und Grenzübergänge, in denen das Verweilen schon definitiv ausgeschlossen und funktionell nicht vorgesehen ist. Zu diesem Transit-Raum gehören ebenfalls deren verbindende Verkehrsmittel wie Flugzeuge, Züge und Autos, die als mobile Räume die Transit-Orte miteinander verbinden, und damit einen netzartigen Transit-Raum entstehen lassen, der sich engmaschig durch den urbanen Raum zieht.³⁰⁰ Transit-Räume entstehen aber auch dort, wo Orte unabhängig von ihrer eigentlichen Funktion nur durchquert werden, wie de Certeau es für den Raum des Gehenden in *Gehen in der Stadt* beschreibt, der sich durch das Passiert-werden selber in einen dynamischen Durchgangsraum verwandelt.³⁰¹ Dies kann ein Park oder ein Platz sein, der ursprünglich als Erholungsort geschaffen wurde, der sich aber dadurch, dass sich niemand dort aufhält, sich zu einem bedrohlichen Ort wandelt und nur zügig durchquert wird.

Während die Transit-Räume durch die Praxis des Passierens erst entstehen, wohnt den Transit-Orten eine Paradoxie inne. Sie besitzen zum einen eine stabile topografische Verortung, dienen aber durch ihre Funktion allein dem Durchgang, also einer passierenden Bewegung, die die Stabilität des Ortes auflöst.³⁰² Zum anderen ist es aber durchaus möglich, dass bestimmte Akteur:innen wie die SDF diese Durchgangsfunktion unterlaufen und durch ihr Verweilen den Transit-Ort umfunktionieren und ihn in ihren Wohnraum verwandeln. Transit-Orte stellen aus mehreren Gründen einen möglichen Wohnraum für die SDF dar: 1. Sie sind häufig ein Schwellenraum zwischen öffentlichem und privatem Besitz, für den es keine klaren Zugangs- und Aufenthaltsvorschriften gibt. 2. Es sind Orte, an denen durch die Anwesenheit anderer Menschen und Personal eine gewisse Sicherheit gewährleistet wird. 3. Sie bieten Schutz vor Witterung. 4. Sie bieten eine gute Versorgungsinfrastruktur mit Sanitäreinrichtungen und Cafés.³⁰³ 5. Sie sind Orte, an denen Menschen aller sozialen Klassen und Kulturen aufeinandertreffen und sich für den Zeitraum ihres Aufenthalts in der Funktion der Passagier:in angleichen. Lars Wilhelmer spricht den Transit-Orten eine egalisierende Wirkung in Bezug auf politische, soziale oder kulturelle Faktoren zu:

Diese relative Positionslosigkeit ist zunächst einmal ein geografisches Phänomen, das sich besonders stark im deterritorialisierten Niemandsland zwischen Nationalstaaten oder in den staatenlosen Transitbereichen moderner Flughäfen beobachten lässt. Es lässt sich aber auch noch

³⁰⁰ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 34 f.

³⁰¹ M. De Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 188.

³⁰² Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 37.

³⁰³ Vgl. Delage, Aurélie: „In/out. Marginalité sociale et centralité spatiale“, S. 211.

weiter deuten, im Sinne einer Auflösung fester Positionen im Hinblick auf politische, soziale oder kulturelle Differenzen. Sich im Transit zu treffen heißt, sich in jeder Hinsicht ‚auf neutralem Gebiet‘ zu treffen, fernab gewohnter Positionsbestimmungen. So können Transit-Orte den Raum für das Andere öffnen. Sie sind nicht nur *entgrenzte* Orte – also Orte zwischen territorialen oder nationalstaatlichen Grenzen – sondern auch *entgrenzende* Orte, die Ordnungen in Frage stellen und Strukturen neu verhandelbar machen können.³⁰⁴

Aus der Perspektive der obdachlosen Protagonist:innen der Romane sind die Transit-Orte wie Bahnhöfe und Métrostationen in keinem Fall Orte, an denen sie gleichberechtigt behandelt werden. Mag die Egalisierung gewisser sozialer und kultureller Differenzen für einen Großteil der Nutzer:innen der Transit-Orte gelten, so stellen die *sans domicile fixe* auch hier die Marginalisierten dar. Gerade dadurch, dass sie sich an diesen Orten eben nicht rein als Passagier:innen aufhalten, fallen sie aus der Homogenisierung der Identität heraus und sind umso offensichtlicher marginalisiert und angreifbar. Die entgrenzende Wirkung des Raums trifft für sie nur eingeschränkt zu, zumal Grenzen für sie in den Durchgangsräumen besonders spürbar sind, wie Barrieren, die nur mit gültigem Ticket passiert werden dürfen, Sperrstunden von Métro-Stationen in der Nacht und die Grenzen zum Schutz des eigenen Raums. Trotzdem verkörpern die Transit-Orte in den untersuchten Romanen wichtige Aufenthaltsorte, die bis zu einem gewissen Grad soweit angeeignet werden, dass sie als Wohnraum in Form eines angeeigneten Bereichs bezeichnet werden können.

2.1.4.1 Métrostationen

Krisztina Zentai Horváth stellt in ihrem Artikel über die *sans domicile fixe* als literarische Figur in Bezug auf deren Aufenthaltsräume fest: „Parmi les habitats des SDF on retrouve en premier lieu les gares et le métro. Lieux de transit, véritables non-lieux, endroits publics où d’habitude on ne fait que passer, se voient transformés ici en habitats.“³⁰⁵ Die existentielle Not einzelner, die von der Menschenmasse an den Transit-Orten ignoriert wird, ist das wohl prägnanteste Bild für die soziale Kälte in der Stadt. Insbesondere Transit-Orte erzeugen aufgrund ihrer funktionalen Ausrichtung auf den Durchgang bei den Nutzer:innen die Erfahrung von Einsamkeit in der Menschenmasse.³⁰⁶ In den Romanen finden sich an mehreren Stellen die Beschreibungen der rücksichtslosen,

³⁰⁴ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 38.

³⁰⁵ K. Zentai Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 258.

³⁰⁶ Vgl. M. Augé: *Non-Lieux*, S. 110 f.

entindividualisierten Menschenmasse aus der Perspektive der SDF-Figuren.³⁰⁷ Das Verhalten der Passagiere wird als „bousculade absurde“³⁰⁸, die nur nach ihrem „instinct grégaire“³⁰⁹ handeln, oder als „flot de voyageur“³¹⁰ die den Protagonisten wie eine Wassermasse umschließt, beschrieben. Die Menschen verlieren an den Transit-Orten ihre individuelle Handlungsfähigkeit sowie ihre Rücksichtnahme und Empathie für andere. Ihre Verhaltensweisen werden deshalb mit den von Herdentieren, Wasser oder Maschinen verglichen, die ebenfalls nicht nach einem individuellen Willen handeln, sondern nach den Regeln des Instinkts, der Physik oder der Mechanik. Für die meisten der Figuren fungiert der Bahnhof oder die Métrostation allerdings nur als zeitweiliger funktionaler Aufenthaltsort, an dem diese Beobachtungen vollzogen werden wie zum Beispiel als Treffpunkt wie in *L’Abyssinie*³¹¹, zur Rast wie in *Vernon Subutex*³¹² oder um die Sanitäranlagen zu benutzen wie *Un hiver avec Baudelaire*³¹³.

Der Protagonist aus *Station Rome* besitzt die engste Beziehung zu einem Transit-Ort als Wohnort, wie der Titel bereits erahnen lässt. Auch dieser Roman beginnt mit einer ähnlichen Beschreibung des Transit-Ortes, der „Station Rome“:

Ils défilent, les uns après les autres, tous un peu pareils, pressés, anxieux. Le même spectacle, aujourd’hui comme hier, le même ballet. La sonnerie retentit, ils s’engouffrent dans le wagon surchauffé, avec précipitation, comme si leur vie en dépendait. Les portes claquent. Un bruit sec. Et ils vont, le visage collé à la vitre, le regard perdu au fond d’eux-mêmes. Je les regarde s’agiter, ils ne me voient pas. Une valse matinale d’une heure et demie. Les métros qui s’enchaînent dans un bruit assourdissant, toutes les deux minutes. Les voyageurs happés par la lumière blanche, aveuglante du wagon, puis précipités dans le noir, le tunnel. J’aime ce moment. L’impression d’être au milieu du monde, avec les vivants. L’impression d’exister encore. J’aime cette heure qui me fait oublier ma nuit, les ténèbres que je viens de traverser.³¹⁴

Der Ich-Erzähler beobachtet die tägliche Routine der Métropassagiere, ihre funktionale Nutzung der Métrostation, die exakte Abstimmung zwischen Mensch und Maschine, in der der Mensch selbst mit der Maschine zu verschmelzen scheint. Die funktionale Ausrichtung der Passagier:innen auf den Ort wird dadurch deutlich, dass sie im Gegenteil zur beobachtenden Perspektive des Protagonisten diesen und die anderen Menschen nicht wahrzunehmen scheinen. Trotz der Ignoranz der Passant:innen dem Ich-Erzähler gegenüber und der unsichtbaren Barriere, die zwischen ihm und ihnen zu verlaufen

³⁰⁷ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 53.

³⁰⁸ Ebenda, S. 53.

³⁰⁹ Ebenda.

³¹⁰ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 11.

³¹¹ Vgl. ebenda, S. 11.

³¹² Vgl. V. Desportes: *Vernon Subutex I*, S. 320.

³¹³ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 109.

³¹⁴ V. Pieri: *Station Rome*, S. 9.

scheint, bietet ihm die Anwesenheit der Menschen eine Form von sozialer Nähe und Sicherheit, das Gefühl dabei zu sein, bzw. zu der städtischen Gemeinschaft dazuzugehören. Dies ist einer der Aspekte den Marc Augé in seiner Definition der Transit-Orte als *non-lieux* nicht beachtet hat: dass für sozial isolierte Menschen wie den Protagonisten aus *Station Rome* die Anwesenheit einer anonymen Menschenmasse Sicherheit und eine Form der Gemeinschaft bedeuten können. Die Station Rome kann als sein Zuhause betrachtet werden, da er eine tiefe emotionale Bindung zu diesem Ort besitzt und sie ihm einen festen Anlaufpunkt im urbanen Raum bietet. Die Station schließt jede Nacht von Mitternacht bis 5 Uhr morgens, dies sind die schlimmsten Stunden des Tages für den Ich-Erzähler, die er meist laufend im Kampf gegen die Kälte verbringt, wenn er keinen anderen Rückzugsort findet. Wenn die Station morgens wieder öffnet, ist es für ihn als könnte er in die Wärme und Vertrautheit eines Heimes zurückkehren:

J'ai dû marcher, errer dans la rue avec un seul but : arriver à Rome coûte que coûte. Je crois que le métro ouvrait quand j'ai commencé à descendre les marches, comme si le sort s'arrêtait un instant de jouer contre moi, comme si Dieu m'octroyait un instant de répit. Les portes métalliques se desserrant au bout du compte devant le condamné épuisé. Je suis lové sous mon banc, dans cet endroit familier et rassurant et la peur se retire, me laissant comme une plage humide à la merci de la plus grande des chaleurs: le sommeil.³¹⁵

Immer wieder wird die Rückkehr auf seine vertraute Bank in der Station Rome als erleichternde Rückkehr in einen sicheren Hafen beschrieben, an dem er sich wieder in den Schlaf flüchten kann.³¹⁶ Obwohl die Station jede Nacht schließt und er in diesen Stunden fast zu erfrieren droht, zieht er diesen nur zeitlich begrenzt zugänglichen Wohnraum in der Métrostation einer Obdachlosenunterkunft vor: „Je dormirai cet après-midi, ici dans ma station. On y est plus en sécurité que dans n'importe quel foyer. Je n'y retournerai pas.“³¹⁷ Der Protagonist ist ein fester Bestandteil der Station, die regelmäßigen Nutzer:innen kennen seinen Aufenthaltsort und umgehen diesen. Dies allerdings weniger aus Akzeptanz als aus Ignoranz und Abscheu, weshalb er weitestgehend unbeachtet und unsichtbar für die Passant:innen bleibt. Die meisten Passant:innen wenden den Blick von ihm ab oder sind beschämt, wie beispielsweise die Mutter eines Kindes, das fragt, warum er auf dem Bahnsteig sitzt.³¹⁸ Ebenso ergeht es dem Protagonisten mit anderen *sans domicile fixe*, die ihm wie ein Spiegel das eigene Elend vor Augen halten:

³¹⁵ V. Pieri: *Station Rome*, S. 33 f.

³¹⁶ Vgl. ebenda, S.41.

³¹⁷ Ebenda, S. 14.

³¹⁸ Vgl. ebenda, S. 15.

Lorsque je suis rentré de Belleville hier, j'ai vu un homme, les mains et les vêtements sales, qui buvait à mon banc. Un miroir, alcoolisé. J'ai frémi. Personne n'a le droit de s'asseoir ici! Personne! Ce banc est à moi! Les usagers réguliers le savent et les autres l'apprennent vite quand je m'assois à côté d'eux. Et les clochards fréquentent peu cette station ; les rares qui s'y ont égarés ont tâté de mes poings.³¹⁹

In diesem Zitat wird desweiteren deutlich wie stark die Inbesitznahme der Bank durch den Protagonisten ist. Er sieht sie als seinen Besitz an: „Ce banc est à moi!“ Zum anderen wird aber auch deutlich, dass der Raum an Transit-Orten umkämpft ist und die Aneignung nur durch die Verteidigung gegen andere Nutzer:innen der Station und andere Obdachlose möglich ist. Djemila Zeneidi-Henry stellt in ihrer geografischen Studie der Stadt Obdachloser fest, dass die Aneignung des urbanen Raums durch die *sans domicile fixe* territorial funktioniert. Dementsprechend wird der Raum von einer Person oder einer Gruppe besetzt, begrenzt und verteidigt.³²⁰ Selbst die körperliche Verwahrlosung und der damit einhergehende Geruch kann eine Strategie zur Verteidigung des eigenen Territoriums sein.³²¹

Trotz dieser widrigen Bedingungen bevorzugt der Protagonist die Métrostation als Wohnraum vor einer Obdachlosenunterkunft, weil er sich dadurch von den anderen Obdachlosen abgrenzen kann und die Station einige Vorteile für ihn besitzt. Die Station Rome bietet ihm vor allem die Möglichkeit zumindest passiv am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Eine gesellschaftliche Teilhabe, die sich zu einem großen Teil auf das Beobachten und Imaginieren der Leben der Anderen beschränkt. Die Handlungen der Passagiere, die Dramen, die sich auf dem Bahnsteig abspielen, stellen für ihn eine Form der Unterhaltung, sozusagen ein „Real-Life-Theater“, dar. Er beobachtet einzelne Menschen in der Station, stellt sich ihre Leben und Schicksale vor, notiert diese Beobachtungen detailliert in seinen Heften und imaginiert manchmal, dass er ein Teil ihres Lebens ist, wie zum Beispiel im Fall einer schönen Frau in einem roten Abendkleid, die weinend und verzweifelt über den Bahnsteig läuft.³²² Er stellt sich vor, dass sie enttäuscht von einem *Rendez-vous* zurückkehrt und sich tröstend in seine Arme flüchtet. Durch diese imaginierten sozialen Kontakte, die sich wie Tagträume mit seiner Wirklichkeit vermischen, flüchtet er sich aus seinem eigenen Leben. Im Laufe des Romans beginnt seine Vergangenheit immer stärker mit der Gegenwart und seinen Illusionen zu verschwimmen. Besonders eine junge Musikerin, die einer vermeintlichen

³¹⁹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 118.

³²⁰ D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 154.

³²¹ Ebenda, S. 216

³²² V. Pieri: *Station Rome*, S. 15 f.

ehemaligen Lebensgefährtin³²³ von ihm ähnlich sieht, für deren Tod er sich verantwortlich fühlt, weckt eine Obsession in ihm, durch die er zunehmend den Bezug zur Realität verliert. Um dem Realitätsverlust entgegenzuwirken, schreibt er seine Erlebnisse in einem Heft auf. Auch für diese Hefte, die seinen wertvollsten Schatz darstellen, dient die „Station Rome“ als Versteck: „À Rome, sous mon banc, il y a une petite cavité dans le mur, derrière deux carreaux de faïence que l’on peut desceller. C’est là que j’entrepose tous mes écrits, à l’abri des hommes et des clochards. Quand je perds pied, je les relis.“ Aber nicht nur die Menschen, die er beobachtet, fungieren als Auslöser für seine mentalen Fluchten, sondern auch die regelmässig wechselnden Plakate inspirieren ihn zu Träumereien von attraktiven Models oder traumhaften Reisezielen:

Ils ont changé les affiches publicitaires, je suis assis sur mon banc et je me perds à l’intérieur. Détailler ces images immenses qu’ils nous foutent sous les yeux: un de mes divertissements préférés. J’aime ces couleurs voyantes, ces paysages de rêve qui vous invitent aux voyages dicounts, la froide beauté de ces filles qui prêtent leur corps et leur sourire figé aux produits consommables.³²⁴

Neben den imaginierten Beziehungen zu den Passagieren, stellt die Station Rome für ihn auch reale soziale Kontakte her, wie zu der Besitzerin eines vietnamesischen Imbiss, dem Straßenmusiker William, einzelnen anderen Obdachlosen und einigen hilfsbereiten Nutzer:innen der Métrostation, die ihm mal Geld, mal ein Kleidungsstück oder Essen vorbeibringen.³²⁵ Von einzelnen Personen wird er demnach doch wahrgenommen und als Teil der Gemeinschaft der Station angesehen. Und er erfüllt für sie auch eine Funktion: „Je crois que les gens ont besoin de moi. Ils m’entretiennent et je porte leurs pires angoisses: la solitude profonde, la misère dégeulasse, la mort. Une sorte de commerce.“³²⁶ Der Protagonist dient den Menschen als Projektionsfläche für ihre schlimmsten Ängste und Sorgen. In dieser Funktion sieht er das Betteln an der Station nicht als einseitige Hilfsbereitschaft, sondern als ein Geschäft, von dem beide Seiten profitieren. Er spielt für sie die Rolle des armen Obdachlosen nach ihren Vorstellungen, dank dem sie durch ihre Spende eine gute Tat vollbringen können.

Faire la manche, c’est un peu un jeu de rôles, mais vital. Quand je tends la main, je mets un masque, celui du bon clochard de quartier, soumis, gentil et un peu con, celui qui ne fait pas peur

³²³ Zum Ende des Romans stellt sich heraus, dass es diese Lebensgefährtin nie gegeben hat und sie nur eine Wahnvorstellung und Symptom seiner psychischen Erkrankung ist.

³²⁴ V. Pieri: *Station Rome*, S. 34.

³²⁵ Vgl. Ebenda, S. 42 ff., S. 66, S. 143.

³²⁶ Ebenda, S. 46.

aux enfants. Le pauvre type qui n'a pas eu de la chance dans la vie. Je suis leur reflet grotesque, une image qui les rassure. Jamais ils ne me ressembleront!³²⁷

Beim Betteln übernimmt der Protagonist strategisch die Rolle, die ihm von der Gesellschaft zugeschrieben wird: Er ist der „Andere“, der im Gegensatz zu ihnen selber Pech im Leben hat, er darf ihnen weder zu ähnlich noch zu fremd sein, um nur Mitleid, aber keine Angst zu erregen. Er spielt den „bon clochard“, wie er in der Literatur des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde. Diese Rolle wird durch die Innenperspektive des Protagonisten kritisch betrachtet und in Kontrast zu seiner Selbstbeschreibung gesetzt. Die Station Rome bietet ihm also einen geschlossenen Schutzbereich, an dem er seine wichtigsten Besitztümer versteckt, soziale Beziehungen besitzt, sich als Teil der Gesellschaft fühlt und sich durch das vielfältige Leben von seiner eigenen Situation ablenken kann. Dadurch zeigt sich, dass die Transit-Orte aus der Perspektive der SDF-Figuren und durch ihre Nutzung und Aneignung dieses Raumes nicht den *Non-lieux* im Sinne von Marc Augé entsprechen. Wenngleich die Merkmale der *Non-lieux*, sprich die Hyperfunktionalität und Anonymität des Métrostation, vor allem durch das Verhalten der Passagiere sichtbar wird und negative Auswirkungen auf den Protagonisten haben, wie die Ignoranz und soziale Kälte, stellt die Station Rome für ihn einen Identifikationsraum dar, den er als sein Zuhause ansieht, an dem er soziale Beziehungen besitzt und sich als Teil der Gemeinschaft versteht. Es zeigt sich, dass die Beurteilung des Transit-Ortes vor allem durch die Privilegierung der Nutzer:innen changiert. Für die marginalisierten Stadtbewohner:innen bieten die Transit-Orte einen der letzten öffentlichen Räume, den sie aneignen können.

2.1.4.2 Auto als Wohnraum

Ein weiterer Transit-Raum, der in zwei Romanen zu einem Wohnraum oder zumindest Schlafräum umfunktioniert wird, ist das Auto. Das Auto zählt als Verkehrsmittel zu den Transit-Räumen, ist aber im Gegensatz zu den fest verorteten Durchgangsorten wie Bahnhöfen und Flughäfen ein sich selbst bewogender Raum, ergo ein mobiler Raum. Die Verkehrsmittel wie Autos, aber vor allem Züge und Flugzeuge gehören als verbindende Elemente zu dem Netzwerk aus Transit-Orten, die durch Schienen, Straßen und Flugbahnen miteinander verbunden sind. Das Auto stellt in Bezug auf die Dynamik einen

³²⁷ Vgl. Ebenda, S. 106.

kontradiktorischen Raum zu den stabilen Transit-Orten, wie sie zum Beispiel Bahnhöfe verkörpern, dar. Diese sind zwar in ihrem Standort stabil, aber dafür in sich durch die passierenden Menschen durch eine permanente Dynamik geprägt. Das Auto hingegen besitzt in sich eine stabile Form, das heißt der Innenraum des Autos ist ein abgeschlossener Raum, der nicht durch ständig wechselnde Akteur:innen und soziale Praxen dem Wandel unterliegt, aber selber als mobiles Gefährt seinen Standort wechseln kann. Es kann also als mobiler Raum in dem Sinne bezeichnet werden, dass es nicht in sich permanent wandelbar ist, sondern mobil und somit dynamisch seine Verortung verändern kann. Für die obdachlosen Protagonist:innen bedeutet das Auto dadurch einen sicheren, stabilen Rückzugsort, dessen Standort sie bei Bedarf verändern können.

2.1.4.2.1 Das Auto als heterotoper Raum: *Les Renards pâles*

In dem ersten Beispiel aus dem Roman *Les Renards pâles* lebt der Protagonist Jean Deichel, nachdem er seine Wohnung verlassen musste, in dem Auto eines alten Freundes, das er in der *Rue de la Chine* des XX. Arrondissement von Paris geparkt hat.³²⁸ Das Besondere ist, dass er entgegen der mobilen Funktion das Auto nicht von diesem Standort wegbewegt:

C'est l'époque où je vivais dans une voiture. Au début, c'était juste pour rire. Ça me plaisait d'être là dans la rue, sans rien faire. Je n'avais aucune envie de démarrer. Pour aller où, d'ailleurs? Je me sentais bien sous les arbres, rue de la Chine. La voiture était garée le long du trottoir, en face du 27. Il y avait des pétales de cerisiers qui tournoyaient dans l'air; ils s'éparpillaient avec douceur sur le pare brise, comme des flocons de neige.³²⁹

In diesem Zitat wird die Paradoxie zwischen Dynamik und Stabilität in Bezug auf das Auto deutlich, die laut Wilhelmer ein immanentes Charakteristikum der Transit-Orte ist³³⁰, nur dass in diesem Fall nicht der Transit-Ort durch die Dynamik seiner Nutzer:innen geprägt wird, sondern das der Mobilität dienende Verkehrsmittel durch den Nutzer eine geografisch stabile Verortung erhält. Das dynamische Verkehrsmittel wird durch den Protagonisten in einen für ihn stabilisierenden Ort verwandelt. Es bildet eine feste Anlaufstelle und einen abgeschlossenen Schutzraum im öffentlichen Raum des XX. Arrondissement, in dem er sich heimisch fühlt. Vor diesem Hintergrund verliert das Auto seinen mobilen Charakter in Bezug auf die räumliche Bewegung, allerdings löst der

³²⁸ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 17.

³²⁹ Ebenda, S. 15.

³³⁰ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 37.

Innenraum des Autos bei dem Protagonisten eine andere Form der Bewegung aus. Der Fahrersitz des Autos hat eine dynamisierende Wirkung auf seine Gedanken, die er als „l'intervalle“ bezeichnet:

Chaque fois que j'entre dans la voiture, quelque chose se libère; je ne démarre pas, une légèreté envahit mes gestes, elle les efface doucement, je reste suspendu. Est-ce que c'est le vide? On est là, et en même temps on n'existe plus: les passants vous frôlent, ils ne voient pas, vous êtes invisible. En tout cas, au volant de la voiture, à chaque fois, ma tête s'ouvre. C'est alors que ça arrive. Quoi? Je ne sais pas exactement, mais quand ça arrive vous avez l'impression qu'il vous arrive vraiment quelque chose; et même qu'il n'arrive jamais rien, sauf ça. Est-ce que ça a un nom? Personne ne sait ce qui arrive dans le vide. Personnellement, j'appelle ça l'« intervalle ».³³¹

Die Wirkung, die der Raum des Autos auf ihn ausübt, beschreibt er als etwas Lösendes, eine Leichtigkeit, die ihn überkommt, seinen Kopf öffnet und ihn leert. Es ist vor allem die Leere, die es ihm ermöglicht, sich neuen Gedanken zu öffnen. Gleichzeitig beschreibt er den Effekt für die Außenwelt nicht mehr sichtbar zu sein. Das Auto ist ein wahrer Rückzugsort, denn es bietet ihm durch die Karosserie nicht nur Sichtschutz, sondern ermöglicht es ihm aus dem geordneten Raum der Stadt zu verschwinden. Im Gegensatz zu der Métrostation, in der der Protagonist von *Station Rome* lebt, ist Jean Deichel vor den Blicken der Passant:innen geschützt und kann sich sogar eine intime Sphäre schaffen, in der er beim Schlafen oder sexuellen Handlungen nicht wie der Protagonist aus *Station Rome* beobachtet wird.³³² Das Auto stellt für Jean Deichel einen Gegenraum dar, durch den er sich endgültig von seiner gesellschaftlichen Existenz befreien kann. Dieser Prozess drückt sich zunächst durch den Verzicht auf sein bürgerliches Recht zu wählen aus: „Bien sûr, je n'étais pas aller voter – mais ce n'était pas un oubli : j'avais choisi de ne pas voter.“³³³ Zusätzlich entzieht er sich der Pflicht zu arbeiten: „Mon désouvement avait pris la forme d'un refus tranquille,“³³⁴ Und findet seinen Höhepunkt im Zerschneiden seines Personalausweises.³³⁵

Den Innenraum des Autos hat er sich mit einigen persönlichen Gegenständen zu seinem Wohnraum gestaltet. Eine Freundin vergleicht diesen Raum mit der Höhle von Robinson Crusoe:

Je l'ai invitée à se faufiler entre les deux sièges, pour accéder à l'arrière de la voiture, où autour de mon li tun bric-à-brac de lampes, de cahiers, de livres, et la tapisserie d'images que j'avais

³³¹ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 18.

³³² Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 151.

³³³ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 19.

³³⁴ Ebenda, S. 20.

³³⁵ Ebenda, S. 112.

collées contre les vitres composaient au travers d'une lueur bleuâtre l'espace où j'habitais : c'était, dit-elle, la cabane de Robinson Crusoé.³³⁶

Die Art und Weise, in der er seinen Wohnraum innerhalb des Autos beschreibt, in dem er nicht nur schläft, sondern auch wertvolle Gegenstände wie kleine Schätze verwahrt, erinnert mit den Worten Michel Foucaults an die Gegenräume, die sich Kinder beim Spielen bauen und die sich durch ihre Fantasie in wahre Wunderorte verwandeln.³³⁷ Sie entsprechen einer weitergefassten Definition von Foucaults Heterotopien als Imaginationsräume, wie sie auch Lars Wilhelmer formuliert.³³⁸ In diesen Räumen wird eine alternative räumliche Ordnung in der Fantasie erzeugt. So wie ein Kind, das hinter dem Steuer sitzt und nur in seiner Vorstellung das Gefährt durch die Landschaft bewegt, so sitzt auch der Protagonist hinter seinem Steuer und bewegt sich nur anhand seiner Gedanken fort:

J'aimais bien cette idée d'être au volant d'une voiture sans démarrer; je trouvais l'idée meilleure qu'un voyage. Et puis, n'y avait-il pas, dans cette fantaisie, quelque chose qui relevait de l'enfance et des cabanes suspendues dans les arbres?³³⁹

Die Faszination dieses Raums entsteht für den Protagonisten aus dem Widerspruch seiner Handlung gegenüber der Funktion des Autos. Michel Foucault entwickelt seine Heterotopien als Gegenräume zu einer gesellschaftlichen Norm, in denen von der Gesellschaft abweichendes Verhalten oder Zustände stattfinden können.³⁴⁰ Diese Orte besitzen einen utopischen Charakter in dem Sinne, dass sie eine Illusion erzeugen, in der eine andere Wirklichkeit möglich erscheint oder möglich ist und damit die Illusion der Wirklichkeit per sé offenbart.³⁴¹ Die Heterotopie par excellence ist laut Foucault das Schiff:

Et si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIX. siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu vivant par lui même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer et qui de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée en bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en ces jardins orientaux, qu'on évoquait tout à l'heure, on comprend pourquoi le bateau a été pour notre civilisation – et ceci depuis le XVIe siècle au moins, à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire est l'hétérotopie par excellence.³⁴²

³³⁶ Ebenda, S. 106.

³³⁷ Vgl. M. Foucault: *Les hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge.*, S. 40.

³³⁸ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 56.

³³⁹ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 24.

³⁴⁰ Vgl. M. Foucault: *Les heterotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*, S. 40 f.

³⁴¹ Vgl. ebenda, S. 49.

³⁴² Ebenda, S. 51.

Es ist ein abgeschlossener Raum auf dem weiten und offenen Raum des Meeres, im Prinzip ein Ort ohne Ort, aber mit einer visionären Kraft für das Erreichen neuer, ganz anderer Ufer. Zwischen Schiff und Auto gibt es einige Parallelen, denn beides sind in sich abgeschlossene Räume, die sich fortbewegen können. Während das Schiff sich auf dem unendlich scheinenden Raum des Meeres bewegt, ist der Raum des Autos an das begrenztere, aber dennoch die Welt umschließende Netzwerk der Straßen gebunden. Obwohl es hier mehrere Unterschiede zwischen der gesellschaftlichen Funktion der kolonialen Entdeckerschiffe und dem Auto zu geben scheint, tritt eine Gemeinsamkeit in den Vordergrund: Beide ermöglichen durch ihre Mobilität das Entdecken neuer Welten und während dies in der Kolonialzeit nur ein Teil der Gesellschaft umsetzen konnte, brachte das Auto die Freiheit der Mobilität für das Individuum. In dem Roman ist allein schon die Möglichkeit zur Bewegung des Autos ausreichend für die Entstehung eines Imaginationsraums. Ähnlich wie das Schiff die Besatzung zu neuen Ufern, zu ganz neuen Möglichkeiten, transportiert, verkörpert der Umzug in das Auto für Jean Deichel den Beginn einer inneren Reise zu einer neuen Identität und zu der Idee einer gesellschaftlichen Revolution, die damit endet, dass er sich der revolutionären Gruppierung der „Renards pâles“ anschließt. Durch das Verlassen der sesshaften Strukturen bildet sich beim ihm ein kritisches Bewusstsein, das Rosi Braidotti als Charakteristikum der „nomadic subject“ definiert und das sich aufgrund der marginalisierten Positionierung, der Erfahrung mit ein- und ausschließenden Machtstrukturen und querenden Bewegungen durch soziale, kulturelle und geschlechtsspezifische Gruppen entsteht.³⁴³ Jean Deichels Entschluss in das Auto zu ziehen, entsteht als er die Rede des neu gewählten Präsidenten hört und seine Auffassung von der Pflicht der französischen Bürger:innen zu arbeiten.

C'est à cet instant précis, un peu après 20 heures, que j'ai décidé de vivre dans la voiture. J'ai senti que c'était ça qu'il fallait faire : rester dans la voiture, attendre la venue de l'«intervalle», et puis écouter. Écouter ce qu'il y avait sous les mots, écouter longtemps – ouvrir les oreilles à ce qui arrivait. Ça ne faisait que commencer, et moi j'avais le temps.³⁴⁴

Das Auto ist für ihn ein gedanklicher Freiraum in einem von Unterdrückung der Schwachen geprägten politischen System. Das Auto stellt für Jean Deichel einen heterotopen Übergangsraum dar, der es ihm ermöglicht aus dem durch den Staat kontrollierten System auszusteigen, gesellschaftliche Normen zu hinterfragen und sich

³⁴³ Vgl. R. Braidotti: *Nomadic subjects*, S. 5 ff.

³⁴⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 20.

einer neuen gesellschaftlichen Ordnung anzunähern. So wie Foucault es den Heterotopien zuspricht, die Illusion der Wirklichkeit zu offenbaren, indem sie normabweichende Handlungen ermöglichen, so wird Jean Deichel im Auto offenbar, dass ein Leben außerhalb der gesellschaftlichen Norm möglich ist.

Si bien que lorsque le »nouvel élu« répétait le mot »travail« en feignant d'y voir la solution à tous les problèmes, ils nous rappelait surtout que nous étions, les uns et les autres, dans une impasse, et combien il était facile de nous contrôler. Je me disais: il ya ceux qui se tuent au travail, et les autres qui se tuent pour en trouver un – existe-t-il une autre voie? Dans mon cas, les choses étaient claires: j'avais longtemps trimé en banlieue, puis je m'étais soustrait à cet esclavage, aujourd'hui *je ne désirais plus travailler*. Mon désœuvrement avait pris la forme d'un refus tranquille, de même que l'idée du vote était morte en moi, l'idée du travail s'était éteinte, estompée dans la lumière d'une auréole: je préférerais vivre à l'écart, avec peu d'argent, sans rien devoir à personne.³⁴⁵

Diese Beschreibung des politischen Systems in Frankreich entspricht Foucaults Vorstellungen von einer Gesellschaft ohne Heterotopien, also ohne Räumen, in denen andere gesellschaftliche Entwürfe gedacht und gelebt werden können.³⁴⁶ Der Protagonist erkennt diesen Zustand der Überwachung und Unterdrückung in Frankreich mit seiner zunehmenden Distanzierung und konstruiert sich mit Hilfe des Autoraums einen heterotopen Übergangsraum. Darunter verstehe ich einen Übergangsraum, der in dem Sinne heterotop ist, dass er einen Raum außerhalb gesellschaftlicher Normen darstellt, ohne dabei wie Abweichungsheterotopien beispielsweise die Psychiatrie, gesellschaftlich institutionalisiert zu sein.³⁴⁷ Der außergesellschaftliche Freiraum, den er durch das Auto entdeckt, führt ihn im weiteren Verlauf des Romans zu weiteren Räumen, die durch ihren subversiven Charakter als Heterotopien gelesen werden können wie beispielsweise die Kneipe, in der sich eine Gruppe von Künstler:innen trifft und ihre politischen Ideen diskutiert.

Laut Foucault produziert eine Gesellschaft durch den Wandel ihrer Normen immer wieder zur Entstehung neuer Heterotopien.³⁴⁸ Die Marginalisierten in *Les Renards pâles*, sprich die Obdachlosen, Arbeitslosen, *sans-papiers* und Künstler:innen, schaffen sich aufgrund des Mangels gesellschaftlich geschaffener Räume eigene heterotope Gegenräume, in denen sie ihre normabweichende Daseinsweise geschützt ausleben und alternative politische Ideen artikulieren können. Alle vier Künstler:innen, die der

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Vgl. M. Foucault: *Les hétérotopies*, S. 52.

³⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 42 f.

³⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 41 f.

Protagonist in der Kneipe „Zorba“ trifft, dokumentieren auf ihre Weise die „Krankheiten“ der gegenwärtigen Gesellschaft, wie die Massen von Müll oder der Umgang mit Nutztieren.³⁴⁹ Ferrandi, der engste Bekannte von Jean Deichel, fotografiert Kameras im öffentlichen Raum, um auf die staatliche Überwachung aufmerksam zu machen: „Dans l’œil métallique des caméras de surveillance, disait Ferrandi, se niche la maladie du politique, et quand le politique est, ce qui prend sa place, c’est l’envoûtement.“³⁵⁰ Die Kneipe ermöglicht ihnen ähnlich wie für Jean das Auto einen Schutzraum vor dieser „envoûtement“. Im Schutz des Kellergewölbes können sie ihren Rausch und ihre politischen Ideen frei ausleben und aussprechen. Die Kneipe wird zu einem weiteren Übergangsraum für Jean Deichel auf seinem Weg zur Heterotopie der „Renards pâles“: „Ça m’étonnerait: cette nuit-là, j’étais enroulé dans un rire qui m’emportait loin de toute parole, et rien ne me semblait plus profond que ce rire. Mais je me souviens de la phrase: La politique mange les corps qui ont encore la faiblesse d’y croire.“³⁵¹ Er gelangt mehr und mehr zu der Überzeugung, dass es einen wahren gesellschaftlichen Wandel nur außerhalb des politischen Systems geben kann. Zu Ende des ersten Teils des Romans gelangt er schließlich in das geheime Versteck der „Renards pâles“, einer Gruppe von *sans-papiers* und Unterstützer:innen, die das System revolutionieren wollen, das sie ausschließt. Mit ihrer Entdeckung erreicht er schließlich wirklich einen utopischen Raum außerhalb der französischen Gesellschaft. Die Masken in den Räumen der „Renards pâles“ offenbaren ihm nun die Bedeutung der Symbole, die ihm in den Gassen des XX. Arrondissement und an den Mauern des „Zorba“ aufgefallen sind:

J’ai repensé aux murs du Zorba, à ce petit renard qu’avait peint Myriam: c’est elle qui m’avait parlé des Dogon, et de cet animal anarchiste qui s’était rebellé contre la Création; en un sens, tout m’avait dévoilé depuis le début, et je n’avais fait que m’éloigner de la vérité à travers une boucle qui, ce soir, se refermait.³⁵²

In der Gemeinschaft der „Renards pâles“ angekommen, endet seine Reise auf der Suche nach einer neuen politischen Bewegung.³⁵³ Die „Renards pâles“ haben sich diese Gemeinschaft geschaffen, da sie aus allen gesellschaftlichen und politischen Systemen ausgeschlossen sind, die darüber entscheiden, dass ihre Existenz in Frankreich nicht erwünscht ist. Es ist ihre einzige Möglichkeit sich außerhalb der gesellschaftlichen

³⁴⁹ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 38.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ Ebenda, S. 42 f.

³⁵² Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 109.

³⁵³ Vgl. ebenda, S. 111.

Ordnung einen Raum zu schaffen und aus ihrer eigenen Logik heraus zu agieren. Sie haben sich nach einer mythischen Figur der Dogon aus Mali benannt, dem „Renards pâles“, der ebenfalls seine eigene Wirklichkeit erschaffen musste, um gegen die bestehende zu rebellieren: „Ainsi la créature qui, depuis quelques mois, dans Paris, proclamait la rupture constituait-elle un monde qui à travers l’insurrection s’annonçait capable de retourner le nôtre.“³⁵⁴ Im zweiten Teil des Romans wird der Protestmarsch der Gruppe als politische Aktion durch Paris beschrieben.

2.1.4.2.2 Das Auto als Schwellenraum in die Obdachlosigkeit: *Un hiver avec Baudelaire*

In ganz anderer Weise erscheint der Transit-Raum Auto in dem Roman *Un hiver avec Baudelaire*. Der Protagonist Philippe übernachtet in der ersten Nacht auf der Straße ebenfalls in seinem Auto, das auf einem öffentlichen Parkplatz direkt vor seiner Arbeitsstelle platziert ist. Im Gegensatz zu dem Protagonisten aus *Les Renards pâles* empfindet er keinerlei Euphorie bei dem Gedanken im Auto zu schlafen, er versucht ein Hotelzimmer zu finden, muss aber schließlich resigniert das Auto als Schlafplatz akzeptieren:

Une heure et une dizaine d’hôtels plus tard, il fait les cent pas sur le parking d’une station-service en fumant une cigarette. Un vent frais souffle en bourrasques anarchiques. Il rentre la tête dans les épaules, croise les bras et, dans cette attitude courbée, continue d’aller et venir sur le bitume granuleux, puis remonte dans sa voiture. La capitale est là, de l’autre côté de la ceinture périphérique. Certains immeubles qui en barrent l’entrée ont d’étranges allures de gigantesques sapins de Noël rectangulaires tant les antennes paraboliques pullulent en guirlandes sur leurs fenêtres.³⁵⁵

Von seinem Standort in der Pariser Peripherie aus sieht er das Zentrum der Hauptstadt, das dennoch hinter einer abgeschlossenen Grenze zu liegen scheint. Die gigantischen Gebäude stehen im Kontrast zu der einsamen und hilflosen Situation des Protagonisten. Die distanzierte Darstellung seiner Handlungen korrespondiert mit seiner ohnmächtigen Schicksalsergebenheit. Mit wenigen Handgriffen baut er sein Auto zu einem Schlafplatz um und wälzt sich die restliche Nacht von einer Seite auf die andere:

Il rouvre les yeux, soupire, les referme. Il rajuste son bras et ses jambes, reste immobile, bouge de nouveau, se fige, gigote encore, quand, d’un geste sec, il retire le blouson qui le couvre et se

³⁵⁴ Ebenda, S. 110.

³⁵⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 19.

redresse d'un coup. Il se passe la main dans les cheveux, le cou, sur le visage, laisse errer son regard autour de lui sans parvenir à le fixer.³⁵⁶

Ohne dass seine Gefühle offenbart werden, wird deutlich wie stark ihn der Autoraum einengt und ihn seine Situation beklemmt und ängstigt. Das Auto in *Un hiver avec Baudelaire* fungiert im Gegensatz zu der heterotopen Höhle im Auto von Jean Deichel nur als unbequemer und bedrohlicher Schlafplatz. Durch die geringe Privatsphäre auf dem Parkplatz fühlt er sich beobachtet und bedroht zugleich. Statt eines Raums, in dem er sich entfalten und ausbreiten kann, ist die Karosserie des Autos für ihn beengend und einschränkend. Nachdem er in verschiedenen Positionen versucht hat sich einen bequemen Schlafplatz auf den umgeklappten Sitzen zu schaffen, kauert er sich auf der Rückbank zusammen wie ein „chien de fusil“.³⁵⁷

Une voiture passe à proximité. Il plisse les paupières, ébloui par les phares. Le véhicule freine, ralentit, s'arrête pour tourner finalement dans la rue adjacente. Tandis qu'il s'éloigne et que seul le clair-obscur artificiel trouble la nuit environnante, il relève le dossier du siège en position normale, s'installe à l'arrière et, le haut du corps pelotonné dans son blouson, s'allonge en chien de fusil sur la banquette. Il est bientôt 5 h 15.³⁵⁸

Die Unabgeschlossenheit des Autoraums gegenüber Blicken, Licht und Geräuschen verursacht bei dem Protagonisten ein Gefühl von Unsicherheit und Unruhe. Der beengte Raum zwischen Sitz und Lehne zwingt ihn unbequeme Positionen einzunehmen, in denen er keinen Schlaf findet. Die Positionierung des Autos auf dem Parkplatz vor seinem Arbeitsplatz verstärkt zusätzlich das Gefühl sich im öffentlichen Raum und unter Beobachtung zu befinden. Die Karosserie des Autos reicht im Gegensatz zu Jean Deichels Auto nicht als genügende Abgrenzung zum öffentlichen Raum aus. Darüber hinaus bietet ihm der Standort des Autos nicht die heimische und identitätsstiftende Verortung, wie es der Parkplatz in der Rue de la Chine im XX. Arrondissement für Jean Deichel tut. Im Gegenteil beunruhigt ihn das geschäftige Treiben am Morgen: „Il se reveille en sursaut. Pendant quelques secondes, il regarde autour de lui avec stupeur et inquiétude, se rallonge en soupirant profondément.“³⁵⁹ Anstatt als Symbol für Aufbruch und Umdenken steht die Nacht im Auto in *Un hiver avec Baudelaire* als Ausdruck seiner ausweglosen Lage, in der er sich wie auf der Rückbank des Autos gefangen sieht. Es ist der erste Schritt einer Abwärtsspirale in die Obdachlosigkeit. Das Auto ist in diesem Zusammenhang nicht nur

³⁵⁶ Ebenda, S. 20 f.

³⁵⁷ Ebenda, S. 21.

³⁵⁸ Ebenda.

³⁵⁹ Ebenda, S. 23.

ein transitorischer Raum, sondern ein Übergangsraum auf dem Weg in die Obdachlosigkeit.

2.1.4.3 Non-lieux als Katalysator der sozialen Isolation

Nach der schlaflosen Nacht im Auto zieht Philippe zunächst in ein Zimmer der Hotelkette „Formule 1“. Ein gesichtsloser Durchgangsort, zu dem der Protagonist keine Beziehung herstellen kann. Ein *Non-lieu*, nach Augés Definition ein geschichtsloser, identitätsloser und sozial isolierender Ort,³⁶⁰ der das Gefühl von Heimatlosigkeit und Einsamkeit des Protagonisten weiter verstärkt:

Philippe se réveille et se redresse brutalement. Il scrute avec anxiété la pièce autour de lui, puis retombe sur le lit en expirant profondément. Une luminosité de fin de journée filtre par la fenêtre ouvrant sur le parking. Des voix s'échappant d'un téléviseur lui parviennent d'une manière asphyxiée à travers le plafond. [...] Le bilan de cette première journée sans rentrer au domicile conjugal n'est même pas à l'image de cette chambre standard de Formule 1: des rendez-vous pris pour visiter d'éventuels appartements, mais aucun avec des clients potentiels. Des dizaines et des dizaines de coups de téléphone pour autant de refus.³⁶¹

Die Erfolglosigkeit seines Tages wird in Analogie zur Trostlosigkeit des Hotelzimmers gesetzt. Bei dem „chambre standard“ handelt es sich um ein unpersönlich und einheitlich gestaltetes Zimmer, sodass der Raum weder einen Bezug zu seiner Lokalisierung herstellt, noch dem Bewohner ein Gefühl von einer individuellen Identität gibt. Das Hotel empfängt seine Gäste in einer funktionalen Anonymität, die keinen Aufbau sozialer individueller Relationen zulässt. Hotels dieser Art finden sich überall auf der Welt, sodass der Eindruck sich in einem Niemandsland zu befinden bei den Besucher:innen entstehen kann.³⁶² Bis auf den Check-in hat der Protagonist keinen Kontakt zu den Hotelangestellten, sodass er keine sozialen Beziehungen über den Raum knüpfen kann. Seine soziale Isolation wird durch die Stimmen aus dem Fernseher, die nur erstickt durch die Bildschirmscheibe dringen und das einzige künstliche Lebenszeichen anderer Menschen sind, verdeutlicht. Sogar das natürliche Licht der Außenwelt dringt nur gefiltert durch die Gardinen zu ihm. Das Hotelzimmer ist ein Raum, der seine Einsamkeit und die beginnende soziale Isolation weiter verstärkt. Das Hotelzimmer stellt wie das Auto einen Übergangsraum auf dem Weg in die Obdachlosigkeit dar und verdeutlicht die

³⁶⁰ Vgl. M. Augé: *Non-lieux*, S. 100 f.

³⁶¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 33.

³⁶² Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte*, S. 38.

soziale Ausgrenzung, die mit diesem Prozess einhergeht. Hier wird die schon von Marc Augé hergestellte Verbindung von Transit-Orten und *Non-lieux* evident:

Un monde où l'on naît en clinique et où l'on meurt à l'hôpital, où se multiplient, en des modalités luxueuse ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoire (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), où se développe un réseau serré de moyens de transport qui sont aussi des espaces habités, où l'habitué des grands surfaces, des distributeurs automatiques et des cartes de crédit renoue avec les gestes du commerce « à la muette », un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciables.³⁶³

Non-lieux entstehen zum einen durch die Hyperfunktionalität, Anonymität und Gleichförmigkeit des Raums, wie sie meist bei Transit-Orten wie Bahnhöfen, Flughäfen und Hotelketten vorliegt und zum anderen durch die Wahrnehmung und Nutzung der Orte durch die Subjekte. Bei Durchgangsorten ist es schon der Funktion des Ortes geschuldet, dass das Subjekt keine Beziehung zu ihm herstellt, da von Anfang an das Provisorische und Ephemere der Durchreise im Vordergrund stehen.³⁶⁴ Für den Protagonisten sind die Hotelzimmer eine vorübergehende Lösung solange seine finanziellen Mittel noch reichen. Beide Entstehungsmomente des *Non-lieux* potenzieren sich in diesem Beispiel und verwandeln das „Formule 1-Hotel“ in einen *Non-lieux* par excellence, der den Prozess des sozialen Abstiegs und Isolation eher beschleunigen, denn aufhalten. Laut Lars Wilhelmer stehen die Transit-Orte für eine Entwicklung, die im 19. Jahrhundert mit der Eisenbahn und der Industrialisierung ihren Ausgang nimmt und die sich in der Gegenwart in vielfältiger Weise durch die gleichförmige Gestaltung von Bahnhöfen, Flughäfen, Hotelketten und Einkaufszentren äußert. Transit-Orte sind Ausdruck der Globalisierung, der Urbanisierung und des Kapitalismus, denn sie ermöglichen die weltweite Mobilität von Menschen und Waren.³⁶⁵ Die SDF-Figuren der Romane so wie Philippe sind die Verlierer oder wie Jean Deichel aus *Les Renards pâles* die Gegner dieser Entwicklungen. Die Übergangsphase von Philippes Verlust seines Hauses bis zu der ersten Nacht auf der Straße sind von hyperfunktionalen und anonymen *Non-lieux* geprägt. Dies wird auch in der Darstellung seines Arbeitsplatzes deutlich. Die Büroräume seiner Arbeitsstelle sind ebenfalls in ihrer Funktionalität derart gestaltet, dass sie jegliche private

³⁶³ M. Augé: *Non-lieux*, S. 100.

³⁶⁴ Vgl. M. de Certeau: *Kunst des Handelns*, S. 209.

³⁶⁵ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 8.

Unterhaltung und Solidarisierung der Mitarbeiter zugunsten von Konkurrenzverhalten und Überwachung unterdrücken:

Neuf heures passées. La vaste salle des commerciaux et des VRP bruisse comme une ruche. Quatre doubles rangées de néons quadrillent le plafond, projetant une lumière de bloc opératoire. L'absence de séparation entre les bureaux, groupés par rectangles de six, interdit toute intimité et limite les moments d'inactivité. Devant, derrière, à droite, à gauche, il y a toujours quelqu'un à proximité susceptible de suprendre et d'entendre une conversation, privée ou professionnelle, de voir sur quoi travaille un tel, sur quel site surfe un autre.³⁶⁶

In dieser von Leistungsdruck geprägten Arbeitsumgebung findet Philippe keinen Halt in seiner Krise und wird schließlich aufgrund seiner mangelnden Vertragsabschlüsse so sehr unter Druck gesetzt, dass er von sich aus kündigt.³⁶⁷ Mit seinen schwindenden finanziellen Mitteln und den optischen Hinweisen auf seine Obdachlosigkeit wird es für ihn zunehmend schwieriger ein Hotelzimmer zu finden: „Ses affaires à la main, Philippe fait le tour des hôtels de la zone périphérique. Tous affichent « complet », ou prétendent l'être.“³⁶⁸ Als seine Kontokarte schließlich eingezogen wird, verlässt er das letzte Standardhotel, in dem er ein paar Tage gewohnt hat, ohne dass die dort arbeitenden Servicekräfte von seiner Notsituation Notiz nehmen: „Philippe referme la porte de sa chambre. Dans le couloir, les femmes de chambre vont et viennent avec leurs chariots chargés de draps, de serviettes et de produits d'entretien. Arrivé au rez-de-chaussées, il rend sa clef au jeune homme de l'accueil et paie avec l'argent mis de côté à cet effet.“³⁶⁹ Ein paar höfliche Floskeln und Philippe steht endgültig obdachlos auf der Straße. Die Darstellung der Hotelketten und seiner Arbeitsstelle als veritable *non-lieux* verdeutlicht wie diese Orte die soziale Abwärtsspirale in Krisensituationen und die Vereinsamung in diesem System beschleunigen können. Erst durch soziale Relationen verbessert sich die Situation für Philippe im Laufe des Romans wieder.

2.1.4.4 Zelte und Camps

In einigen Romanen leben die Protagonisten in einem Zelt, allein oder in einem Camp, oder begegnen anderen *sans domicile fixe*, die in einem Camp aus Zelten, provisorischen Schlafplätzen oder Wohnwagen leben. Diese Formen des Wohnens haben den Vorteil,

³⁶⁶ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 28.

³⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 52.

³⁶⁸ Ebenda, S. 71.

³⁶⁹ Ebenda, S. 94.

dass ihre räumliche Positionierung flexibel ist. Zelte und Wohnwagen sind dazu konstruiert worden, um einen beweglichen minimalistischen Wohnraum auf Reisen zu schaffen. Es sind transitorische Wohnräume für einen nomadischen Lebensstil. Im Fall der Zelte möglichst minimalistisch und günstig für die abenteuerlichen Outdoor-Tourist:innen oder möglichst komfortabel und stabil wie im Fall der Wohnwagen. Die Mobilität bietet den SDF-Figuren ebenfalls Vorteile, es ermöglicht ihnen den Ort wechseln zu können, falls sie bedroht und vertrieben werden. Allerdings kehrt sich auch hier die Symbolik der Zelte von der Mobilität des Reiselustigen zur Prekarität des Obdachlosen. Auf diese Weise ins Gegenteil verkehrt, bedeuten sie eben nicht mehr Flexibilität, sondern stellen eine der wenigen Möglichkeiten dar, einen kleinen sicht- und wetterschützenden Wohnbereich zu schaffen.

2.1.4.4.1 Das Zelt als Schutzraum: *L'Abyssinie*

Am Beispiel des Zertes von Monk, Protagonist des Romans *L'Abyssinie* wird deutlich, dass ein einzelnes Zelt eine Konstante im chaotischen und unübersichtlichen Stadtraum bilden kann. Monk verbringt das ganze Jahr und vor allem den Winter, wenn er nicht unter freiem Himmel im Park schlafen kann, in einem Zelt in einer geschützten Ecke eines kleinen öffentlichen Platzes. An den kältesten Tagen verlässt er sein Zelt nur um Nahrung zu besorgen und um nicht zu erfrieren.³⁷⁰ Nach seinen Streifzügen ist er froh einen Ort zu haben, an den er zurückkehren kann:

Il arriva devant son antre. Une tente militaire dressée dans une encoignure de place. Une grille longéait deux immeubles et une petite cour intérieure. Un vieux platane, une cabine téléphonique hors d'usage, des toilettes publiques et une fontaine au filet d'eau anémique lui servaient de camouflage. La place ressemblait plus à une grande allée piétonne reliant deux rues. Plus large que longue, elle lui convenait. Les passants la traversaient sans trop faire attention à cette tente et à ces cartons entassés dans un angle un peu obscur. Monk se glissa dans l'habitacle.[...] Les jours d'orages, de grand vent ou d'averses, il se sentait à l'abri. Même si ce n'était qu'une illusion. Il avait de surcroît attaché, ficelé, de grands cartons sur l'ouverture de la tente. Cette astuce atténuait légèrement le froid, le bruit et les tentations d'intrusion d'autrui. Satisfait de ses aménagements, il n'aurait bougé pour rien au monde. C'était son terrier, son trou, sa grotte, son ultime possession.³⁷¹

Das Zelt ist ein Fixpunkt am Rand eines Transit-Orts, einem zwar wenig frequentierten, aber von einigen Passant:innen als Durchgang genutzten öffentlichen Platzes. Trotz der Existenz eines Brunnens und öffentlicher Toiletten scheinen kaum Menschen dort zu

³⁷⁰ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 61.

³⁷¹ Ebenda, S. 22.

verweilen, aber für Monk reichen die vorhandenen Einrichtungen für eine basale hygienische Versorgung. Mit Kartons hat er sich zusätzlichen Kälte- und Sichtschutz geschaffen. Das Wort „antre“ verdeutlicht, dass das Zelt ihm Sicherheit und Geborgenheit gibt. Es stellt einen wahren Rückzugsraum, wie das Auto von Jean Deichel, dar, da ihm die versteckte Ecke und das Zelt genügend Sichtschutz ermöglichen, um eine Abgrenzung zum öffentlichen Raum und den anderen Menschen herzustellen. Das Zelt stellt eine stabile Verortung her: „Il avait de surcroît attaché“³⁷². Und für diesen Ort erhebt er Besitzanspruch, denn er ist das einzige, das er besitzt. Dies wird auch im Dialog mit dem Empailleur, der sich über die Größe seines Zeltens amüsiert, deutlich: „[...] c’était le seul abri qu’on avait bien voulu céder.“³⁷³ Es ist der Ort in der Stadt, an dem er sich eine persönliche Sphäre schaffen kann, an dem er bei sich sein kann und nicht bedroht ist sich im urbanen Raum zu verlieren: „J’ai déjà un chez moi.“³⁷⁴, antwortet Monk auf die Frage eines Freundes, ob er sich nicht nach einem richtigen Dach über dem Kopf sehnt. Der Ausdruck „chez moi“ verdeutlicht, inwiefern die Kreation einer eigenen persönlichen Sphäre dem Verlust der Identität entgegenwirken kann, die wie Djemila Zeneidi-Henry beschreibt ein Symptom der Obdachlosigkeit ist: „La fusion du corps et de l’urbain prend une dimension abrupte. Ils se minéralisent et laissent une part de leur identité sur un coin de trottoir ou un pas de porte.“³⁷⁵ Die Angst mit der Stadt zu verschmelzen und in ihr zu verschwinden, wird in *L’Abyssinie* mehrfach angedeutet.³⁷⁶ In dem übermächtigen urbanen Raum ist das Zelt die einzige Rettung: „Il faillit glisser sur le dénivelé du trottoir en prenant la petite rue qui le menait à sa tente. Il s’y engouffra comme si c’était sa dernière bouée de sauvetage.“³⁷⁷ Der Vergleich des Zeltens mit einer Rettungsboje evoziert die Assoziation des urbanen Raums mit dem Meer. Das Meer als Metapher für den städtischen Raum hebt die Unkontrollierbarkeit hervor. Wie das Wasser des Meeres bewegt es sich nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und ist den menschlichen Subjekten gegenüber gleichgültig. Dies gilt auch für andere Naturmetaphern in Bezug auf den urbanen Raum, wie Sonja Hnilica hervorhebt.³⁷⁸ Diesem übermächtigen Raum ist Monk

³⁷² Ebenda.

³⁷³ Ebenda, S. 23.

³⁷⁴ Ebenda, S. 89.

³⁷⁵ D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 169-170.

³⁷⁶ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 21; 95.

³⁷⁷ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 70.

³⁷⁸ Vgl. Hnilica, Sonja: *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturstheorie*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 104.

als Obdachloser weitestgehend schutzlos und einsam ausgesetzt: „Seul naufragé sur son île.“³⁷⁹

Das Zelt von Monk und das Auto von Jean Deichel aus *Les Renards pâles* ähneln sich nicht nur in ihrer Funktion als stabile Verortung, Identifikationsraum und Abgrenzung zum öffentlichen Raum, sondern auch darin, dass sie einen Imaginationsraum für die Protagonisten darstellen. Bietet ihm das Zelt nach außen hin eine feste Verortung, so erzeugt es in der Abgeschlossenheit des Innenraums eine gedankliche Dynamik: „Là, allongé dans son duvet, il écoutait la pluie battre la toile de sa tente. Il sentait l’humidité entourer chaque chose de la rue. Il n’avait pas envie de bouger. Quand il restait ainsi, allongé sur son matelas, son esprit vagabondait.“³⁸⁰ Im Schutz der Zeltwände kann er sich dem Schlaf und seinen Träumen hingeben und erschafft sich in seinen Gedanken einen Raum der Wärme und Ruhe:

Il ouvrit son abri et s’y engouffra, ramenant fébrilement les deux cartons sur le devant de l’ouverture. L’endroit fut soudain un havre de chaleur et confort. [...] Son Eden ayant déserté son horizon, il se laissa envahir par le sommeil et il s’endormit ainsi, à moitié assis dans le silence de la nuit froide et pluvieuse.³⁸¹

In seinen Träumen im Zelt kann er seiner Realität entrinnen. An diesem imaginären Raum existiert keine Zeit, keine Identität, keine Vergangenheit: „Lui avait ses rêves et ses rêves le portaient ailleurs que dans le marasme du passé. Son rêve était sans nom sans date et sans ombre. Il chatoyait comme un soleil.“³⁸² Das Zelt als versteckter und inoffizieller Wohnraum befreit ihn von seiner offiziellen Identität und der damit verbundenen schmerzhaften Vergangenheit, ähnlich wie das Auto für Jean Deichel, der dadurch ebenfalls aus seiner gesellschaftlichen Rolle flüchten kann. Dennoch stellt das Zelt keinen heterotopen Imaginationsraum wie das Auto dar, denn im Gegensatz zu Jean Deichel geht es Monk nicht um die Hinterfragung gesellschaftlicher Normen, sondern seine eskapistischen Träume sind eine reine Überlebensstrategie.

Trotz der Einsamkeit bevorzugen die SDF-Figuren des Korpus Wohnorte, die sie für sich alleine haben und vermeiden größere Camps und Ansammlungen von anderen *sans domicile fixe*. Der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire* läuft auf der Suche nach einem Schlafplatz durch die Stadt und betrachtet dabei wie die anderen SDF in der Stadt leben:

³⁷⁹ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 66.

³⁸⁰ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 56.

³⁸¹ Ebenda, S. 44.

³⁸² Ebenda, S. 56.

Au détour de ses déambulations, il croise des grappes de SDF. Certains sont organisé en de véritables campements: tentes, duvets, réchauds à gaz, et même chaises pliantes. Ça parle fort, ça gueule, ça vocifère. La plupart de ceux qu'il croise sont seuls ou juste en compagnie d'un chien. Pratiquement tous boivent du vin qui trouble l'estomac et sont ivres.³⁸³

Obwohl die Camps durch die gemeinsame Ausstattung einige Vorteile haben, überwiegt die Abscheu vor dem Elend der anderen und die Angst vor der Gefahr, die von den Leidensgenoss:innen ausgehen kann. Durch den Blick des Neulings auf der Straße erscheint das Zusammenleben der *sans domicile fixe* in den Camps von Lärm, Gestank und Gewalt geprägt zu sein. Die Protagonisten der Romane *L'Abyssinie*, *Station Rome* und *Un hiver avec Baudelaire* bevorzugen es ihr Überleben als Einzelgänger zu sichern und meiden die größeren Ansammlungen von *sans domicile fixe* sowie die öffentlichen Einrichtungen der Obdachlosenhilfe. Zum einen weil die anderen *sans domicile fixe* ihnen wie ein Spiegel ihr eigenes Dasein schmerzhaft vor Augen führen und zum anderen weil sie als Konkurrent:innen um Ressourcen eine Gefahr darstellen. Monk, der Protagonist aus *L'Abyssinie* beschreibt sein Verhältnis zu seinen Leidensgenoss:innen als Hass: „Ils les haïssait presque ces corps informes qui se lovaient sur des bancs ou des coins de rues. Il les évitait, les ignorait, comme s'ils pouvaient l'entraîner dans des dérives plus grandes que la sienne.“³⁸⁴ Die anderen *sans domicile fixe* werden, obwohl sie derselben Not ausgesetzt sind, nicht als potentielle Solidargemeinschaft gesehen, sondern als Gefahr wahrgenommen. Das liegt nicht nur an der konkreten Gefahr, die von ihnen in einzelnen Situationen ausgehen kann, wie beispielsweise Konflikte um Ressourcen wie Bänke³⁸⁵, sichere Schlafplätze³⁸⁶ oder Zigaretten³⁸⁷ zeigen, sondern daran, dass sie sich nicht mit ihnen und ihrer Lebensweise identifizieren wollen. Dies zeigt sich in *Station Rome* daran, dass sich der Protagonist trotz vieler Gemeinsamkeiten anhand seiner Denkweise und Sprache abgrenzt.

Je hais ces types qui puent l'alcool, la pisser, la misère. J'ai beau leur ressembler, je ne suis pas comme eux, et ils le sentent. Je mendie, j'attends un métro que je ne prends jamais, je cours après les endroits chauffés et gratuits, je fais la queue devant des églises ou dans des maisons d'association pour gagner un cassoulet chaud. Comme eux. Mais je ne partage pas leurs schémas de pensée, je ne parle pas avec leurs mots.³⁸⁸

³⁸³ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 120.

³⁸⁴ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 56.

³⁸⁵ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 118.

³⁸⁶ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex*, S. 106.

³⁸⁷ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 30.

³⁸⁸ V. Pieri: *Station Rome*, S. 27.

Aufgrund dieser Abwehr gegen die Identifikation mit dem Elend und der Misere der Obdachlosigkeit, aber auch aufgrund von konkreten Gefahren die von den anderen ausgehen, bilden diese SDF-Figuren keine größeren Solidargemeinschaften. Zu der Entstehung von Gemeinschaften kommt es nur in den Romanen, in denen die Figuren gemeinsame politische Interessen entdecken bzw. sich als eine vom gesellschaftlichen und politischen System ausgeschlossenen Gruppe verstehen, wie die *sans-papiers* in *Les Renards pâles* und *Les Échoués* oder wie die Gruppe um Vernon in *Vernon Subutex*.

2.1.4.4.2 Illegale Zeltstädte als Gefahrenraum: *Les Échoués*

Riesige illegal entstandene Zeltstädte wie der „jungle“ von Calais, der 2016 geräumt wurde³⁸⁹ und der in dem Roman *A l’abri de rien*³⁹⁰ thematisiert wird, oder zuletzt die Zeltstadt unter der Autobahnbrücke in Saint-Denis in Paris, in der 2000 Migrant:innen lebten³⁹¹, erscheinen immer dann in den Medien, wenn sie geräumt werden. Danach verschwinden die betroffenen Menschen wieder in der Unsichtbarkeit. Die Zelte, die einen kleinen Raum für die obdachlosen Migrant:innen beanspruchen, machen die Anzahl der Menschen ohne Obdach und ohne geklärten Aufenthaltsstatus sichtbar. Ihre Räumung beendet demnach nur die Sichtbarkeit der Probleme, aber nicht die Probleme an sich. Ein solch illegales Camp wird in dem Roman *Les Échoués* dargestellt.

Die Protagonist:innen des Romans leben selber nicht in dem Wohnwagencamp, sondern wie bereits dargestellt im Fall von Chanchal in einer kleinen bengalischen Gemeinschaft in einer alten Fabrik und im Fall von Virgil, Assan und Iman in einem Erdloch im Forêt de Sénart. Wie die anderen SDF-Figuren meiden sie das Zusammenleben in großen Gruppen: „Il s’était promis: chacun pour soi. Dans cette course d’obstacle entre désespérés, c’est souvent la règle.“³⁹² Das war zumindest Virgils Einstellung, bevor er Chanchal, Assan und Iman trifft. Sie bilden unter den *sans-papiers* als internationale Gruppe allerdings eine Ausnahme, denn die Regel ist, dass sich die Solidarität nach der Herkunft richtet:

Ça marchait comme ça entre clandestins du même village. Chaque fil tenu s’accrochait à un autre et la somme de leurs fragilités finissait par résister à tout, comme la toile d’une araignée. Ils

³⁸⁹ Vgl. König, Jürgen: „Der Dschungel ist weg - die Flüchtlinge nicht.“ In: *Deutschlandfunk*, 18.01.2018.

³⁹⁰ Vgl. Adam, Olivier: *A l’abri de rien*. Paris: Éditions de l’Olivier, 2007. Der Roman wurde in den Analysen nicht eingehender betrachtet, da die Protagonistin nicht obdachlos ist und das Kriterium des Stadtextes nicht erfüllt ist.

³⁹¹ Vgl. Agarwala, Agnant: „Unter der Autobahnbrücke von Saint-Denis.“ In: *Die Zeit*, 17.11.2020.

³⁹² P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 55.

faisaient pareil avec leurs vies précaires et vulnérables : ils tissaient un filet dans lequel chacun pouvait se laisser tomber en cas d'extrême urgence.³⁹³

Der „schwarze“ Arbeitsmarkt auf dem Parkplatz ebenso wie die Arbeitseinteilung auf der Baustelle ist nach Nationalitäten organisiert.³⁹⁴ Dies verdeutlicht, dass unter den prekären Lebensbedingungen der SDF und SP-Figuren Differenzen eine größere Rolle spielen und sich auch räumlich, zum Beispiel durch die Aufteilung von Territorien nach Nationalitäten, äußern. Das wird ebenfalls anhand des illegalen Wohnwagencamps deutlich, das zunächst Virgil auf der Suche nach einem überdachten Schlafplatz³⁹⁵ und später Assan auf der Suche nach seiner Tochter Iman betreten.³⁹⁶ In dem Camp herrschen gangartige hierarchische Strukturen, die ebenfalls nach Nationalitäten strukturiert sind.³⁹⁷ Es befindet sich in der Nähe von Paris am Rand eines Waldes, unentdeckt und versteckt vor den Augen der französischen Gesellschaft.

Les caravanes étaient installées un peu plus loin. Une centaine d'habitations serrés les unes contre les autres au milieu du bois. Les gosses cahutaient entre les flaques de boue. Les hommes parlaient fort autour de braseros dans un mélange de turc, de serbe, de roumain, de moldave, de russe, d'ukrainien et d'une dizaine d'autres langues dont Virgil ne comprenait le moindre mot. La lumière jaune des flammes déformait les arbres et la tôle, torturait les corps et les visages. Aucun français n'a idée que des endroits comme ça existent au pied de chez lui, se dit Virgil. Ça sentait la survie, la violence, le chacun pour soi. Les regards, les gueules, les mains, tout était menace. Pour la première fois depuis son départ, lui, infatigable, le bulldozer était mal à l'aise.³⁹⁸

Das Camp ist eine wild gewachsene Struktur aus Wohnwagen, in denen die Menschen abseits der offiziellen Infrastruktur in einer Armut leben, die in einem wohlhabenden Land wie Frankreich undenkbar scheint. Es erinnert an die Armenviertel und Slums rund um die Großstädte im globalen Süden. Die vielen durcheinander gesprochenen Sprachen evozieren das Bild des verderbten und bestraften Babylons.³⁹⁹ Das Gemeinschaftsleben des Camps funktioniert nach eigenen Regeln und Gesetzen, die mit brutaler Gewalt durchgesetzt werden, wie Virgil und Assan später erfahren werden.⁴⁰⁰ Größere Gemeinschaften dieser Art können als Parallelgesellschaft bezeichnet werden:

Sie alle konstituieren sich darüber, dass ihre Werte, Normen und Haltungen vom Konsens einer ‚Mehrheitsgesellschaft‘ signifikant abweichen und dass sie somit zwar innerhalb der territorialen, aber außerhalb der politischen, ökonomischen, sozialen, religiösen und/oder

³⁹³ Ebenda, S. 66.

³⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 145; S. 159.

³⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 69.

³⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 247

³⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 69.

³⁹⁸ Ebenda, S. 68.

³⁹⁹ Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1999, S. 667.

⁴⁰⁰ Ebenda, S. 247.

kulturellen Ordnung eines Gemeinwesens verortet sind. Sie unterscheiden sich meist lokal (im Beispiel eines bisweilen konkret abgegrenzten Territoriums), institutionell (in der funktionalen Ausdifferenzierung oder gar Verdopplung der Funktionssysteme Wirtschaft, Recht, Bildung oder Verwaltung) und diskursiv (über Zuschreibung von Wertigkeit und Identitäten) von der ‚Mehrheitsgesellschaft‘.⁴⁰¹

Das Wohnwagencamp in *Les Échoués* wird von den französischen Behörden weitestgehend unbeachtet gelassen, lediglich einmal rückt die Polizei an, um es mit Bulldozern zu zerstören.⁴⁰² Aufgrund dieser Abschottung und Ignoranz entsteht ein rechtsfreier Raum, indem sich mafiöse Strukturen bilden, die auf ihre Weise von den ankommenden *sans-papiers* profitieren. Babik, der rumänische, und Talaat, der türkische Anführer, wissen wie sie ein Geschäft aus dem Elend der anderen machen: „Moi, c’est Talaat. Si tu veux des papiers, de l’acool, des filles, un dentiste, de la petite chirurgie ou n’importe quoi: Talaat tel’a!“⁴⁰³ Die Gemeinschaft des Camps kann sich durch ihre Größe und Brutalität zum Teil gegen die Bedrohungen von außen zur Wehr setzen,⁴⁰⁴ dennoch geht in diesen Gemeinschaften die Bedrohung nicht primär von außen aus, sondern auch innerhalb der Gemeinschaft herrschen Ausbeutung und Gewalt, wie zum Beispiel durch die Zwangsprostitution minderjähriger Mädchen.⁴⁰⁵ Auf diese Weise stellt das Camp weder durch die Gemeinschaft noch durch den Ort einen sicheren Wohnraum dar. In den Strukturen des Camps wird deutlich, inwiefern der Ausschluss der *sans-papiers* dazu führt, dass sich kriminelle Strukturen bilden, die dort greifen, wo es an der Einbindung in das offizielle staatliche System mangelt. Das Camp ist ein absoluter Parallelraum zur französischen Gesellschaft, in der sich eine Gemeinschaft bildet, die nach ihren eigenen Regeln handelt. Es handelt sich dabei ähnlich wie bei der Gruppe von *sans-papiers* in *Les Renards pâles* um die Entstehung einer Heterotopie, die als solche aber nicht institutionell an die gesellschaftliche Raumordnung angegliedert ist, sondern völlig ungebunden davon existiert und deshalb umso deutlicher die Variabilität gesellschaftlicher Normen verdeutlicht. Die Entstehung solcher Räume außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung illustrieren die Ausgrenzung der *sans-papiers*, die im Vergleich zu den SDF-Figuren mit französischer Staatsbürgerschaft zusätzlich marginalisiert, bzw. durch die Abschiebung bedroht sind und deshalb nicht im urbanen Raum sichtbar sein dürfen: „L’obscurité, c’est

⁴⁰¹ Hiergeist, Theresa: „Selbst, anders, neu. Reflexionen zu den kulturellen und ästhetischen Bedeutungen von ‚Parallel- und Alternativgesellschaften“ in: Hiergeist, Theresa (Hg.): *Parallel- und Alternativgesellschaften in den Gegenwartsliteraturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 9 f.

⁴⁰² Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 82.

⁴⁰³ Ebenda, S. 70.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 79.

⁴⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 72 ff.

la première chose à laquelle doit s'habituer un clandestin: vivre loin des lumières, dans la pénombre, à la marge, en arrière-plan. Ne jamais attirer l'attention pour ne jamais s'attirer les ennuis.⁴⁰⁶

2.1.5 Wohnen an den Grenzen des urbanen Raums: Naturräume und unterirdische Räume

Nachdem Virgil mit der Gewalt in dem Camp konfrontiert wurde, bleibt ihm als letzter Rückzugsraum nur noch der Wald, der Forêt de Sénart in der Nähe von Villeneuve-le-Roi.⁴⁰⁷ Der Rückzug in diesen natürlichen Raum am Rande der Pariser Vororte ist räumliches Sinnbild der Marginalisierung der SP-Figuren. Während sich die Protagonisten aus *Les Renards pâles*, *Un hiver avec Baudelaire*, *Station Rome*, *Vernon Subutex* und *L'Abyssinie* noch Räume innerhalb des urbanen Raums aneignen können, werden Virgil und seine Freunde immer weiter an die Ränder der Stadt getrieben. Zunächst lebt nur Virgil in dem Waldstück, das einst für die Jagd der königlichen Familie angelegt wurde⁴⁰⁸ und nun den Anwohner:innen als Erholungsraum dient. Später nimmt er dort Assan und seine Tochter Iman auf.⁴⁰⁹ Der Wald bietet abseits der geordneten Wege, eine vor den Augen der Spaziergänger:innen versteckte Wildnis, in der Virgil unsichtbar verschwindet:

Il quitta la nationale et pénétra dans la forêt. Il y vivait depuis quinze jours et avait appris à s'y repérer, même la nuit. Elle s'étendait sur plus de trois mille hectares, quadrillés de routes forestières et de chemins de randonnés ou les habitants des villes et des villages voisins venaient se promener en famille, ou faire du sport le week-end. C'était une belle forêt de chênes et de pins avec quelques bouquets de charmes et de bouleaux, des noisetiers rouges, des tilleuls aux troncs tortueux et des trembles toujours agités. En dehors des pistes balisées, derrière le premier rideau d'arbres, une myriade de tourbières, de landes sèches, de prairies humides et de petites mares venaient créer des puits de lumière entre les troncs serrés. Virgil partageait le confort de la mousse et la fraîcheur de l'eau avec les biches et les sangliers. Il était comme eux, il voyait tout et personne ne l'apercevait. Il veillait à laisser le moins de traces possibles.⁴¹⁰

Der Vergleich zu den Wildtieren verdeutlicht mehrere Eigenschaften der Lebensweise von obdachlosen, aber vor allem von illegalisierten Menschen: Ihre Existenz ist für die Mehrheitsgesellschaft unsichtbar, sie passen sich extrem an ihren Lebensraum an und leben nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten. Der Rückzug in die Natur steht gleichzeitig

⁴⁰⁶ Ebenda, S. 45.

⁴⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 82.

⁴⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 84.

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 86.

⁴¹⁰ Ebenda, S. 83.

für den Ausschluss aus der Gesellschaft, bzw. sogar den Ausschluss aus der menschlich-urbanen Sphäre. In der urbanen Raumordnung wird die wilde Natur mit ihrer Flora und Fauna ebenso verdrängt wie ungewollte menschliche Gruppen wie die SDF und SP. Obwohl der Wald und Virgils Lebensweise in der Natur in dieser Beschreibung romantisch anklingen, sind sie Ausdruck seiner absoluten Marginalisierung. Das Leben in der Unsichtbarkeit ist für die SP-Figuren wie für die Wildtiere eine Überlebensstrategie: „C’est en suivant un chevreuil qu’il avait découvert l’endroit. Les animaux et les clandestins ont des besoins communs: vivre cachés au milieu des vivants, à proximité d’une source d’eau et de deux lignes de fuite.“⁴¹¹ In der Anpassung an die tierische Lebensweise wird ein weiteres Merkmal ihrer machtlosen Situation gegenüber dem Raum deutlich. Im Gegensatz zu den anderen Protagonisten, die zumindest einen kleinen Raum der Stadt für sich beanspruchen und aneignen, muss sich Virgil in extremer Weise an seinen Lebensraum anpassen: „Il s’adaptait à la forêt comme il s’était adapté aux années de communisme, aux hivers en Sibérie et à la misère. Par obligation, mais avec application.“⁴¹²

2.1.5.1 Unterirdische Räume: Wohnen im Grab

Stellt der Wald als letzter Rückzugsraum bereits den völligen Ausschluss aus der urbanen Gesellschaft dar, so wird durch seinen Schlafplatz im Wald eine weitere Dimension der Marginalisierung deutlich. Um vor der Witterung geschützt zu sein, gräbt er sich eine Grube in die Erde. Dies verdeutlicht nicht nur die Verdrängung aus dem urbanen Raum, sondern aus der oberirdischen Sphäre. Der Rückzug in unterirdische Räume, auch in Bezug auf urbane unterirdische Räume, wie die Tunnel der Métro, Kanalisation oder Kellerräume, stellt neben der horizontalen Verdrängung in die Peripherie eine weitere Achse der räumlichen Marginalisierung und Prekärität dar:

Cela faisait deux mois maintenant qu’il vivait tapi dans un trou. Une tombe d’un mètre quatre-vingt-dix sur un mètre de large et un mètre de profondeur, creusée à la main au beau milieu de la forêt, et recouverte d’un toit de branches et de feuilles. Le jour il y enfouissait ses affaires. La nuit tombée, il s’y enterrait vivant.⁴¹³

⁴¹¹ Ebenda, S. 84.

⁴¹² Ebenda, S. 84.

⁴¹³ Ebenda, S. 12.

Das Erdloch wird in diesem Zitat als Grab beschrieben und der Vorgang des Wohnens in diesem Loch folglich als ein „lebendig begraben sein“ bezeichnet. Die Metapher des Grabes verdeutlicht die hoffnungslose und existentiell bedrohliche Situation des Protagonisten. Sein Leben ist bereits derart weit von einer humanen Lebensweise entfernt, dass er als ein lebendiger Toter beschrieben wird. Die Verbindung von einem unterirdischen Raum mit der Welt der Toten lässt auf den Hades als mythologische Unterwelt und Totenreich zurückschließen. Jörg Robert argumentiert, dass die religiösen Unterwelten der Antike in der Moderne in säkulare Anderwelten übertragen wurden, in denen Grenz- und Übergangserfahrungen erlebt werden. Der Abstieg in die Unterwelt stellt dabei für die Protagonist:innen eine Grenzerfahrung dar, die sie zu einer einschneidenden Veränderung oder Erkenntnis bringt und damit einen grundlegenden Neubeginn bedeutet.⁴¹⁴ Jörg Robert stellt fest, dass die Unterwelt hierbei nicht mehr nur als Gegenraum zum Reich der Lebenden gilt, sondern ihr generell ein heterotoper Charakter zugeschrieben wird.

Gegenüber dem viel diskutierten Phänomen der Liminalität wäre das der Heterotopie zu betonen. Der Blick müsste sich nicht so sehr auf das Überschreiten der Grenze als auf jene Räume richten, die sich jenseits der Grenze auf tun, also die Imaginationen jener Unter- als einer Anderwelt. Hier überschneidet sich die Toposforschung mit der strukturalistischen Raumsemantik in der Tradition Lotmans. Als These ließe sich formulieren, dass sich in den Imaginationen des anderen ein utopischer bzw. dystopischer Angstraum, eine „Antisphäre“ eröffnet, die aufgrund ihrer schlechthinnigen Alterität frei wird für konkurrierende Weltentwürfe – seien diese alternativ oder normativ auf die bekannte Welt bezogen.⁴¹⁵

Virgils Leben in dem Erdloch lässt sich demnach nicht nur dadurch deuten, dass er zwei Grenzen überschreitet, die zwischen Stadt- und Naturraum und die zwischen Ober- und Unterwelt, sondern auch dadurch, dass sie eine alteritäre Positionierung zum Stadtraum und zum Wohnraum der Mehrheitsgesellschaft einnimmt. Die Erdhöhle stellt durch ihre Analogie zum Grab allerdings eher einen dystopischen als einen utopischen Raum dar. Als Heterotopie kann sie in dem Sinne gelesen werden, dass sie einen Gegenraum oder eine Antisphäre zum zivilisierten, technisierten, geschützten und komfortablen Wohnraum der Stadt darstellt. Durch die Erdhöhle als Wohnraum werden mitten in einer reichen Wohlstandsgesellschaft alle Errungenschaften und Privilegien der Zivilisation aufgehoben und ins Negative gekehrt. Virgils unterirdischer Wohnraum stellt in diesem

⁴¹⁴ Robert, Jörg: „Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze.“ In: Hamm, Joachim/Robert, Jörg (Hrsg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 212.

⁴¹⁵ Ebenda, S. 225.

Fall keinen utopischen neuen Weltentwurf dar, sondern stellt die existierende Lebenswelt des Westens durch die Gegenüberstellung mit den Lebensbedingungen der *sans-papiers* in Frage.

Der Abstieg in unterirdische Räume steht sinnbildlich für die Position der Protagonist:innen am äußersten Rand der Gesellschaft. Dies wird zusätzlich dadurch verdeutlicht, dass sich die Protagonist:innen ihren Wohnraum mit Wildtieren teilen müssen, mit denen sie sich gleichermaßen vergleichen und verbunden fühlen. In der Stadt spiegelt sich die gesellschaftliche Stellung häufig in der räumlichen Positionierung wider. Die Marginalisierten werden an die Ränder des Raums gedrängt, sei es in die Peripherie der Stadt, in die Hinterhäuser und Hinterhöfe oder in unterirdische Kellerwohnungen und beengte Dachwohnungen. Mit der marginalen Positionierung geht eine geringere Sichtbarkeit im Gegensatz zu den zentralen Räumen einher. Das Leben in einem Erdloch im Wald oder eine unterirdischen Höhle kommt dabei einer völligen Unsichtbarkeit gleich.

Entgegen der Konnotation des unterirdischen Erdreichs als schützenden weiblich-mütterlichen Raum⁴¹⁶ ist die Höhle im Gegenteil nicht mit Geborgenheit und Fruchtbarkeit verbunden, sondern als Grab mit Lebensfeindlichkeit und Verwesung. Sie stellt keine Positionierung dar, von der aus für die Protagonist:innen eine Besserung ihrer Situation in Aussicht steht. Dies wird besonders dadurch deutlich, dass das Erdloch am Ende des Romans tatsächlich zum Grab von Virgil wird.⁴¹⁷ Sowohl die Verbindung zu der Lebensweise der Wildtiere als auch der Vergleich mit einem lebendig Begrabenen verdeutlichen, dass die Protagonist:innen nicht der Ordnung der lebendigen und zivilisierten „Mehrheitsgesellschaft“ angehören, sondern ihre Existenz einer anderen Sphäre anzugehören scheint. Der Wohnort führt zu einer Entmenschlichung der Figuren. Ein diskursiver Vorgang, der in der Debatte um die Aufnahme von Geflüchteten und Migrant:innen genutzt wird, um das Verständnis und Mitgefühl ihnen gegenüber abzubauen und ausgrenzende Maßnahmen einfacher durchsetzen zu können. In diesem Beispiel wird eine andere diskursive Form des „othering“ deutlich, die dieser Entmenschlichung entgegenwirkt: der moldawische Protagonist Virgil wird entgegen der Verwilderung seiner Lebensumstände selber nicht verroht oder verwildert dargestellt. Im

⁴¹⁶ Haupt, Sabine: „Kryptopische Zeiträume. Unterirdische und außerirdische Topographien als Reservate von Temporalität.“ In Böhme, Hartmut: *Topographie der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 504.

⁴¹⁷ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 296.

Gegensatz zu vielen anderen Figuren, wie den Schleusern oder Vorarbeitern, verhält sich Virgil trotz seiner eigenen Not stets gerecht und solidarisch gegenüber seinen Leidensgenoss:innen. In mehreren Situationen setzt er seine physische und mentale Stärke ein, um sich für andere einzusetzen, obwohl er sich geschworen hat sich auf sein eigenes Ziel zu fokussieren.⁴¹⁸ So auch als er den schwer verletzten Chanchal findet, der von zwei Neonazis angegriffen wurde⁴¹⁹:

L'inconnu au fond du trou le savait. Il comprendrait. Chaque migration comporte sa part de risques et d'horreurs. Les gnous non plus ne s'arrêtent pas et des milliers d'oiseaux ne reviennent jamais. Pour autant le flux ne s'interrompt pas; la horde et la nuée priment, rien ne peut les endiguer, il faut survivre. À force d'être maltraité, traqué, chassé, parqué comme une bête, à force de fuir, de courir, de se battre, lui aussi était devenu un peu animal. L'homme allait mourir ici, c'est tout. Il ne voulait pas savoir pourquoi. Il ne pouvait s'encombrer avec ça. Et puis ce n'était pas si mal, le vieux Vladimir, lui n'avait même pas eu droit à un trou. Il s'accroupit pour ramasser sa bâche. Au même moment, l'inconnu ouvrit les yeux. Virgil se dit qu'il devait avoir l'âge de son plus grand fils, la même innocence dans le regard aussi. C'est toute la différence avec les gnous: ses mauvaises résolutions volèrent en éclats.⁴²⁰

Die Migrationsbewegungen der Menschen werden in diesem Zitat mit denen von Tieren gleichgesetzt, die nur ihrem Überlebensinstinkt folgen und kein Mitleid kennen würden. Unter den unmenschlichen Bedingungen sei auch Virgil zum Tier geworden, doch im Angesicht des jungen Mannes obsiegt seine Menschlichkeit. Virgils Charakter zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass er im Angesicht der extremen Verrohung seiner Umgebung und der gnadenlosen Unmenschlichkeit, die ihm entgegengebracht wird, an Mitgefühl und Solidarität festhält. Durch diese Darstellungweise, in der sich gerade diejenigen ihre moralischen Werte erhalten, die am stärksten bedroht und ausgeschlossen sind, wird in Frage gestellt, inwiefern europäische Länder, in denen geflüchtete Menschen in dieser Weise behandelt werden, ihre moralischen Werte von Gleichheit, Freiheit und Wahrung der Menschenwürde glaubwürdig vertreten können. Die positive Charakterisierung der Figuren dient, wie es auch Krisztina Horváth festgestellt hat, dazu ihre Situation nicht als selbstverschuldet darzustellen, sondern die Kritik an den politischen und gesellschaftlichen Bedingungen hervorzuheben.⁴²¹

⁴¹⁸ Ebenda, S. 55.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 42.

⁴²⁰ Ebenda, S. 56.

⁴²¹ Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman urbain contemporain“, S. 255.

2.1.5.2 Urbane Unterwelt

Unterhalb der Stadt befinden sich viele unterirdische Räume, in denen die obdachlosen Figuren einen Schutzraum finden können: Kellerräume, Tiefgaragen und Métrostationen, unterirdische Tunnel und die Kanalisation. Die Stadt besteht aus einer ganzen Reihe unterirdischer Räume, die wie eine unsichtbare Unterwelt all das verbirgt, was oberhalb der Stadt keinen Platz hat oder nicht gesehen werden soll. Die ‚unterirdische Stadt‘ wird oft als Spiegelbild der oberirdischen Stadt gedeutet, sie verkörpert die dunkle abgründige Seite der Stadt.⁴²² Die unterirdischen Métrostationen können einen schützenden Raum darstellen, wie die Station Rome im gleichnamigen Roman. Die schlimmsten Stunden seiner Tage sind die, wenn die Métro nachts geschlossen ist. Wenn sich die Tore wieder öffnen, ist dies für ihn eine Rückkehr in einen Raum, der durch die Vertrautheit schützend und heimisch ist, eine vorübergehende Begnadigung von seinem Schicksal: „Les portes métalliques se desserrant au bout du compte devant le condamné épuisé.“⁴²³

Der Protagonist aus *L’Abyssinie* nimmt den unterirdischen Raum der Métro im Gegenteil als beunruhigend wahr. Im Schutz eines Süßigkeitenautomaten entgeht er den Sicherheitsleuten bei der Schließung der Station und verbringt die Nacht eingeschlossen in dem unterirdischen Raum.⁴²⁴ Die Einsamkeit und Dunkelheit in dem geschlossenen Raum führen zu einer klaustrophobischen Panik:

Dans l’obscurité métallique des rails, il dort peu. Il se leva deux fois pour aller regarder l’entrée des deux tunnels; comme s’il s’attendait à voir apparaître une rame, ou alors des fantômes. Des loupes électriques scintillaient dans le noir des galeries comme deux follets. Et puis il eut envie de voir la nuit du ciel. Soudain ce fut une panique d’enfouissement. Il était sous terre et il ne pouvait pas sortir!⁴²⁵

Monk überkommt die Angst unter der Erde lebendig begraben zu sein. Hier taucht also erneut die Vorstellung dieses unterirdischen Raums nicht als Schutzraum, sondern als unterirdisches Gefängnis eines Grabes gleich auf. Die Panik entsteht in dem Moment, als er das Bedürfnis empfindet den Nachthimmel zu betrachten, was in dem unterirdischen Raum der Métro nicht möglich ist. In diesem Zitat überwiegt also ebenfalls der

⁴²² Vgl. Schmitz-Emans, Monika: „Die Abgründe und Monster von Paris“ in: Harbrecht, Katia/Struve, Karen/Tüting, Elena/Febl, Gisela (Hg.): *Die unsichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 245.

⁴²³ V. Pieri: *Station Rome*, S. 34.

⁴²⁴ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 93.

⁴²⁵ Ebenda, S. 93.

unterirdische Raum als bedrohliches Reich im Zeichen von Hades und nicht als schützender Mutterleib.

Ein weiterer unterirdischer Raum, der als Wohnraum aufgesucht wird, ist der Keller im Wohnhaus eines Freundes von Charly in *Le cœur en dehors*. Nachdem seine Mutter von der Polizei abgeholt wurde und er den ganzen Tag nach ihr gesucht hat, beschließt er in dem Kellerversteck eines Freundes zu schlafen, der dort von Zeit zu Zeit Zuflucht vor seiner Familie sucht. Trotz der spärlichen, aber liebevollen Einrichtung des Freundes, löst der Raum bei Charly Unbehagen aus.

Je me suis allongé et foutu sous le duvet de Riton, et j'ai éteint la lampe. Il faisait drôlement noir, et en même temps c'était bien, parce qu'on ne voyait pas qu'on se trouvait dans une cave pourrie. Si hier, on m'a dit que je passerai la nuit ici, sûrement que j'aurais tremblé de partout et imaginé la mort. Mais finalement je n'avais pas si peur. J'étais comme ailleurs. Le corps dans la cave, mais la tête transportée et flottant six étages plus haut.⁴²⁶

Charly verbindet mit dem Kellerversteck keine positiven Assoziationen, obwohl es der Schutzort eines Freundes ist. Von diesem unterscheidet ihn, dass er keinen Zufluchtsort vor seiner Mutter braucht, sondern seine Mutter sein Zufluchtsort ist. Bevor seine Mutter verschwunden war, hätte er diesen Ort gefürchtet und als lebensbedrohlich betrachtet, allerdings bringen ihn seine neuen Umstände dazu den Raum als Schlafplatz zu akzeptieren. In diesem Zitat gibt es ebenfalls einen Bezug zur Grabmetaphorik. Ähnlich wie die Seele, die den toten Körper im Grab verlässt, trennen sich Charlys Gedanken von dem Ort und bewegen sich sechs Etagen höher in der vertrauten Wohnung.

In allen drei Beispielen wird durch die Metapher des Grabes sowie durch das Motiv des lebendig begraben seins die Prekarität und Lebensbedrohlichkeit der unterirdischen Räume deutlich. Sie sind der allerletzte Zufluchtsort und Sinnbild für das Angekommensein am unteren Ende der Gesellschaft. Der Raum kann zusätzlich als eine außermenschliche Sphäre gelesen werden: zum einen stehen die unterirdischen Räume als Antisphäre oder alteritäre Räume in Verbindung zu dem den Menschen gegenüberstehenden Toten und Tieren.

2.1.6 Zusammenfassung

Die Analysen der Wohnräume der SDF-Figuren konnten aufzeigen, welche Handlungsweisen der SDF-Figuren zu einer temporären Aneignung einzelner urbaner

⁴²⁶ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 240.

Räume führen können. Trotz der inhärenten Fragilität dieser besetzten Räume konnte hierbei auch eine Umdeutung des Raums durch die obdachlosen Figuren nachvollzogen werden. Die Aneignung der Räume verläuft zum einen über die körperliche Präsenz im Raum, zum Beispiel durch die körperliche Einnahme der Bank des Protagonisten in dem Roman *Station Rome*⁴²⁷ oder durch das Platzieren persönlicher Gegenstände. Die SDF-Figuren funktionieren den öffentlichen Raum zu ihrem privaten Raum um, und verfremden dadurch die klare Trennung dieser beiden Sphären. Eine weitere Form der Aneignung des Raums wird über die Identifizierung der Figuren mit dem Raum hergestellt. Die Figuren der Romane betrachten den öffentlichen, städtischen Raum als ihr Zuhause und ihren persönlichen Besitz. Djemila Zeneidi-Henry spricht bei der räumlichen Inbesitznahme der SDF von Territorien und unterstreicht damit den durch ihre Handlungen artikulierten Besitzanspruch am öffentlichen Raum. Gleichwohl beobachtet sie nicht nur die Aneignung des öffentlichen Raums durch die *sans domicile fixe*, sondern umgekehrt die Einnahme des Körpers durch den städtischen Raum: „Paradoxalement, les SDF finissent par être habités par l’espace public. Cela témoigne du pouvoir de la rue et de l’emprise des territoires urbains, qui marquent les comportements. L’ancrage dans un lieu public, lorsqu’il perdure, finit par troubler la classique séparation entre sphères du privé et du public.“⁴²⁸ Diese Verschmelzung zwischen urbanem Raum und den *sans domicile fixe* lässt sich ebenfalls anhand der Romanfiguren nachvollziehen. Insbesondere in *L’Abyssinie* wird die Angst vor dem Verschmelzen mit der Stadt artikuliert.⁴²⁹

Die Aneignung des Raums ist dort möglich, wo der Raum prinzipiell offen und flexibel ist. Diesen verfügbaren Raum bieten in der Stadt meist öffentliche Durchgangsorte und Leerstellen, deren dynamischer Charakter unterschiedliche Nutzungsformen zulässt. Die Aneignungsformen der SDF-Figuren verstärken die den Transit-Orten innewohnende Paradoxie zwischen Stabilität und Dynamik. Denn sie versuchen gerade innerhalb dieser der Mobilität dienenden und extrem dynamischen Räume sich einen stabilen Aufenthaltsort zu schaffen. So erhalten die dynamischen Räume plötzlich eine stabilisierende Funktion, wie zum Beispiel die Bank in der *Métrostaion Rome*⁴³⁰, das Auto von Jean Deichel⁴³¹ oder Monks Zelt auf dem

⁴²⁷ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 118.

⁴²⁸ D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S. 171.

⁴²⁹ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 21.

⁴³⁰ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 34.

⁴³¹ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 24.

öffentlichen Platz⁴³². Diese Aneignung der urbanen Räume wird durch eine Transformation der Raumkonzepte sichtbar, die bisher zur Analyse dieser urbanen Räume herangezogen wurden. Augés *Non-lieux* als Beschreibung für die hyperfunktionalen Durchgangsorte wie sie zum Beispiel die Transit-Orte darstellen, erhalten einen identitätstiftenden und sozial relationalen Charakter, wenn sie als Wohnraum und Treffpunkt für eine bestimmte Gruppe von Menschen dient. Die Analysen haben aber auch gezeigt, dass die Aneignung nicht immer gelingt oder nur sehr fragil ist. In *Un hiver avec Baudelaire* werden die *Non-lieux* zum absoluten Ausdruck der sozialen Isolation und Ausgrenzung, die eher zur Beschleunigung des Identitätsverlusts und nur einen Übergangsraum in die Obdachlosigkeit darstellen. Die *terrains vagues*, die in der bisherigen Forschung häufig als romantisch-wilde Schwellen- und Möglichkeitsräume für urbane *promeneurs* und Entdeckungsforscher:innen charakterisiert wurden, offenbaren ihre bedrohliche Seite, sobald sie als existenzsichernder Wohnraum genutzt werden. Die Transformation der *terrains vagues* in Wohnräume ist prinzipiell möglich, wie vor allem anhand des Lagers von Vernon auf der Petite Ceinture deutlich wird, aber die Prekarität des Wohnens in diesen dynamischen Räumen wird ebenfalls deutlich anhand der begrenzten Zeit. Eine andauernde stabile In-Besitznahme eines Raums scheint nicht möglich. Ebenso stellt das Wohnen in Naturräumen an den Rändern der Stadt und in unterirdischen Räumen die absolute Marginalisierung der Protagonist:innen über die räumliche Positionierung dar. Es handelt sich dabei um die absolute Peripherie, die sich an den Grenzen zu den Gegenorten, Antisphären oder alteritären Räumen befindet, in denen die urbanen Räume ins Gegenteil verkehrt werden. Die Protagonist:innen werden dabei in die Lebensräume der Wildtiere oder sogar in die als Totenreich beschriebenen unterirdischen Räume abgedrängt. Insgesamt sind die Wohnräume der SDF-Figuren Sinnbild ihrer prekären Lebenssituation und Identität. So wie die Räume permanent durch die Dynamik des urbanen Wandels verschwinden können, ist auch die Existenz der SDF in Gefahr. Einen stabilen und sicheren Wohnort können sie sich nirgendwo im urbanen Raum erschaffen, weshalb diese auch nicht durch Stabilität oder Immobilität, sondern von einer permanenten Mobilität und Flexibilität geprägt sind. Das Wohnen der SDF-Figuren kann als Versuch angesehen werden, einen stabilen Anker im fluiden Raum der Stadt zu setzen, dessen Verankerung aber nie völlig gesichert ist. Die Lebensweise der SDF ist aus diesem Grund zu einem

⁴³² Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 44.

großen Teil von Mobilität geprägt, deren Einfluss auf den Raum im nächsten Kapitel untersucht werden soll.

2.2 Mobilität – Bewegungen im urbanen Raum

Die Analyse der Wohnräume hat bereits gezeigt, dass selbst die Handlungsweisen, die einer stabilisierenden Verortung in der Stadt dienen, von der Dynamik des urbanen Raums und der mobilen Lebensweise der SDF-Figuren geprägt ist. Im folgenden Kapitel werden nun die Räume untersucht, die durch die spezifischen Bewegungen der SDF-Figuren entstehen. Die Darstellung des urbanen Raums soll daraufhin untersucht werden, inwiefern sie zum einen durch die Dynamik der erzählenden und fokalisierten Figuren und zum anderen durch die inhärente Dynamik des urbanen Lebens beeinflusst ist. Die Bewegungen der SDF-Figuren überschneiden sich teilweise mit anderen dynamischen (Stadt-)figuren wie *rôdeur* und *arpenteur*⁴³³, *Flâneur:in*⁴³⁴, *Vagabund:in*⁴³⁵ und *Nomad:in*⁴³⁶, wie in der Einleitung erläutert wurde. Mit dem *rôdeur* und *Flâneur* eint die SDF-Figuren, dass sie sich erratisch und zufallsgeleitet durch die Stadt bewegen, mit dem *arpenteur*, *Vagabund:innen* und *Nomad:innen* verbindet sie hingegen, dass ihre Bewegungen dennoch ein Ziel verfolgen und nicht nur Zeitvertreib, sondern eine genuine Lebensweise darstellt. Der wesentliche Unterschied der Bewegungsformen der SDF-Figuren von allen anderen Figuren ist, dass die ihnen zugrundeliegende Prekarität ein höheres Maß erreicht. Die SDF-Figuren können sich nicht zurück in ihre Wohnung oder ihr Hotelzimmer begeben, ihre Bewegungen sind im Unterschied auch zu den *Nomad:innen* oder *Vagabund:innen* nicht von dem Erreichen neuer Ressourcen, einer Arbeit oder einer Gemeinschaft geprägt, sondern vor allem von dem Ziel zu überleben. Die Protagonist:innen der Romane sind deshalb zu Bewegungen durch die Stadt gezwungen, die eher einem ziellosen Herumirren und ruhelosem Suchen, als einem selbstvergessenen Spazieren oder Flanieren entsprechen. Michel de Certeau verbindet in seinem Artikel *Gehen in der Stadt* die ziellosen, herumirrenden Bewegungen in der Stadt mit der Erfahrung der Ortlosigkeit:⁴³⁷

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozeß, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes.⁴³⁸

⁴³³ Vgl. W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 8.

⁴³⁴ Vgl. S. Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flâneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, S. 16.

⁴³⁵ Vgl. Z. Bauman: *Tourists and Vagabonds*, S. 15.

⁴³⁶ Vgl. W. Gebhardt/R. Hitzler: *Nomaden, Flâneure, Vagabunden*, S. 11.

⁴³⁷ Vgl. H. Schmitz: „Heimisch Sein.“, S. 33.

⁴³⁸ M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 197 f.

Die Bewegungen der Protagonist:innen können hiermit als Ausdruck ihrer existentiell bedrohlichen Heimat- und Orientierungslosigkeit gedeutet werden. Sie sind das Äquivalent zu den zielgerichteten und vertrauten Bewegungen, die den Raum als heimisch kennzeichnen, wie sich im Kapitel zur Immobilität gezeigt hat. Das zufallsgeleitete und mäandernde Gehen durch die Stadt ermöglicht gleichzeitig das Entdecken versteckter Räume und besitzloser Ressourcen, es stellt somit eine Überlebens- und Aneignungsstrategie dar. Es sind also die Ortlosigkeit und der Mangel an existentiellen Ressourcen wie Nahrung, Sanitäranlagen und Schutzräumen, die als Auslöser der Bewegungen fungieren. Diese Bewegungen beeinflussen in den Romanen die Wahrnehmung des urbanen Raums, denn wie de Certeau bereits festgestellt hat, „vervielfacht und verstärkt“⁴³⁹ das Herumirren den urbanen Raum, wodurch die Stadt zum Beispiel als unlesbares und übermächtiges Labyrinth erscheinen kann.⁴⁴⁰ In den Romanen zeigt sich aber auch, dass die obdachlosen Figuren wie zum Beispiel Jean Deichel durch ihre an den urbanen Raum angepasste prekäre Lebensweise eine Wahrnehmungsperspektive besitzen, die in der Lage ist marginale Räume, die in ihnen lebenden marginalisierten Menschen und ihre ungehörten Geschichten, sichtbar zu machen.

Im vorangegangenen Kapitel hat sich gezeigt, durch welche Handlungsweisen die SDF-Figuren sich öffentlich oder „leere“ urbane Räume aneignen. Durch ihre zur Mehrheitsgesellschaft und zu den offiziellen Funktionen der Räume konträren Handlungsweisen, wie zum Beispiel das Verweilen an einem Transit-Ort oder das Aneignen verlassener Räume wie der *terrains vagues* transformieren sie diese Räume und erzeugen dadurch einen anderen räumlichen und gesellschaftlichen Blickwinkel auf die räumliche Ordnung der Stadt. Doch hat sich entgegen der Hypothese, dass die SDF-Figuren vor allem durch ihre Immobilität im dynamischen urbanen Raum eine Gegenperspektive darstellen, gezeigt, dass die Bewegungen der Figuren einen eben so wenn nicht sogar größeren Einfluss auf die Darstellung und Wahrnehmung des urbanen Raums besitzen. Paradoxerweise hat sich im vorherigen Kapitel bereits gezeigt, dass auch der Wohnraum, als ein Raum der Stabilität und Schutz herstellen soll, sich durch die Zielgerichtetheit und Wiederholung der Bewegungen durch den Raum und nicht nur durch das statische Verweilen äußern kann. Böhme weist darauf hin, dass Raum eben erst

⁴³⁹ Ebenda.

⁴⁴⁰ Vgl. Hennig, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2015, S. 22.

durch die Bewegung von Körpern entstehen und erfahrbar werden kann: „Raum und Räumlichkeit muss, um überhaupt gedacht werden zu können, erfahren werden. Dies bedeutet: die Bewegungen, die wir *mit* unserem Körper und *als* Körper im Raum vollziehen, erschließen erst das, was wir historisch, kulturell, individuell als Raum verstehen.“⁴⁴¹ Erst durch diese „räumlichen Ordnungsverfahren“ der Subjekte mit dem Raum, kann er zu einer kulturell aufgeladenen, semiotischen organisierten und damit lesbaren Topographie werden.⁴⁴² Doris Bachmann-Medick weist hier in Bezug zu Böhmes Definition der Topographie daraufhin, dass der literarische Raum eben nicht als eine unabhängige Einheit existiert, sondern immer in einem engen Verhältnis zu der körperlichen Bewegung und dynamischen Wahrnehmung der Subjekte steht:

Literatur macht vielmehr gerade auch die dynamische Herausbildung räumlich-kultureller Selbst-Verortungen der Subjekte selbst zugänglich. Damit sind die sich im Lauf der Geschichte verändernden Raumverhältnisse von Subjekten gemeint – bis hin zur Veränderung der Subjektkonzeption selbst.⁴⁴³

Sie leitet davon ab, dass der Raum als räumlich-kulturelle Selbstverortung der Subjekte eben auch deren Konzeption zugänglich macht. Im Fall der SDF-Figuren können wir nicht in allen Fällen von Selbstverortungen sprechen, sondern müssen insbesondere die gesellschaftlichen Mechanismen ihrer Positionierung miteinbeziehen. Dennoch geben die Bewegungen in den Räumen, sowie bereits im vorherigen Kapitel ihre Aneignungsstrategien der Räume gezeigt haben, einen weiteren Aufschluss über ihre Subjektkonzeption.

In den Romananalysen fällt auf, dass durch die Wahrnehmungsperspektive und die Handlungsweisen der SDF-Figuren Paradoxien zwischen Dynamik und Statik in den urbanen Räumen entstehen. Im Folgenden sollen ihre Bewegungen ebenso wie ihre Handlungsstrategien zur Raumaneignung und Verortung auf ihre spezifischen Abweichungen und Kontradiktionen zur „Mehrheitsgesellschaft“ hin untersucht werden. Wodurch werden ihre Bewegungen beeinflusst? Wie werden ihre Bewegungen beschrieben? An welchen Orten bewegen sie sich in der Stadt? In welchem Verhältnis stehen ihre Bewegungen zu den Positionierungen der Orte in der Stadt in Bezug auf Zentrum und Peripherie? In welchem Verhältnis stehen ihre Bewegungsformen zu den

⁴⁴¹ Böhme, Hartmut: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. XV.

⁴⁴² Vgl. Ebenda, S. XIX.

⁴⁴³ Bachmann-Medick, Doris: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen.“ In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 259.

ursprünglichen Funktionen der Orte (Einkaufs-, Verkehrs- Wohn- oder Erholungsraum) und mit welchen taktischen Handlungsweisen eignen sie sich diese Orte an und erschaffen eigene Räume? Was für Räume entstehen durch die spezifischen Bewegungen der SDF-Figuren an diesen Orten und entsteht durch sie eine spezifische Topographie der Obdachlosigkeit?

2.2.1 Zentrum vs. Peripherie

Das Zentrum der Stadt fungiert insbesondere in den westlichen Gesellschaften als Symbol für Macht und Wohlstand. Im Zentrum der Stadt stehen zudem die für die Stadtgeschichte und –identität symbolkräftigen Gebäude wie Rathäuser, Kirchen und andere wichtige Institutionen und Regierungsgebäude. Doch im Zuge der Postmoderne löst sich nicht nur die politische und ökonomische Vorherrschaft des Zentrums auf, sondern auch die Symbolisierung als Ort der Wahrheit:

So wie im modernen Denken der Wahrheitsbegriff dekonstruiert wird, löst sich das Zentrum der Stadt als „Ort der Wahrheit“ (Barthes 1981: 47) auf. Gerade die Flüchtigkeit und Verstörung, die mit dieser Auflösung feststehender Entitäten wie „Wahrheit“ und „Zentrum“ einhergeht, gibt subversiven Handlungen in der Stadt, wie Certeau sie beschreibt, verstärkte Relevanz.⁴⁴⁴

Die Zentren der Städte in den Romanen sind nach wie vor durch bauwerkliche Symbole, Konsum und Verkehrsknotenpunkte als Machtzentrum erkennbar, das aber in den persönlichen Stadtkarten der obdachlosen Protagonisten keine größere Relevanz aufweist, vor allem für die Identifikation mit der Stadt und der Aneignung der Räume. Das Zentrum wird entgegen seiner symbolischen Bedeutung für die Stadt von den SDF-Figuren als identitätsloser und sinnentleerter *Non-lieu* wahrgenommen, der nur noch als eine Kulisse für die Tourist:innen dient, als „décor de film“⁴⁴⁵, „décor en carton-pâte“⁴⁴⁶ oder „distributeur à souvenirs.“⁴⁴⁷ Die SDF-Figuren durchqueren auf ihrem Überlebenskampf das Zentrum so wie auch die Peripherie. Aus ihrer Perspektive verliert die Hierarchie von Zentrum und Peripherie an Bedeutung, denn weder die räumliche Positionierung noch die Funktion dieser beiden Kategorien besitzen bei der Suche nach Ressourcen und Zwischenräumen eine Bedeutung. Das Zentrum bleibt mit seinen

⁴⁴⁴ Bernardy, Jörg/Klimpe/Hanna: „Michel de Certeau: Kunst des Handelns“ in: Eckardt, Frank (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 182.

⁴⁴⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 31.

⁴⁴⁶ V. Despentès: *Vernon Subutex 1*, S. 59.

⁴⁴⁷ Ebenda.

mächtigen ausgrenzenden Mechanismen vor allem für die *sans-papiers* Figuren in *Les Échoués* und *Le cœur en dehors* vollkommen fremd und distanziert: „Assan n’avais jamais vu autant d’immeubles serrés les uns contre les autres.“⁴⁴⁸ Für Charly aus *Le cœur en dehors* stellt das Zentrum von Paris geradezu einen traumhaften Ort dar, dessen Gebäude er wie die Bilder in einem Museum betrachtet: „C’est comme d’habiter dans le musée Picasso et d’être entouré de ses tableaux.“⁴⁴⁹ Neben der Faszination der Protagonist:innen für die Architektur wird in diesen Zitaten deutlich, dass sich wie Marc Auge diagnostiziert hat, die Orte des Zentrums in ein Museum verwandelt haben, in dem die Gebäude und Plätze die Vergangenheit wie ein inszeniertes Ausstellungsstück exponieren, aber nicht in die Lebenswelt integrieren.⁴⁵⁰ Die Peripherie hingegen beherbergt all das, was aus dem Zentrum verstoßen wird: „[...] où l’on rejetait à la périphérie de la ville tout ce qu’on ne voulait pas au centre, comme le gras sur les bords d’une assiette.“⁴⁵¹ Obwohl hier deutlich die Verbindung zwischen Peripherie und Marginalisierung gezogen wird, verorten sich die SDF-Figuren nicht in der Peripherie, denn beide sowohl Zentrum als auch Peripherie gehören einer gesellschaftlichen Ordnung an, von der sie ausgeschlossen sind. Die Verortung der Stadtteile im Gefüge der gesamten Stadt besitzt für die Figuren keine Bedeutung, sondern nur die Beschaffenheit dieser Räume und die Strategien, die sie im Umgang mit ihnen entwickeln.

Im Zentrum der Stadt zeichnet sich der Raum vor allem durch Einkaufsstraßen, historische Bauwerke und zentrale Transit-Orte wie Bahnhöfe etc. aus. Tagsüber sind diese Räume von Menschen überflutet, nachts oft verlassen, weil die Geschäfte und Büros geschlossen sind und die Wohnquartiere außerhalb des Zentrums liegen. Das urbane Zentrum wird in den Romanen deshalb oft sehr unterschiedlich je nach Tageszeit genutzt und beschrieben. In dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* hält sich der Protagonist kurz nach seinem sozialen Absturz in die Obdachlosigkeit mehrfach am Tag im Zentrum auf, um dort wie gelähmt über die Boulevards zu streifen.

Il traverse la Seine et marche le long des quais. Lentement. Dans le sens contraires des voitures. Tout d’abord vers l’ouest, les yeux plissés dans le feu du soleil couchant. À la place de la Concorde, il s’engage dans la grande allée bordée d’arbres remontant jusqu’aux Champs-Élysées. Arrivés en haut de la plus belle avenue du monde, il contemple un instant l’Arc de Triomphe dans l’horizon encore faiblement embrasé. La nuit tombe. Les lampadaires s’allument, allongeant et multipliant les ombres. Il fait demi-tour et revient sur ses pas. La lune s’est accrochée au ciel plus fermement et brille maintenant avec assurance. À la Concorde, il

⁴⁴⁸ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 238.

⁴⁴⁹ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 169.

⁴⁵⁰ Vgl. M. Augé: *Non-lieux*, S. 94.

⁴⁵¹ P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 224.

retraverse la Seine et récupère les quais, vers l'est, toujours à contresens de la circulation. Il repasse là où, quelques heures auparavant, il a quitté ceux qu'ils connaissait. Il ne s'arrête pas. Le flot des voitures est moins dense. Les terrasses sont pleines. Notre-Dame est illuminée.⁴⁵²

Die Beschreibung der Orte, die Atmosphäre der Abenddämmerung auf den berühmten Plätzen des Pariser Zentrums stehen im Kontrast zur ausweglosen Situation des Protagonisten Philippe. Die Stimmung, die durch den Mondschein und die Lampen erzeugt wird, ist zugleich idyllisch und durch die sich vergrößernden und vervielfachenden Schatten beunruhigend. Während für ihn aufgrund des Verlusts von Familie, Wohnung und Arbeit düstere Zeiten von Armut, Not und Mangel beginnen, bewegt er sich vorbei an den historisch symbolkräftigen und prachtvollen Orten von Paris. Die Champs-Élysées mit ihren teuren Luxusgeschäften, der Arc de Triomphe als Symbol für Sieg und Frieden sowie der Place de la Concorde mit seinem Obelisken, der die Eintracht des Volkes symbolisieren soll, verkörpern Wohlstand, Sicherheit und Stabilität Frankreichs und werden der Notsituation des Protagonisten gegenübergestellt. Durch diese Kontrastierung wird die symbolische Bedeutung der Orte sinnentleert, denn trotz dieser Machtposition des Staates sind die einzelnen Bürger:innen nicht vor der Armut, in der der Protagonist sich befindet, geschützt. Die Beschreibung der Champs-Élysée verdeutlicht die gesellschaftliche Schere zwischen Arm und Reich, die dazu führt, dass trotz des allgemeinen Wohls das Individuum in existentiell bedrohliche Lagen geraten kann, während wenige Einzelne sich den Luxus der Edelboutiquen leisten können. Laufrichtung und Laufgeschwindigkeit des Protagonisten stehen im Widerspruch zu den Handlungsnormen und symbolisieren seinen gesellschaftlichen Ausschluss. Er bewegt sich langsam und entgegen des Verkehrs, er muss nun gegen den Strom ankämpfen und läuft langsam und selbstvergessen, statt zu versuchen mit der Geschwindigkeit des Lebens Schritt zu halten. Trotz dieses offensichtlichen Richtungswechsels nimmt keiner Notiz von ihm. Die Menschen im Zentrum von Paris werden als eine gleichgültige, rücksichtslose Masse beschrieben: „La rue est plus agitée, la circulation, plus dense. Les passants se bousculent sur les trottoirs comme les deux-roues slaloment au milieu des embouteillages et des hurlements des klaxons.“⁴⁵³ In dem rücksichtslosen und gleichgültigen Verhalten der Verkehrsteilnehmer:innen wird das gnadenlose auf Konkurrenz ausgelegte gesellschaftliche urbane Gefüge deutlich. Diese Beschreibung des urbanen Zentrums von Paris, in dem die Symbole für die französischen

⁴⁵² H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 100.

⁴⁵³ Ebenda, S. 78.

Maxime „liberté, égalité et fraternité“ nur noch sinnentleerte Touristenattraktionen sind, und zwischen den Menschen keinerlei Interaktion stattfindet oder Solidarität herrscht, sondern sie rein der Funktion des Raumes folgen, sprich dem Verkehr und dem Konsum, verdeutlichen eine Übereinstimmung mit der Zeitdiagnose Marc Augés, der vor allem in den Innenstädten und an den Transit-Orten der Städte, den urbanen Raum als *non-lieux* bezeichnet.⁴⁵⁴ Vor allem die Sinnentleerung der historischen Orte, wie dem Arc de Triomphe oder der Place de la Concorde werden in diesem Zitat hervorgehoben. Dass die Art und Weise der Bewegungen der Figuren im urbanen Zentrum ein Indikator für deren Lebenssituation ist, wird auch im folgenden Zitat deutlich:

Il sort de la gare. Encore une journée splendide, sans nuages. Le parvis est bondé. D'un côté, ceux qui marchent vite, pour aller attraper un train ou un métro, et slaloment périlleusement entre ceux qui les encombrant de leur lenteur pedestre. De l'autre, ceux qui flânent, qui ont le temps, touristes, RTT ou étudiants, qui déjeunent sur le pouce en profitant du soleil. Et l'entre-deux, ceux qui s'adonnent à la mendicité directe ou vendent des journaux pour se payer une chambre de fortune, manger, rester propre.⁴⁵⁵

Die zielgerichteten und schnellen Bewegungen verweisen auf die Vollzeitbeschäftigten und Sesshaften, die langsam flanierenden Bewegungen sind Kennzeichen der Tourist:innen, Teilzeitarbeitenden und Studierenden, die den Luxus des Müßiggangs genießen können. Dazwischen befinden sich die SDF-Figuren, für die weder die eine noch die andere Zuordnung passt, da sie weder ein Ziel haben, das sie schnell erreichen müssen, noch das Privileg ihre Zeit zum Spazieren und Verweilen zu nutzen. Die Bewegungen der SDF-Figuren fallen aus dieser Zuordnung heraus, sie sind im „entre-deux“, in einem Dazwischen. Wie bereits bei der räumlichen Zuordnung von Zentrum und Peripherie befinden sie sich auch in Bezug auf die Bewegungsformen in einem außergesellschaftlichen Zwischenraum.

Für Vernon, den Protagonisten aus Virginie Despentes Roman *Vernon Subutex*, wird das Zentrum der Stadt mit der zunehmenden Abkehr von der Gesellschaft immer unerträglicher. Nach dem Rauswurf aus seiner Wohnung stellt er fest, dass es in den zentralen Arrondissements kaum Orte gibt, an denen er verweilen kann.

Salles de ciné, magasins de fringues, brasseries, musées – il y a peu d'endroits où l'on puisse s'asseoir au chaud sans rien payer. Restent les gares, le métro, les bibliothèques et les églises, et quelques bancs qui n'ont pas été arrachés pour éviter que les gens comme lui s'assoient

⁴⁵⁴ M. Augé: *Non-lieux*, S. 94; S. 100.

⁴⁵⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 129.

gratuitement trop longtemps. Les gares et les églises ne sont pas chauffées, l'idée de frauder le métro avec sa valise le démoralise. Il remonte l'avenue des Gobelins, vers la Place d'Italie.⁴⁵⁶

Die ausgrenzenden Mechanismen der städtischen Architektur, wie beispielsweise der Mangel an öffentlichen Sitzplätzen oder warmen Räumen, für die man nicht bezahlen muss, verdeutlichen, dass den SDF-Figuren bewusst kein Raum zur Verfügung gestellt wird. Es ist dieser Mangel an Orten der Einkehr und Rast, der die Figuren in Bewegung setzt. Ähnlich wie der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire* vereinigt sich in der Darstellung des urbanen Zentrums die Kombination aus identitätslosen Orten und rücksichtslosen Menschenmassen:

Barbès, c'est la cohue dès le matin, il se fraye un chemin, son sac sur l'épaule. Les corps sont aux aguets, ils cherchent l'argent. Cartouches de clopes, parfums et sacs contrefaits, on le prend par le bras pour lui montrer des choses, il fait le mec qui va quelque part, pour ne jamais croiser le regard de celui ou celle qui l'arrête. Il avance vite, il sait que passé Pigalle, la circulation se fera plus tranquillement. Les bus de Japonais, Chinois et Allemands ne sont pas encore stationnés. Le Moulin-Rouge ressemble à un décor en carton-pâte. L'Élysée Montmartre est toujours calciné. Les rues de Paris sont un distributeur à souvenir. Il a toujours détesté la place de Clichy, trop de vacarme et de voitures.⁴⁵⁷

Das Verhalten der Verkäufer:innen ist aggressiv und wird mit dem Jagdverhalten von Tieren verglichen. Im Kontrast dazu stehen die berühmten Sehenswürdigkeiten, die einzig als Anlaufpunkte für die Tourist:innen dienen. Dazwischen bewegt sich Vernon, zum einen um sich vor den aggressiven Verkäufer:innen zu schützen, zum anderen um nicht auszufallen. Dies ist eine weitere Strategie, die die SDF-Figuren mit ihren Bewegungen verfolgen: Sich der Masse anpassen und nicht auffallen. Wer sich bewegt, erregt keine Aufmerksamkeit.

2.2.1.1 Fluchtbewegungen aus dem Zentrum

Am Ende des ersten Bandes der Trilogie verbringt Vernon die ersten Nächte auf der Straße, dabei kommt es vor einem Mc Donalds zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen seinem Freund Xavier, der obdachlosen Olga, ihm und drei Neonazis. Nach dieser traumatischen Erfahrung flüchtet Vernon wie betäubt durch das Zentrum der Stadt Richtung Peripherie.

Une pluie fine et glacée lui trempe le dos. Le toucher de la ville. Vernon se contente d'avancer, sans se poser de questions. Il dépasse le cinéma aux lumières éteintes, peu de voitures circulent

⁴⁵⁶ V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 41.

⁴⁵⁷ Ebenda, S. 59.

à cette heure-ci, il traverse la place Gambetta sans marquer de pause au bord des trottoirs, il ne détesterait pas sentir le choc violent de la tôle lui brisant quelques os.⁴⁵⁸

Er durchquert die Stadt bei Nacht und Regen Richtung Place Gambetta. Ironisch wird der feine, aber eisige Regen als Berührung der Stadt bezeichnet, wodurch deren Grausamkeit und Kälte hervorgehoben wird. Seine Bewegung ist eine ziellose Flucht, die Ausdruck der traumatischen Erfahrung ist, die er im Zentrum machen musste. Das Zentrum der Stadt verkörpert Brutalität und menschliche Kälte. Seine Flucht endet erst, als er den bekannten Bereich der Stadt hinter sich lässt:

Il n'y avait pas eu un moment où il avait décidé de fuir dans la nuit sous la pluie, il s'était juste mis à marcher, dans le noir, droit devant lui, en notant des détails incongrus. Le poids de ses bras, par exemple. [...] Il marche comme un zombie, pendant des plombes. Il a des vertiges. Mais il reste debout. Il monte des marches, dans le noir, il les monte rapidement, il est à bout de souffle, il accélère. [...] Il continue de monter, ces escaliers n'en finissent plus, il a l'impression de monter le long d'un immeuble, de laisser la ville en contrebas.⁴⁵⁹

Gehen als Überlebensstrategie, als eine Flucht vor der Überforderung durch die Stadt und der menschlichen Kälte, aber auch eine Flucht vor sich selbst und der Grausamkeit der eigenen Situation sind ein weiteres typisches Bewegungsmuster für die SDF-Figuren. In dieser Situation dient die unablässige Fortbewegung der Betäubung der Wahrnehmung von äußeren und inneren Einflüssen. Vernon nimmt in diesem Zustand kaum Details der Stadt wahr, außer, dass er immer weiter durch die Dunkelheit auf den Butte Bergyere hinaufsteigt bis er die nicht enden wollende bekannte Stadt zurückgelassen hat. Er nimmt dabei ebenfalls kaum seinen eigenen Körper wahr, sondern ignoriert seinen physischen Zustand, als wäre er ein „zombie“. Diese manische Fluchtbewegung ist Ausdruck eines Traumas, die sich auch in anderen Romanen wiederfinden lässt und Ausprägungen bis hin zu meditativen Kreisbewegungen findet.⁴⁶⁰

Monk, der Protagonist aus *L'Abyssinie*, bewegt sich insbesondere unter den harten Bedingungen des Winters in einer vergleichbaren anhaltenden Bewegung durch die Stadt. Die Prekarität seiner Lebensumstände zwingt ihn zu dieser permanenten Bewegung: „De toute façon c'était toujours la même litanie: marcher, marcher, marcher, par habitude, par lassitude, par hebetude.“⁴⁶¹ Diese Bewegungen stellen nicht primär eine Flucht vor der Brutalität des urbanen Lebens dar, sondern ebenso vor der Brutalität seiner eigenen Existenz. Die sich wiederholende Notwendigkeit zur Bewegung erscheint wie eine ewige

⁴⁵⁸ Ebenda, S. 379.

⁴⁵⁹ Ebenda, S. 392.

⁴⁶⁰ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. S. 32; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 52.

⁴⁶¹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 71.

Sisyphosaufgabe.⁴⁶² Unter diesen Bedingungen der Bewegung verändert sich die Wahrnehmung des Raums: „Dans la rue, tout était toujours pareil. Le froid, les voitures, les trottoirs où des femmes se pressaient, le ciel maussade. Monk marchait au milieu de nulle part dans une ville qui soudain lui semblait si étrange et étrangère.“⁴⁶³ Die Routine seines Elends führt dazu, dass er die Stadt kaum mehr wahrnimmt. Die Bewegungen durch den Raum und seine betäubte Wahrnehmung führen dazu, dass ihm der Raum als Niemandsland erscheint, als Fremde, obwohl er sich mitten im Zentrum seiner bekannten Stadt bewegt. Unter den harten Bedingungen seines Lebens sind keine Identifikation mit dem Raum oder den Menschen möglich. In einem anderen Zitat wird die Art und Weise der Bewegung expliziter: „Il marchait automatiquement sans regarder autour de lui, tenu par le fil de la rue qui s'éternisait.“ Das Automatische seiner Bewegungen drücken hier erneut sowohl den Zwang als auch die Monotonie dieser Bewegungen aus. Hier wird deutlich, dass diese Bewegungen absolut konträr zu denen des Flâneurs sind, der durch den Ausbruch aus der Gleichförmigkeit und Zielstrebigkeit der Bewegungen auszubrechen versucht, um zu einer neuen Form der Wahrnehmung des urbanen Raums zu gelangen. Monk hingegen fehlt die Kraft zur Selbstermächtigung seiner Bewegungen, seine Lebensumstände bestimmen über seinen Tagesablauf und seine Tätigkeiten. Durch diese anhaltende existenzbedrohende Situation verliert der Raum um ihn herum an Bedeutung. Seine Wahrnehmung ist abgeschottet gegenüber den äußeren Eindrücken: „Il pensa qu'il arpentait la ville depuis si longtemps qu'il ne faisait plus attention aux changements, à l'espace. Il ne voyait rien. Ni la beauté ni la laideur.“⁴⁶⁴ Dies wird auch in der Konfrontation mit den belebteren Orten der Stadt, wie den Einkaufsstraßen deutlich. Diese werden als überfordernd und rücksichtslos beschrieben:

Il se remit à marcher, s'enfonçant dans des rues peu animées et encore moins éclairées. À l'angle d'un square, il tomba sur des boulevards illuminés. Les voitures, la foule, les vitrines, tout était multiplié. Il s'arrêta à l'abri d'une porte cochère et laissa son regard parcourir les bas-côtés. Au bout d'un long silence intérieur, il s'arracha à son abri et remonta un boulevard au hasard, ballotté par la foule. Les grands magasins jetaient des éclairages brutaux sur les trottoirs.⁴⁶⁵

Die Menschenmenge, der Verkehr und die Lichter der großen Geschäfte, alles erscheint vervielfacht. Durch seinen Bewegungsmodus, er zögert und versteckt sich, versucht in

⁴⁶² Vgl. zur Bedeutung des Mythos des Sisyphos im Existentialismus: Camus, Albert: *Le mythe de Sisyphus. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard: 1996.

⁴⁶³ Ebenda, S. 80

⁴⁶⁴ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 58.

⁴⁶⁵ Ebenda, S. 42

Seitenstraßen zu bleiben, wird deutlich, dass er sich bevorzugt abseits der belebten Straßen bewegt. Als er keine Wahl hat, ist er der Masse wehrlos ausgeliefert und wird von ihnen hin- und hergeschubst. Es ist die Erfahrung der Vervielfachung der Stadt, wie sie Michel de Certeau für den Fußgänger, der sich in den direkten Kontakt mit dem urbanen Raum begibt, beschreibt.⁴⁶⁶ Im Gegensatz zu dem panoptischen Voyeur, der von einem erhöhten Aussichtspunkt herab, die Stadt übersehen und damit lesen kann, ist der Fußgänger den einzelnen Bruchstücken des Stadttextes ausgeliefert ohne seine Gesamtheit überblicken zu können. Aus seiner Perspektive vervielfachen sich die Räume in ihrer Unendlichkeit und Gleichförmigkeit zu einem desorientierenden Labyrinth.⁴⁶⁷ In dem vorangegangenen Zitat wird vor allem die Ohnmacht gegenüber dieser brutalen Vervielfachung des Zentrums hervorgehoben. Für die obdachlosen Figuren der Romane wird diese Erfahrung, wie in diesem Beispiel, besonders extrem dadurch, dass sie sich nicht aus dem öffentlichen Raum zurückziehen können und müssen sich deshalb umso stärker abgrenzen und abschirmen. Durch den Mangel physischer Abgrenzungen, geschieht diese auf mentale Weise. Monk reflektiert seine Bewegungen durch die Stadt folgenderweise: „Est-ce pour cela qu’il marchait autant? Qu’il se forçait parfois à bouger. Arrête de réfléchir à tout ça.“⁴⁶⁸ Die permanente Fort-bewegung kann demnach auch eine Flucht vor der eigenen Situation und vor sich selbst darstellen.

2.2.1.2 Fluchtbewegungen in das Zentrum

In anderen Romanen wird gerade zu diesem Zweck die Fülle und Brutalität des Zentrums aufgesucht, um als Individuum in der Masse aufzugehen und dadurch die Leiden der eigenen Existenz zu vergessen. Es ist erneut eine Fluchtbewegung, nicht vor der Brutalität des Umfelds, sondern vor der eigenen Existenz. Und auch die Fluchtrichtung unterscheidet sich von den vorherigen Beispielen, denn diesmal führt die Flucht nicht aus dem Zentrum heraus, sondern mitten ins Zentrum hinein. Die Protagonisten Philippe und Vernon vertreiben sich die Zeit damit, sich in den Einkaufszentren den Verlockungen des Konsums hinzugeben, obwohl sie an diesem selbst nicht teilhaben können:

Pour se détendre, Philippe se rend de temps à autre dans le quartier Montparnasse et va à la Fnac de la rue de Rennes. Il n’achète rien, mais il serpente des heures entières dans les rayons, écoute

⁴⁶⁶ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 181.

⁴⁶⁷ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 43; 74; 76.

⁴⁶⁸ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 30.

des extraits des nouveaux CD, feuillette les meilleures ventes du moment, compare les multiples offres promotionnelles d'un monde où même la culture est à crédit: „Payer en 10 fois“, „10 euros par mois pendant un an“, etc.⁴⁶⁹

Philippe bewegt sich angepasst an den Bewegungsmodus der Konsument:innen durch die Angebotsregale bei Fnac, unterscheidet sich allerdings dadurch, dass er nicht beabsichtigt etwas zu kaufen. Das Schlängeln durch die Warenregale dient einzig der Ablenkung und dem Zeitvertreib. Er beschreibt eine Konsumgesellschaft, deren Basis kaufkräftige Kunden sind. Durch seine eigene Situation wird der Kontrast zwischen der Masse an Angeboten und der finanziellen Situation eines Großteils der Gesellschaft deutlich. Wer sich den Konsum nicht mehr leisten kann, versucht ihn mit Krediten fortzusetzen. Die Diskrepanz zwischen der Masse an Konsumgütern und der finanziellen Situation des Protagonisten verdeutlicht hier erneut das gesellschaftliche Paradox der großen Schere zwischen Arm und Reich. Es wird insbesondere kritisiert, dass selbst die Teilhabe an kulturellen Gütern wie Musik und Literatur durch finanzielle Hürden beschränkt sind. Dies führt zu einem Konsum auf Kredit, der in letzter Konsequenz in dem Verlust der eigenen Wohnung enden kann. Im Zentrum der Stadt wird durch die Perspektive der SDF-Figuren diese gesellschaftliche Entwicklung besonders deutlich. In Vernon Subutex spielt nicht nur die Gegenüberstellung von der zunehmenden Armut gegenüber einem exzessiven Konsum eine Rolle, sondern die Digitalisierung wird als ein weiterer Faktor für das Abgehängt-werden bestimmter Menschengruppen hervorgehoben. Während Vernons Freundeskreis ständig über Facebook oder andere soziale Medien miteinander kommuniziert, zieht er sich immer mehr aus dem gesamten gesellschaftlichen Leben zurück. Der direkte Kontakt zu seinen Kunden und der besondere Sound des Vinyls waren die beiden wichtigsten Bestandteile seines Plattenladens, die beide durch die Digitalisierung ihre Bedeutung verloren haben.⁴⁷⁰ Es wird deutlich, dass die Digitalisierung alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erreicht und dazu führt das Menschen ohne Zugang zu teuren technischen Geräten und einem Internetzugang automatisch ausgeschlossen werden. Für diese Entwicklung, insbesondere für eine starke Identifikation mit den Geräten einer bestimmten Marke, ist die Firma Apple zum Aushängeschild geworden. Auf einem seiner Streifzüge durch das Zentrum von Paris betritt Vernon einen Apple Store:

⁴⁶⁹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 90.

⁴⁷⁰ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 1*, S. 12.

Il a marché longtemps, en regardant les vitrines, comme un passant lambda. À Opéra, il s'est engouffré dans l'Apple Store pour se réchauffer. Les vendeurs en gilet bleu ne l'ont pas remarqué, il y avait trop de monde autour d'eux. Il est allé voir sur Facebook si Marcia lui avait laissé un message. Il a vu que non et il a quitté sa page. Il a essayé de lire la presse mais il galérait pour trouver un article qui l'intéresse, il a regardé des clips avec des filles dedans. Puis il reprit son chemin. Il est monté jusqu'à Pigalle, où il est redescendu dans le métro, jusqu'au soir.⁴⁷¹

Vernon profitiert von der Anonymität der Geschäfte, in denen sich so viele Menschen aufhalten, dass niemand bemerkt, dass er sich nur aufwärmen und das Internet nutzen will. Es ist eine Form des anonymen Konsums, die sich ebenfalls in Vernons Verhalten mit dem Angebot im Internet widerspiegelt. Da ihm seine Freundin Marcia, in die er sich ein bißchen verliebt hat, nicht schreibt, konsumiert er andere weibliche Körper auf einer Videoplattform. Dass sich durch die Sozialen Medien wie Facebook keine realen menschlichen Beziehungen aufbauen lassen, wird dadurch sichtbar, dass Vernon im ersten Band zwar bereits seine Wohnung verloren hat, aber dies über die digitalen Kommunikationswege vor seinen Freunden verheimlichen kann.⁴⁷² Dennoch dienen ihm seine Kontakte über die digitalen Plattformen zunächst als stabilisierendes Netzwerk. Diese digitalen Räume weisen eine Ähnlichkeit zu den urbanen Räumen des Pariser Zentrums auf. Sie sind als absolute *Non-lieux* gezeichnet: Gleichförmigkeit, Anonymität und Funktionalität prägen diese Räume. Weder in dem Apple Store noch in dem Starbucks, in dem Vernon sich zu Beginn seiner Obdachlosigkeit aufhält⁴⁷³, noch über die digitalen Kommunikationswege kann er menschliche Beziehungen aufbauen, die ihm in seiner Notsituation helfen. Zusammen ergeben sie einen Raum der sozialen Isolation. Im Verlauf der Trilogie wendet Vernon sich immer weiter von der städtischen Gesellschaft ab. Von denen, die sich hier symptomatisch im Apple Store tummeln, also einer neuen digitalen Leistungsgesellschaft, die zwar ständig über soziale Medien in Kontakt stehen, aber niemanden mehr wirklich wahrnehmen. Als Gegenentwurf zu dieser Entwicklung bildet sich im weiteren Verlauf der Handlung um ihn herum eine Art Gemeinde, die sich zunächst im Park des Buttes-Chaumont treffen und später gemeinsam auf dem Land leben. Die beiden Beispiele aus *Un hiver avec Baudelaire* und aus *Vernon Subutex* verdeutlichen die Perspektive der Protagonisten zu Anfang ihrer Obdachlosigkeit, zu einem Zeitpunkt, an dem ihnen die Abgrenzung zwischen ihnen und der sesshaften und konsumfähigen Gesellschaft erst bewusst wird. Noch können sie in die Anonymität und die Fülle der zentralen Konsumorte abtauchen und vor ihrer eigenen

⁴⁷¹ Ebenda, S. 319 f.

⁴⁷² Vgl. Ebenda, S. 153.

⁴⁷³ Vgl. Ebenda, S. 61.

Situation flüchten, im weiteren Verlauf der Handlung wird ihnen bewusst, dass diese *Non-lieux* ihre Einsamkeit verstärken und suchen Orte auf, an denen sie Schutz finden und Kontakte aufbauen können.

Der Protagonist aus *Station Rome* hingegen befindet sich bereits seit längerer Zeit auf der Straße und verbringt seine Tage meist in der Métrostation Rome. Nachts wenn die Métro schließt, läuft er stundenlang durch die Straßen. Es ist eine Überlebensstrategie wie bei Monk aus *L'Abyssinie* gegen Hunger und Kälte: „Des heures que je marche, que je lutte contre l'engourdissement, contre le froid qui s'empare peu à peu de chacun de mes membres. Il faut tenir jusqu'à 5 heures 20, l'ouverture du métro.“⁴⁷⁴ Im weiteren Verlauf des Romans verschlechtert sich sein psychischer Zustand. Er halluziniert von einer Frau, an deren Tod er sich schuldig fühlt. Zum Ende des Romans wird sich herausstellen, dass sie ein Produkt seiner Psychose ist. Bis dahin flieht er auch tagsüber vor den vermeintlichen traumatischen Erinnerungen an das gemeinsame Leben und den Tod von Ariana in die Menschenmassen auf den Boulevards:

Je suis descendu à pied sur les Grands Boulevards. Devant les Galeries, une fourmilière noire. Je suis entré dans la masse, corps contre corps, mains tâtant leurs chairs, visage contre leurs nuques, croisant parfois des regards, sans honte. Être un morceau de foule, avoir chaud à leur contact. J'étais si bien. J'ai piétiné des heures ainsi, d'un bout à l'autre du boulevard Haussmann, oubliant mes cauchemars, mon passé, sans autre avenir que le pas suivant. Lorsque je suis rentré à Rome, j'avais l'impression d'avoir couru le marathon, mais je me sentais apaisé. La nuit m'a rattrapé.⁴⁷⁵

Der Ich-Erzähler stürzt sich in die Menschenmasse, die sich wie in einem Ameisenhaufen hektisch und chaotisch auf geringstem Raum bewegen. Er lässt sich von der Menschenmasse aufnehmen, wird eins mit den Körpern und ihren Bewegungen, sodass er den Schmerz seiner eigenen Existenz vergessen kann. Er sucht in der Menschenmasse eine Gemeinschaft, in der als Individuum verschwindet und damit auch seine persönlichen Probleme auflösen. In der Darstellung dieser Menschmassen finden sich einige typische literarische Darstellungsweisen der „foule“ wieder, wie beispielsweise die Dominanz animalischer Instinkte⁴⁷⁶, die in diesem Zitat durch den Vergleich mit dem „fourmilière“ ausgedrückt wird. Ein weiteres Merkmal ist die Auflösung des Individuums

⁴⁷⁴ V. Pieri: *Station Rome*, S. 10.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 145

⁴⁷⁶ Vgl. Wunenburger, Jean-Jacques: „Ésthetique et épistémologie de la foule: une auto-poïétique complexe.“ In: Paul, Jean-Marie (dir.): *La foule: mythes et figures*. Rennes: Presse universitaire de Rennes, 2005, S. 17.

in der Masse, auf die das Individuum mit Beunruhigung oder Extase reagieren kann. Wunenberger beschreibt die Auflösung des Individuums in der Masse folgendermaßen:

Ce corps à corps qui démultiplie l'expérience de l'intimité menacée que chacun peut vivre dans un ascenseur bondé, semble exposé à un vécu de la dissolution de l'individualité. Par l'effet de masse et de contiguïté, l'être perd son espace vital de sécurité, voit disparaître la distance qui permet d'avoir prise sur autrui et se voit exposé à une sorte de grégairisme, de mimétisme provenant de la perte de l'initiative, de la maîtrise de soi. La foule engendre chez l'individu entraîné par la masse immobile (à perte de vue) ou par la foule en mouvement un sentiment d'immersion, de contagion, de fusion qui fait céder les barrières entre Moi et Non-Moi.⁴⁷⁷

Während dieser Verlust der Distanz, Selbstbestimmung und Kontrolle durchaus eine beunruhigende Wirkung besitzen kann, sind dies die Effekte der „foule“, die ihn beschützen und beruhigen. Der Verlust seiner Individualität befreit ihn vorübergehend von seinen persönlichen Problemen. Die Menschen, die sich unter normalen Umständen distanzieren, kommen ihm nah und er profitiert vom ungewollten Körperkontakt. Der Protagonist hält sich im Gegensatz zu den anderen Figuren vorzugsweise an Orten mit vielen Menschen auf, um sich einer Gemeinschaft zugehörig zu fühlen und der Einsamkeit seiner psychischen Abgründe zu entkommen. Deshalb wohnt er auch in einer Métrostation, die die meiste Zeit des Tages von Passant:innen durchquert wird.

In den analysierten Texten steht das Zentrum in traditioneller Weise für Macht, Gewalt und Konsum. Die Macht wird durch repräsentative Bauwerke symbolisiert, aber auch durch die Anwesenheit von exekutiven Instrumenten, wie der Polizei und der RATP.⁴⁷⁸ Das Zentrum konstituiert sich aus funktionalen Räumen für den Transit und den Konsum, die von einer anonymen Menschenmasse genutzt werden. Insgesamt lässt sich für alle Romane feststellen, dass das Zentrum der Stadt zwar in seiner Beschreibung durchaus als gewaltig, machtvoll und prächtig beschrieben wird, dieses Bild aber immer wieder ins Negative gekippt und gebrochen wird, wie in den vorherigen Zitaten deutlich wird: Die prachtvolle Beleuchtung wird zu schmerzhafter Blendung, die zahlreichen Tourist:innen und Kund:innen werden zu einer brutalen und rücksichtslosen Menschenmasse. Einzig für die Flucht vor der eigenen Existenz wird die gewaltvolle Anonymität der Menschenmasse zu einer positiven Eigenschaft, wie vor allem am Beispiel von *Station Rome* deutlich wurde. Im Vergleich zu den Stadtteilen, die sich weiter am Rand der Stadt befinden, besitzt das Zentrum kaum eine Bedeutung, wenn es um die Aneignung des Raums und einer damit einhergehenden Identifikation geht. Sie

⁴⁷⁷ Ebenda, S. 14.

⁴⁷⁸ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 93; V. Pieri: *Station Rome*, 163.

verbleiben im Zeichen der *non-lieux*. So nutzt auch Monk die zentralen Räume der Stadt rein funktional für Besorgungen oder als Treffpunkt mit seinem Freund, dem „Empailleur“⁴⁷⁹, und bevorzugt für seine Erkundungstouren die Bewegungsrichtung zu den Rändern der Stadt: „Ils marchèrent un long moment, changeant de quartier, s'éloignant du centre, des quais, des avenues, des rues animées. Le cercle s'élargissait comme des ronds dans l'eau. Ils repoussaient les limites de leur territoire.“⁴⁸⁰ Das Zentrum dient als Ausgangspunkt der Bewegungen, sie entfernen sich aber kreisförmig immer weiter von diesem. Durch diese zyklische Bewegung werden die Grenzen des eigenen Territoriums erweitert, in dem jenseits des Zentrums unentdeckte Räume erschlossen werden. Die peripheren Stadtteile besitzen im Gegensatz zum Zentrum ein Potential, das in seiner noch nicht völligen funktionalen Erschließung für Konsum, Wirtschaft und Tourismus liegt. An den Rändern der Stadt gibt es noch weiße Flecken auf der Karte, Leerräume, die noch nicht völlig der Kontrolle durch die Stadtplanung unterliegen, und auf diese Weise erschlossen werden können.

Il tourna à droite et traversa encore un pont. Il était plus loin qu'il ne le pensait. [...] Il se remit en route, forçant l'allure. Il avait froid aux pieds et aux épaules. Le bruit de ses pas dans la neige vierge ressemblait à du papier froissé. Depuis qu'il était parti il n'avait croisé personne. Il foulait un territoire non conquis. Le tapis blanc immaculé ressemblait à un pays non exploré et lui, Monk, dernier explorateur de la jungle urbaine, s'avavançait, dérisoire conquérant.⁴⁸¹

Aus der Perspektive des Protagonisten handelt es sich um einen unerforschten und noch nicht eroberten beziehungsweise in Besitz genommenen Raum, den er als „explorateur“ erkundet. Die Herkunft des Protagonisten Monk lässt sich anhand des Titels „L'Abyssinie“ nur vermuten, es könnte sich um das gleichnamige Gebiet handeln, auf dem heutzutage Eritrea und Äthiopien liegen. In dem Roman werden die Umstände seines vergangenen Lebens nur angedeutet. Das Meer und die Wüste tauchen als Metaphern für den urbanen Raum auf und deuten damit auf die Räume hin, die er überwinden musste und die sich nun im urbanen Raum widerspiegeln. Die explorativen Bewegungen verdeutlichen hier eine Handlungsweise, die im Zentrum der Stadt unmöglich ist, da die Bewegungsrichtungen von Verkehr und den Menschenmassen vorgegeben werden und die durchgeplanten, eng bebauten und ausgeleuchteten Einkaufsstraßen oder Sehenswürdigkeiten keine Leerstellen zum Erforschen bieten. Die erforschenden Bewegungen führen die Protagonist:innen weg vom Zentrum hin zu den Stadtteilen, in

⁴⁷⁹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 21.

⁴⁸⁰ Ebenda, S. 52

⁴⁸¹ Ebenda, S. 70

denen es versteckte Orte, brachliegende Ruinen, stillgelegte Baustellen oder ruhige Parks gibt. Diese Leerstellen werden in dem Kapitel zu den *terrains vagues* untersucht.

Dies gilt aber nur für die marginaleren Stadtteile innerhalb des Stadtkerns: An den äußersten Rändern der Stadt, dort wo die Grenzen zu den ländlichen Vororten verschwimmen und die reinen Wohnquartiere beginnen, endet das Territorium der SDF-Figuren. Diese Bereiche der Peripherie sind für sie ebenso anonym, monoton und karg wie das Zentrum. Auf einer ersten Erkundungstour mit dem Auto fährt der Protagonist Philippe in *Un hiver avec Baudelaire* durch die „banlieues“ von Paris:

Il roule. Longtemps. Sans destination ni but précis. Il suit les sinuosités de la route et les hasards de ses embranchements. Il passe de banlieue en banlieue. Toutes se touchent. Elles ne sont séparées que par deux panneaux placés de part et d'autre de la départementale. Dans un sens, celui de droite arbore le nom d'une commune tandis que celui de gauche est barré. La frontière n'est visible qu'en ces deux points de la chaussée. Ailleurs, elle est imperceptible. Un même gris diffus s'étale sur les murs des bâtiments. Malgré cette uniformité de façade, le paysage urbain n'offre qu'un visage impersonnel et défiguré. Des maisons anciennes, au style fané, côtoient des constructions à la modernité délavée. Des résidus de ville où viennent s'imbriquer des lambeaux de zones industrielles et commerciales. Ce n'est pas encore la capitale ni tout à fait la province. Juste un espace résiduel et intermédiaire, sans identité fixe.⁴⁸²

Die Peripherie wird hier als eine monotone, anonyme, graue Masse beschrieben, deren Grenzen fließend sind. Es handelt sich um einen Zwischenraum von Urbanität und ländlichem Raum, der rein funktional und identitätslos ist. Der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire* passiert diesen Raum, den kurvigen und sich kreuzenden Straßen folgend ohne ein Ziel zu haben. Er findet in diesem Raum keinen Anreiz anzuhalten, keinen Menschen und keine Ecke, die ihn einlädt. Es ist ein reiner Wohnraum, in dem für ihn kein Platz ist. Der Raum verwandelt sich aus seiner Perspektive in einen reinen Transit-Raum und nimmt die Charakterzüge eines *non-lieu* an. Nach Marc Augé verwandelt sich der Raum, der nur passiert wird, automatisch in einen *non-lieu*, da der Vorgang des Passierens keine Herstellung einer Beziehung zu den Orten zulässt:

Nous pourrions dire, inversement, que le fait de passer donne un statut particulier aux noms de lieu, que la faille creusée par la loi de l'autre et où le regard se perd, c'est l'horizon de tout voyage (addition de lieux, négation du lieu), et que le mouvement qui « déplace les lignes » et traverse les lieux est, par définition, créateur d'itinéraires, c'est-à-dire de mots et de non-lieux.⁴⁸³

Die Fortbewegung des Reisenden, die sich durch die Aneinanderreihung von Orten auszeichnet, unterscheidet sich von dem Passieren der SDF-Figuren darin, dass sie keine Reise mit einem Ziel unternehmen und wieder zu einem Ort zurückkehren, sondern ihre

⁴⁸² H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 17.

⁴⁸³ M. Augé: *Non lieux*, S. 109.

Bewegung durch die Absenz eines Ortes ausgelöst wird und nur durch das Finden eines Ortes beendet werden kann. Solche offenen Orte, die den SDF-Figuren ein Anhalten ermöglichen, werden allerdings durch die *non-lieux*, die per se kein In-Beziehung setzen zu dem Raum oder ihren Nutzer:innen hervorrufen, verhindert. Die ziellosen Bewegungen und die Wahrnehmung der *banlieues* als *non-lieux* sind in einem engen Wechselspiel miteinander verbunden. Der Raum der *banlieues* erscheint durch die wiederkehrenden und gleichförmigen Strukturen sowie seine unübersichtliche Ausdehnung im Zeichen des Labyrinths. Zusätzlich erscheinen sie anonym und bedeutungslos, da die Ortsnamen auf den Schildern lediglich den Beginn oder das Ende eines neuen, nicht unterscheidbaren Teils der banlieue ankündigen. Es ist ebenso eine Aneinanderreihung von Ortsnamen ohne Bedeutung, wie sie der Reisende bei Marc Augé durchquert.⁴⁸⁴ Funktionalität, Identitätslosigkeit und Anonymität zeichnen diese Räume als absolute *non-lieux* aus. Gleichzeitig wird in dem Zitat deutlich, inwiefern die Ortlosigkeit des Protagonisten und die dadurch ausgelösten ziellosen Bewegungen durch diesen Raum die Wahrnehmung als *non-lieux* noch verstärken zu scheinen. Dieser Raum, der in seiner Funktion als reiner Wohnraum gestaltet ist, wandelt sich aus der Perspektive der SDF in einen reinen Transit-Raum. Wodurch erneut ihre konträre Nutzung und Wahrnehmung der urbanen Räume deutlich wird.

Einen vergleichbaren Eindruck vermittelt der Blick von Monk in *L’Abyssinie* auf die *banlieue*. Er hat sein persönliches Territorium verlassen, um eine altes Fahrrad an einen Schrotthändler zu verkaufen. Auf dem Weg dorthin durchquert er einen gleichförmigen und unendlich scheinenden Raum:

La rue n’en finissait pas et tout se ressemblait; les maisons, les jardins, les immeubles. Tout était dans un camaïeu de gris et beige sales, usés. Partout des jardins anémiques, des magasins fermés, des arbres rares et souffreteux. Monk se sentait dans un décor de ruines, de banlieue oubliée, désertée, où végétaient encore de rares habitants trop las pour partir. Comme une fin du monde proche.⁴⁸⁵

Die Darstellung des Wohngebiets der *banlieue* ist nahezu dystopisch: Die Häuser sind verwahrlost und verlassen, die Menschen hoffnungslos und träge: Ein Raum ohne Zukunft. In seiner Unendlichkeit und Gleichförmigkeit ähnelt es sehr den *banlieues*, die in *Un hiver avec Baudelaire* beschrieben werden.⁴⁸⁶ Ein labyrinthischer Raum, der gleichzeitig Ausdruck des ziellosen Herumirrens der Protagonisten ist und das Gefühl

⁴⁸⁴ M. Augé: *Non lieux*, S. 109.

⁴⁸⁵ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 96 f.

⁴⁸⁶ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 17.

ihres Verlorenseins verstärkt. Wie Matthias Hennig in seiner Monographie *Das andere Labyrinth* darlegt, steht der labyrinthische Raum in Verbindung mit erratischen Bewegungen. Diese Bewegungen kennzeichnen sich dadurch, dass sie zu keinem Fortschritt oder Vorankommen führen, sondern nur Ausdruck der sich ewig wiederholenden gleichförmigen Struktur des Raums sind.⁴⁸⁷ Vor allem in *L'Abyssinie* und *Station Rome* sind die erratischen Bewegungen im unendlichen und gleichförmigen Raum der Stadt Ausdruck des ausweglosen Alltags aus Hunger, Kälte und Einsamkeit: „De toute façon, les saisons étaient contre ceux qui n'avaient rien. De toute manière, c'était toujours la même litanie: marcher, marcher, marcher, par habitude, par lassitude, par hébétude“⁴⁸⁸, wie Monk es ausdrückt oder in den Worten des Protagonisten aus *Station Rome*: „Plus qu'une seule solution: marcher, marcher jusqu'à l'épuisement, marcher pour ne pas mourir.“⁴⁸⁹ In den Analysen sticht ein Nexus aus den spezifischen erratischen Bewegungen, dem Identitätsverlust der Figuren und der Gleichförmigkeit und Identitätslosigkeit des Raums hervor. Für Arlette Bouloumié stellt die „errance“ dennoch nicht nur für eine Auflösung der Identität dar, sondern kann ebenso eine Initiationsphase darstellen: „Si l'errance subie peut aboutir à la dissolution du moi, elle peut, pour qui l'a choisie, être source de régénération.“⁴⁹⁰ Der Grad der Handlungsermächtigung der Figuren entscheidet über die Ausprägung der Bewegungen: Je prekärer und machtloser die Figuren, desto stärker tritt die Auflösung der Identität und damit die Auflösung räumlicher Stabilität in den Vordergrund, für weniger marginalisierte Figuren können hingegen die Bewegungen auch Neuentdeckung und Entwicklung bedeuten.

2.2.2 XX. Arrondissement: Palimpsest

Dass die erratischen und monotonen Bewegungen durch die Stadt in einer ganz anderen Weise erlebt und zu einer völlig gegenteiligen Wahrnehmung führen können, zeigt das Beispiel von Jean Deichel in *Les renards pâles*. Auf seinen Streifzügen durch das XX. Arrondissement entdeckt er geheime Botschaften in versteckten Gassen und Spuren der Geschichte unter der Oberfläche des sichtbaren Raums. Seine Bewegungen erscheinen zum einen als Erkundungstouren, wandeln sich zum andern durch ihre Permanenz und

⁴⁸⁷ Vgl. M. Hennig: *Das andere Labyrinth*, S. 36.

⁴⁸⁸ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 71.

⁴⁸⁹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 30.

⁴⁹⁰ Bouloumié, Arlette: *Errance et marginalité dans la littérature*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007, S. 15.

Zyklität in eine Art der Bewegungsmeditation, durch die eine erweiterte Wahrnehmung der Räume ausgelöst wird. Für Jean Deichel ist das XX. Arrondissement das einzige relevante Viertel von Paris. Es ist das Viertel, in dem er in seinem Auto wohnt, sich mit Freunden in Bars trifft und der Raum, durch den er sich täglich bewegt:

Après m’être rafraîchi chaque matin à la fontaine Wallace du square Vaillant, je prends mon café au comptoir des Petits Oignons, rue Orfila, puis je commence à déambuler au hasard des rues: j’arpente toute la journée le XX. arrondissement, à mes yeux le plus beau de Paris – le seul, peut-être qui soit encore un peu vivant. Les rues n’y sont pas encore transformées en décor de film; [...]⁴⁹¹

Seine Bewegungen sind im Vergleich zu denen der anderen SDF-Figuren, zum Beispiel von Monk⁴⁹², Philippe⁴⁹³ und dem Protagonisten aus *Station Rome*⁴⁹⁴, deren Bewegungen wie zuvor herausgearbeitet unter den prekären Bedingungen getrieben und mechanisch sind, dem zufallsgeleiteten und müßiggängerischen Flânieren noch am ähnlichsten. Es sind zufallsgeleitete Erkundungstouren, mit denen er zum einen versteckte Räume entdeckt und zum anderen sich die Tage vertreibt. Er konzentriert sich dabei nur auf das XX. Arrondissement, das er auf diese Weise detailliert durchkämmt. Sein Gehen ist weniger von existentieller Not und Heimatlosigkeit geprägt, sondern wird durch Entdeckungslust und der Suche nach einer neuen Art des Lebens und der Gemeinschaft angetrieben. Dadurch, dass er sich auf ein Viertel beschränkt und zu diesem eine enge Beziehung aufbaut, ist seine Wahrnehmung nicht von dem räumlichen Modell des Labyrinths und damit einhergehend von Orientierungslosigkeit und Ohnmacht beeinflusst, sondern der Raum öffnet sich ihm durch die minutiöse Erforschung des Viertels als vielschichtiges Palimpsest. Die Bewegung erweitert seine Wahrnehmung für die versteckten Geschichten der Räume, die er sukzessive zu entschlüsseln weiß:

Je ne suis plus que promenade; et d’un bout à l’autre du quadrilatère formé par le XXe, gravissant, descendant chaque jour les trois collines qui le composent – celles de Charonne, de Belleville et de Ménilmontant – j’élargis cette promenade: elle m’ouvre un passage.⁴⁹⁵

Die Grenzen zwischen dem Protagonisten, der Bewegung und dem Raum verschwimmen. Er geht vollends in der Bewegung auf, die ihn zyklisch auf und absteigend über die Hügel des XX. Arrondissement führen, wodurch sich in meditativer Weise ein Zugang zu einer

⁴⁹¹ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 31.

⁴⁹² Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*.

⁴⁹³ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*.

⁴⁹⁴ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*.

⁴⁹⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 32.

neuen Wahrnehmung öffnet. Jean Deichel spürt die im Raum gespeicherte Vergangenheit des Viertels, vor allem die in Verbindung zur französischen Revolution stehenden oder zu den Unterdrückten unterschiedlicher Epochen gehörenden Orte werden von ihm entziffert und sichtbar gemacht, wie zum Beispiel das zerstörte Schloss des comte Le Peletier de Saint-Fargeau, der als Märtyrer der Revolution galt:

[...] et parce que dans ma géographie intime, à cet endroit qui est l'un des plus hauts de Paris, brille le château de l'extravagant comte Le Peletier de Saint-Fargeau, aujourd'hui détruit, mais dont l'esprit se diffuse à cet étrange quartier où même les platanes qui bordent l'avenue ont l'air de spectres.⁴⁹⁶

Die Geister der Vergangenheit sind nur durch die spezifische Perspektive des Protagonisten in seiner „géographie intime“ lesbar. Durch die Wahrnehmung der eingeschriebenen, aber verschütteten und vergessenen Geschichten der Orte im XX. Arrondissement, die Jean Deichel in Kontrast zu dem bedeutungslosen Dekor der restlichen Stadtteile von Paris setzt, wird das Viertel zu einem *lieu anthropologique* im Sinne von Marc Augé. Der *lieu anthropologique* vereint im Gegensatz zum *Non lieu*, der sich durch dessen Absenz auszeichnet, drei Merkmale: Sie sind beziehungsstiftend, identifikationsbildend und historisch.⁴⁹⁷ In dem vorherigen Zitat wird vor allem die historische Komponente hervorgehoben, unter der Marc Augé nicht etwa eine wissenschaftlich erforschte Historie versteht, sondern die persönlichen Geschichten, die die Bewohner:innen der Orte mit diesen verbinden. Es handelt sich demnach um ein kollektives Gedächtnis im Sinne Jan Assmans, das sich durch die kommunikative Weitergabe von Alltagswissen über Generationen entwickelt.⁴⁹⁸ Eine gelebte Vergangenheit im Gegensatz zu den Orten, die als *lieu de mémoire* lediglich mit Infotafeln als Symbole für bestimmte historische Ereignisse gelten, aber darüber hinaus sinnentleert sind.⁴⁹⁹ Bei den hier beschriebenen historischen Ereignissen handelt es sich allerdings um bereits vergessene, verdrängte oder verschüttete Geschichten, die nur durch das von Jean Deichel neu entdeckte Bewusstsein des Marginalisierten entdeckt werden und somit nicht zu einem allgemeinen kollektiven Gedächtnis gezählt werden können, sondern zu einem kollektiven Gedächtnis der Marginalisierten, das von der Mehrheit

⁴⁹⁶ Ebenda, S. 30.

⁴⁹⁷ Vgl. M. Augé: *Non-lieux*, S. 69.

⁴⁹⁸ Vgl. Assmann, Jan: „Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität“ In: Ders.: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 9.

⁴⁹⁹ Vgl. M. Augé: *Non-lieux*, S. 100.

unterdrückt wird. Zu der Wahrnehmung der Historizität der Orte führt Jean Deichel die unermüdliche Ergehung:

Il n'est pas rare, quand on consacre six, sept heures par jour à marcher, qu'on franchisse certaines limites: celles de la fatigue, mais aussi des frontières plus occultes. En remontant la rue des Pyrénées, cette ligne qui serpente d'ouest en est à travers tout l'arrondissement, il m'arrive d'entrer dans un état où l'illumination se confond avec le désert: c'est une joie impersonnelle, elle semble *loin de tout*, à l'image de ces rues que j'arpente en tous sens, où souffle l'esprit des rôdeurs de barrière, des voies ferrées souterraines, des jardins ouvriers; il me semble parfois qu'une forêt respire sous mes pas, et que des feuillages échangent leurs bruissements, là sous le bitume, en pleine ville.⁵⁰⁰

Die verborgenen Geschichten erscheinen ihm wie ein Wald, der unter der Oberfläche wuchert. Das heißt, sie sind das wild wuchernde Unterbewusstsein der Stadt, das konträr zu dem zivilisierten und kultivierten Stadtraum steht. Hier befinden sich all die Geschichten, die von Staat und Gesellschaft verdrängt werden, wie zum Beispiel die Verfolgung von Juden im Zweiten Weltkrieg in der Zeit der Kollaboration:

Les voies ferrées disparaissaient sous un tunnel et, à travers mon ivresse, ce tunnel m'apparut aussi effrayant que le trou dont parlait Ferrandi. Ces voies ferrées vont vers l'est; je me disais: c'est la direction du cauchemar – le tunnel avale des trains fantômes et ne se rouvre qu'en Lorraine, en Alsace, plus loin sur les rives du Rhin, vers la Poméranie, jusqu'en Pologne, là où tous les trains s'arrêtent⁵⁰¹,

oder die Hinrichtung von Revolutionären und Communarden während der „Semaine sanglante“:

Supprimer ce qui gêne les affaires; anéantir ce qui les compromet: une telle folie conduit le gouvernement de Thiers à massacrer la population de Paris: ainsi, durant la « Semaine sanglante » avait-on assassiné les communards jusqu'au dernier, les fusillant partout et du matin au soir, jusque dans le cimetière du Père-Lachaise, afin que Paris soit purgé de la moindre goutte de sang insurrectionnel, et que les cadavres des révolutionnaires exécutés dans les jardins publics, accumulés sur les barricades, empilés dans les fosses communes, soient offerts en cadeau à la bourgeoisie française.⁵⁰²

Nicht nur die meditativen Spaziergänge und das Verweilen im parkenden Auto, wie zuvor in dem Kapitel zum Wohnraum beschrieben, öffnen ihm den Zugang zu einer neuen Wahrnehmung, sondern auch das Verfolgen von bestimmten Zeichen und Figuren, die ihn zu versteckten Orten führen. Nach einer exzessiven Nacht mit seinen Freunden in der Bar „Zorba“ folgt Jean Deichel einem verletzten Hund, der ihm andeutet mitzukommen: „J'allais moi dans cette direction, comme si je suivais le chien. Et c'est vrai, j'avais la

⁵⁰⁰ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 32.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 77.

⁵⁰² Ebenda, S. 94.

sensation que ce chien me précédait – il m’indiquait le chemin, ouvrait un passage pour moi.“⁵⁰³ Der Hund führt ihn zunächst durch die bekannten Straßen des XX. Arrondissement vom Père Lachaise über die l’avenue de Gambetta, vorbei an der rue de la Chine, wo Jeans Auto steht bis zu einem *terrain vague*, auf dem sich die Wasserspeicher von Tourelles befinden. Um auf das Gelände zu gelangen, muss er zunächst eine Mauer überklettern. Es sind diese versteckten Orte, an die er nur durch seine Abwege und Abschweifungen von den bekannten Straßen, Überwinden von Mauern und Zäunen und Abbiegen in düstere Gassen gelangt. Dieses versteckte *terrain vague* ist ebenfalls Träger verdrängter Geschichten, die er freilegt.

Est-ce que quelqu’un se souvient qu’ici, aux Tourelles, dans ce quartier désert du XXe arrondissement, il y a eu un camp d’internement où la République française, à partir de 1941, a entassé ce qu’elle nomme les « indésirables »: républicains espagnols, combattants de Brigades internationales interdits dans leur pays, réfugiés d’Europe centrale fuyant le nazisme, résistants communistes et gaullistes, femmes juives déportées vers Auschwitz? Lorsqu’on marche dans Paris, on s’imagine qu’on se promène, mais on piétine surtout les morts. Seul un sorcier pourrait raconter l’histoire secrète de cette ville.⁵⁰⁴

In diesem Zitat wird die Vorstellung des städtischen Raums als Palimpsest, in dem sich die Vergangenheit in Schichten übereinanderlagert und somit immer wieder von der Gegenwart neu überschrieben wird, deutlich. Um die Geschichten der Vergangenheit aufzudecken, und in diesem Fall sind damit vor allem Geschichten der Ermordung und Unterdrückung minoritärer Gesellschaftsgruppen gemeint, braucht es eine archäologische Freilegung des Untergrunds oder einen Archäologen der Erinnerungen, der auch die im kollektiven Gedächtnis verdrängten Geschichten weiterträgt, wie ihn Jean Deichel darstellt.

Bei seinen Erkundungstouren folgt Jean Deichel mystischen Zeichen, die als Botschaften aus dem Totenreich gedeutet werden können, und die ihn nach dieser Erkundung des Untergrunds schließlich zu den Unterdrückten der Gegenwart führen: zu der Gruppe *sans-papiers*, die sich „Renards pâles“ nennt. Als erster Wegweiser taucht in diesem Zusammenhang der verletzte Hund auf, dessen Geist nach seinem Tod in den Körper von Jean Deichel übergeht. Im nächsten Schritt folgt er dem Straßenschild der „l’impasse Satan“, der sich direkt gegenüber der „passage dieu“ befindet. Der Straßename weckt seine Neugierde und in der Hoffnung schwarzer Magie zu begegnen, biegt er in die dunkle Gasse ein.⁵⁰⁵ Nachdem er sich eine Zigarette angezündet hat,

⁵⁰³ Ebenda, S. 49.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 50.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebenda, S. 54.

entdeckt er die erste Inschrift, die ihn in der Folge zu den „Renards pâles“ führen wird. Die Inschrift lautet „La société n'existe pas“.⁵⁰⁶ Unter der Inschrift befindet sich die Zeichnung eines merkwürdigen Kopfes, eine Maske des „Renard pâle“, des Gottes der Dogon, nachdem sich die *Sans-papiers* benannt haben.⁵⁰⁷ Dieses Vorgehen verdeutlicht, dass Jean Deichels Bewegungen sich nicht nur zufällig und abschweifend sind, sondern auch Hinweisen folgend das Viertel erforschen. Er liest und deutet Inschriften und Zeichen, er versucht den städtischen Text zu lesen und ist ihm nicht ohnmächtig ausgeliefert. Diese Textualität der Stadt ist verbunden mit der Vorstellung des städtischen Raums als Palimpsest. Denn erst die Metapher des Palimpsests ermöglicht sich den städtischen Text nicht als eindimensionale Struktur vorzustellen, sondern als hybrides und mehrschichtiges Konstrukt: „Die besondere Beschaffenheit dieses Trägers liegt in seiner mehrschichtigen Struktur von Textspuren begründet. Die Palimpsest-Umschreibung verweist auf das Spannungsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, das in Überlagerungen materialisiert ist.“⁵⁰⁸ Für die Entschlüsselung dieses komplexen Textes benötigt es eine besondere Wahrnehmung, die durch den Vergleich mit dem Ethnologen beschrieben wird: „Le matin, j'explorais le quartier avec une minutie d'ethnologue.“⁵⁰⁹ Nur mit der Genauigkeit und Neugierde eines forschenden Blicks gelingt es dem Protagonisten den palimpsestartigen Text zu lesen und durch ihn versteckte Räume zu entdecken. Die zu den anderen SDF-Figuren gegensätzliche Erscheinungsform der *errance* wird über den intertextuellen Verweis auf Rousseaus *Réverie du promeneurs solitaires* verwiesen.⁵¹⁰ „Car les promenades de Rousseau impliquent liberté, enchantement, disponibilité. Plus que subie et cause d'insatisfaction existentielle, l'errance est alors élue. Loin des errements de la folie, elle se fait sœur de l'espérance.“⁵¹¹ Dass die Bewegungen in *Les Renards pâles* mit Hoffnung und Neubeginn verbunden sind, wird durch die Entdeckung der „Renards pâles“ und der im zweiten Teil des Romans handlungsermächtigenden Demonstration in den Straßen von Paris besiegelt.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 55.

⁵⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 109.

⁵⁰⁸ Binder, Julia: *Stadt als Palimpsest*. Berlin: Neofelis Verlag, 2015, S. 57.

⁵⁰⁹ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 53.

⁵¹⁰ Vgl. ebenda, S. 84.

⁵¹¹ A. Bouloumié: *Errance et marginalité dans la littérature*, S. 14.

2.2.3 Entdeckungstouren in der urbanen Wildnis und Ödnis: *Terrains vagues*

Wie bereits im Kapitel zu den *terrains vagues* als Wohnraum ausgeführt, sind sie urbane Wildflächen, die durch den Verlust ihrer Funktion oder ihres Besitzverhältnisses einen Prozess der Verwilderung und Destrukturierung durchlaufen oder den Prozess der Restrukturierung und Umfunktionierung noch nicht vollständig vollzogen haben. Sie befinden sich in einem transitorischen Zustand zwischen öffentlichem und privatem Raum, der den SDF-Figuren die Aneignung und Transformation dieser Räume ermöglicht. Es sind Räume, die vor allem durch den Verlust ihrer Funktion und den Prozess ihrer Verwilderung als räumliches Äquivalent zu den SDF-Figuren gesehen werden können. Sowohl die SDF als auch die *terrains vagues* fallen aus dem klar definierten gesellschaftlichen System der Stadt heraus und entziehen sich ihren Regeln und ihrer Kontrolle. Als urbane Wildflächen stellen die *terrains vagues* im Gegensatz zum Rest der Stadt unentdeckte und unerschlossene Räume dar, die erst durch erforschende Bewegungen entdeckt werden können. Häufig liegen sie hinter hohen Mauern und Bauzäunen versteckt, die zuerst überwunden werden müssen, wie bereits im vorherigen Kapitel (2.2.2) in Bezug auf Jean Deichel und das *terrain vague* des XX. Arrondissement beschrieben. Die Stadtfiguren, die sich diese Räume erschließen können, definieren sich deshalb durch ihre spezifischen Bewegungen: Es sind die *promeneurs*, *flâneurs*, aber eher noch *rôdeurs* und *arpenteurs*, deren Bewegungen von den Straßen abweichen, die Hindernisse überqueren und damit diese versteckten Räume entdecken.⁵¹² Der *flâneur* und der *promeneur* gehören zu den müßiggängerischen Genossen der Stadtpaziergänger. Hohe Mauern, auffällige Ruinen und widerspenstiges Gestrüpp sind ihnen zu große Mühen, um einen Raum zu durchqueren, weshalb Wolfram Nitsch zwei risikobereitere Charaktere als Nutzer der *terrains vagues* definiert.

Da wäre zunächst der *rôdeur*, der Streuner oder Herumtreiber, zu nennen, ein ebenfalls schon für das 19. Jahrhundert belegter armer Verwandter des *Flâneurs*. Seine Kennzeichen sind ein einsames und zielloses Schweifen oder Vagbundieren – das Wort stammt ebenfalls vom lateinischen *vagus* ab – sowie ein distanzloser, ja manischer Habitus im Umgang mit dem städtischen Raum, der sich besonders in einer Faszination durch das Beschädigte und Ungemütliche niederschlägt.⁵¹³

Der zweite Typus, der *arpenteur*, geht hingegen eher systematisch vor und versucht durch das Vermessen und Kartieren der Räume, diesen zugänglicher und kontrollierbarer zu

⁵¹² W. Nitsch: *Terrain vague*, S. 7 f.

⁵¹³ Ebenda, S. 7.

machen. Wolfram Nitsch orientiert sich für die Charakterisierung dieses Typus an dem Autor und Stadterforscher Phillipe Vasset, der mit seinem Projekt „Atelier de Géographie Parallèle“ sich der Erkundung weißer Flecken auf den Stadtkarten verschrieben hat⁵¹⁴:

Vasset selbst entspricht nach eigenen Angaben freilich einem anderen, relativ neuen Typus des Stadtwanderers auf leerem Gelände: dem arpenteur oder Vermesser. Als solcher praktiziert er eine ‚parallele Geographie‘ ohne öffentlichen oder privaten Auftrag, aber im Stil professioneller Geometer und Geographen, vergleichbar der von Lucius Burckhardt begründeten ‚Promenadologie‘. Dazu gehört das gezielte Aufsuchen weißer Zonen, vor allem aber ihre Erschließung im Rückgriff auf topographische Karten sowie ihre Aufzeichnung in Notiz- und Skizzenhefte oder auch unter Einsatz technischer Medien wie Photoapparat und Tonbandgerät.⁵¹⁵

Beide Bewegungsmuster, sowohl das zufallsgeleitete und streunende *rôder* als auch das systematische und zielgerichtete *arpenter* und *explorer* treten bei den SDF-Figuren im Zusammenhang mit den *terrains vagues* auf.

In dem Roman *L’Abyssinie* sind die Bewegungen durch die Stadt in den kälteren Monaten vor allem eine Überlebensstrategie, die ihn durch die Straßen der Stadt führen, erst mit etwas besserem Wetter werden seine Erkundungstouren ausschweifender. Dann überschreitet er die Grenzen seines bekannten Territoriums, hin zu verwilderten Brachflächen, noch nicht fertiggestellten Neubaugebieten oder verlassenen Industriegebieten. Letztere sind keine *terrains vagues* im Sinne von verlassenen und verwilderten Gebieten, sondern im Fall der Neubaugebiete transitorische und noch unberührte Räume und im Falle der Industriegebiete, sind es die weiten ungenutzten Flächen zwischen den Betongebäuden, die den verwilderten und verlassenen *terrains vagues* entsprechen. Wolfram Nitsch beschreibt die Entstehung der *terrains vagues* in Paris mit der Industrialisierung auch als „Signatur der industriell entstellten Stadt.“⁵¹⁶, die sich in diesen Räumen aus Industriegebäuden und Brachland wiederfinden lässt. Auf dem Nachhauseweg von einem Schrotthändler in der Peripherie steigt Monk an einem unbekanntem Ort aus der Métro aus und befindet sich in einem Viertel aus Baustellen für neue Wohnhäuser:

Monk revint sur ses pas et prit une petite rue sur sa droite. Une succession d’immeubles modernes, encore vides, défilait devant ses yeux. Il voyait par endroits des canalisations apparentes, des pots entassés, des réseaux de branchements à l’air. La terre remuée, la boue, le sable collaient à ses bottes. Il regarda les cahutes en fer des ouvriers tels des champignons éparpillés dans un sous-bois. Il ne savait pas où il était. Il marcha pendant un quart d’heure dans ce morceau de quartier en construction, cerné par les grues, les pelleteuses. Il eut envie de rentrer dans un

⁵¹⁴ Vgl. Vasset, Philippe: *Un livre blanc*. Paris: Fayard, 2007.

⁵¹⁵ W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 8.

⁵¹⁶ Ebenda, S. 11.

immeuble et de rester là; de fracturer la porte d'un appartement fraîchement peint et de s'installer pour la nuit. Il continua pourtant à marcher, se perdant dans un dédale d'impasses, de petites rues se reliant les unes aux autres. À part de rares ouvriers, personne sur le bitume. Il s'arrêta devant la devanture d'un café fermé qui allait sûrement être démoli et resta là, les mains dans les poches de son manteau. Il regardait les vitres cassées, les peintures écaillées, la porte barrée d'une planche de bois. S'attachant à sa contemplation, il repartit d'un pas lourd sur le trottoir d'en face.⁵¹⁷

Der Habitus seiner Erkundung ist weniger manisch und abenteuerlustig als der des von Nitsch beschriebenen *rôdeur*. Monks Entdeckung dieses Viertels ist zufallsgeleitet und Folge einer Verirrung im unübersichtlichen Stadtraum. Seine Empfindung gegenüber diesem Raum sind ähnlich wie in der gleichförmigen *banlieue* von Ohnmacht und Orientierungslosigkeit geprägt. Gleichwohl lädt ihn der Raum zur Träumerei von einem eigenen Haus und zur Nostalgie angesichts des verlassenen Cafés ein. Auch dies ist nach Nitschs Deutung von ein Merkmal der *terrains vagues*: Sie laden durch ihren Freiraum nicht nur zu verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten ein, sondern sind auch ein Inspirationsraum für Reflexionen.⁵¹⁸ Monks Irrweg durch das Neubaugebiet dient hier weniger einer inspirierenden Reflexion, denn als Zeugnis städtischer Entwicklungen, die marginalisierte Gruppen, wie die SDF-Figuren weiter aus dem Raum verdrängen. Er wird in diesem Beispiel zum Zeugen der Zerstörung eines Viertels, für das stellvertretend nur noch das leerstehende Café steht, für einen gleichförmigen Wohnraum, der zumindest für Monk keinen Raum bietet.

Während den *terrains vagues* bei Jacques Réda eine romantische Abenteuerlust innewohnt, wandelt sich der abenteuerliche Aspekt dieser stets auch unheimlichen und gefährlichen Orte aus der Perspektive der SDF-Figuren durch ihre schon eigene Prekarität eher in einen Gefahrenraum, denn als in einen Möglichkeitsraum. Aus diesem Grund liegt selbst in den herumstreunenden Bewegungen durch die *terrains vagues* ein Zweck: zum Beispiel die Suche nach einem Gegenstand oder einer Person, nach einem Unterschlupf oder dem Weg nach Hause. Unter diesen Bedingungen wandelt sich die bei Nitsch beschriebene befreiende Leere in eine bedrohliche Wüste, wie im nächsten Zitat aus *L'Abyssinie* deutlich wird:

Monk marchait entre des immeubles noirs, de rares lampadaires éclairaient ses pas. Il avançait en pensant à la paire de gants neufs du Renifleur. La rue s'ouvrit sur une esplanade déserte, des blocs de béton et de verre s'éparpillaient à l'infini. Des petites lumières éclairaient le faite des tours. Il s'avança, regardant les halls vides et éclairés des entreprises. Monk se dit qu'il devait faire chaude là-dedans. Les courants d'air sifflaient à ses oreilles. Pas âme qui vive, même pas une bestiole courant sur l'asphalte froid. Des bosquets efflanqués se courbaient sous l'assaut du

⁵¹⁷ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 103.

⁵¹⁸ W. Nitsch: „Terrain vague“, S. 9.

vent, des lampes accrochées à des tubes en fer jetaient une lumière blanche sur les façades du quartier. Monk s'arrêta et fut tenté d'appeler dans le désert urbain? [...] Qui pouvait se cacher dans ce dédale désert? [...] Il était tel un naufragé en terre inconnue et hostile cherchant un signe qui puisse le guider.⁵¹⁹

Die Industriebrache erscheint Monk wie eine Betonwüste ohne ein Lebenszeichen von Mensch oder Tier. Der Raum wird als karg und lebensfeindlich beschrieben. In diesem Zitat verbinden sich zwei prototypische Raummetaphern, die in den Romanen für die Stadt in Erscheinung treten: Labyrinth und Wüste. Das Labyrinth steht für die Ohnmacht und Orientierungslosigkeit und die Wüste für Lebensfeindlichkeit und Mangel. Julia Binder fasst diese beiden Metaphern noch unter einem anderen Aspekt zusammen: „Benjamin und de Certeau kritisieren mit der von ihnen verwendeten Bildsprache eines Labyrinths und einer Wüste implizit die rationalisierte, effiziente und anonyme Stadt der Moderne, die Gedächtnis von Orten entkoppelt.“⁵²⁰ Bei Benjamin und de Certeau werden Wüste und Labyrinth eher mit hyperfunktionalen Orten in Verbindung gebracht als mit *terrains vagues*. Allerdings handelt es sich bei beiden beschriebenen *terrain vague* in den Zitaten um leere Räume in einem Übergangsstadium zur Funktionalisierung. Das Wohngebiet ist noch im transitorischen Zustand der Leere, sobald es fertiggestellt ist, wird es von Menschen bewohnt und genutzt. Das Fabrikgelände bei Nacht befindet sich ebenso in einem Schwellenzustand der Nachtruhe. Beide Räume verbindet ihre monofunktionale Nutzung: während das eine in Zukunft als reiner Wohnraum dienen soll, stellt das andere eine reine Produktionsstätte dar. In dem Zitat wird die charakteristische Leere, der transitorische Zustand und das unheimliche Moment dieses Geländes hervorgehoben. Das *terrain vague*, das Monk auf der Suche nach dem „Renifleur“, aber auch auf der Suche nach Orientierung durchquert, erhält aus seiner Perspektive einen weitaus bedrohlicheren und trostloseren Charakter als aus der Perspektive privilegierter Protagonisten, wie es zum Beispiel Jean Deichel ist. Dieser Kontrast wird durch die unterschiedlichen Metaphern Wüste und Labyrinth gegenüber dem Palimpsest verdeutlicht: Monk ist als geflüchteter Obdachloser einer größeren existentiellen Not ausgesetzt, als Jean Deichel, der sich erst seit kurzer Zeit und unter milderem Umständen ohne Obdach befindet, deshalb erscheinen ihm diese zwar offenen, aber auch bedrohlichen Räume als karge und desorientierende Räume, während Jean Deichel durch ihre verwilderten und versteckten Zustand eher Befreiung und Inspiration empfindet.

⁵¹⁹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 82 f.

⁵²⁰ J. Binder: *Stadt als Palimpsest*, S. 57.

Ein weiterer Anhaltspunkt für die Prekarität der Perspektive von Monk ist die Bezeichnung „naufagé“, die umgangssprachlich für die SDF genutzt wird.⁵²¹ Sie werden dadurch im übertragenen Sinne als Schiffbrüchige der unkontrollierbaren Gewalten des Lebens beschrieben, wodurch die Unschuld an ihrer Obdachlosigkeit hervorgehoben wird. In Bezug auf Monks Lebenssituation werden wiederholt Metaphern verwendet, die das Bild an einen schiffbrüchigen Abenteurer, Pilgerer oder Geflüchteten hervorrufen: „[...] seul naufragé sur son île“⁵²²; „une ombre en fuite“⁵²³, „navigateurs solitaires“⁵²⁴. Zusätzlich wird über die Fülle an Allusionen an die Wüste diese als möglicher Herkunftsort konstruiert.⁵²⁵ Drittens könnte der Titel *L’Abyssinie* zum einen auf das ehemalige Königreich Abessinien verweisen, in dessen geografischer Lage heute Äthiopien und Eritrea liegen, oder zum anderen auf den „abyss“, den Abgrund hinweisen, den er durchlebt. Über diese Indizien wird Monks Vergangenheit mit einem traumatischen Flucht verknüpft. Das *terrain vague*, das Monk auf der Suche nach dem „Renifleur“, aber auch auf der Suche nach Orientierung durchquert, erhält aus seiner Perspektive einen weitaus bedrohlicheren und trostloseren Charakter als aus der Perspektive privilegierter Protagonisten, wie es zum Beispiel Jean Deichel oder Vernon Subutex sind. Eine weitere Bezugslinie, die in dem Roman *L’Abyssinie* in Verbindung mit den *terrains vagues* sichtbar wird, ist die Aneignung dieser „leeren Räume“ als eine Form der Rekolonisierung. In der Bezeichnung „terre inconnue“ aus dem vorherigen Zitat wird diese koloniale Metaphorik in Bezug auf die weißen Flecken der Stadtopographie bereits deutlich. Ähnlich der Rechtfertigungsstrategie der Kolonialmächte für ihre hegemonialen Bestrebungen werden die *terrains vagues* als *blank spaces* bezeichnet, die zu ihrer Erschließung erkundet und erobert werden müssen. Zur Eroberung dieser Räume sind Bewegungen nötig, die sich den vorgegebenen Wegen des Stadtraums widersetzen, Grenzen überschreiten, um neue Wege begehbar zu machen und sich selbst in den Stadtttext einschreiben.⁵²⁶

Il entra dans des cours intérieures en ruine, fit fuir des chats errants au fond des ruelles étroites, respira l’air métallique des gares et du périphérique, sauta des palisades et des murs en briques pour explorer des chantiers et des terrains vagues.⁵²⁷

⁵²¹ Vgl. P. Declerck: *Les naufragés*.

⁵²² C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 66.

⁵²³ Ebenda, S. 43.

⁵²⁴ Ebenda, S. 55.

⁵²⁵ Vgl. ebenda, S. 76; 80; 94; 101.

⁵²⁶ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 190.

⁵²⁷ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 193.

Monk wird in diesem Zusammenhang als „explorateur“ beschrieben, der versteckte, ungesehene und verbotene Räume der Stadt erobert. Diese Räume werden dadurch charakterisiert, dass sie hinter Häusern, Zäunen und Mauern versteckt sind und sich im Verfall oder noch im Aufbau befinden, wie Baustellen und Brachflächen in Hinterhöfen. Es sind diese letzten unerschlossenen Räume im dicht bebauten Stadtraum, die durch die SDF-Figuren erobert werden können. Noch deutlicher wird die Eroberungsrhetorik im nächsten Zitat: „Il foulait un territoire non conquis. Le tapis blanc immaculé ressemblait à un pays non exploré et lui, Monk, dernier explorateur de la jungle urbaine, s’avançait, dérisoire conquérant.“⁵²⁸ Der Eindruck des unerforschten Territoriums entsteht und wird in diesem Zitat durch die unberührte weiße Schneedecke verstärkt, durch die sich Monk als einziger Stadtbewohner bewegt. Die *terrains vagues* der Stadt werden hier in einer kolonialen Entdeckungs-, Eroberungs- und Exotisierungsrhetorik als ein unerforschtes Land, urbaner Dschungel, als „territoire non conquis“ und „pays non exploré“ bezeichnet, die aus dem geordneten zivilisierten Lebensraum herausfallen. Die Konstruktion der zu erobernden Regionen als unbewohnt, als *blank spaces*, ist ein strategisches Narrativ der Kolonisation, das sich wie Birk/Neumann hervorheben, durch die Analyse des semantisierten Raums in der Literatur aufdecken lässt.

Eine weitere Relationierungsmöglichkeit von postkolonialer Literaturtheorie und narratologischen Kategorien zur Analyse des semantisierten Raums besteht in deren Anwendung auf den Topos der „blank spaces of the earth“ (Heart of Darkness: 22), der besagt, dass Kolonisatoren das zu kolonisierende Land als unbewohnt, als terra nullius betrachten und somit implizit die autochthone Bevölkerung nicht nur ihres Landes berauben, sondern ihre Existenz insgesamt negieren: [...] Die Verwandlung des Landes in einen unbewohnten Raum dient in diesem Zusammenhang dazu, die Eroberung als schlichte Besiedlung moralisch zu rechtfertigen bzw. zu verschleiern.⁵²⁹

In dem vorliegenden Roman wird diese Strategie nun aus der Perspektive von Monk, einem marginalisierten Obdachlosen und möglicherweise abessinischen Geflüchteten, verwendet, um Räume einer französischen Stadt zu beschreiben. Diese Form der Aneignung der *terrains vagues* möchte ich als Rekolonisierung der Stadt bezeichnen.⁵³⁰ Aus der Perspektive des Protagonisten erscheinen die *terrains vagues* als urbane Wildnis, die er durch seine fortwährenden und von den bekannten Wegen abweichenden Bewegungen erkundet. Die Erkundungen dienen ihm zur Konstruktion eines

⁵²⁸ Ebenda, S. 69 f.

⁵²⁹ Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-Between. Postkoloniale Erzähltheorie“ in: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, S. 138

⁵³⁰ Diese Hypothese wird im Kapitel zu den Wahrnehmungsperspektiven weiter ausgeführt.

Territoriums,⁵³¹ das für Monk insbesondere durch die genaue Kenntnis des Raums entsteht. Denn letzten Endes kann er die Übermacht des urbanen Raums nicht kontrollieren, was beispielsweise durch die Bezeichnungen „naufagé“⁵³² oder „dératoire conquérant“⁵³³ ausgedrückt wird.

2.2.3.1 Die *Cité* – ein Labyrinth aus *terrains vagues*

Ein anderer Protagonist, für den die *terrains vagues* ebenfalls einen bedrohlichen Raum darstellen, ist der dreizehnjährige Charly aus dem Roman *Le cœur en dehors*, der seine Wohnung in der *Cité* verlassen muss, nachdem seine Mutter wegen ihrer fehlenden Aufenthaltserlaubnis von der Polizei festgenommen wird.⁵³⁴ Erst jetzt erfährt er von seinem Bruder, dass seiner Mutter und sein Bruder ohne Papiere und Aufenthaltsgenehmigung in Frankreich leben.⁵³⁵ Der Roman erzählt nur den ersten Tag nach diesem Erlebnis, an dem Charly auf der Suche nach seinem Bruder und einer Erklärung für die Festnahme seiner Mutter durch die *Cité* läuft. In die familiäre Wohnung kann er nicht zurückkehren, da er befürchtet dann auch von der Polizei in Gewahrsam genommen zu werden.⁵³⁶ Auf seinen Wegen durch die *Cité* benutzt er immer wieder geheime Wege durch verlassene und dunkle Kellerräume, aber auch über die Dächer der Hochhäuser hinweg, um sie ungesehen zu durchqueren. Die Prekarität seiner Situation zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass er nicht mehr in den geschützten Raum der eigenen Wohnung zurückkehren kann, sondern auch dadurch, dass er ein Kind ist und seine eigene Abschiebung fürchtet. Die kindliche Perspektive und die besondere Verletzlichkeit führen erneut zu abweichenden Bewegungen im Vergleich zu anderen Protagonisten:

J'ai traversé le parking jusqu'à l'échelle qui donne sur le toit du centre commercial. L'échelle fait bien cent mètres de haut, et vaut mieux pas avoir le vertige. [...] Je me suis mis à courir sur le toit. J'étais vraiment à découvert et je voulais vite redescendre de l'autre côté pour continuer mon chemin. [...] Une fois en bas, j'ai encore couru pour aller jusqu'à la tour Malraux. C'est un truc que je fais tout le temps de courir.⁵³⁷

⁵³¹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 52; 69.

⁵³² Ebenda, S. 66.

⁵³³ Ebenda, S. 70.

⁵³⁴ Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 23.

⁵³⁵ Vgl. Ebenda, S. 151.

⁵³⁶ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 69.

⁵³⁷ Ebenda, S. 40 ff.

Seine Strategie ist es geheime Wege unter oder oberhalb der Gebäude zu nehmen, und auf offenen Flächen zu rennen. Seine Bewegungen sind schnell und zielgerichtet, denn wenn er sich ziellos und langsam durch diese Räume bewegen würde, könnte er durch dort herumlungende Männer, vor allem Drogenabhängige, oder die Polizei bedroht werden. Gleichzeitig ist der Raum unübersichtlich und desorientierend: „La cité est un labyrinthe, et celui qui la connaît comme moi peut facilement passer pour un fantôme.“⁵³⁸ In diesem Fall entsteht der labyrinthische Raum nicht über eine orientierungslose Binnenperspektive, die sich dem übermächtigen Raum hilflos ausgesetzt sieht, sondern im Gegenteil. Durch die genaue Kenntnis des Raums kann Charly sich das Labyrinth als Versteck zunutze machen. Es ist eine strategische Umgangsweise mit dem Raum, die zu einer vorübergehenden Ermächtigung führt. Der Raum bleibt allerdings auch selber bedrohlich: „Mon copain Brice m’a dit que c’est le béton qui rendait dingue. Qu’à force de voire les murs et les immeubles dégueulasses, on se salit l’intérieur de la tête.“⁵³⁹ Die negative Wirkung des Raums der *Cité* auf die Bewohner:innen wird in den Beschreibungen deutlich: Das Einkaufszentrum, das zuvor einmal ein lebendiger Ort mit vielen Geschäften war, ist verlassen und verwahrlost. Das Dach gleicht einer Müllhalde, auf dem Bierflaschen und Drogenspritzen liegen. Zeugen für die Hoffnungslosigkeit der Bewohner:innen, die sich mit Alkohol und Drogen betäuben.⁵⁴⁰ Wiederholt erscheinen diese vergessenen und verwahrlosten Räume als Sinnbild für die Situation ihrer Bewohner:innen:

Saint-Ex était aussi désert que Malraux, Berlioz ou Colette. Je commençais à me sentir seul à croiser personne. Je suis resté devant un des immeubles abandonnés et je me suis assis sur une sorte de gros bloc en béton. Au-dessus de moi, il y avait d’énormes câbles électriques qui faisaient un bruit d’abeille. Dans les films ou les dessins animés, il y a toujours des oiseaux sur les câbles électriques. Pas ici. Les oiseaux sont partis en même temps que les étoiles. Et si j’avais le pouvoir de voler, sûrement que je ne resterais pas dans le coin.⁵⁴¹

Der verlassene und trostlose Raum verdeutlicht die Einsamkeit des Protagonisten. Die summenden Elektrokabel bezeugen, dass die Verwahrlosung der *Cité* durch städtische Behörden zu einer Bedrohung für die Bewohner:innen werden. Die Abwesenheit von Vögeln und Sternen symbolisiert die verlorene Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Jeder, der die Möglichkeit hat, diesen Ort zu verlassen, hat es bereits getan und der Rest scheint hoffnungslos verloren zu sein. Vor allem die Figur des älteren Bruders von Charly

⁵³⁸ Ebenda, S. 37.

⁵³⁹ Ebenda, S. 36 f.

⁵⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 41.

⁵⁴¹ Ebenda, S. 146.

verkörpert den Einfluss der Chancenlosigkeit auf die jungen Bewohner:innen der *Cité*. Von der Gesellschaft abgehängt und aufgegeben, ist seine einzige Umgangsweise mit der Hoffnungslosigkeit Drogen zu nehmen.⁵⁴² Er fürchtet sich nicht mehr vor den *terrains vagues*, sondern er hat sie als seinen Lebensraum akzeptiert.⁵⁴³ Als Charly ihn schließlich in einem verlassenen Gebäude findet, führt er ihn zu einem Ort, von dem aus sie die ganze *Cité* überblicken können.

Il m'a montré une direction, mais ca ne me disait pas grand-chose, parce que tout se ressemblait, ou du moins, tout ressemblait à rien. On a marché sur le parking autour des immeubles avant de rejoindre un terrain vague. Même si c'était dur de se repérer, Henry semblait connaître l'endroit comme sa poche. Le vent était fort et plus rien ne nous abritait. On l'entendait souffler, mélange au bruit d'abeille des câbles électriques. On est arrivés devant des montagnes de terre. Il y en avait une bonne dizaine et les plus grandes mesuraient trente mètres de haut. La terre était noire. C'était le contraire des vraies montagnes blanches de neige.⁵⁴⁴

Charly und sein Bruder steigen auf die schwarzen Sandberge eines *terrain vague*, ein Ort, den Henry täglich aufsucht, um einen Ausblick über die *Cité* zu haben. Die schwarzen Berge stehen im Kontrast zu den schneebedeckten Bergen der Skigebiete, in denen wohlhabende Menschen Urlaub machen. Ein anderes Versteck der Drogenabhängigen in der *Cité* wird „Courchevel“ nach dem Skiort in den französischen Alpen genannt, nur das der Schnee in diesem Fall für das weiße Pulver der Droge Koks steht.⁵⁴⁵ Henry hat sich soweit mit diesem Ort identifiziert, dass ihn sein Bruder mit dem *Petit Prince* vergleicht, der auf seinen Planeten herabblickt. Diese Identifikation kann erst stattfinden, wenn sich die Bewohner:innen der *Cités* mit ihrer eigenen Hoffnungslosigkeit und Ausgrenzung abgefunden haben. Die *terrains vagues* in dem Roman *Le cœur en dehors* stehen deshalb nicht für einen Möglichkeitsraum, sondern im Gegenteil für die absolute Prekarität der Bewohner:innen und für die Akzeptanz ebenso wie diese Räume von der Gesellschaft vergessen, verlassen und aufgegeben worden zu sein. Die Leere und Offenheit dieser *terrains vagues* eröffnet keinen Raum für eine positive Umfunktionierung und Aneignung, sondern der leere Raum ermöglicht einzig die Ausbreitung des Elends. Der Umgang mit dem Raum aus der Perspektive von Charly verdeutlicht sein Mißtrauen gegenüber der Beständigkeit und Fürsorge anderer: „Ça rend dingue les endroits abandonnés. Ici y en a plein. Et plus de choses sont abandonnées qu'en état de marche.“

⁵⁴² Vgl. Ebenda, S. 36.

⁵⁴³ Vgl. Ebenda, S. 147.

⁵⁴⁴ Ebenda, S. 148 f.

⁵⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 99.

Et ce qui marche est très fragile et risque d’être abandonné à chaque instant.“⁵⁴⁶ In diesem Zitat wird die Kritik an der Prekarität dieser Räume deutlich, die durch die Unbeständigkeit der gesellschaftlichen Mechanismen entsteht. Ebenso wie sich diese von bestimmten Orten abwendet, wendet sie sich auch von Menschen ab, die nicht nützlich oder erwünscht sind, wie Charlys Familie.

2.2.4 Transit-Räume: Straßen und Métro

Straßen und Métrobahnen sind Transit-Räume par excellence, denn sie werden nicht nur durch die Handlung der Nutzer:innen dazu wie Martina Löw feststellt⁵⁴⁷, sondern sind es schon bereits durch ihre Funktion und Beschaffenheit. Ich spreche explizit von Transit-Räumen und nicht von Transit-Orten, weil Straßen und die Métro nicht fest zu lokalisierende Orte sind, sondern einem Netz entstprechen, das die Orte miteinander verbindet. Dieses Netz wandelt sich zu einem Transit-Raum, wenn es gemäß der Transit-Funktion von Passant:innen, Autos und Métrobahnen durchquert wird: „Ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht, so ist der Transit-Raum das, was entsteht, wenn man die Transit-Orte tatsächlich nutzt.“⁵⁴⁸ Erst die Nutzer:innen verwandeln Transit-Orte in Transit-Räume, was vor allem in diesem Kapitel von Bedeutung ist, da die Nutzung der SDF-Figuren zum Teil auch vom Transit abweicht. Ich lege in diesem Kapitel das Augenmerk auf die Entstehung der transitorischen Räume und werde im Speziellen die Transformation des Raumes durch die Handlungen der SDF-Figuren untersuchen. Zusätzlich stechen Straßen und Métrobahnen als Transit-Raum hervor, weil sie die Transit-Orte wie Bahnhöfe, Flughäfen und Métrostationen, die ebenfalls eine große Bedeutung in den Romanen besitzen, miteinander verbinden. Im Gegenteil zu diesen Transit-Orten, die im Kapitel über die Wohnräume behandelt wurden, wird der transitorische Charakter in diesem Fall nicht durch das Verweilen der obdachlosen Akteure unterlaufen, sondern durch abweichenden Formen der Bewegung, die eben nicht nur eine Fort-bewegung, d.h. ein Ortsveränderung mit dem Zweck ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern die Bewegungen selbst bereits das Ziel sind. Es sind durchquerende Bewegungen, die sich in ihren Beweggründen, Funktionen und Zielen von den restlichen Passagier:innen und Passant:innen unterscheiden. Dadurch werden diese Transit-Räume

⁵⁴⁶ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 115.

⁵⁴⁷ Vgl. M. Löw: *Raumsoziologie*, S.203.

⁵⁴⁸ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 49.

ebenfalls einer Transformation unterzogen bzw. erscheinen aus der Perspektive der obdachlosen Figuren in einem anderen Licht. Grundlegender Unterschied der Bewegungen ist, dass viele der SDF-Figuren die Transit-Räume nicht wegen ihrer ursprünglichen Funktion als Verkehrsmittel, das die Stadt mit einer geradlinigen und zielgerichteten Bewegung durchquert wie Lars Wilhelmer beschreibt, benutzen:

Zweitens deutet das Präfix *trans-*, das >Durch< des Orts, auf eine Zielgerichtetheit der Bewegung hin, auf ein möglichst effizientes, *direktes* Passieren des Orts. Transit-Orte sind selten Orte des verschlungenen >Entlang<, >Herum< oder >Umher<, sie sind als Orte des zielgerichteten Hindurch in der Regel *gradlinig* angelegt.⁵⁴⁹

Die Bewegungen der SDF-Figuren sind durch existentielle Nöte geprägt, unter denen sich das Durchqueren der urbanen Transit-Räume zu ziellosem Herumtreiben, manischem Marschieren oder verzweifelter Schlingern wandelt. Sie unterlaufen damit die Gradlinigkeit und Effizienz der Transit-Orte, die gerade dadurch Ausdruck der westlichen Leistungsgesellschaft sind,⁵⁵⁰ aus der viele obdachlose Figuren herausgefallen oder ausgestiegen sind.

2.2.4.1 Straßen: Leitlinien und Labyrinth

Die Straßen können aus dieser ziellosen und mäandernden Wahrnehmungsperspektive die Form eines endlosen und verwirrenden Netzes annehmen. Für Philippe und seinen Hund Baudelaire aus *Un hiver avec Baudelaire* gehört es zur täglichen Routine sich dem Gewirr der Straßen hinzugeben:

L'après-midi, ils se laissent porter par l'enchevêtrement des rues, élisent un endroit où ils récoltent de quoi dîner le soir, font une pause dans la chaleur momentanée d'un café, repartent, se réchauffent dans une galerie marchande ou descendent dans les entrailles tièdes du métro.⁵⁵¹

Nachdem er sich eine gewisse Sicherheit durch ein Versorgungsnetzwerk in seinem Leben als Obdachloser geschaffen hat, ist das Laufen durch die Straßen für Philippe zu einem Zeitvertreib geworden, nachdem seine Bewegungen durch das Zentrum zuvor vor allem von Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung geprägt waren. Er bewegt sich ziellos und zufallsgeleitet durch die Straßen, wodurch sich die Bewegungen der Flânerie

⁵⁴⁹ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 36.

⁵⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 36 f.

⁵⁵¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 197.

annähern.⁵⁵² Häufig erfüllen die „déambulations“ der obdachlosen Protagonisten wie bei Philippe einen Zweck: Sie dienen dem Zeitvertreib, der körperlichen Erwärmung oder der Tarnung, denn das Verweilen an einem Ort erregt in der Dynamik der Stadt mehr Aufmerksamkeit, als sich fortwährend zu bewegen. Im Gegensatz zu den Bewegungen in den *terrains vagues* müssen diese Wege nicht erst erschlossen und keine Hindernisse überquert werden. Die Protagonisten können der Straßenführung folgen, überlassen ihre Bewegungsrichtungen dem Zufall anstatt sich mit einem bestimmten Ziel einen neuen Weg zu schaffen.

Bevor Philippe durch einen Schlafplatz, Kontakte zu Freunden und seinen tierischen Begleiter, dem Hund Baudelaire, Routine und Sicherheit in seinem Leben als Obdachloser etabliert hat, waren seine Bewegungen auf den Straßen durch die Suche nach einem Platz in der Stadt getrieben und manisch. Sie sind mit den Worten von Michel de Certeau der Ausdruck des Fehlens eines Ortes⁵⁵³:

Il marche. Au détour de ses déambulations, il croise des grappes de SDF. Certains sont organisés en de véritables campements: tentes, duvets, réchaud à gaz, et même chaises pliantes. [...] Il marche. Dans le recoin d'une rue calme et sombre, il tombe sur un SDF en train de déféquer dans l'angle obscur d'un immeuble. [...] Il ne s'arrête pas. Et marche, encore et encore.⁵⁵⁴

Auf der Suche nach einem Schlafplatz durchquert Philippe die Straßen der Stadt. Der Horror des Elends der anderen SDF beschleunigt seinen Gang, es ist eine Flucht vor der Bewusstwerdung seiner eigenen Situation und die manische Suche nach einem Schlupfloch, in das er sich zurückziehen kann. Aber auf den Straßen von Paris findet er keinen ruhigen Platz: Durch ihre Beschaffenheit als reine Durchgangsräume bieten sie selbst nachts keinen Schutz vor Licht, Lärm und Menschen:

Paris ne dort jamais. Pas de rue uniquement éclairée par des lampadaires, avec tous les volets fermés, scellés au crochet et plongés dans l'obscurité au-delà. Quels que soient l'heure, le quartier et la rue où il s'engage, il y a toujours quelqu'un, sur le trottoir d'en face ou devant lui, qui vient ou qui s'en va. De même, il y a toujours une lumière qui brille, une lucarne éclairée, une fenêtre en rectangle noir irrégulièrement illuminée par des éclairs stroboscopiques blanc et bleu provenant d'une tête allumée pour tuer une solitude ou une insomnie. Il a beau marcher longtemps, il n'est jamais seul nulle part.⁵⁵⁵

Dieses Zitat verdeutlicht weitere Merkmale der Transit-Räume, die wiederum auf ihre generelle Nähe zu Marc Augés *Non-lieux* hindeuten, denn wie Lars Wilhelmer

⁵⁵² S. Gomolla: *Distanz und Nähe*, S. 32.

⁵⁵³ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 197.

⁵⁵⁴ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 120.

⁵⁵⁵ Ebenda, S. 121.

zusammenfassend festgestellt hat, erzeugt das Passieren im Sinne von de Certeau keine Beziehung zu diesen Orten, sondern negiert und entleert sie semantisch.⁵⁵⁶ Die Funktionalität dieser Straßen äußert sich durch die permanente grelle Beleuchtung. Die kühle Künstlichkeit dieses Lichts deutet auf die soziale Kälte und Anonymität hin. Obwohl sich zu jeder Uhrzeit Menschen auf den Straßen befinden, gibt es keinen Kontakt zwischen den Passant:innen, aber auch keinen Schutz für Philippe vor seiner Sichtbarkeit und der potentiellen Bedrohung durch Gewalttäter. Dieser Aspekt ist für die SDF sogleich Vorteil als auch Nachteil, in den Transit-Räumen ist man nie allein und doch immer einsam, da sich keine sozialen Beziehungen herstellen lassen.

Ein wichtiger Faktor dafür, welche Straßen durchquert werden, auf welche Weise sie durchquert werden und welche Auswirkungen dies auf die Wahrnehmung hat, ist der Unterschied zwischen Tag und Nacht sowie zwischen Sommer und Winter. Während tagsüber eher das Zentrum passiert wird, in dem sich mehrheitlich gut situierte, sesshafte und berufstätige Menschen aufhalten⁵⁵⁷, werden in der Nacht Seitenstraßen und Bar- oder Rotlichtviertel aufgesucht, an denen auch nachts Betrieb herrscht und das Klientel einer marginaleren Schicht entspringt.⁵⁵⁸ Im Sommer werden die Bewegungen schlendernd⁵⁵⁹, im Winter eher schnell und zielgerichtet.⁵⁶⁰ Dies zeigt sich anhand von *Un hiver avec Baudelaire* darin, wie Philippes verzweifelte Suche nach einem Schlafplatz sich zur Nacht hin in immer zwielftigere und düstere Straßen ausweitet:

La rue de la Gaîté est bientôt déserte. Les bars ferment. Seules clignotent encore les enseignes des sex-shops. À peine l'ombre d'un chien errant, qui apparaît entre deux crachats de lumière. Il marche, tourne et retourne dans la nuit. Recroquevillé sur lui-même. Ne se redressant que pour shooter violemment dans une canette vide ou boire un peu de vin au goulot. Pas lent, cassé. Toutes les grilles d'aération du métro à proximité desquelles il passe sont déjà occupées par une ou plusieurs personnes.⁵⁶¹

Die zunehmende Verzweiflung seiner Suche wird in dem langsamen und gekrümmten Gang sichtbar. Die schließenden Bars und die Leere der Straßen kündigen das Ende der Nacht an. Eine Zeit, zu der außer den SDF-Figuren nur streunende Hunde und Katzen unterwegs sind. Der Vergleich zwischen obdachlosen Menschen und wilden oder streunenden Tieren steht in mehreren Fällen in Zusammenhang mit abgelegenen Orten

⁵⁵⁶ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 40.

⁵⁵⁷ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. S. 100; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 136.

⁵⁵⁸ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 177-178; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 70.

⁵⁵⁹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 32, 130; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 53.

⁵⁶⁰ Vgl. *L'Abyssinie*, S. 43; 77; V. Pieri: *Station Rome*, S. 31.

⁵⁶¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 177.

wie den *terrains vagues* und innerstädtischen Naturräumen oder sehr späten bzw. frühen Morgenstunden, wie zum Beispiel im Fall von Jean Deichel aus *Les Renards pâles*, der nach einer langen Nacht in der Bar „Zorba“ einem Hund bis zu einem *Terrain vague* folgt⁵⁶² oder Monk aus *L'Abyssinie*, der auf der Suche nach dem Empailleur durch Hinterhöfe und *terrains vagues* streicht, in denen er die „chats errants“ verscheucht.⁵⁶³

Für Monk in *L'Abyssinie* ist vor allem der Winter mit seiner Kälte der Einflussfaktor auf seine Bewegungen auf den Straßen: „De toute façon, les saisons étaient contre ceux qui n'avaient rien. De toute manière, c'était toujours la même litanie: marcher, marcher, marcher, par habitude, par lassitude, par hébétude.“⁵⁶⁴ In der kalten Jahreszeit nimmt die Notwendigkeit zur Bewegung des Körpers zu. Es ist eine Überlebensstrategie gegen das Erfrieren. Je feuchter und kälter das Wetter wird, desto stärker wandeln sich seine Gehbewegungen in ein unermüdliches Marschieren:

La nuit et la pluie voguaient dans les rues vides. Les lampadaires éclairaient deux navigateurs solitaires remontant les trottoirs, les avenues; l'un la tête dans les épaules filait à petits pas, l'autre marchait à pas de géant, tête de proue d'une flotille imaginaire, la tête cintrée d'un fichu claquant au vent qui se levait.⁵⁶⁵

Im Gegensatz zu Philippes Erleben der Straßen in Paris, sind die Straßen in *L'Abyssinie* bei Nässe und Kälte menschenleer. Die Bewegungen von Monk und seinem Begleiter, dem „Empailleur“, werden als Seefahrer auf einer kleinen Flotte beschrieben, die bei Wind und Wetter den Kurs auf offener See halten müssen. Der Vergleich zwischen dem urbanen Raum und dem Meer verdeutlicht die Übermacht des Raums gegenüber den Protagonisten. Das Meer löst Ohnmacht und Orientierungslosigkeit ähnlich wie das Labyrinth durch die Unübersichtlichkeit und Unendlichkeit des Raums aus. Das Meer unterscheidet sich vom Labyrinth dadurch, dass es sich eher durch Strukturlosigkeit denn durch die Überfülle an gleichförmiger Struktur auszeichnet. Dadurch müssen Monk und sein Begleiter aufpassen, dass sie die Kräfte des urbanen Raums nicht von ihrem Kurs abbringt. Das Straßenmeer bietet demnach in seiner Fülle und Unübersichtlichkeit keine Struktur, sondern im Gegenteil verdeutlicht dies erneut die fließenden Kräfte gegen die die Protagonisten ankämpfen. „Die Metapher der Meersfluten wurde häufig genutzt, um

⁵⁶² Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 48 ff.

⁵⁶³ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 139.

⁵⁶⁴ Ebenda, S. 71.

⁵⁶⁵ Ebenda, S. 55

das Phänomen des unkontrollierbaren Stadtwachstums zu fassen.“⁵⁶⁶, hat die Architektin Sonja Hnilica festgestellt.

Eine weitere Metapher, die den Kontrollverlust und vor allem Orientierungslosigkeit im urbanen Raum evoziert, ist das Labyrinth: Monks Situation wird hierbei mit dem Bild des Minotaurus der antiken Mythologie beschrieben, der in einem Labyrinth gefangen ist: „Il avait soudain un harcèlement moral à arpenter sans cesse cette ville. C’était un labyrinthe où lui, Minotaure déchu, errait infiniment.“⁵⁶⁷ Matthias Hennig stellt für die Konstitution labyrinthischer Räume in der Literatur fest, dass diese mit einer subjektiven Binnenperspektive verbunden sind, aus deren Sicht sich das Individuum in einer ohnmächtigen Position gegenüber einer „gleichgültigen und abweisenden Struktur“ befindet.⁵⁶⁸ Der städtische Raum besitzt ein Potential zur Erzeugung labyrinthischer Strukturen durch die „perpetuierende Wiederholung und Selbstähnlichkeit raumkonstituierender Strukturen“⁵⁶⁹, die Straßenzügen und Häuserblocks auftauchen. Das Labyrinthische der Straßen wird zumeist durch ihre Unendlichkeit ausgedrückt: „[...] tenu par le fil de la rue qui s’éternisait“⁵⁷⁰, „Là, c’était une route sans fin, sans queue ni tête, serpentant dans le froid.“⁵⁷¹ ebenso wie durch sich wiederholende Strukturen: „un dédale d’avenues, un horizon de toits“⁵⁷². Gerade in Kombination mit einer Wahrnehmungsperspektive, die an ein sich ziellos bewegendes Subjekt gebunden ist, wandeln sich die städtischen Straßen in ein unendliches Labyrinth dem gegenüber ein machtloses Subjekt steht. In diesem Zitat taucht eine weitere Komponente des Labyrinths in Erscheinung. Im Falle des Minotaurus dient das Labyrinth als Gefängnis, aus dem es nicht entfliehen kann. Ebenso wird die Stadt für Monk zu einem abgeschlossenen Raum, aus dem er keinen Ausweg findet. Dies wird zum Beispiel in dem Vergleich der Stadt mit einer Falle deutlich.⁵⁷³ Die Straßen bilden demnach eine unendliche labyrinthische Struktur, in der sich der Protagonist ewig fortbewegt, ohne jemals voran oder irgendwo anzukommen. Diese Paradoxie aus Bewegung und Stillstand wird in der wiederholt verwendeten Metapher „voyageur immobile“⁵⁷⁴ verdeutlicht.

⁵⁶⁶ S. Hnilica: *Metaphern für die Stadt*, S. 30 f.

⁵⁶⁷ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 74.

⁵⁶⁸ M. Hennig: *Das andere Labyrinth*, S. 21.

⁵⁶⁹ M. Hennig: *Das andere Labyrinth*, S. 19 f.

⁵⁷⁰ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 43.

⁵⁷¹ Ebenda, S.76.

⁵⁷² Ebenda, S. 49.

⁵⁷³ Ebenda, S. 95.

⁵⁷⁴ Ebenda, S. 13; 20.

In kälteren Zeiten verstärkt die unberührte Schneedecke auf den Straßen zusätzlich das Gefühl der Einsamkeit und Orientierungslosigkeit bei Monk.

Il traversa en courant la chaussée pour se retrouver côté fleuve et resta quelques secondes à regarder les quais couverts de neige, quasiment sans traces. En remontant vers le nord, il vit la silhouette de la grande cathédrale. Récemment rénovée, les pierres nettoyées, sa blancheur se fondait dans celle du ciel. Il traversa le pont, croisant de rares touristes et se dirigea directement vers la petite place où le vieux Léon servait un couple.⁵⁷⁵

Bei dieser Wetterlage ist er der einzige, der sich in der Stadt zu Fuß bewegt. Unter der Schneedecke verschwinden orientierungsgebende Strukturen wie Straßen und Gehwege. Die Unberührtheit der Schneedecke bezeugt, dass sich niemand durch diesen Raum bewegt. Die ganze Stadt wird zu einem unbeschriebenen Blatt, auf dem nur Monk seine Spuren hinterlässt:

Monk se mit en route, il allait marcher pendant une longue heure. Traverser les arrondissements, franchir des ponts et des ronds-points, sans réfléchir, juste faire un pas et puis un autre mécaniquement comme un grand échassier. Il avalait les minutes, le froid, les sens interdits, les feux aux croisements, fidèle à son radar intérieur.⁵⁷⁶

Der Schnee und die Kälte wirken desorientierend auf Monk, sodass er sich einzig auf seinen inneren Radar verlassen muss. Die Schneedecke verstärkt durch ihre optische Egalisierung das Gefühl der Orientierungslosigkeit. Der Schnee verdeckt alle Spuren und Strukturen der Stadt als erschlossenem und zivilisiertem Raum. Straßen und Gehwege verschwinden unter der Schneedecke, sodass der urbane Raum als unberührtes Land erscheint. Durch Monks Perspektive wird daher ein Gegenbild der westlichen Großstädte entworfen, durch das Aspekte des Großstadtlebens sichtbar gemacht werden, die im Diskurs über die Stadt als Orte des fortschrittlichen Zusammenlebens der Menschen eher verschwiegen werden, wie die existentielle Not bestimmter marginalisierter Gruppen im Vergleich zum Überfluss der restlichen Stadtbewohner:innen und die Bedrohung des sozialen Abstiegs oder der Ausgrenzung. Der Schnee wirkt sozusagen als Katalysator, durch dessen Wirkung die Ohnmacht des Individuums gegenüber der Fülle und Unübersichtlichkeit des städtischen Straßennetzes steigt, da es die zivilisatorischen Strukturen verschwinden lässt. Die Kälte wirkt sich derart auf die Bewegungen aus, dass sie langsam und mechanisch werden. Durch diese Faktoren verstärkt sich das Gefühl der Endlosigkeit von Raum und Zeit: „L’hiver était bien sans fin.“⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 62.

⁵⁷⁶ Ebenda, S. 72.

⁵⁷⁷ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 86.

Die Bewegungen des Protagonisten aus *Station Rome* werden unter den Bedingungen des Winters und seinen paranoid-schizophrenen Phasen zum Ausdruck der größten existentiellen Not und Prekarität. Er lebt permanent im Transit-Raum der Stadt, in der Métrostation „Rome“, und auf den Straßen zwischen der Station und dem Zentrum der Stadt. Sein einziger Rückzugsort werden zunehmend seine Wahnvorstellungen, womit einhergehend die Wahrnehmung des Raums um ihn herum abnimmt. Nachts wenn die Métrostationen für einige Stunden schließen, marschiert er durch die Straßen, um nicht zu erfrieren: „Plus qu’une seule solution : marcher, marcher jusqu’à l’épuisement, marcher pour ne pas mourir.“⁵⁷⁸ Nachdem er im Schlaf ausgeraubt wurde und bei -5° Celsius ungeschützt auf dem Boden lag, läuft er ziellos durch die Straßen von Paris gegen die Kälte und die Wut.

Rue Drouot. La marche me fait du bien, détend mes muscles raidis par le froid et la colère. Boulevard Poissonnière, vers l’est. Peu importe où je vais. Avancer, il faut avancer. Nulle part où se reposer. Je suis les Grands Boulevards, on y croise davantage de passants. Moins de risque de se faire agresser. Je n’ai plus rien à me faire voler, mais j’ai peur. Strasbourg-Saint-Denis. Je me concentre sur le rythme de mon souffle et ferme les yeux un instant.⁵⁷⁹

Ähnlich wie schon bei Philippe und Monk steht im Vordergrund dieser Bewegungen kein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern vor allem in Bewegung zu bleiben. Er ist so sehr auf sich selbst und auf den Verlust seiner Sachen konzentriert, dass er seine Umwelt kaum wahrnimmt. Die Straßen werden nicht beschrieben, sondern nur kurz benannt. In dieser sich auf die wesentlichsten Informationen beschränkenden *écriture* wird die Prekarität seiner Situation deutlich. Die kurzen Sätze korrespondieren mit seiner Fortbewegungsweise: „avancer, il faut avancer“ Die absolute Introspektive und Abgrenzung von seiner Umwelt wird durch die Konzentration auf seinen Atem und seine geschlossenen Augen deutlich. Die Bewegungen des Protagonisten stellen keine Relation zu seiner räumlichen Umgebung her. Die Stationen seines Marsches werden nur durch die Straßennamen markiert, die für ihn aber keine weitere Bedeutung besitzen, als dass sie seine Fortbewegung symbolisieren. Diese Form der Bewegung durch den städtischen Raum, das Verfehlen der Orte durch das Gehen, erzeugt nach Michel de Certeau und Marc Augé *non-lieux*.⁵⁸⁰ Der Grad der existentiellen Not des Protagonisten führt einer Fluchtbewegung, durch die der Raum semantisch entleert wird: „Peu importe où je

⁵⁷⁸ V. Pieri: *Station Rome*, S. 30.

⁵⁷⁹ Ebenda, S. 31.

⁵⁸⁰ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 40.

vais.“⁵⁸¹ Die Orte, die er durchquert besitzen keinerlei Bedeutung einzig die Bewegung zählt und die erzeugt einen Raum, der abgetrennt von der Außenwelt zu sein scheint. Die Bewegung entspricht einer Flucht in sein Inneres, durch die sich die zuvor beschriebene besondere Wahrnehmung der SDF-Figuren nicht auf den Raum, sondern nur auf ihre physische und psychische Konstitution richtet. Der Rückzug des Protagonisten in innere Räume verdeutlicht die große Not, die das Leben auf den Straßen der Stadt auslöst. Aus dieser Perspektive wandelt sich die Stadt zu einer lebensbedrohlichen Landschaft, die der Protagonist einsam durchquert. Die einzige Strategie diesen Gefahrenraum, bestehend aus der eisigen Kälte und der Absenz von Schutzräumen, zu überleben, ist die anhaltende Bewegung:

Je me relève. Il faut continuer, retrouver des passants, de la vie. Je marche au hasard des rues. Notre-Dame de Paris. Je pose mon front humide sur le métal glacial de grilles, j’attrape les barreaux en fer forgé et je les secoue. De toutes mes forces. Personne. Je suis damné. Je ne me souviens du reste. J’ai dû marcher, errer dans la rue avec un seul but: arriver à Rome coûte que coûte.⁵⁸²

Obwohl seine Bewegungen als zufallsgeleitet und herumirrend bezeichnet werden, hat er ein klares Ziel vor Augen: die Rückkehr in den schützenden Raum der Métrostation Rome. Der Eindruck ein Verdammter zu sein, wandelt den Raum quasi in eine Hölle auf Erden, also einen qualvollen Raum ohne Ausweg, in dem er besinnungslos umherirrt. „Si je m’arrête, je crève.“⁵⁸³ Seine lebensbedrohliche Situation und der psychische Zustand führen dazu, dass sich aus seiner Perspektive der Raum gegen ihn wendet, ihm weder Schutz noch Orientierung gewährt. In dem Bild des eingeschlossenen Verdammten findet sich die Raumwahrnehmung als das Labyrinth des Minotaurus aus *L’Abyssinie* wieder. In beiden Romanen wandelt sich der urbane Transit-Raum der Straßen zu einem hermetisch abgeschlossenen und dennoch unendlichen Raum der Qualen und Verdammnis. Als Ziel- und Zufluchtsort dient dem Protagonist in dieser gefährlichen Umgebung die unterirdische Métrostation Rome. Wie bereits im Kapitel zu den Wohnräumen ausgeführt, können die Transit-Orte wie Bahnhöfe und Métrostationen den SDF-Figuren als Wohnraum dienen und stellen hier in Abgrenzung zu dem öffentlichen Raum der Straßen einen Schutzraum dar.

⁵⁸¹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 31.

⁵⁸² Ebenda, S. 33 f.

⁵⁸³ Ebenda, S. 32.

2.2.4.2 Métro

Die Métro zählt mit ihrem Netzwerk aus Stationen, Gleisen und Bahnen ebenfalls zu den Transit-Orten. Die einzelnen Züge der Métro sind in dem Sinne transitorische Räume, dass sie sich selbst permanent in Bewegung befinden, sich von A nach B bewegen und von Station zu Station die Passagier:innen wechseln. Das verursacht eine permanente Dynamik dieses Raums. Die *sans domicile fixe* befinden sich als Passagiere in den Zügen ebenfalls in Bewegung, wenngleich die Fortbewegung für sie nicht immer die zentrale Funktion der Métro ist. In ihrer Nutzungsweise der Métro werden erneut konträre Bedürfnisse und Strategien im Umgang mit den urbanen Räumen deutlich: Die Métro wurde gebaut, um Menschen möglichst schnell und effizient von A nach B zu bringen, unterirdisch, um sich nicht an die oberirdischen Hindernisse anpassen zu müssen, aber auch oberirdisch bahnen sich die Straßenbahnen möglichst geradlinig den Weg durch die Stadt. Eine gängige Metapher für die Bewegung der Bahnen ist laut Lars Wilhelmer, die des Projektils, das durch den Raum schießt. Durch diesen Vergleich wird deutlich, dass für die Bewegungen der Bahnen das „durch“ der entscheidende Faktor der Bewegung ist.⁵⁸⁴ Für die SDF-Figuren ist die Métro trotz dieser funktionellen Ausrichtung nicht primär ein Verkehrsmittel, sondern ein wärmespendender Schutzraum und ein Arbeitsbereich. Somit steht die Bewegung der Métro für die SDF-Figuren nicht im Vordergrund, sondern die Abgeschlossenheit und Immobilität im Inneren der Bahn: Sie bietet zum einen einen Raum zum Verweilen und Erholen und zum anderen bietet die räumliche Enge und Abgeschlossenheit ideale Bedingungen für das Betteln. Dadurch, dass die Passagier:innen während der Fahrt nicht ausweichen können, wird es für die obdachlosen Figuren leichter, um eine Spende zu bitten, wie im Fall von Philippe aus *Un hiver avec Baudelaire*, der in der Métro bettelt oder Gedichte vorliest.⁵⁸⁵ Dabei wird deutlich, dass er durch sein Verhalten aus der Masse der Passagier:innen hervorsticht: Während sie jeweils nur darauf bedacht sind an ihrem Ziel anzukommen, die Métro möglichst schnell wieder zu verlassen und dabei möglichst keinen Kontakt zu den anderen Passagier:innen aufzunehmen, verweilt Philippe in der Bahn ohne auf die Stationen zu achten und versucht die Aufmerksamkeit der Fahrgäste auf sich zu lenken. Das ist keine einfache Angelegenheit, da die Transit-Räume wie die Métro, wie es bereits Marc Augé beschrieben hat, den sozialen Kontakt durch ihre Funktionalität eher

⁵⁸⁴ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 99.

⁵⁸⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 197.

verhindern.⁵⁸⁶ Sie verhalten sich gemäß ihrer Rolle als Passagier:in und verweilen ruhig bis sie an ihrem Ziel angelangt sind.⁵⁸⁷ Philippe fungiert in diesem Raum als Störfaktor dieses Verhaltenskodex und versucht die Wahrnehmung von ihrem Ziel weg und auf das Geschehen in der Bahn beziehungsweise auf sich zu lenken. Zunächst verfolgt er eine Strategie, die er zuvor bei anderen Obdachlosen beobachtet hat. Er läuft zwischen den Sitzbänken durch und berichtet von seiner Notlage: „Pardon de vous déranger, pas de logement, pas d’emploi, à la rue, m’aider d’une petite pièce, un ticket-restaurant, de métro, juste une cigarette, rester propre, manger, dormir au chaud.“⁵⁸⁸ Dies ist eine gängige Bettelstrategie, die auch Marc Augé in seinem Essay *Le métro revisité* als typischen Bestandteil des Métrofahrens beschreibt, durch den deutlich wird, inwiefern in der Métro die Armut besonders sichtbar wird:

Pour le reste, les interventions les plus fréquentes sont celles d’individus qui, écartant le prétexte d’une quelconque prestation, énoncent à voix aussi forte que possible leur âge et leur situation de famille avant de réclamer un peu d’argent, un ticket-restaurant ou même un billet de métro.⁵⁸⁹

Obwohl es sich um eine gängige Methode handelt, mit der die SDF die Anonymität durchbrechen und auf ihre Situation aufmerksam machen wollen, hat Philippe kaum Erfolg, da die Passagier:innen nur stärker in ihre distanzierende Gleichgültigkeit verfallen, mit der sie sich das beengte Reisen durch den unterirdischen Raum erträglich machen: „Regards glissants, fuyant le sien pour se réfugier dans un livre ou un journal, boucliers de papier ouverts à la va-vite. Montée en régime de baladeurs. Demi-sourires tordus grillageant les visages comme autant de levées de herses.“⁵⁹⁰ Mit der Zeit entwickelt Philippe eine neue Strategie, die stärker die Aufmerksamkeit der Passagier:innen erregt, ohne dabei direkten Kontakt aufzunehmen. Gemeinsam mit seinem Hund Baudelaire steigt er in eine Bahn und liest Gedichte, zum Beispiel *Les bons chiens* von Baudelaire, mit denen er subtil die Aufmerksamkeit auf seine Situation lenkt:

[...] ou descendent (Philippe et Baudelaire) dans les entrailles tièdes du métro. Là, ils continuent leur prospection pécuniaire au gré des embranchements souterrains. À la différence de leurs congénères, ils ne demandent rien aux autres passagers. Philippe s’appuie contre les portes du wagon qui resteront fermées tout le long du trajet, Baudelaire s’assoit ou se couche à ses pieds,

⁵⁸⁶ In seinen Essays *Un ethnologue dans le métro* (1984) und in *Le métro revisité* (2008) betont Marc Augé, dass die Métro für ihn und andere regelmäßige Nutzer*innen kein *Non-lieu* ist, im Gegensatz zu anderen Transit-Orten wie Bahnhöfen und Flughäfen. Hier wird deutlich wie stark die jeweilige Zuschreibung des *Non-lieu* von subjektiven Beziehungen zu den Orten abhängig ist.

⁵⁸⁷ M. Augé: *Non-lieux*, S. 127 ff.

⁵⁸⁸ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 124.

⁵⁸⁹ Augé, Marc: *Le métro revisité*. Paris: Édition du Seuil, 2008, S. 43.

⁵⁹⁰ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 124.

un petit gobelet en plastique à ses côtés. Philippe ouvre alors les *Poésies* prêtées par Bébère et commence simplement à lire à voix haute. Il lit sans interruption jusqu'au terminus avant de repartir en sens inverse ou de bifurquer sur une autre ligne. Au début, tout se murent dans une indifférence protectrice: regards fixés au sol ou aux vitres, sur un livre ou un journal, augmentation du volume des baladeurs transformés en oeilnières auditives, soupirs lassés, silencieusement imprimés dans des demi-sourires crispés défigurant les visages.⁵⁹¹

Zunächst verharren die Fahrgäste in ihrer distanzierten Blasiertheit⁵⁹², die ihnen die Enge des Transit-Raums Métro auferlegt. Doch mit der Zeit verändern einige Passagier:innen durch Philippes unaufdringliches Verhalten und die Wirkung der Poesie, die die Wahrnehmung der Zuhörenden von sich und ihrem Ziel ablenkt, ihre abwehrende Haltung:

À mesure qu'il lit, sans bouger ni descendre à l'arrêt suivant, des sourcils se froncent comme autant de points d'interrogation, le volume d'un i-Pod baissé, un écouteur est retirés d'une oreille, des journaux et des livres se ferment, des têtes se penchent dans l'allée centrale. Progressivement, des coups d'œil surpris et décontenancés s'échangent entre les voyageurs, les visages se détendent, s'ouvrent. Et, au fil des stations, le petit gobelet émet des tintements de plus en plus clairs.⁵⁹³

Die Gedichte dienen Philippe als eine Intervention, mit der er das dem Transit-Raum angepasste Verhalten der Passagier:innen verändern kann. Sie verhalten sich zunächst so wie es ihnen der funktionale Raum der Métro im Zeichen des *Non-lieu* vorgibt. Sie existieren rein in ihrer Rolle als Passagier:in, vermeiden sozialen Kontakt und haben lediglich ihr Ziel und das schnelle Aussteigen aus der Bahn im Visier. Marc Augé beschreibt die Entindividualisierung der Passagier:innen an den Transit-Orten als *Non-lieux* folgendermaßen:

[..] c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle ou des conducteurs du dimanche. Sans doute, même, l'anonymat relatif qui tient à cette identité provisoire peut-il être ressenti comme une libération par ceux qui, pour un temps, n'ont plus à tenir leur rang, à se tenir à leur place, à surveiller leur apparence.⁵⁹⁴

Während die Anonymität und die egalisierende Vereinnahmung der Identität für die Passagier:innen ein Vorteil ist oder als Befreiung empfunden wird, erschwert dies für Philippe sich Gehör zu verschaffen und gesehen zu werden. Entgegen der restlichen Fahrgäste verweilt er in der Bahn und durchbricht mit seinen Gedichten die anonyme und funktionale Beziehung der Passagier:innen zum Raum und untereinander. Philippes Verhalten transformiert somit zumindest einige der Eigenschaften, durch die die Métro

⁵⁹¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 197.

⁵⁹² Vgl. G. Simmel: „Die Großstadt und das Geistesleben“, S. 246.

⁵⁹³ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 198.

⁵⁹⁴ M. Augé: *Non-lieux*, S. 127.

als *Non-lieu* definiert werden kann, zu einem Raum, an dem soziale Kontakt entstehen können, beziehungsweise der Blick zumindest vorübergehend auf die Poesie oder die Situation eines anderen Menschen gerichtet wird.

Dieses Beispiel stellt bereits eindrücklich dar, inwiefern die Perspektive der SDF-Figuren erneut einen paradoxen Standpunkt im Gegensatz zur Mehrheit der Bahnfahrer:innen besitzt, weil sie entgegen der Bewegung der Métrobahnen und der sich in Bewegung befindenden Passagier:innen einen verweilende Wahrnehmungsperspektive in dieser Dynamik darstellen. Dies wird auch dann deutlich, wenn Philippe die Métro nicht zum Betteln nutzt, sondern sie per Zufall in seine Stadtspaziergänge integriert.

Heure de pointe. Le métro arrive sur un quai bondé. Les portes s'ouvrent. S'ensuit une bousculade absurde, où ceux qui montent s'engouffrent en repoussant à l'intérieur ceux qui descendent. Soupirs exaspérés, coups d'épaules, bougonnements agacés, pieds écrasés, injures maugrées entre ses dents. Au sol, des marques jaunes et des flèches sont dessinées pour que l'échange des voyageurs se passe dans le calme et la logique des vases communicants. Sans effet sur l'instinct grégaire. Philippe sort de la rame et se laisse dériver jusqu'à la surface dans le flot anonyme de la foule. [...] Il marche. Longtemps. Tout autour, les jupes raccourcissent, les décolletés s'échancrent, les pulls sont rérirés et négligemment jetés sur les épaules ou noués autour de la taille. [...] Au coin d'une rue, il plonge dans une bouche de métro. Sans consulter le plan du réseau souterrain, il prend la direction de la gare Saint-Lazare.⁵⁹⁵

In ähnlicher Weise wie sich Philippe auf den Straßen von den Menschen und der Straßenführung leiten lässt, steigt er an der einen Station in die Métro ein, fährt einige Stationen, steigt wieder aus, lässt sich treiben und steigt an der nächsten Ecke wieder ein. Während die anderen Passagier:innen sich durch das Gedränge der Menschen kämpfen, den Hinweispfeilen folgen, um möglichst schnell an ihrem Zielort anzukommen, lässt Philippe sich treiben und beobachtet aus dieser Perspektive das hektische Verhalten der Menschen, die als deindividualisierte Masse und als irrational agierende Herde beschrieben werden. Erneut erscheint auch die Métro durch das gleichgültige und rücksichtslose Verhalten ihrer Nutzer:innen und die funktionale Kommunikation des Raumes mit den Passanten als *Non-lieu*. Nur die Vertrautheit der meisten Passagier:innen und auch von Philippe mit den Stationen und den Abläufen des Ein-, Aus und Umsteigens könnten dem widersprechen. Für Marc Augé stellt die Métro eine Ausnahme in der Reihe der öffentlichen Verkehrsmittel dar. Im Gegensatz zu Zügen und Flugzeugen ist die Métro für viele Nutzer:innen ein vertrauter Bestandteil ihres Alltags:

Il n'est pas un n'est pas un non-lieu, pour moi en tout cas, ni pour ceux qui y font régulièrement le même trajet. Ils y ont des souvenirs, des habitudes, y reconnaissent quelques visages et entretiennent avec l'espace de certaines stations une sorte d'intimité corporelle mesurable au

⁵⁹⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 53 f.

rythme de la descente dans la volée d'escaliers, à la précision du geste qui introduit le ticket dans la fente du portillon d'accès ou à l'accélération de la marche quand se devine à l'oreille l'arrivée de la rame au bord du quai.⁵⁹⁶

Dieses Zitat verdeutlicht, dass die subjektive Wahrnehmung und Beziehung zu einem Ort einen ausschlaggebenden Faktor für die Zuordnung zu den *Non-lieux* darstellt, selbst wenn alle anderen drei Charakteristiken zutreffen.

Die öffentlichen Verkehrsmittel sind allerdings nicht für jeden der Protagonisten ein vertrauter Raum, in dem die Möglichkeit zur Kontaktaufnahme und zum Betteln besteht, sondern können sich gerade durch die Geschwindigkeit, die Anonymität und soziale Gleichgültigkeit zu einem beunruhigenden und desorientierenden Raum wandeln. Für Monk aus *L'Abyssinie* ist die Métro mit ihrer Enge und Abgeschlossenheit ein Raum, der bei ihm klaustrophobische Panik auslöst und den er weitestgehend meidet.⁵⁹⁷ Er nutzt aber oberirdische Bahnen, um in Randgebiete der Stadt zu gelangen, in denen es andere Ressourcen als in der Innenstadt gibt. In dem folgenden Beispiel ist er in die *banlieue* gelaufen, in der es viele Einkaufszentren und Lager gibt. Ein Ort, an dem er hofft nützliche Gegenstände zu finden, die weggeworfen oder verloren wurden.⁵⁹⁸ Auf dem Rückweg fahren sein Begleiter und er mit der Bahn zurück ins Zentrum:

Les gens leur jetaient un coup d'œil et s'éloignaient. L'espace était vide autour d'eux comme une frontière interdite. Cette population qui lisait, rêvassait, consultait son téléphone, parlait, s'évanouissait dans l'esprit de Monk sitôt aperçue. Elle lui évoquait de vagues relents de sa vie passée, un brouillard s'agitant dans un espace opaque. L'Empailleur s'était endormi, bercé par le roulis du wagon. Il ronflait bruyamment. Monk regardait le paysage défiler devant ses yeux: images furtives, images brisées, images muettes et incompréhensibles. Soudain il donna un coup de pied dans le siège de l'Empailleur qui sursauta.⁵⁹⁹

In dem beengten Wagen wird der soziale Ausschluss durch den leeren Raum um sie herum umso spürbarer. Entgegen der Annahme, dass Transit-Orte Differenzen verschwimmen lassen und strukturelle Ordnungen verhandelbar machen⁶⁰⁰, wird hier der soziale Ausschluss durch eine unsichtbare räumliche Grenze zwischen den beiden Obdachlosen und den anderen Fahrgästen umso sichtbarer. Die Obdachlosen stellen in der Gesellschaft eine subalterne Gruppe da, denn während für die anderen Passagiere durch den Aufenthalt im Transit Differenzen zwischen Alter, Ethnien oder sozialen

⁵⁹⁶ M. Augé: *Le métro revisité*, S. 34.

⁵⁹⁷ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 93.

⁵⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 46.

⁵⁹⁹ Ebenda, S. 48.

⁶⁰⁰ Vgl. Vittoria Borsó: „Transitorische Räume“, S. 259; Lars Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 38.

Klassen aufgehoben werden und sie für die Zeit des Transits alle als Fahrgäste mit gleichen Rechten gelten⁶⁰¹, ist selbst hier die Kluft vorhanden. Marc Augé beschreibt die Métro als einen Ort, an dessen Ufern die Ärmsten stranden: „Les quais du métro, comme les quais de la Seine, sont le refuge des exclus, même si on essaie de les chasser pour faire une ville propre. Car, si le reflux relie, la rive isole. Le métro est une rivière qui ne tarit jamais.“⁶⁰² Obwohl es in *L’Abyssinie* nicht um die Métro geht, sondern um eine Bahn, die im Gegensatz zur Métro Paris verlässt und sozusagen die Ufer der Stadt ansteuert, können hier Ähnlichkeiten mit der Flussmetapher aufgezeigt werden. Doch selbst im Fluss der Bahnpassagier:innen spüren Monk und sein Freund die soziale Exklusion und ihr Ausschluss wird ebenfalls durch ihr abweichendes Verhalten sichtbar. Die anderen Passagier:innen sind mit Lesen oder Telefonieren beschäftigt. Für sie ist die Bahnfahrt eine tägliche Routine, die ihren Wohnort mit ihrem Arbeitsplatz verbindet. Eine Selbstverständlichkeit, die für Monk zu einem weit entfernten Leben in seiner Vergangenheit gehört. Eine Vertrautheit mit der Bahn, die wie schon in dem Zitat von Marc Augé deutlich wurde, zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht gehört, die sich ein Fahrtticket leisten können, während die Bahnen für die Obdachlosen nur einen fragilen Schutzort darstellen. Verlassen Sie die Bahn oder werden aus ihr verwiesen, stranden sie an den Transit-Orten. Monk wendet seine Wahrnehmung von den abweisenden Mitfahrer:innen ab und blickt im Gegensatz zu den anderen Passagier:innen aus dem Fenster. Eine unlesbare und anonyme Landschaft zieht vorbei. Die Wahrnehmung des Raums, durch den sich die Bahn bewegt, entspricht dem von Lars Wilhelmer beschriebenen Eindruck der ersten Bahnreisenden, die durch die Geschwindigkeit den Bezug zu dem durchquerten Raum verloren hätten:

Die Unfähigkeit, angesichts des Geschwindigkeitsrauschs die durchfahrenen Orte geordnet wahrzunehmen und zu Reiseräumen zu synthetisieren, konfrontiert die Reisenden somit erstmals mit einem Kernproblem des Transitorischen, dem Eindruck der Ortlosigkeit. Wenn draußen jeder feste Punkt zum Streifen verschwimmt, stellt sich im Abteil das Gefühl ein, überhaupt keinen Ort mehr ausmachen zu können und durch das bloße Nirgendwo zu reisen. Der sehende Reisende gerät zum blinden Passagier.⁶⁰³

Ebenso ergeht es Monk in der Bahn. Außerhalb des Waggons findet er keinen Anhaltspunkt zur Orientierung, er bewegt sich durch einen desorientierenden und fremden Raum. Erst als die Bahn bremst und die vertraute Stadt vor den Fenstern

⁶⁰¹ Vgl. L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 38.

⁶⁰² M. Augé: *Le métro revisité*, S. 27.

⁶⁰³ L. Wilhelmer: *Transit-Orte in der Literatur*, S. 100.

auftaucht, gewinnt er die Orientierung im Raum zurück. In *L' Abyssinie* fungiert die Bahn zusätzlich als Erinnerungsraum, der allerdings keine klaren Bilder aus Monks Vergangenheit aufruft, sondern nur ein unklares Rauschen von unzusammenhängenden Erinnerungsfetzen auslöst, die der am Fenster vorbeiziehenden fragmentarischen Landschaftsausschnitte ähneln. Hier wird eine Analogie zwischen der Bewegung der Bahnen, dem Bremsen und Beschleunigen, durch die die Umgebung entweder verfremdet vorbeizieht oder während der kurzen Halte plötzlich als deutliches Standbild erscheint, und Monks Erinnerungen an seine Vergangenheit gezogen. Gerade durch die Bewegungen der Bahn werden bei ihm Erinnerungen geweckt, aber auch wieder zerstreut, so als würde die Bewegung im Raum ebenfalls eine Bewegung in der Zeit bewirken. Im folgenden Beispiel benutzt er erneut die Tram, um von einem Tauschgeschäft in der *banlieue* wieder zurück ins Zentrum der Stadt zu gelangen, als die ein- und ausfahrenden Züge vor seinen Augen Bilder einer anderen Zeit hervorrufen:

Monk adossé contre un siège en plastique, laissa plusieurs rames défilier devant ses yeux. Quelque chose palpitait en lui, une ombre grandissante s'allongeant sur le sable mouvant du désert. Une caravane, point minuscule dans l'horizon surchauffé, avançait dans sa tête. Elle passait devant ses yeux, Monk sentait l'odeur des bêtes, le claquement des vêtements des hommes au vent désertique. Le sable s'effondrait lentement sous leurs pas, la lenteur de leur marche collait à l'immensité autour d'eux. Ils étaient si proches que Monk aurait pu les toucher. Il entendit comme une bousculade, une accélération dans l'air, les particules de son rêve s'éparpillèrent sur le quai de banlieue. Il tourna la tête à droite, un garçon courait tellement vite que ses pieds effleuraient à peine le bitume. Il vit deux ombres qui le poursuivaient comme des doubles maléfiques. Puis tout retomba : la poussière, le bruit et le mouvement.⁶⁰⁴

Die ein und abfahrenden Bahnen evozieren Bilder aus seiner Vergangenheit in seiner Heimat. Es sind fragmentarische Bilder, die auf ein traumatisches Erlebnis hindeuten. Durch die sich bewegenden Elemente auf dem Bahngleis verschwimmen Realität und Vergangenheit, wodurch unklar bleibt, ob der Junge wirklich den Bahnsteig entlangrennt oder ob er ein Produkt der Erinnerung ist. Der Luftzug der nächsten einfahrenden Bahn lässt die Erinnerung wie die Sandpartikel in der Luft wieder verschwinden und Monk steigt in die Bahn ein.

Il se leva et s'avança sur le quai. Un tram arriva, chuintant, glissant; les portes s'ouvrirent dans un soupir et un flot se déversa. Monk légèrement bousculé se laissa porter par la foule et se retrouva coincé au fond d'un wagon. La rame se remit en marche, grosse chenille silencieuse. Il avait le nez collé à la vitre. Les maisons, les immeubles défilaient sous ses yeux, les arrêts déversaient leur lot de voyageurs. Il voyait des silhouettes sur le quai d'en face à chaque gare mais rien n'accrochait son regard. Le front appuyé sur le haut de la vitre, il se laissa bercer

⁶⁰⁴ C. Dufosset: *L' Abyssinie*, S. 101 f.

doucement par le mouvement des wagons. Soudain, la ville était devant ses yeux, depuis quand?⁶⁰⁵

Ähnlich wie er durch das Hin- und Her in seinen Erinnerungen die Orientierung für Zeit und Raum verliert, löst die Fahrt der Bahn eine räumliche Desorientierung in der Stadt aus. Es ist ein Merkmal transitorischer Räume eine dynamische Zeit-Raum Relation zu besitzen und dadurch körperliche, aber eben auch mentale Instabilitäten auszulösen⁶⁰⁶, die sich hier durch das Erwachen verdrängter traumatischer Erinnerungen zeigt. Diese Instabilität äußert sich ebenfalls durch die verlorengegangene Orientierung in der Stadt. Denn als er aus der Bahn aussteigt, ist er in einem unbekanntem Stadtteil, in dem er daraufhin orientierungslos herumirrt bis er schließlich wieder in bekannte Straßen gelangt.

Die Bewegung der Bahnen führen nicht bei allen Protagonisten dazu, Erinnerungen zu wecken, sondern können auch als Flucht vor Gedanken und Erinnerungen dienen. In *Station Rome* wird die Métro ähnlich wie schon das Gehen durch die Straße als Flucht vor schmerzhaften Erinnerungen und seinen paranoiden Episoden genutzt.

Je me suis engouffré dans le métro. Bruit sec des portes métalliques qui claquent, odieuse voix électronique qui annonce deux fois chaque station comme si nous étions sourds et cons, braillements lyriques de l'accordéon, vrombissement de la rame, voix fortes pour couvrir le tumulte, cris au téléphone. Du bruit! Je veux du bruit. Et de la vitesse. Je suis allé jusqu'à Gallieni et j'ai pris la rame en sens inverse.⁶⁰⁷

Der Ich-Erzähler des Romans nutzt die Geschwindigkeit und den Lärm der Métro als Betäubung seiner Gefühle und Gedanken. Er fährt Hin und Her ohne ein Ziel zu haben. Im Gegensatz zu den anderen Passagier:innen ist die Métro für ihn kein Verkehrsmittel von A nach B, sondern nur ein Gefährt, das ihn in Bewegung halten soll. Die Dynamik, die ihn das Verhältnis zu Zeit und Raum verlieren lässt, wird hier nicht als beunruhigend, sondern als beruhigend empfunden. Der von Lars Wilhelmer beschriebene Wandel vom sehenden Reisenden zum/zur blinden Passagier:in wird also nicht als Verlust der Orientierung und der bewussten Wahrnehmung des Raums empfunden, sondern als positive Betäubung der Sinne. Die *Non-lieu* Qualitäten der Métro, sprich die kühle Funktionalität und die Anonymität, werden in dem Zitat ebenfalls durch die metallischen Geräusche, die elektronischen Ansagen und das rücksichtslose Agieren der

⁶⁰⁵ Ebenda, S. 102.

⁶⁰⁶ Vgl. Vittoria Borsó: „Transitorische Räume“, S. 260.

⁶⁰⁷ V. Pieri: *Station Rome*, S. 161.

Passagier:innen deutlich. Sie tragen zusätzlich zu der Betäubung und positiv empfundenen Entindividualisierung des Protagonisten bei.

Ein weiterer Protagonist, der in der Métro vor allem Schutz sucht, ist Vernon Subutex. Nachdem er die Gastfreundschaft seiner Freunde überstrapaziert hat, ist Vernon endgültig ohne Obdach auf der Straße. Seine erste Zuflucht ist die Métro:

Il a passé la première journée enterré dans le métro. Il faisait les lignes de bout en bout. Il les a toutes faites. Il a somnolé, il a lu les journaux que les gens abandonnaient en sortant, il a regardé passer les quais, il a pris des correspondances, il a écouté les musiciens. Il se choisissait une station, au hasard, s'y installait, y laissait passer quelques rames, puis il remontait jusqu'au terminus. Il donnait le change. Pourtant personne ne s'occupait de ce qu'il faisait.⁶⁰⁸

Vernons Bewegungen mit der Métro sind ähnlich wie schon bei Philippe und dem Ich-Erzähler aus *Station Rome* zufallsgeleitet, dienen dem Schutz und Zeitvertreib und stehen damit kontradiktorisch zur Funktionsweise der Métro als geradliniges Verkehrsmittel. Durch Vernons Nutzungsweise der Métro entstehen statt geradlinigen Bewegungen zufallsgeleitete schlingernde Bewegungen, bzw. auf das sternenförmige Netz der Métro übertragene Zick-Zack-Bewegungen. Man könnte dieses Nutzen der Métro als flanierendes Fahren bezeichnen, da es sich ebenso durch die Kennzeichen des Flanierens auszeichnet: Die Zufälligkeit und Ziellosigkeit der Bewegungen, die Distanz zu den restlichen Passagier:innen und die dadurch entstehende Wahrnehmungsästhetik.⁶⁰⁹ Dennoch ist hier ebenso wie bei den zufallsgeleiteten Bewegungen auf der Straße die Prekarität als Auslöser dieser Nutzungsweise mit in die Betrachtung einzubeziehen. Die zufallsgeleiteten Bewegungen dienen dazu eine möglichst lange Zeit in dem witterungsgeschützten Bereich der Métro zu verbringen, die Distanz zu den anderen Passagier:innen ist nicht selbstgewählt, sondern ist, wie besonders in *L'Abysinie* und *Un hiver avec Baudelaire* deutlich wird, ein ausgrenzender Abwehrmechanismus gegenüber den SDF-Figuren.⁶¹⁰ Dennoch fällt auf, dass die Protagonisten durch ihre spezifische Nutzungsweise der Bahn, das heißt das längere Verweilen ohne ein bestimmtes Ziel zu besitzen, einen anderen Blick auf die Passagier:innen ermöglichen, der die soziale Kälte sichtbar macht. Die Métro als geradliniges und effizientestes Verkehrsmittel der Stadt verkörpert die Leistungsgesellschaft, aus der die SDF-Figuren herausgedrängt wurden

⁶⁰⁸ V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 318.

⁶⁰⁹ Vgl. S. Gomolla: *Distanz und Nähe. Der Flâneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*, S. 16.

⁶¹⁰ Vgl. C. Dufosset: *L'Abysinie*, S. 48; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 108.

oder die sie bewusst verlassen haben. Dies wird in dem räumlich begrenzten Raum der Métro in potenziert Weise sichtbar:

Le lendemain, à cinq heures il attendait l'ouverture du métro, il a piqué un somme sur la ligne 8. Il est descendu à République, il s'obstinait à simuler le mec qui va quelque part. Il est resté assis quelques heures – où quelques minutes, le temps avait perdu son évidence – sur les bancs infortables, le regard rivé sur le mur d'en face, comme un monsieur préoccupé par ses affaires quotidiennes. Ce temps passé d'une rame à l'autre l'avait couvert d'une pellicule de crasse noire. Il a eu besoin de prendre l'air.⁶¹¹

Dadurch, dass Vernon sein Verhalten an die anderen Passagier:innen anpasst, wird deutlich, dass es sich bei der Handlungsweise des ziellosen Métrofahrens um ein von der Gesellschaft abweichendes Verhalten handelt, durch das er auffallen und in Schwierigkeiten geraten könnte. Das zeigt, dass Handlungsweisen ein Indikator für die gesellschaftliche Zugehörigkeit sein können. Es zeigt sich anhand dieses Beispiels erneut, dass der transitorische Raum der Métro zu einem Verlust der Zeit-Raum-Relationen führen kann. Die Métro erscheint dadurch als Chronotopos, also nach Bachtin als ein Raum mit einer eigenen speziellen Zeit-Raum Relation: Michail Bachtin entwickelte den Chronotopos Begriff als Analysekonzept für die literarische Ästhetik des Zeit-Raum Gefüges, die für ein komplettes Genre gelten können, aber auch für einzelne Motive und Topoi innerhalb der literarischen Texte.⁶¹² Bei der Métro können wir von einem spezifischen Mikro-Chronotopos sprechen, der sich durch den Verlust des Zeit-Raum-Gefühls auszeichnet. Dieser Verlust entsteht zum einen durch die schnelle und geradlinige Bewegung der Wagen, durch die die Passagier:innen den Bezug durch den durchquerten Raum verlieren, und zum anderen durch die Ziellosigkeit der SDF-Figuren und dem durch ihre Situation ausgelösten Verlust der Zeitwahrnehmung.

In Zusammenhang mit dem Roman *Vernon Subutex* wird im Laufe der Trilogie ein Wandel in der Wahrnehmung der Métro sichtbar: War sie zunächst noch ein Schutzraum, wird sie mit der zunehmenden Abwendung des Protagonisten von der Gesellschaft, vor allem von der urbanen Leistungsgesellschaft, zu einem bedrohlichen und klaustrophobischen Raum. Wie sich in dem vorherigen Zitat bereits gezeigt hat, geht die Nutzung der Métro mit einer Anpassung an bestimmte Verhaltensnormen einher, die Vernon sukzessive ablegt. Nach einer langen Zeit im Parc des Buttes Chaumont unter freiem Himmel, erlebt er die Métrofahrt als Qual: „Ils prennent le métro, Vernon est

⁶¹¹ Ebenda, S. 319.

⁶¹² Frank, Michael C.: „Chronotopoi.“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2018, S. 160.

malmené par le vacarme, il a perdu l'habitude des endroits exigus, puis ils remontent la Seine et il est soulagé, quand ils arrivent chez la Hyène.“⁶¹³ Die Effizienz und die räumliche Abgeschlossenheit der Métro stehen im Widerspruch zu Vernons neu gefundener Lebensweise außerhalb von gesellschaftlichen Normen. Diese Beispiele zeigen, inwiefern die Handlungsweisen der SDF-Figuren in den Transit-Räumen der Straßen und Métro erneut in Kontradiktion zu der Mehrheitsgesellschaft stehen. Vor allem die Ziellosigkeit der Bewegungen sticht hervor. Sie bewegen sich nicht, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern die Bewegungen selbst sind der Zweck ihrer Handlung, sei es um sich warmzuhalten, vor der eigenen Situation zu entfliehen oder in der Masse der sich bewegenden Menschen zu verschwinden. Es sind Bewegungen ohne Ziel, aber auch ohne Ausweg.

2.2.5 Naturräume

Naturräume erscheinen in den Romanen in zweierlei Form. Zum einen als reale urbane Naturräume wie vor allem Parks, Flussufer oder Friedhöfe und auf der anderen Seite als Metaphern für den urbanen Raum, wie die Wüste oder der Dschungel. Beide Erscheinungsformen korrelieren mit den Bewegungen der SDF-Figuren. Die urbanen Naturräume werden von den SDF-Figuren durch Bewegungen erforscht ähnlich der *terrains vagues*, allerdings verlangen die oftmals angelegten und gepflegten Parkanlagen nicht nach den abenteuerlichen umherstreifenden Bewegungen des *rôdeur*, sondern können sich sogar dem Flanieren von Sonntagsspaziergängern annähern. Die Metapher der Wüste hingegen ist zum einen Sinnbild der nomadierenden Lebensweise der SDF-Figuren in der für sie lebensfeindlichen Stadt und entsteht erst durch ihre umherziehenden Bewegungen auf der Suche nach Nahrung und Unterschlupf. Diese Korrelation zwischen Naturraum und Bewegung der Figuren sollen im Folgenden untersucht werden.

2.2.5.1 Naturräume als Gegenorte zur Stadt

Naturräume stehen in Opposition zum urbanen Raum, sprich zum kultivierten Raum, allerdings gehören zu einer Stadt häufig gewissermaßen kultivierte Naturräume in Form von angelegten Parks und Erholungsgebieten an den Stadträndern. Diese

⁶¹³ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 121.

institutionalisierten Naturräume sind in hohem Maße kultiviert und können nicht mit der wilden Natur gleichgesetzt und damit konträr zum urbanen Raum definiert werden. Sie stellen trotzdem einen Gegenort zum restlichen Stadtraum dar, denn sie konstituieren sich im Gegensatz zu dem restlichen urbanen Raum nicht aus toten Materialien wie Beton und Asphalt, sondern werden von lebendigen Pflanzen gestaltet. Diese Naturräume stellen für die SDF-Figuren einen Rückzugsort aus der grauen Betonwüste der Stadt dar. In dem Roman *L'Abyssinie* zieht es den Protagonisten Monk immer wieder in einen kleinen Park, durch den ein Fluss führt:

L'air était caressant, il eut envie de profiter de la chaleur fugace et entra dans un jardin public près du fleuve. C'était un peu le sien, le seul qu'il fréquentait vraiment. Parsemé de hautes haies, de platanes, de châtaigniers et d'allées ratissées qui formaient un entrelacs de sillons, le grand square formait un triangle presque parfait. Sa pointe piquait du nez vers le fleuve et entre les haies et les feuilles on pouvait apercevoir des taches d'eau. Des bancs verts punctuaient l'espace public.⁶¹⁴

Der idyllische Park stellt einen Kontrast zu den trostlosen und gleichförmigen Straßen dar, auf denen er sich die meiste Zeit des Tages bewegt. Im Gegensatz zu den anderen urbanen Räumen scheint sich der Park nicht gegen ihn zu wenden, sondern die Luft und die Pflanzen haben eine wohltuende Wirkung auf den Protagonisten. Der Park wird zu einem idealen, fast utopischen Raum, indem seine Bewegungen nicht mehr dem getriebenen Marschieren, noch dem ziellosen Herumirren entsprechen, sondern sich in ein müßiggängerisches Flanieren wandelt. Ab und zu nimmt er dort sogar Platz wie ein Sonntagsspaziergänger.⁶¹⁵ Der Park bietet ihm Erholung von seinem Leben als Obdachloser, für das der urbane Raum mit seinen Straßen aus Asphalt und Beton Sinnträger ist.

Für Vernon aus *Vernon Subutex* werden solche urbanen Naturräume im Laufe des zweiten Bandes zunehmend zu einem Zufluchtsort vor der Stadt, bis er schließlich im dritten Band der Stadt den Rücken kehrt und mit seiner Gemeinschaft in ländlichen Gegenden campiert.⁶¹⁶ Vernons Abkehr von der Gesellschaft und ihren Regeln ist mit einer Flucht aus dem urbanen Raum in die Natur verbunden. Nur in den ersten Tagen schläft er auf öffentlichen Plätzen der Stadt, doch nach einer Schlägerei mit drei Neonazis flüchtet er vor Schreck und Ekel auf den Butte Bergyere.⁶¹⁷ Dieses Stadtviertel wird als eine dörfliche Enklave inmitten von Paris beschrieben: „La butte Bergyere est un plateau

⁶¹⁴ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 34.

⁶¹⁵ Ebenda, S. 34; 49.

⁶¹⁶ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 3*, S. 21.

⁶¹⁷ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 392.

de quelques rues, auquel on accède par des escaliers, on y croise rarement une voiture, il n'y a ni feu rouge, ni magasin. Rien que des chats, en abondance.“⁶¹⁸ Es fällt aus der urbanen Ordnung heraus sowie Vernon aus der gesellschaftlichen Norm: „Il est suspendu comme cette étrange quartier dans lequel il a échoué.“⁶¹⁹ Das Viertel bietet ihm offene Räume als Zuflucht an, wie einen öffentlichen Garten. Da dieser nachts abgeschlossen ist, muss er die Gitterstäbe der Umzäunung überqueren, um von der Stille und Frische des Ortes zu profitieren:

Vernon attend qu'il fasse nuit et qu'autour de lui toutes les fenêtres se soient éteintes pour escalader les grilles et s'aventurer au fond du jardin communautaire. Le pouce de sa main gauche le lance, il ne se souvient plus comment il s'est fait cette petite écorchure, mais au lieu de cicatriser, elle gonfle, et il est étonné qu'une blessure aussi anodine puisse le faire souffrir à ce point. Il traverse le terrain en pente, longe les vignes en suivant un chemin étroit. Il fait attention à ne rien déranger. Il ne veut pas faire de bruit, ni qu'on détecte sa présence le matin. Il atteint le robinet et boit avec avidité. [...] Il cueille une pomme au fond du jardin, elle est acide, mais il a faim de sucre. Il escalade avec peine les grilles qui séparent le jardin de la propriété où il a pris l'habitude de dormir.⁶²⁰

Der Gemeinschaftsgarten erscheint wie das verbotene Paradies: Die Weinstöcke, der Brunnen und der Apfel erlauben ihm für einen Augenblick seinen Hunger und Durst zu stillen. Gleichzeitig riskiert er entdeckt zu werden oder sich beim Klettern über den Zaun weiter zu verletzen. Es ist die Natur, die diesen Raum zu einem positiven Gegenort zur städtischen Kargheit und Feindlichkeit kreiert.

Eine noch größere Bedeutung erlangt ein anderer Naturraum für Vernon: Der Parc des Buttes Chaumonts. Er durchquert den Park zum ersten Mal auf dem Weg zum ersten Wiedersehen mit seinen Freunden, nachdem er tagelang im Delirium auf einer Bank des Butte Bergeyre verbracht hat. Der Park wird für ihn zum Beginn eines neuen Abschnitts seiner Obdachlosigkeit, in dem er mit seinem veränderten Bewusstsein Frieden schließt und für seine Freunde zu einem spirituellen Anführer wird. Die grüne Vielfalt des Parks erlebt er bereits beim ersten Betreten als starke Sinneswahrnehmung:

Laurent continue d'avancer, Vernon le suit. Ils longent une pelouse en pente, le paysage est tout en dénivelés, un chaos de verts, de feuillages légèrement distincts, on n'entend presque pas la ville, ici. Vernon est surpris par le calme. Une odeur intense de terre mouillée le remplit, des arbres dont il ne connaît pas les noms tendent leurs branches au-dessus d'eux, rassurante haie d'honneur végétale.⁶²¹

⁶¹⁸ Ebenda, S. 12.

⁶¹⁹ Ebenda.

⁶²⁰ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 11 ff.

⁶²¹ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 116.

Der Park wird für ihn zu einem Schutzraum vor der Stadt. Er schirmt vor Lärm und Gestank ab und die duftenden Pflanzen bilden ein schützendes Dach über den beiden obdachlosen Figuren. Der Park kann als Gegenort zur Stadt betrachtet werden. Der urbane Raum zeichnet sich durch seine Effizienz und Funktionalität, ein dem er keinen Platz für Freiräume zur spontanen Nutzung, für Begegnungen von Obdachlosen und für alternative Lebensstile gibt. Urbane Räume wie Einkaufsstraßen, U-Bahn-Stationen und Einkaufstraßen sind das räumliche Äquivalent der kapitalistischen Leistungs- und Konsumgesellschaft. Mit dem Lärm, dem Gestank, der Brutalität und der sozialen Kälte wird die Stadt für Vernon unerträglich, besonders nach der Rückkehr aus dem Camp und den Anschlägen auf Charlie Hebdo und auf das Bataclan.⁶²² Im Gegensatz dazu erscheint der Parc des Buttes-Chaumont, wie oben beschrieben, als ein einladender und schützender Raum, und wird für Vernon und seine Freunde zu einem Zufluchtsort vor der Brutalität der Stadt und ihrer stressigen Lebensweise. Der Park mit seinem „chaos de verts“ und dem „odeur intense de terre mouillée“ hat eine Sinnlichkeit, die in der Effizienz der Stadt keinen Platz hat. Der Park ist ein natürlicher Raum, auch wenn er von Menschen geschaffen wurde, er besteht aus lebendigen Pflanzen, die in einem vom Menschen unabhängigen ökologischen System funktionieren. Sein veränderter Bewusstseinszustand, der durch die „absences“⁶²³ gekennzeichnet ist, macht es ihm unmöglich im gesellschaftlichen System zu funktionieren. Stattdessen besitzt er eine erweiterte Wahrnehmung für seine Umwelt und ihre übermenschliche Energie:

Il apprécie d'être raide, ça lui permet d'éprouver les sensations les plus invraisemblables sans se poser trop de questions. Comme, par exemple, quand il met sa main à plat contre le bois de l'arbre, sentir la douce pulsation de la sève qui le régénère, basse fréquences électromagnétiques, être conscient du tempo du végétal. Il préfère penser que c'est parce qu'il a fumé, mais en vérité, il n'est jamais tout à fait redescendu, depuis son trip avant le visionnage des cassettes d'Alex Bleach.⁶²⁴

Der Naturraum wird zu einer Form des spirituellen Tempels. Er ermöglicht die Erweiterung der Wahrnehmung und die Verbindung zwischen dem Mensch und seiner Umwelt. Der urbane Mensch, der seine Verbindung zur Kirche und damit den Zugang zu spirituellem Denken verloren hat, findet hier in der Natur eine neue Kirche, zu deren Priester Vernon sich im weiteren Verlauf entwickelt. Die Gemeinschaft um Vernon erachtet ihn als eine Art Guru, da ihn sein neues Bewusstsein von den Zwängen und

⁶²² Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 3*, S. 22.

⁶²³ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 12.

⁶²⁴ Ebenda, S. 176.

dadurch entstandenen Ängsten der Gesellschaft befreit hat. Sein Bewusstsein beschränkt sich nicht mehr allein auf sich, sondern es ist ihm möglich seine Umwelt und Freunde auf einer tieferen energetischen Ebene wahrzunehmen, wie es im folgenden Beispiel noch eindrucksvoller beschrieben wird:

Il a été un arbre, il a été un oiseau, il a senti son bec et ses ailes, la vision élargie. Il a complètement perdu la raison et, pour la première fois depuis des semaines, cette certitude le terrorise. Il reste un long moment, secoué de sanglots, assis tout seul sous cet arbre. Puis il sent, dans cette déflagration de désespoir, autre chose qui s'immisce, une sensation de joie inouïe, qui prend le dessus sur les larmes.⁶²⁵

Zunächst ist er schockiert von der außerkörperlichen Erfahrung, doch dann stellt sich ein Glücksgefühl durch die Befreiung vom menschlichen rationalen Bewusstsein ein. Diese Analyse zeigt, dass es einen Zusammenhang zwischen den Veränderungen in Vernons Bewusstsein, seiner Abkehr von der Gesellschaft und einem neuen Verhältnis zur Natur gibt. Einerseits bietet ihm der Naturraum eine Zuflucht vor der den Anspüchen der Gesellschaft und dem urbanen Raum als Symbol der menschlichen Vernunft. Auf der anderen Seite entdeckt Vernon eine spirituelle Verbindung zu Flora und Fauna, die es ihm ermöglicht, die Welt aus einer übermenschlichen Perspektive wahrzunehmen. Das Ergebnis ist ein übermenschliches Bewusstsein, das ihn aus seiner subjektiven Wahrnehmung befreit und eine neue Art zu leben im Einklang mit der Umwelt ermöglicht. Dadurch zeigt sich die generelle Abwendung von Vernon von der Gesellschaft, für die die effiziente und funktionale Stadt als Sinnbild steht.

Ein weiterer Romancharakter, für den ein Naturraum zum Auslöser eines spirituellen Erlebnisses und zum Schwellenraum für die Aufnahme in eine neue Gemeinschaft wird, ist Jean Deichel in *Les Renards pâles*. Die Lebenskünstlerin Anna, genannt die „Reine de Pologne“⁶²⁶, wird ihn am Ende eines gemeinsamen Tages in die Gemeinschaft der „Renards pâles“ einführen. „Nous avons passé la journée ensemble à déambuler. Nous flottions dans la lumière des rues, comme des voyageurs éblouis ; et il me semblait soudain facile de marcher aux côtés de quelqu'un, de passer les heures si lourdes de l'après-midi à parler, à boire, à rire.“⁶²⁷ Sie verbringen den Tag damit durch das Viertel zu schlendern, sodass Zeit und Raum in Einklang dahinfließen. Die „déambulations“ enden schließlich auf dem Friedhof Père Lachaise. Ein alter Friedhof, auf dem zwischen den Grabmälern Bäume und Gras wachsen.

⁶²⁵ Ebenda, S. 201.

⁶²⁶ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 89.

⁶²⁷ Ebenda, S. 102.

Anna prit ma main et se mit à courir: la ruelle donnait en impasse sur une grille de fer forgé au-dessus se laquelle était écrit: „Porte de la Réunion“. Elle a tourné la clef dans la serrure, nous sommes entrés sans un mot. L'humidité de la terre nous sauta au visage. L'obscurité, le feuillage immense des sapins, la fraîcheur des tombes, tout me semble lugubre. Anna riait, elle se mit pieds nus et lança ses chaussures dans l'herbe. Devant le mur des Fédérés, où sont regroupées les tombes des combattants de la Commune, un vide s'ouvrait à l'image du ciel étoilé. Je regardai autour de nous les formes noires que dessinaient les arbres; toutes ses croix qui perçaient la nuit me donnaient le frisson. J'enlevai à mon tour mes chaussures, l'herbe était tiède.⁶²⁸

Ähnlich wie bei dem „jardin communautaire“ ist der Friedhof umgeben von einem Zaun, der ihn vom restlichen urbanen Raum abgrenzt. Und auch hier befindet sich hinter dem Zaun eine andere Welt. Der Friedhof ist nicht primär ein Naturraum, wenn auch die Bäume und das Gras diesen Ort gestalten und abschirmen, sind es vor allem die Grotten und Gräber die dem Ort seinen schaurigen, aber auch magischen Charakter geben. Der Friedhof Père Lachaise ist als letzte Ruhestätte für viele berühmte historische Persönlichkeiten, ein Schwellenort der besonderen Art. Ein Ort, an dem sich die Welt der Toten und der Lebenden, die Vergangenheit und die Gegenwart sehr nah sind. Laut Michel Foucault stellen Friedhöfe ebenfalls eine typische Heterotopie dar, weil sie zum einen zwei absolut unvereinbare Welten miteinander verbinden sollen, die der Lebenden und der Toten: „le cimetière est absolument l'autre lieu“⁶²⁹ Zum anderen versinnbildlichen sie das Prinzip der Heterochronien, die als ein Speicherort der Zeit und Geschichte dienen: „Bien sûr le cimetière est un lieu d'un temps qui ne s'écoule plus.“⁶³⁰ Auf dem Friedhof Père-Lachaise wird eine ganze Stadtbevölkerung einer bestimmten Zeitspanne repräsentiert und im Medium der Gräber und Grabsteine Geschichte gespeichert. Im Gegensatz zu moderneren Friedhöfen befindet sich der Père Lachaise im XX. Arrondissement noch relativ zentral in Paris. An diesem Speicherort der Pariser Geschichte auf dem Grab eines polnischen Communarden von 1871 haben Jean Deichel und Anna Geschlechtsverkehr. Der Akt an diesem historisch bedeutsamen Ort fungiert als Initiationsritus für Jean Deichel, denn darauffolgend klärt Anna ihn über die mysteriösen Inschriften und Zeichnungen auf, die er in den Gassen des XX. Arrondissement entdeckt hat und führt ihn in das Versteck der *sans-papiers*-Gemeinschaft „Renards pâles“. Der Friedhof fungiert als Schwellenort, an dem Jean Deichel in Gegenwart der Gräber der Communarden in die Gruppe der neuen Revolutionäre aufgenommen wird.

⁶²⁸ Ebenda, S. 103.

⁶²⁹ M. Foucault: *Les hétérotopies*, S. 43.

⁶³⁰ Vgl. Ebenda, S. 45 f.

Die urbanen Naturräume sind demnach im Gegensatz zu den asphaltierten und betonierten Straßen und Plätzen Schutz-, Erholungs- und Freiräume, die als spiritueller Raum oder Schwellenort den Zugang zur Verbindung mit der Natur, zur Entstehung von Gemeinschaft oder den „Geistern“ der Vergangenheit ermöglichen.

2.2.5.2 Die Wüste als Metapher für die Stadt der SDF

In *L'Abyssinie* hat Monks Verbindung zum Naturraum des Flusses eine weitere Komponente: Die Bewegungen zum Fluss öffnen ihm den Zugang zu einem Erinnerungsraum an seine Heimat: der Wüste. Der Fluss als überlebenswichtige Wasserquelle in der Wüste übt auch in der Stadt eine große Anziehungskraft auf ihn aus. Nachdem er aus einer stressigen Situation in einer Suppenküche auf die Straße flieht, zieht es ihn automatisch zum Fluss:

Il passait telle une ombre en fuite. Ses pas le conduisirent irrésistiblement vers le fleuve. Il se retrouva au bord de l'eau sans s'en rendre compte. Celle-ci clapotait doucement. L'humidité grimpa sur les pierres et s'enroulait autour de ses chevilles. Il n'y avait aucune lumière ni aucun bruit. Pas un bateau, pas une péniche. Les yeux fixés sur l'autre rive il résista à l'envie d'une autre cigarette. Aucune activité nocturne ne venait troubler la soie de la nuit, alors, il ferma les yeux et attendit que son rêve arrive, que les brumes se dissipent pour laisser place à la chaleur du désert.⁶³¹

In einer Art vektorieller Überlagerung von Bewegungen⁶³², führen ihn seine verinnerlichteten Bewegungsmuster aus der Vergangenheit immer wieder zurück zum Fluss. Das Meer und der Fluss standen in seiner Vergangenheit für Hoffnung und Aufbruch, doch diese Vergangenheit wurde von der übermächtigen Wüste eingenommen:

Alors qu'il aimait tant les fleuves et la mer, c'est maintenant l'immensité désertique qui lui apportait la plénitude et le voyage. Il savait que les vagues de sable avait lentement grandi en lui jusqu'à l'épanouissement. Une fleur géante y avait fleuri.⁶³³

In diesem Zitat wird deutlich, inwiefern sich Fluss und Wüste konträr gegenüberstehen. Die Wüste steht für einen Zustand des Vergessens und der Gleichgültigkeit, die ihm seine aktuelle Lebenssituation erträglich macht. Obwohl die Wüste mit positiven Gefühlen, wie Ruhe und Wärme verbunden wird „la chaleur du désert“⁶³⁴ oder „l'oasis de ses

⁶³¹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 43.

⁶³² O. Ette: *ZwischenWeltenSchreiben*, S. 11.

⁶³³ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 94.

⁶³⁴ Ebenda, S. 43.

pensées“⁶³⁵, beschreibt sie den Zustand einer psychischen Abschottung von seiner eigenen Identität und seiner Umwelt. Wie in einem Sandsturm werden aufkommende Erinnerungen wieder vom Sand der Wüste verschüttet. Monk ist zwischen diesen Welten verloren, zwischen Erinnerungen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen der Stadt als seinem jetzigen Zuhause und der Heimat. Bezeichnend ist dabei, dass auch die Stadt ohne Namen, ohne wirkliche Identität bleibt, so wie der Protagonist selbst. Es ist das zwischen den Welten-Gefangensein eines Exilanten wie André Aciman in seinen *Letters of Transit* es beschreibt:

Mit ihren ständig überladenen Erinnerungen sehen Exilanten doppelt, fühlen doppelt, sind doppelt. Sehen Exilanten einen Ort, so sehen sie – oder erspähen sie – einen anderen Ort dahinter. Alles trägt zwei Gesichter, alles ist verschiebbar, weil alles mobil ist, ist doch das Exil wie die Liebe nicht bloß eine *conditio des Schmerzes*, sondern eine *conditio des Trugs*.⁶³⁶

Sowohl Vergangenheit als auch Gegenwart erscheinen in *L’Abyssinie* voneinander überlagert und verschwommen, alles bleibt vage. Die Wüste als mentaler Zufluchtsort wird als sein Exil beschrieben: „Il était fatigué et il savait que ce soir ses rêves ne le porteraient pas dans son exil désertique.“⁶³⁷ Sie ist sein letzter Zufluchtsort aus seinem Leben in der Stadt. Durch die Überlagerungen von den urbanen Räumen mit imaginären Räumen wie der Wüste überschneiden sich Handlungsraum, semantischer Raum und Erinnerungen. Dadurch entsteht eine Mehrdeutigkeit des Raums, die die Deutung von Monks Lebensgeschichte erschweren. Die Wüste als Metapher für das Vergessen legt sich immer wieder über die Räume der Erinnerung.

Der Raum der Wüste stellt über die Bedeutung als mentaler Zufluchtsort hinaus übertragen auf den urbanen Raum eine Parallele zum Leben der Obdachlosen heraus: Das Nomadentum. Die Wüste zwingt ihre Bewohner:innen durch ihre Ressourcenarmut zur Bewegung so wie auch die Stadt ihre obdachlosen Bewohner:innen durch den Mangel an Schutzräumen und Nahrung zur Bewegung durch den urbanen Raum nötigt. Diese Nähe wird in den Romanen durch den Vergleich des städtischen Raums mit der Wüste und der nomadischen Lebensweise der Protagonisten deutlich. Die nomadisierenden Bewegungen durch die Stadt und der Raum der Wüste erscheinen immer wieder in Verbindung miteinander:

⁶³⁵ Ebenda, S. 76.

⁶³⁶ Aciman, André: *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. New York: The New York Press, 1999, S. 13.

⁶³⁷ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 67.

Pendant deux jours et deux nuits, dans le désert de la ville, parmi les passants, les voitures, remontant, descendant, au bord du fleuve, sur les trottoirs chauffés par le soleil, sur les bandes d'urgences, dans la fièvre des heures d'été, dans la poussière des chantiers, l'odeur des fleurs des jardins publics, dans la nuit sourde de l'été quand la chaleur lâche un peu prise, aux heures où tout dort, tout meurt dans le cœur des hommes, dans la vitesse de la lumière urbaine, l'appel des fantômes et l'ombre mouchetée des citadins dissoute dans l'anonymat de l'été, Monk marcha. Il arpenta le territoire des vivants et des morts, enjamba des ponts, chaussé des sept lieues de sa solitude.⁶³⁸

Die urbane Wüste ist ein Produkt der Bewegungen des Protagonisten, die durch seine Einsamkeit „chaussé des sept lieues de sa solitude“ und die Anonymität inmitten der anderen Stadtbewohner:innen ausgelöst werden. Es sind erneut Bewegungen, die Ausdruck des Mangels eines Ortes und vor allem des Verlusts seiner Identität sind: „Peut-être croisa-t-il sur sa route ceux qui connaissaient son nom, des animaux aux aguets, des prédateurs sans fourrure et des fées esseulées.“⁶³⁹ Wie im Wahn ist er auf der Suche nach seinen einzigen Freunden dem Rénifleur und dem Empailleur. In der Beschreibung der Stadt werden die Fülle und die Wärme der Stadt im Sommer mit der Melancholie und Einsamkeit von Monk kontrastiert. Im Morgengrauen am Fluss überkommt ihn erneut die Erinnerung an seine Heimat:

Le pays de rêves sans frontières, le pays des nomades fiers et droits qui parcourent le désert comme les gardiens d'un trésor. Les pays de légendes et des chaos, des richesses enfouies et des sorciers sans âme, le pays des guerres oubliées, des territoires désirés et jamais domptées, le pays des hauts montagnes et de la mer couleur du sang. Le pays où le désert avance dans les yeux de ceux qui y vivent, qui passent, qui y meurent.⁶⁴⁰

Das Bild der stolzen und aufrechten Nomad:innen, die einen Raum voller Chaos und Grausamkeit, aber auch Schönheit durchqueren, wird in den beiden Zitaten verdoppelt. Beide Räume, der Stadt im Exil und der Heimat, überlagern sich dadurch, dass das Leben für den Protagonisten hier sowie dort ein Überlebenskampf sind. Seine Bewegungen wiederholen sich, hier wie dort ist er dazu gezwungen heimatlos herumzuirren und zu fliehen. Durch die Verdopplung, in der sich der Raum der Vergangenheit und der Gegenwart übereinanderlegen, entsteht ein allumfassendes Bewegungsmuster der aus den Wüsten Vertriebenen:

Ein mobiles Koordinatensystem wird entworfen, das die Orte aus der Erfahrung, die Räume aus der Bewegung, die Vergangenheit aus dem Erleben und die Gegenwart aus dem Prozeß sich herausbildender Zukunft entstehen und ein bewegliches Netzwerk sich bilden läßt, in welchem

⁶³⁸ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 138 f.

⁶³⁹ Ebenda, S. 139.

⁶⁴⁰ Ebenda, S. 140 f.

[...] die Bewegungen (in) der Vergangenheit nicht von den Bewegungen (in) der Zukunft zu trennen sind.⁶⁴¹

Diese Überlagerung des Raums der Wüste als Heimatland mit dem urbanen Raum wird ebenfalls in *Les Renards pâles* beschrieben: „Certains d’entre nous viennent du désert – de ces déserts volcaniques du Sahara dont les noms habillent leurs corps d’une fierté abrupte: [...] Lorsque vous portez en vous un désert, vous cherchez une transparence capable d’en effacer la rudesse : vous allez vers l’eau.“⁶⁴² Es wird erneut das eingeprägte Bewegungsmuster in Richtung Wasser, im übertragenen Sinne in Richtung einer Quelle, sei es die Quelle für Wasser, Nahrung oder sozialen Kontakt, als Auslöser für die Bewegungen in der Stadt beschrieben. Der Mythos der Nomad:innen mit ihren Bewegungsmustern wird auf die Lebensweise der Obdachlosen in der Stadt übertragen. Die Metapher der Wüste evoziert die gemeinsame Kondition der Exilierten der *sans domicile fixe* und der *sans-papiers*: Laut Djemila Zeneidi-Henry verbindet die *sans domicile fixe* mit den Migrant:innen das „l’exil intérieur, du déracinement non à une terre mais à soi.“⁶⁴³ Die Wüste symbolisiert die Übertragung der Konditionen des Exilierten, der keinen Zugang mehr zu sich selbst bzw. zu seiner Identität hat.⁶⁴⁴ Übertragen auf den urbanen Raum, zeigt sich die Heimatlosigkeit und Einsamkeit in Form von Asphalt- und Betonwüsten: „Monk s’arrêta et fut tenté d’appeler dans ce désert urbain. Qui l’etendrait? Il passa devant un grand hall où végétaient des arbres artificiels. Les feuilles vertes accrochaient la lumière, satinées et scintillantes comme des boules de Noël. Il gravit une volée de marches et regarda alentour. Qui pouvait se cacher dans ce dédale désert?“⁶⁴⁵ Der Raum wird als menschenleer, lebensfeindlich und künstlich beschrieben. Die Bezeichnung „dédales désert“ evoziert eine weitere räumliche Metapher: die des Labyrinths. Wüste und Labyrinth stellen beide Räume der Desorientierung dar und symbolisieren Erfahrungen der Einsamkeit, Entwurzelung und Ortlosigkeit.⁶⁴⁶ Dabei weisen beide Räume eine sehr unterschiedliche Struktur auf: Während im Labyrinth die Orientierungslosigkeit durch ein Übermaß an Strukturen entsteht, ist die Wüste ein absolut leerer strukturloser Raum. Labyrinth sind von einem intelligenten Schöpfer erschaffene Artefakte, deren Rätsel, sprich der Ausweg aus ihm, prinzipiell zu lösen ist.

⁶⁴¹ O. Ette: *ZwischenWeltenSchreiben*, S. 11.

⁶⁴² Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 138.

⁶⁴³ D. Zeneidi-Henry: *Les SDF et la ville*, S.

⁶⁴⁴ Vgl. C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 56; 68.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 82.

⁶⁴⁶ M. Schmitz-Emans: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis“, S. 135.

Die Wüste hingegen konfrontiert sein Gegenüber mit absoluter Sinnlosigkeit und bietet keinerlei Anhaltspunkt zur Findung eines Auswegs.

Der Metaphernkreis um die Wüste, das Leben in der Wüste oder ihre Durchquerung bekommt zum einen immer wieder einen auf die Existenz des Menschen bezogenen Sinn, beispielsweise wenn es um seine Einsamkeit, Entwurzelung, Unstetigkeit oder Kommunikationslosigkeit geht; die Ortlosigkeit des Nomaden spiegelt das, was seit Lukács mit einer beliebten Formel die „transzendente Obdachlosigkeit“ des modernen Ichs heißt.⁶⁴⁷

Die Metapher der Wüste verkörpert das Lebensgefühl des modernen Ichs, das sich durch eine tiefgreifende transzendente Orientierungslosigkeit auszeichnet und aus diesem Grund das Leben als ein sinnloses Herumirren empfindet. Dieses Lebensgefühl finden wir in den SDF-Romanen an verschiedenen Stellen wieder, wenn das Gehen durch den Raum als Überlebensstrategie sich zu einer sinnlos empfundenen Sisyphos-Aufgabe wandelt.⁶⁴⁸ Dieses Gefühl der Ohnmacht gegenüber seiner Umwelt und des sinnlosen Herumirrens findet sich bei Monk wieder und wird durch seine Situation als obdachloser Migrant oder Geflüchteter noch verstärkt. Die Stadt entspricht nicht prinzipiell und für jeden dem unwirtlichen und lebensfeindlichen Raum der Wüste, sondern dieser Raum entsteht erst durch seine machtlose und ausweglose Situation als Obdachloser in der Stadt. Wir haben es also in Bezug auf die Wüste als Metapher für den urbanen Raum mit einer komplexen Überlagerung verschiedener Bedeutungen zu tun: Die Wüste ist zum einen für einige Figuren das Heimatland, deren Erinnerungen und Bewegungsmuster sich auf den urbanen Raum legen und zum zweiten Ausdruck der von Einsamkeit und Not geprägten Lebenssituation der Figuren.

2.2.6 Zusammenfassung

Eine Stadt kann nur in ihrer räumlichen Entität vollständig durch ein Erzählsubjekt erfasst werden, das einen panoramatischen Überblick besitzt, von dem aus die gesamte Topografie der Stadt einer Karte ähnlich geordnet und gelesen werden kann. Dieser Panoramablick ist aber stets durch eine Distanz geprägt, in der die Stadt schematisch bleibt.⁶⁴⁹ Der Überblick ermöglicht ein Maß an Kontrolle und Macht in der horizontalen Dimension, verunmöglicht aber einen Einblick in die Tiefendimension der Stadt, in das

⁶⁴⁷ Ebenda.

⁶⁴⁸ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 71; V. Pieri: *Station Rome*, S. 197; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 120.

⁶⁴⁹ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 180.

einzelne Viertel, in die Gasse, bis in die Tunnel der Métrostation oder die baufällige Ruine hinein. Das gehende Subjekt ist hingegen prädestiniert den urbanen Raum in seinen unterschiedlichen räumlichen Dimensionen, der gewaltigen Vielfalt wahrzunehmen und erfahrbar zu machen.⁶⁵⁰ Diese Perspektive kann nach de Certeau als ein Blick von „unten“ bezeichnet werden:

Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben „unten“ (down), jenseits der Schwellen, wo die Sichtbarkeit aufhört. Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, die Wandersmänner (Silesius), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen „Textes“ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können. Diese Stadtbenutzer spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen. Die Wege, auf denen man sich in dieser Verflechtung trifft – die unbewußten Dichtungen, bei denen jeder Körper ein von vielen anderen Körpern gezeichnetes Element ist – entziehen sich der Lesbarkeit. [...] Diese Art, mit dem Raum umzugehen, verweist auf eine spezifische Form von Tätigkeit (von „Handlungsweisen“), auf „eine andere Räumlichkeit“ (eine „anthropologische“, poetische und mythische Erfahrung des Raumes) und auf eine undurchschaubare und blinde Beweglichkeit der bewohnten Stadt. Eine metaphorische oder herumwandernde Stadt dringt somit in den klaren Text der geplanten und leicht lesbaren Stadt ein.⁶⁵¹

Die SDF-Figuren entsprechen dem gehenden Subjekt, dessen Blick die Stadt nicht durch eine machtvolle panoramatische Perspektive erfasst, sondern unter den Bedingungen der Prekarität und Flüchtigkeit, die ihren Ausdruck in den Bewegungen findet. Der urbane Raum der SDF-Figuren entsteht erst durch ihre Bewegung und Handlungsweisen mit dem Raum. Das heißt, dass die Stadt der obdachlosen Figuren aus einer panoramatischen Perspektive gar nicht wahrnehmbar wäre, da sie eben nur für die SDF-Figuren existiert und sichtbar ist.

Wie die Analysen gezeigt haben, unterscheiden sich die unterschiedlichen Bewegungsmodi der SDF-Figuren je nach der Prekarität ihrer derzeitigen Situation. Demnach sind die Bewegungen der besonders prekarierten Figuren wie der Protagonist aus *Station Rome*, Charly aus *Le coeur en dehors* sowie Monk aus *L'Abyssinie* und Philippe aus *Un hiver avec Baudelaire* im Winter durch ihren Überlebenskampf geprägt. Die Bewegungen dienen der Flucht vor der Kälte, gefährlichen Situationen und vor der eigenen Identität. Diese Bewegungen werden vor allem durch das Verb „marcher“ beschreiben und zeichnen sich durch ihre mechanische und monotone Unablässigkeit aus. Insbesondere in *Le coeur en dehors* wird der jugendliche Protagonist durch die Gefahren in der *Cité* zu schnelleren und abseitigeren Bewegungen gezwungen, die ihm das unbemerkte Durchqueren der Gefahrenräume ermöglichen. Unter diesen Bedingungen ist

⁶⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 182.

⁶⁵¹ Ebenda, S. 181 f.

die Wahrnehmung der Stadt in den Romanen durch die Unlesbarkeit der unüberschaubaren Ausdehnung des Raumes und der Ohnmacht gegenüber der eigenen Lebenssituation geprägt. Aus dieser Wahrnehmungsperspektive resultieren die Motive der unendlichen Bewegung im labyrinthischen Raum, im lebensfeindlichen Raum der Wüste und der völlige Verlust der Raumwahrnehmung.

Ein weiterer Faktor, der die Lesbarkeit des urbanen Raum erschwert sind Überlagerungen der Stadt von ihren eigenen historischen Schichten, die erst durch das intensive Ergehen des Raums sichtbar werden, oder dadurch, dass die Erinnerungen der Protagonisten an ihre ehemalige Heimat oder vergangene Lebensräume die urbanen Räume überschreiben. Ottmar Ette beschreibt diese Verdopplung oder Überlagerung der Orte durch vektorielle Beziehungen zwischen vergangenen und gegenwärtigen Bewegungsmustern.⁶⁵² Gerade in den Städten kreuzen und überlagern sich eine Vielzahl dieser Bewegungsmuster:

Gerade die Großstädte sind zu Brennpunkten multi-, inter- und transkultureller Bewegungen geworden, wobei hierunter Formen eines kulturellen Nebeneinanders, eines zwischen deutlich voneinander geschiedenen Kulturen stattfindenden Austausches sowie einer verschiedenartige Kulturen querenden Nomadisierung verstanden werden sollen. Auch wenn sich derartige Phänomene wechselseitig queren und überlagern, ist es gerade mit Blick auf eine Untersuchung der Literaturen der Welt wichtig und unumgänglich, diese unterschiedlichen Bewegungen eines kulturellen „Nebeneinanders“, „Miteinanders“ und „Durcheinanders“ begrifflich zu trennen. Denn sonst bestünde – ebenso mit Blick auf die Metropolen wie auf die Literaturen der Welt – die Gefahr, die gegenläufigen Bewegungen kultureller Homogenisierung und Heterogenisierung nicht nur ineins zu setzen, sondern in ihrer Komplexität zu unterschätzen.⁶⁵³

Bezogen auf die *littérature sans domicile fixe* wird sichtbar, dass ihre spezifischen Bewegungen der Protagonisten durch kulturelle Praktiken ihres Herkunftslandes beeinflusst sind, wie im Falle von Monk in *L'Abysinie*⁶⁵⁴ und den „Renards pâles“⁶⁵⁵, oder sich durch ihre Bewegungen verschiedene Räume überlagern und überschneiden können. Insbesondere die Figuren, die weniger stark prekarisiert sind wie Jean Deichel aus *Les Renards pâles* und *Vernon Subutex* können durch ihre Bewegungen andere exkludierte Figuren, marginale Räume und verschüttete Geschichte sichtbar machen. In den Romanen *Les Renards pâles* und *Vernon Subutex* wendet sich die Aufmerksamkeit der Protagonisten auf die vergangenen Ereignisse, die wie Sedimentschichten unter der

⁶⁵² Vgl. O. Ette: *ZwischenWeltenSchreiben*, S. 18 f.

⁶⁵³ Ebenda, S. 37.

⁶⁵⁴ In der Wahrnehmung von Monk wird der urbane Raum von der Wüste überschrieben. Vgl. C. Dufosset: *L'Abysinie*, S. 101 f, 140 f.

⁶⁵⁵ Bei ihrem Protestmarsch nehmen die Angehörigen der „Renards pâles“ die Straße mit kultureller Symbolik ein. Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 134.

gegenwärtigen Schicht verborgen sind.⁶⁵⁶ Durch ihre spezifische Perspektive als exkludierte Stadtbewohner schärft sich ihre Wahrnehmung für marginale und verborgenen Räume. Diese Räume sind Träger verdrängter Geschichten, die in einem bedeutungsvollen Verhältnis zu den Protagonisten stehen, wie etwa die Gräber oder Hinrichtungsstätten der Kommunarden für die Entwicklung eines revolutionären Bewusstseins bei Jean Deichel aus „*Les Renards pâles*“⁶⁵⁷ oder die Geschichte des Parc des Buttes-Chaumont, in dem sich Vernon und seine Freunde aufhalten.⁶⁵⁸ Die Bewegungen der SDF-Figuren ziehen dabei in einem großen Radius und Variabilität durch die Stadt. Sie durchqueren sowohl Zentrum als auch Peripherie, sowohl die belebte und beleuchtete Einkaufsstraße als auch die dunklen, versteckten Gassen. Prinzipiell kann aus dieser Perspektive jeder urbane Raum zu einem Bewegungsraum avancieren. Ausschlaggebend ist nicht die räumliche Gestaltung der Stadt, sondern die Lebensbedingungen der SDF-Figuren. Dennoch fällt auf, dass vor allem Räume wie Einkaufsstraßen im Zentrum oder reine Wohngebiete der Peripherie, demnach Räume die in ihrer Hyperfunktionalität den *Non-lieux* Marc Augés entsprechen, in Zusammenhang mit einem katalysatorischen Effekt auf die ziellose Fortbewegung der SDF-Figuren auftreten. Im Gegensatz dazu stehen erneut die prinzipiell eher offenen Räume wie die *terrains vagues* oder vielfältig gestaltete Stadtviertel, für die mehrfach exemplarisch das XX. Arrondissement von Paris genannt wird, die die Figuren in Kontrast zu der mechanischen Fortbewegung des Überlebens zu erforschenden und aneignenden Bewegungen wie *arpenter* und *explorer* anregen.

Zweitens ist deutlich geworden, dass sich Bewegungsräume und Wohnräumen an denselben Orten befinden und überschneiden können, sie unterscheiden sich nur anhand der Handlungsweisen der SDF-Figuren als raumproduzierende Akteure. Zu diesen Bewegungsräumen gehören deshalb ebenso Räume, die sich mit den Protagonisten bewegen wie Autos und Métrostationen, die zuvor schon als Teil der Transit-Orte bzw. Räume im Kapitel zu den Wohnräumen betrachtet wurden. Das Besondere in den analysierten Romanen ist, dass die Orte konträr oder zumindest abweichend zum Rest der Gesellschaft passiert werden, zum Beispiel Einkaufsstraßen bei Nacht, wenn die Geschäfte längst geschlossen sind oder Métrobahnen dienen als wärmerer Aufenthaltsraum statt als Verkehrsmittel von A nach B, teils treten auch Orte in

⁶⁵⁶ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 94; V. Despentes: *Vernon Subutex*, S. 180.

⁶⁵⁷ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 94.

⁶⁵⁸ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 180.

Erscheinung, die sonst gar nicht betreten werden, so wie die Brachflächen, verlassene Baustellen und Ruinen. Durch diese veränderten Handlungsweisen mit den Orten entsteht ein eigener Raum der SDF-Figuren, der in einem kontradiktorischen Verhältnis zur Raumordnung der restlichen Gesellschaft und der städtischen Ordnung stehen.⁶⁵⁹ Die Entdeckung dieser anderen Stadt ist unmittelbar an die besondere Perspektive der SDF-Figuren gebunden. Die Stadträume konstituieren sich aus der spezifischen Perspektive der obdachlosen Protagonisten, deren Wahrnehmung durch ihre Lebenssituation beeinflusst ist. Die Bewegungen, die sie durch den Raum vollziehen sind nicht mehr die flanierenden Stadtspaziergänge der Dandys der modernen Metropolen, sondern durch die veränderten Bedingungen des 21. Jahrhundert geprägt, die sich durch eine steigende Prekarität, globale Mobilität, Migration, Flucht, Umweltkatastrophen und politische Konflikte auszeichnen:

[...] so sind es im späten 20. und beginnenden 21. Jahrhundert im höchsten Maße Einschnitte in die Raumorientierung durch Globalisierungsprozesse: durch verstärkte interkulturelle Herausforderungen, aber auch durch zunehmende Risiken und Katastrophen. [...] So lässt sie das expansive Ergehen des Raums geradezu umschlagen in ganz andere Bewegungsmuster: eher in ein Trudeln und Schwanken des Subjekts, bis hin zu spektakulären Ab-Stürzen.⁶⁶⁰

Laut Bachmann-Medick äußern sich die Krisen des 21. Jahrhunderts, deren Folge unter anderem die steigende Obdachlosigkeit ist, in der Literatur durch schwankende, abbrechende und stürzende Bewegungen. Die „vielgestaltigen, resistenten, listigen und hartnäckigen Vorgehensweisen“, die de Certeau als „Alltagspraktiken“ im Umgang mit dem „Erfahrungsraum“ beschreibt⁶⁶¹, unterliegen in der *littérature sans domicile fixe* den von Bachmann-Medick beschriebenen krisenhaften Einflussfaktoren, weshalb die Aneignung und Transformation des Raums umso prekärere Auslöser und gefährlichere Widersacher besitzt. In der Summe erzeugen die Bewegungen und Handlungspraktiken der SDF-Figuren einen urbanen Raum außerhalb der mehrheitsgesellschaftlichen Sphäre, sie überlagern sich, aber besitzen kaum wirkliche Interaktionen und Querungen. Diese These wird im folgenden Kapitel anhand der Untersuchung der Figuren als Erzählinstanzen bzw. erzählende Figuren, ihre Positionierung in der Diegese und ihre Charakterisierung weiter ausgeführt.

⁶⁵⁹ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 187.

⁶⁶⁰ D. Bachmann-Medick: „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze“, S. 260.

⁶⁶¹ M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 187.

3 Wahrnehmungsperspektiven

Eine zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist, aus welchem Blickwinkel die Stadt aus der Perspektive der obdachlosen Protagonisten dargestellt wird, da sich die Konstitution des urbanen Raums und die Wahrnehmungsperspektive der SDF-Figuren gegenseitig bedingen, bzw. erst hervorbringen. Bei der Analyse der Räume des Wohnens/Verortens bzw. der Bewegung fiel bereits auf, dass sich nicht immer auseinanderhalten lässt, ob die Dynamik eines Raums durch seine Beschaffenheit als beispielsweise Transit-Raum oder durch eine dynamische Erzählperspektive, die den Raum in der Bewegung wahrnimmt und ihn dadurch selbst in einen transitorischen Zustand versetzt, entsteht. Die urbanen Räume werden ebenso von der Verortung, Identität und sozialen Zuordnung der Wahrnehmungssubjekte hervorgebracht, wie diese auf die Lebensbedingungen, Identifizierung und Selbstwahrnehmung der SDF-Figuren Einfluss nimmt.

Orientierungen und Positionierungen im Raum haben ebenso reale wie symbolische Bedeutung für fiktionale Subjektkonstitutionen: Figuren werden durch die Räume identifiziert, in denen sie sich aufhalten, und durch die Art und Weise charakterisiert, in der sie in einem Raum handeln. [...] Darüber hinaus sind erzählte Räume Teil eines subjektiven Semantisierungsprozesses, bei dem die Wahrnehmungsspezifität der individuellen Sinne, kulturelle Wissensordnungen und die Materialität des Raums ineinander greifen.⁶⁶²

Aufgrund der Korrelation zwischen Wahrnehmungsspezifität und der Materialität des Raums soll in diesem Kapitel der Blickwinkel der Figuren auf die Stadt näher betrachtet werden, da dies weiteren Aufschluss über die spezifische Darstellungsweise der Stadt geben kann. Mit Blickwinkel wird zum einen der visuelle räumliche Winkel des Erzählers oder der fokalisierten Figur zum Geschehen benannt. Gleichzeitig soll untersucht werden, inwiefern diese räumliche Verortung mit der gesellschaftlichen Positionierung korreliert und welchen Einfluss dies auf die Darstellung der urbanen Räume besitzt. In Bezug auf die räumliche Positionierung der SDF-Figuren als Erzählperspektive ist daher von Bedeutung, ob sich die zuvor in Zusammenhang mit de Certeaus gehendem Subjekt formulierte Hypothese eines Blicks von unten im Gegensatz zur panoramatischen Perspektive bestätigen lässt. Darüberhinaus besitzt nicht nur die Achse von oben und unten eine Bedeutung, sondern auch die semiosphärische Positionierung nach Lotmann wird in die folgende Analyse miteinbezogen, da sie Aufschluss darüber gibt, inwiefern die SDF-Figuren aus einer Außenperspektive wahrnehmen bzw. erzählen, die sich beispielsweise durch den gesellschaftlichen Ausschluss konstituieren kann. Durch diese

⁶⁶² W. Hallet/B. Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur*, S. 25.

Außenperspektive könnte sich eine spezifische dekonstruierende Perspektive in Bezug auf das dominante Bild der Stadt und das grundlegende konstruierende Moment der Stadt der SDF-Figuren begründen. Daran anschließend werden die identifikatorischen Merkmale der Figuren, insbesondere ihr Aufenthaltsstatus und ihre soziale Herkunft als wahrnehmungsbeeinflussende Faktoren untersucht. In einem letzten Schritt wird die räumliche Wahrnehmung der Figuren mit ihrer Zeitwahrnehmung in Korrelation gesetzt.

3.1 Die Stimmen der Obdachlosigkeit

Die Gestaltung der Erzählinstanz gibt Aufschluss darüber, in welchem Verhältnis die Erzählinstanz zu den Figuren, zum Geschehen und zum erzählten Raum steht. Da der Fokus dieser Arbeit auf der Darstellung des urbanen Raums liegt, ist hierbei von besonderem Interesse, ob der Raum durch die Erzählinstanz oder die Figuren wahrgenommen wird. Die Mehrheit der analysierten Romane wird durch heterodiegetische Erzählinstanzen vermittelt, deren Wahrnehmung an eine oder mehrere obdachlose Hauptfiguren gebunden ist. Katrin Dennerlein unterscheidet in Bezug auf die Darstellung des Raums zwischen erzähltem Raum und der erzählten Raumwahrnehmung. Zweitere liegt nur dann vor, wenn der Wahrnehmungsakt durch ein Wahrnehmungsverb angezeigt oder durch die Subjektivität, Standortabhängigkeit und Aktualität der Darstellung impliziert wird.⁶⁶³ Im Fall von *L'Abyssinie* und *Un hiver avec Baudelaire* wird der urbane Raum aus einem Wechsel aus neutraler Außenperspektive durch die heterodiegetische Erzählinstanz erzählt oder durch die interne Fokalisierung des Protagonisten wahrgenommen. Diese Erzählsituation wird in *L'Abyssinie* direkt zu Beginn in Bezug auf die Darstellung des Bahnhofs etabliert.

Haute montagne rousse enveloppée d'un manteau élimé aux manches et d'un jean déchiré aux genoux, Monk se tenait au milieu d'un quai, regardant d'un œil indifférent les trains et les rails. Le flot de voyageurs se déversant sur le basalte s'écartait pour le contourner. Il remonta le quai et alla s'asseoir sur un siège en plastique. La grande gare était de guingois. Monk jeta un vague coup d'œil à deux hommes fouillant les poubelles, chacun dans son coin. Qu'est-ce qu'on pouvait trouver dans les poubelles, qui ne soit pas pire que ce que l'on pourrait ramasser par terre? Cela le repugnait. Pourtant, on lui avait dit qu'on dénichait parfois des trésors parmi les déchets.⁶⁶⁴

Der Handlungsort und der Protagonist Monk werden in den ersten Sätzen des Romans quasi in *medias res* eingeführt. Der städtische Raum wird über die Konstituenten „quai“,

⁶⁶³ Vgl. Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raums*. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 146.

⁶⁶⁴ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 11.

„rails“, „flots de voyageurs“ und „grande gare“ als Handlungsraum konstruiert. Dieses städtische Chaos am Transit-Ort Bahnhof wird zunächst durch die Überblicksposition des heterodiegetischen Erzählers geschildert. Darauf wird auf die statische Perspektive eines in Lumpen gekleideten Mannes fokalisiert, der sich durch seine Erscheinung und die Immobilität von den anderen hektischen Reisenden abhebt und als Obdachloser identifiziert werden kann. Die interne Fokalisierung wird durch die subjektive Wahrnehmung „regardant d’un œil indifférent“, „jeter un vague coup d’œil“ und „repugner“ und die direkte Wiedergabe seiner Gedanken sichtbar. Durch seinen Blick auf die anderen Obdachlosen wird zugleich seine eigene Situation als auch seine Haltung zu seinen Leidensgenoss:innen verdeutlicht. Damit ist bereits das *setting* des Romans umrissen.

In dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* liegt ebenfalls eine heterodiegetische Erzählinstanz vor. Der Roman beginnt mit der Beschreibung des Wohngebiets nahe Paris, in dem der Protagonist Philippe mit seiner Frau und Tochter lebt.

La journée du dimanche s’achève. Les ombres s’allongent et s’étirent avec la mélancolie d’un week-end qui, déjà, s’enfuit de cette petite banlieue pavillonnaire en périphérie de la capitale. Des fenêtres entrouvertes filtrent les bruits de ces existences qui se croisent tous les jours, en lignes brisées, sans jamais vraiment se rencontrer au-delà d’une politesse de voisinage ou de l’indifférence urbaine.⁶⁶⁵

Die Anonymität der Bewohner:innen dieses Wohngebietes wird in diesem ersten Kapitel des Romans besonders hervorgehoben. Es handelt sich zunächst, um eine nullfokalisierte Erzählhaltung, die aus einer distanzierten Perspektive das Leben der Familien in dem Viertel betrachtet, bevor schließlich die Situation des Protagonisten fokussiert wird.

Toutes ces vies bruissantes se fondent l’une dans l’autre en un brouhaha sourd qui fait office de silence. Dans cet entrelacs sonore, personne n’entend les cris de cette famille qui se déchire, ni les gémissements de la ceinture de cet homme qui s’offre le plaisir d’une petite bastonnade conjugale et dominicale, ni la voix de Philippe qui, assis sur le bord du lit de sa fille, murmure un apaisant « Il était une fois... ». ⁶⁶⁶

Die Menschen dieses Viertels sind durch ihre Lebensweise derart voneinander getrennt und entfremdet, dass sie die Katastrophen der anderen nicht wahrnehmen. So widerfährt es dem Protagonisten Philippe, dessen Notsituation sich durch die Anonymität und Einsamkeit in seinem Umfeld zuspitzt. Die heterodiegetische Erzählinstanz bleibt durch die externe Fokalisierung ebenfalls auf Distanz zu dem Protagonisten und verdeutlicht

⁶⁶⁵ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 9.

⁶⁶⁶ Ebenda, S. 10.

damit auch auf erzählerischer Ebene die soziale Isolation und die Schwierigkeit diese zu durchbrechen. Philippes sozialer Abstieg bis in die Obdachlosigkeit wird aus einer nüchternen Außenperspektive berichtet, die aber trotz dieser Reduktion auf den äußeren Eindruck der Figur über die Art und Weise der Darstellung der Geschehnisse zumindest Rückschlüsse auf seine innerere Verfasstheit zulässt. Dies wird zum Beispiel in der Szene deutlich, in der Philippe begreift, dass er die erste Nacht auf der Straße verbringen muss. Nachdem er fast die ganze Stadt durchquert hat, lässt er sich schließlich auf einer Bank nieder:

Il s'assoit sur un banc du terre-plein. Il pose ses coudes sur le dossier, laisse mollement pendre ses avant-bras, rejette sa tête en arrière et ferme les yeux. Il halète. Progressivement, sa respiration ralentit. Avec une grimace de douleur, il se redresse, incline son buste et prend appui sur ses cuisses. Il se penche un peu plus avant, du côté droit, et retire sa chaussure sans défaire les lacets. Il enlève ensuite sa chaussette. Bouche ouverte, yeux fermés, il se masse longuement le pied avant de changer de côté et de répéter l'opération. Il finit par ramener ses jambes sous ses fesses, se laisse basculer sur le flanc et s'allonge en chien de fusil sur le banc.⁶⁶⁷

Obwohl kein Einblick in seine Gedanken- und Gefühlswelt erfolgt, wird durch die minutiöse Beschreibung seiner Handlungen, seiner Körpersprache mit Mimik und Gestik, „Il halète“, „une grimace de douleur“, „bouche ouverte, yeux fermés“, die Erschöpfung, der Schmerz und die Resignation gegenüber seiner Notsituation sichtbar. Dadurch, dass die Erzählinstanz die Figur über die gesamte Handlung hinweg derart im Fokus hat, sich auf die Beschreibungen der Figur konzentriert und nicht durch selbstreflexive Kommentare hervortritt, erhält die Erzählung dennoch eine durch die Figur subjektiv geprägte Sichtweise. Diese implizierte subjektive Perspektive wird ebenfalls in Bezug auf die Darstellung des urbanen Raums deutlich:

Il passe de banlieue en banlieue. Toutes se touchent. Elles ne sont séparées que par deux panneaux placés de part et d'autre de la départementale. Dans un sens, celui de droite arbore le nom d'une commune tandis que celui de gauche est barré. La frontière n'est visible qu'en ces deux points de la chaussée. Ailleurs, elle est imperceptible. Un même gris diffus s'étale sur les murs des bâtiments. Malgré cette uniformité de façade, le paysage urbain n'offre qu'un visage impersonnel défiguré.⁶⁶⁸

Die Darstellung der Gleichförmigkeit und Anonymität der *banlieue* erfolgt ohne die Markierung durch ein Wahrnehmungsverb. Die wahrnehmende Instanz kann in diesem Fall durch die Positionierung im Auto und durch die Perspektive in der Bewegung mit der Figur gleichgesetzt werden. Darüber hinaus besteht, wie in den Raumanalysen bereits

⁶⁶⁷ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 101.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 17.

herausgestellt, in *Un hiver avec Baudelaire* eine spezifische Wechselwirkung zwischen der sozialen Isolation des Protagonisten und der Darstellung der urbanen Räume als *non-lieux*.

In dem Roman *Vernon Subutex* handelt es sich um eine heterodiegetische Erzählinstanz, die durch die interne Fokalisierung auf verschiedene Figuren rund um den Protagonisten Vernon eine Multiperspektivität kreiert, aus der die Entwicklung der Figur, aber auch der französischen Gesellschaft insgesamt, vielfältig subjektiv geschildert wird. Da in dieser Arbeit die Wahrnehmung der Stadt aus Perspektive der SDF-Figuren im Vordergrund steht, habe ich mich auf die Passagen fokussiert, in denen Vernon im Fokus steht, wie zu Beginn des Romans:

Les fenêtres de l'immeuble d'en face sont déjà éclairées. Les silhouettes des femmes de ménage s'agitent dans le vaste open space de ce qui doit être une agence de communication. Elles commencent à six heures. D'habitude, Vernon se réveille un peu avant qu'elles arrivent. Il a envie d'un café serré, d'une cigarette à filtre jaune, il aimerait se griller une tranche de pain et déjeuner en parcourant les gros titres du *Parisiens* sur son ordinateur. Il n'a pas acheté de café depuis des semaines.⁶⁶⁹

Der städtische Raum wird über die räumliche Nähe bei gleichzeitiger sozialer Anonymität charakterisiert. Obwohl der Protagonist die Putzfrauen täglich sieht, weiß er nicht, wer sie sind noch was für ein Unternehmen sie säubern. Er selber wird über seine morgendliche Routine vorgestellt, bei der seine finanzielle Notsituation bereits über den Mangel des Kaffees angedeutet wird. Die interne Fokalisierung wird sowohl über die Markierung der Position der wahrnehmenden Instanz sowie über die Darstellung seiner Vorlieben durch Verbkonstruktionen „a envie“ und „aimerait“ deutlich. Diese an die Figur gebundene Wahrnehmung des urbanen Raums wird über den gesamten Roman hin verfolgt. Dabei wird insbesondere sichtbar, inwiefern sich die Wahrnehmung durch Vernons veränderte Lebenssituation und seinen psychischen Zustand wandelt. Sobald er selber obdachlos ist, verändert sich seine Wahrnehmung gegenüber den anderen *sans domicile fixe* in der Stadt:

En marchant, il avait croisé un jeune homme qui dormait sur le trottoir, entouré de trois énormes chiens, une métisse aux cheveux frisées qui parlait toute seule, assise au milieu d'une dizaine de sacs, enfermée dans une cabine téléphonique. Il avait croisé un vieux monsieur qui écoutait son transistor sur un trottoir devant les immeubles, entouré de tant d'objets insolites qu'on aurait cru qu'il avait monté son appartement dans la rue. Il n'avait jamais remarquer qu'ils étaient aussi nombreux, dans son cas.⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ V. Despentès: *Vernon Subutex 1*, S. 9.

⁶⁷⁰ V. Despentès: *Vernon Subutex 1*, S. 324.

Wie im Fall von Philippe ist die Wahrnehmung an die Bewegung der Figur gebunden. Das Wahrnehmungsverb „remarquer“ drückt zusätzlich aus, dass die anderen *sans domicile fixe* durch Vernons Sichtweise entdeckt und beschrieben werden. Das Besondere in dem Roman *Vernon Subutex* ist, dass der Protagonist nicht nur durch die heterodiegetische Erzählinstanz oder durch die Selbstbeschreibung charakterisiert wird, sondern der Wandel der Figur durch die wechselnde interne Fokalisierung auf verschiedene Figuren zusätzlich aus der Perspektive seiner Freunde beschrieben wird. Der erfolglose und frustrierte Drehbuchautor Xavier ist trotz seiner Gefühlskälte gegenüber Vernon schockiert als er diesen das erste Mal als Obdachlosen vor einem Supermarkt entdeckt.

La meuf avec qui Vernon traîne devant son supermarché est une femelle informe, elle hèle les passants en usant de mimique simiesques. Elle est sale et dégénérée. Xavier aimerait qu'elle s'éloigne, mais ils ont l'air bien à colle. À ses côtés, Vernon est frêle, son dos est courbé pour se protéger du froid, le visage gris d'une barbe qui lui creuse le joues. Il mérite tout ce qui peut lui arriver de pire, comme toutes les salopes de son espèce, mais ça ne change rien à la désolation que ce spectacle inspire.⁶⁷¹

Durch die verschiedenen Außenperspektiven auf Vernon entsteht ein komplexeres Bild des Charakters, da seine physischen und psychischen Veränderungen von seinem Umfeld anders beobachtet und bewertet werden. Für die spezifische Fragestellung dieser Arbeit standen vor allem die Selbstbeschreibungen und die Wahrnehmungsweise der Stadt und der Gesellschaft aus der Perspektive von Vernon im Fokus, der trotz der Fülle an Nebenfiguren der Protagonist und Mittelpunkt der Handlung ist.

Ebenfalls eine multiperspektivische Gestaltung der Erzählinstanz über einen heterodiegetischen Erzähler mit wechselnden internen Fokalisierungen auf mehrere Figuren liegt in *Les Échoués* vor. Es lässt sich eine quantitative Fokussierung auf die Figur Virgil feststellen, aber auch die anderen Hauptfiguren Assan und Chanchal werden durch intern fokalisierte Passagen mit subjektiver Wahrnehmung ihrer Lebenssituation dargestellt. Durch die Multiperspektivität wird hervorgehoben, dass es sich bei den Fluchterfahrungen der Figuren eben nicht um einzelne Schicksale, sondern um Lebensumstände handelt, die eine große Gruppe von Menschen verschiedener Herkunft betreffen können. So wie in *Vernon Subutex* ein Panorama der gesamten Gesellschaft erschaffen wird, fokussiert sich der erzählerische Kosmos in *Les Échoués* auf die Gruppe der *sans-papiers*, deren Leben in einer unsichtbaren Parallellgesellschaft beschrieben

⁶⁷¹ Ebenda, S. 358.

wird. Durch die Multiperspektivität können verschiedene Gründe für und Umgangsweisen mit dem Leben in der Illegalität erzählt werden. Die Wahrnehmung des urbanen Raums ist an die marginale Positionierung der Figuren zur Stadt gebunden. Die Protagonist:innen sind im Gegensatz zu den nicht illegalisierten *sans domicile fixe* stärker auf die Randgebiete der Stadt und die Nacht beschränkt, da ihre Sichtbarkeit größere Gefahren birgt. Deshalb bewegt sich Virgil nur auf versteckte Weise durch die Stadt, beispielsweise abseits der Straßen oder im schützenden Raum eines Autos, und diese Positionierung beeinflusst seine Wahrnehmungsperspektive:

La nuit tombait. Les voitures se croisaient par vagues successives. Accroupi dans l'herbe, il attendit une accalmie dans le chassé-croisé des phares et traversa la nationale 6 en détalant comme un lapin pour remonter jusqu'à Villeneuve-le-Roi. Il lui fallut quelques secondes pour s'adapter à l'obscurité. L'obscurité, c'est la première chose à laquelle doit s'habituer un clandestin : vivre loin des lumières, dans la pénombre, à la marge, en arrière plan. Ne jamais attirer l'attention pour ne jamais s'attirer les ennuis. Il lui fallait une vingtaine de minutes d'un bon pas pour rejoindre les extérieurs de la ville, un fracas de maisons en démolition, de terrains en friche et de zones industrielles inachevées.⁶⁷²

Die Dunkelheit und die Bewegungen abseits der belebten Straßen beeinflussen nicht nur wie die Figur den Raum wahrnimmt, sondern auch was sie davon wahrnehmen kann. Der Wahrnehmungsbereich der *sans-papiers* ist demnach durch die Dunkelheit und die Brachen und Industriegebieten der Peripherie geprägt. Die Teile der Stadt, die sich außerhalb ihres Wahrnehmungsbereiches befinden wie beispielsweise zentrale Räume wie Bahnhöfe, Einkaufsstraßen und große Plätze werden in *Les Échoués* nur einmal aus einem fahrenden Auto heraus dargestellt: „Le taxi retraversa la Seine au Pont-Neuf, fila vers le Châtelet, remonta Sébastopol, puis Strasbourg-Saint-Denis et Magenta. À chaque fois, Virgil enregistrat les noms. Il voulait connaître les rues de Paris comme celles de Torjeuci.“⁶⁷³ Die Figuren bekommen nur einen flüchtigen Eindruck des Pariser Zentrums, der durch die Karosserie des Autos und Fortbewegung beschränkt ist. Die Raumwahrnehmung der *sans-papiers* Figuren ist damit gegenüber den anderen SDF-Figuren stärker auf die Peripherie und die Zwischenräume begrenzt.

Da sich in den autodiegetisch erzählten Romanen die Erzählinstanz und Hauptfigur überschneiden, kann die Raumwahrnehmung eindeutig der SDF-Figur zugeschrieben werden. In dem Roman *Les Renards pâles* nimmt die Handlung ihren Ausgang mit der Schilderung des Umzugs von der Wohnung in das Auto:

⁶⁷² P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 45.

⁶⁷³ Ebenda, S. 238 f.

C'est l'époque où je vivais dans une voiture. Au début, c'était juste pour rire. Ça me plaisait d'être là, dans la rue, sans rien faire. Je n'avais aucune envie de démarrer. Pour aller où, d'ailleurs? Je me sentais bien sous les arbres, rue de la Chine. La voiture était garée le long du trottoir, en face du 27. Il y avait des pétales de cerisiers qui tournoyaient dans l'air; ils s'éparpillaient avec douceur sur le pare-brise, comme des flocons de neige.⁶⁷⁴

Der Ich-Erzähler Jean Deichel kann eindeutig als die wahrnehmende Instanz identifiziert werden. Die Beschreibung des Raums erfolgt aus der Perspektive der Figur im Auto heraus. Die Darstellung der Ereignisse ist vor allem durch die Reflexionen des Protagonisten und seine sich zunehmend kritische Wahrnehmung der Gesellschaft und des städtischen Raums geprägt. Diese subjektive Erzählinstanz wird in diesem Abschnitt durch die positive Darstellung seiner Lebensumstände charakterisiert. Statt sich über seine prekäre Situation zu sorgen, wird das Leben im Auto als ein besonderes abenteuerliches Erlebnis dargestellt. Der Verlust seiner Wohnung und der Umzug ins Auto werden durch den Protagonisten als Erweckung beschrieben, wodurch die spezifische Gegenperspektive des Erzählers etabliert wird. Anstatt den Verlust seiner Wohnung und seiner bürgerlichen Existenz als Krise wahrzunehmen, wird er zur Befreiung. Die Befreiung wirkt sich ebenfalls auf die Wahrnehmung des Raums aus. Er betrachtet die Stadt mit einem neuen Bewusstsein für das Verborgene und Abseitige:

„[...] un étranger habite maintenant ce corps vêtu d'un sempiternel manteau gris, quelqu'un qui se fout complètement de l'« actualité », et n'est sensible qu'aux lisières, aux bordures, aux inflexions des nuages, aux herbes folles qui couvrent les derniers terrains vagues de Paris.“⁶⁷⁵

Mit dem Bewusstsein eines Ethnologen untersucht er diese randständigen urbanen Räume nach verborgenen Hinweisen auf die Geschichten der Unterdrückten.⁶⁷⁶ Nach der Entdeckung der „Renards pâles“ ändert sich die Erzählstimme zu einem kollektiven „nous“, in der die Stimme des Protagonisten hinter dem Kollektiv der *sans-papiers* verschwindet: „Le monde n'est pas complètement asservi. Nous ne sommes pas encore vaincus. Il reste un intervalle, et, depuis cet intervalle, tout est possible.“⁶⁷⁷ Die Erfahrung der Unterdrückung verbindet die Stimmen. Der „intervalle“, der zunächst als individuelles Erlebnis des Protagonisten beschrieben wurde, wird zu einem kollektiven Zwischenraum, der es dem Kollektiv möglich macht, die Handlung zur Demonstration zu ergreifen.

⁶⁷⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S.15.

⁶⁷⁵ Ebenda, S. 30.

⁶⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 53.

⁶⁷⁷ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 115.

In dem zweiten autodiegetisch erzählten Roman *Station Rome* liegt eine ebenso subjektiv gefärbte Erzählweise und Raumwahrnehmung vor wie in *Les Renards pâles*. Dies zeigt sich vor allem durch lange Passagen, die aus Reflexionen und Erinnerungen bestehen, die sich aber weniger als in *Les Renards pâles* auf gesellschaftliche Verhältnisse oder die in den urbanen Raum eingeschriebenen Geschichten beziehen, sondern auf die Suche nach der eigenen Geschichte. Der Protagonist des Romans stellt sich im Verlauf der Handlung als unzuverlässiger Erzähler heraus, denn die Erinnerungen an seine Vergangenheit sind ein Produkt seiner Wahnvorstellungen. Die Wahrnehmung des urbanen Raums zentriert sich rund um die *Station Rome* und fokussiert hier vor allem die Beobachtung der Passant:innen, die ihm zugleich Gemeinschaft und Ablenkung bieten.⁶⁷⁸ Außerhalb der *Station Rome* ist die Wahrnehmung durch die Bewegungen und deren Zweck, der Flucht vor der Kälte oder vor den Erinnerungen, beeinflusst. Im Vordergrund steht nicht das intensive Wahrnehmen des Raums wie bei Jean Deichel, sondern nur das Vorankommen und dadurch das Vorbeiziehen bestimmter Orte:

J'ai passé République dans un songe et mes pas me conduisent vers le boulevard Beaumarchais. J'ai soudain très froid. Personne dans la contre-allée, je suis seul. J'accélère le pas vers Bastille. Retrouver un peu de vie. La fatigue commence à alourdir mes jambes, j'aimerais me reposer, dormir. Quelques minutes seulement. Surtout pas! Si je m'arrête, je crève.⁶⁷⁹

Schmerz, Angst und Verzweiflung verhindern eine intensive Wahrnehmung der Umwelt, der Raum wird hier einzig zu einer Abfolge von Orten, einer Wegstrecke, deren Ausgangs- und Zielpunkt die *Station Rome* ist.

Der letzte Roman dieses Korpus *Le cœur en dehors* reiht sich mit seiner homodiegetischen Erzählinstanz in die Romane mit einer eindeutigen subjektiven Wahrnehmungsinstanz ein. Der Roman stellt einen logbuchartigen Bericht eines Tages dar, in dem der 13-jährige Ich-Erzähler Charly immer wieder von den tagesaktuellen Geschehnissen abschweift und Erinnerungen schildert sowie über Gedanken und Gefühle Einblicke in seine Innenwelt ermöglicht. Auch die Darstellung des urbanen Raums ist durch die subjektive Wahrnehmung gezeichnet:

Saint-Ex était aussi désert que Malraux, Berlioz ou Colette. Je commençais à me sentir seul à jamais croiser personne. Je suis resté devant un des immeubles abandonnés et je me suis assis sur une sorte de gros bloc en béton. Au-dessus de moi, il y avait d'énormes câbles électriques qui faisaient un bruit d'abeille. Dans les films ou les dessins animés, il y a toujours des oiseaux

⁶⁷⁸ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 15.

⁶⁷⁹ Ebenda, S. 32.

sur les câbles électriques. Pas ici. Les oiseaux sont partis en même temps que les étoiles. Et si j'avais le pouvoir de voler, sûrement que je ne resterais pas dans le coin.⁶⁸⁰

Die kindliche Phantasie und Verletzlichkeit des Protagonisten machen das Besondere an dieser Wahrnehmungsperspektive aus, die die *Cité* auf der einen Seite als einen vertrauten Lebensraum darstellen, der in der Gemeinschaft der Freunde zu einem Abenteuerspielplatz werden kann. Auf der anderen Seite überwiegen die Bilder, die die Gefahr und Hoffnungslosigkeit, der *Cité* verdeutlichen, wie die Abwesenheit von Vögeln oder Sternen.

Trotz der Fülle an verschiedenen Erzählinstanzen, die eben nicht nur homo- bzw. autodiegetische Erzähler hervorbringen, um die Situation obdachloser Menschen in der Stadt möglichst subjektiv und hautnah zu vermitteln, lässt sich feststellen, dass jede dieser Erzählhaltungen auf ihre Weise die SDF-Protagonisten in das Zentrum der Wahrnehmung rückt und sie selbst zum Zentrum der Wahrnehmung und Darstellung des urbanen Raums werden lässt. Selbst die distanzierte Erzählweise des Romans *Un hiver avec Baudelaire* verdeutlicht durch die Abwesenheit von Einsichten in die Gedanken- und Gefühlswelt die soziale Isolation des Protagonisten. Die detaillierte Beschreibung seiner Handlungen und seiner Körpersprache geben dennoch Aufschluss über seine Gefühlswelt. Die Beschreibung der Figuren aus der Perspektive anderer Figuren wird außer bei *Vernon Subutex* nicht dargestellt.⁶⁸¹ Dadurch vermeiden die Romane allesamt eine romantisierende oder dämonisierende Darstellung der Obdachlosigkeit aus der Außenperspektive, wie sie Kristzina Zentai Horváth für die französische Literatur des 19. Jhd. und John Allen für die englischsprachige Literatur festgestellt haben.⁶⁸² Feministische und postkoloniale Narratolog:innen haben festgestellt, dass allwissende, sprich generell weniger an eine Figur gebundene Erzählhaltungen, und monoperspektivische Erzählinstanzen häufig mit Macht und Autorität verbunden werden, aus deren Perspektive ein einseitiges herrschaftskonformes Weltbild, beispielsweise das des Kolonisators oder des Patriarchats entworfen werden kann:

⁶⁸⁰ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 145 f.

⁶⁸¹ Diese Trilogie sticht insgesamt aus dem Korpus hervor, da sie im Gegensatz zu den anderen Romanen nicht nur die Obdachlosigkeit des Protagonisten in den Vordergrund stellt, sondern weitere gesellschaftliche Entwicklungen, wie die religiöse und rechtsextreme Radikalisierung oder die Kommunikation über soziale Medien betrachtet.

⁶⁸² Vgl. K. Horváth: „Le personnage SDF comme lieu d'investissement sociologique dans le roman français contemporain“, S. 252; J. Allen: *Homelessness in American Literature. Romanticism, Realism and Testimony*, S. 4.

Exemplarisch sei daher das textuelle Wirkungspotential der auktorialen Erzählsituation hervorgehoben. Da diese Erzählinstanz über die Privilegien der Allgegenwart und Allwissenheit verfügt, ist sie für die narrative Inszenierung von Identitäts- und Alteritätszuschreibungen prädestiniert. *Omnipresence* und *omniscience* können dazu beitragen, daß der/die RezipientIn den Eindruck eines klaren Werte- und Normengefüges in einem geordneten Universum kolonialer Orientierung gewinnt.⁶⁸³

Das Leben der SDF-Figuren in der Stadt erfolgt eben nicht durch diese auktorialen Erzählinstanzen, sprich durch einen heterodiegetischen nullfokalisierten Erzähler, sondern wird über autodiegetische Stimmen und oder die interne Fokalisierung an die obdachlosen Figuren gebunden. Die Raumwahrnehmung ist hierbei an die Figuren gebunden, was zum einen durch die konkrete Darstellung des Wahrnehmungsaktes, die Positionierung der wahrnehmenden Instanz, die subjektive Färbung der Wahrnehmung und den Wahrnehmungsbereich, der sich auf den räumlichen Zugriff der Figuren beschränkt, deutlich wird. Die erzählte Welt wird durch die SDF-Figuren konstruiert und durch ihre Wahrnehmungsweise geprägt. Dabei handelt es sich nicht um allwissende Erzählinstanzen, sondern Wissen und Wahrnehmung beschränken sich auf den Horizont der Figur. Somit erfolgen die Identitäts- und Alteritätszuschreibungen aus der Perspektive der SDF-Figuren und verhindern gleisam eine von außen zugeschriebene alteritäre Position. Diese wird nun entweder aus der Perspektive der Figuren selbst formuliert: „En quelques semaines, je suis devenu un autre.“⁶⁸⁴ Oder umgedreht, indem dem Teil der Gesellschaft mit festem Wohnsitz die alteritäre Position zugeschrieben wird.⁶⁸⁵ Gleichzeitig wird durch die Verwendung der Tagebuchform wie in *Station Rome* oder in *Le cœur en dehors* zumindest die Verwendung einer *private voice*⁶⁸⁶, die sich im Tagebuch an sich selbst wendet, suggeriert, die aber durch erzählerische Mittel zum Beispiel durch die Verwendung der direkten Rede oder eine direkte Leseransprache⁶⁸⁷ durchbrochen wird. In den Romanen wird eine Gegenperspektive zu der dominanten Mehrheitsgesellschaft entworfen, die die als eine marginalisierte personale Stimme inszeniert wird, die durch Positionierung als Erzählinstanz oder erzählende Figur eine ermächtigende Sprecherposition erhält. Im nächsten Kapitel soll untersucht werden, wie diese Perspektive über Stimme und Fokalisierung hinaus inszeniert wird. Lässt sich auf den Raum bezogen feststellen, dass die Figuren die Stadt von unten erzählen? Oder

⁶⁸³ H. Birk/B. Neumann: „Go-between. Postkoloniale Erzähltheorie“, S. 130; Vgl. Sniader Lanser: *Fictions of authority. Womens writers and narrative voice*. Ithaca: Cornell University Press, 1992, S. 15 f.

⁶⁸⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 30.

⁶⁸⁵ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 115 ff.; V. Pieri: *Station Rome*, S. 9; V. Desportes: *Vernon Subutex 2*, S. 177; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 11.

⁶⁸⁶ Vgl. S. Sniader Lanser: *Fictions of authority*, S. 13.

⁶⁸⁷ Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 10.

handelt es sich doch eher um die Perspektive von außen eines Außenseiters? Um diese Fragen beantworten zu können, muss die räumliche Verortung der Figuren und ihre Nähe bzw. Distanz zum Geschehen bzw. Handlungsraum analysiert werden.

3.2 Blickperspektiven aus der Peripherie

Die räumliche Verortung der erzählenden und wahrnehmenden Figuren kann Aufschluss über ihren sozialen Status und ihr Machtverhältnis zu dem Erzählten geben. Laut de Certeau sind Überblickspositionen wie beispielsweise ein Panoramablick über die Stadt von einem erhöhten Standpunkt aus meist mit einer übermächtigen Erzählperspektive verbunden. Von oben lässt sich das große Ganze überblicken, lassen sich Verbindungen herstellen und Schlüsse ziehen, die für die Perspektive von unten, mitten im Geschehen, nicht möglich wären. Die Überblicksperspektive ermöglicht eine distanzierte Haltung, aus der heraus analytische Rückschlüsse gezogen werden können.⁶⁸⁸ Deshalb wird mit der auktorialen Erzählperspektive ebenfalls eine räumlich über allem schwebende allmächtige Instanz imaginiert, die sich außerhalb der Diegese befindet und an keine Figur gebunden ist. Aber auch eine homodiegetische Erzählinstanz oder eine wahrnehmende Figur kann durch eine Vogelperspektive einen panoramatischen Blick auf den Raum einnehmen und durch diesen anderen Facetten wahrnehmen als es aus der direkten Nähe möglich wäre. Dies wird in den Romanen *Vernon Subutex*⁶⁸⁹ und *L'Abyssinie*⁶⁹⁰ deutlich, wenn die Stadt aus einer erhöhten und entfernten Perspektive ihren bedrohlichen Charakter zugunsten einer melancholischen Idylle verliert:

Le ciel est bouché de nuages gris qui font comme un couvercle sur la ville. Vernon observe la fine bande bleue lumineuse qui se détache à l'horizon, aussi régulière que si l'on avait déroulé un rouleau de papier clair juste au-dessus des toits. Un dernier rayon de soleil, entêté, s'est glissé sous la couche sombre pour donner un coup d'éclat au gris des tuiles de Paris.⁶⁹¹

Durch die Distanz zum städtischen Raum kann der Protagonist ebenfalls Distanz zu seiner existentiell bedrohlichen Situation einnehmen. Der Sonnenstrahl, der unter dem Grau der Wolken die Dächer zum Glänzen bringt, kann als ein Hoffnungsschimmer gedeutet werden. Der *Butte Bergeyre*, von dem aus Vernon diesen Panoramablick auf Paris und Sacré Coeur hat, wird zum ersten Zufluchtsort nach seinem Obdachlos-werden. Er hat

⁶⁸⁸ Vgl. M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 180.

⁶⁸⁹ Vgl. V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 101.

⁶⁹⁰ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 95.

⁶⁹¹ V. Despentes: *Vernon Subutex 2*, S. 101.

auf den Protagonisten einen ähnlichen Effekt wie das ehemalige World Trade Center für de Certeau in seinem Essay *Gehen in der Stadt*:

Auf die Spitze des World Trade Centers emporgehoben zu sein, dem mächtigen Zugriff der Stadt entrissen zu werden. Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; er ist nicht mehr der Spieler oder Spielball und wird nicht mehr von dem Wirrwar der vielen Gegensätze und von der Nervosität des New Yorker Verkehrs erfaßt. Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt.⁶⁹²

Der erhöhte Zufluchtsort ermöglicht ihm zunächst Distanz zu der Stadt und seiner neuen Rolle als Obdachloser in dieser einzunehmen. Die ersten Nächte auf der Straße und die gewalttätige Auseinandersetzung mit einer Gruppe Neonazis haben ihn in einen Schockzustand versetzt, von dem er sich dort erholen kann. Der Überblick und die Distanz ermöglichen es den Raum und das in diesem Raum Geschehene zu ordnen. In *L'Abyssinie* kann diese Unterscheidung im Vergleich der Darstellung aus der Panoramaperspektive zur sich durch die Straßen bewegenden Wahrnehmung herausgearbeitet werden. Auf einer Tour in die Randgebiete der Stadt erklimmt Monk ebenfalls einen Hügel, von dessen Erhebung aus er die Stadt überblicken kann:

La butte dominait la ville. Elle s'étendait à ses pieds, plongée dans l'effervescence d'une journée de printemps. Les toits scintillaient sous les rayons du soleil, des nappes de pollution naviguaient mollement au-dessus de certains groupes d'immeubles. Monk voyait le fleuve s'allonger à travers la cité, tel un serpent paresseux. Les péniches et les bateaux qui le surmontaient étaient des jouets. La rumeur de la circulation s'estompait jusqu'à lui. L'or des dômes des monuments claquait dans l'atmosphère. C'était sa ville, sa propriété et son piège.⁶⁹³

Die Dominanz des Hügels über die Stadt versetzt Monk in eine mächtigere Position zum urbanen Raum. Der Fluss, der ihn immer wieder magisch anzieht⁶⁹⁴, kann von oben aus betrachtet in voller Länge geografisch verortet werden. Die Schiffe, die er sonst nah an ihm vorbeiziehen sieht und die ihm zum Träumen von einer Flucht aus seinem Leben einladen⁶⁹⁵, erscheinen wie bedeutungslose Spielzeuge, der Lärm und der Gestank des Verkehrs erreichen ihn hier nicht. Von oben aus betrachtet, besitzen die Dächer einen Glanz, der von unten aus betrachtet nicht sichtbar ist. Durch diese zwei Seiten der Stadt, die durch die Perspektive von oben und unten entsteht, wird erneut das ambivalente Verhältnis des Protagonisten zur Stadt deutlich.

⁶⁹² M. de Certeau: „Gehen in der Stadt“, S. 180.

⁶⁹³ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 95.

⁶⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 43.

⁶⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 140.

Im Rückschluss bedeutet dies, dass die Perspektive von unten machtlos und dem Geschehen bzw. dem Raum ohnmächtig ausgeliefert ist. Dies wird in Kombination mit der Raumwahrnehmung besonders deutlich, wenn die Stadt durch die ohnmächtige Binnenperspektive labyrinthische Züge annimmt.⁶⁹⁶ Die direkte Konfrontation mit dem Gewirr der Straßen, Kälte, Anonymität und Hoffnungslosigkeit lassen den städtischen Raum als ein labyrinthisches Gefängnis erscheinen, in dem es weder Orientierung noch einen Ausweg gibt. Ebenso erlebt Monk den Rückweg zu seinem Zelt an einem kalten Wintertag:

Le retour à sa tente fut interminable. Monk s'arrêtait fréquemment et restait quelques secondes, les yeux dans le vague, regardant le sol ou droit devant lui sans bouger et repartait brusquement comme mû par un ressort. Pourtant chaque pas lui était pénible, non pas par lassitude mais par dégoût. Il avait soudain un harcèlement moral à arpenter sans cesse cette ville. C'était un labyrinthe où lui, Minotaure déchu, errait infiniment.⁶⁹⁷

Die Ohnmacht des Subjekts drückt sich in diesem Beispiel über die Unendlichkeit und Abgeschlossenheit des Zeit-Raum-Gefüges aus. Der Vergleich zum Minotaurus verdeutlicht die Ausgrenzung und soziale Isolation des Protagonisten über die Alteritätskonstruktion als ein menschenfressendes Monster. Labyrinthische Räume sind Ausdruck der Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit der in ihnen gefangenen Subjekte.⁶⁹⁸ Der städtische Raum ist aber nicht nur ein desorientierendes Labyrinth, das dem Protagonisten übermächtig und feindlich gegenübersteht, sondern ebenso vertrauter Lebensraum, zu dem er eine symbiotische Beziehung verspürt: „Il disparaît un jour, fondu dans le bitume et dans les pierres de cette ville.“⁶⁹⁹ Dieses ambivalente Verhältnis zwischen Subjekt und Raum lässt sich in mehreren der Romane beobachten, denn das bedrohliche Chaos, die Weite und Unübersichtlichkeit sind ebenso Versteck und Schutz für die Protagonisten. Aus ihrer speziellen Kenntnis des Raums entsteht eine „agency“, die ihnen Schutz bietet: „La cité est un labyrinthe, et celui qui la connaît comme moi peut facilement passer pour un fantôme.“⁷⁰⁰ Aus der „Froschperspektive“ der Figuren lassen sich eben auch Details entdecken und wahrnehmen, die in der Sicht des großen Ganzen verloren gingen. Detailwissen über die Einzelteile des großen Ganzen, die zu einer subversiven Handlungsmacht werden können oder zumindest Zugang zu einer veränderten Wahrnehmung der eigenen Lebenswelt und der der anderen ermöglicht.

⁶⁹⁶ Vgl. M. Hennig: *Das andere Labyrinth*, S. 22.

⁶⁹⁷ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 74.

⁶⁹⁸ Vgl. M. Hennig: *Das andere Labyrinth*, S. 55

⁶⁹⁹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 21.

⁷⁰⁰ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 37.

Den obdachlosen Figuren kann rein räumlich gesehen eine Perspektive von „unten“ zugeordnet werden, insbesondere dann, wenn sie auf dem Boden sitzen oder sich sogar unter der Stadt in U-Bahnhöfen und Tunneln befinden. Gleichzeitig sind sie durch ihren sozialen Status „unten“ in der Gesellschaft. Sie können von daher aufgrund ihrer Positionierung in der Stadt und ihrer gesellschaftlichen Rolle einer Erzählperspektive von „unten“ zugeordnet werden. Besonders deutlich wird dies dargestellt, wenn ihre Blickrichtung auf das Wahrgenommene ebenfalls eine sogenannte Froschperspektive aufweist, durch die die Figur Details beobachtet, die in der Vielfalt und Schnelligkeit des urbanen Lebens untergehen würden. Der Protagonist aus *Station Rome* beobachtet die Passant:innen in der Métrostation von seinem Lager aus, ohne dass diese ihn wahrnehmen: „Je les regarde s’agiter, ils ne me voient pas.“⁷⁰¹ Aus dieser Perspektive entdeckt er Details in den Gesichtern, der Kleidung oder den Handlungen der Menschen, die ihn hinter die Fassade ihrer äußeren Erscheinung blicken lassen:

Ils sont tous là, devant moi, prêts à entrer en scène dans une angoisse palpable. Mais leurs masques ne tiennent pas encore. Une jeune femme en tailleur-pantalon, les cheveux arrangés et le visage peint avec grand soin, ne réussit pas à étouffer ses bâillemets. Une autre assaisonne de rouge à lèvres le croissant qu’elle dévore. Un jeune cadre, costume impeccablement repassé, serviette en cuir, prend la pose, Les Échos bien en main, essaie de se concentrer sur un article et pique du nez. Tous tentent de sortir de l’ombre à coups de basse scotchés aux oreilles, mais la nuit est là qui marque encore leur visage, et chacun de leur geste. Et lorsqu’ils sont ainsi démunis, affaiblis par leurs cauchemars, je les aime. Peut-être parce qu’ils me ressemblent.⁷⁰²

Durch die Ängste und Schwächen erkennt der Protagonist Gemeinsamkeiten mit den Menschen, die diese wiederum durch das Wegsehen und Abwenden von ihm abzuwehren versuchen. Wenn er gezwungen ist zu betteln, sind es die abwehrenden Verhaltensweisen, die ihn am meisten verletzen: Ce qui m’atteint le plus, c’est cette indifférence feinte, ce coup d’œil rapide, en coin, avant d’accélérer le pas, cette peur de me regarder dans les yeux, comme un des leurs.⁷⁰³ Die Ausgrenzung und Ignoranz, die die Figuren erfahren, sind ein weiterer Faktor der Einfluss auf die Wahrnehmung nimmt. Während sie selbst beobachten, werden sie meist bewusst übersehen oder komplett unsichtbar. Der Moment, in dem sie „unten“ ankommen, wandelt aber nicht nur die Weise wie sie wahrgenommen werden und wie sie die Menschen und ihre Umwelt wahrnehmen, sondern vor allem ihr Blick auf die Obdachlosigkeit. Für die Figur Vernon aus *Vernon Subutex* wird die Handlung des sich auf den Boden-setzens zu einem Perspektivwechsel:

⁷⁰¹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 9.

⁷⁰² Ebenda, S. 10.

⁷⁰³ Ebenda, S. 20 f.

Assis à hauteur des sacs et des chaussures, Vernon doit lever la tête pour regarder les visages. Il est soulé de voir défiler des culs. Ça se dandine sans pause, sur son bout de trottoir. Avant, il faisait attention à regarder les SDF dans les yeux, en passant, pour dire je te vois tu es là je te calcule. Ce qu'il ignorait, c'est qu'une fois au sol on s'en contretape que les passants vous regardent. Est-ce qu'il portent la main à la poche, c'est la seule question intéressante. L'attention, ni ça se mange, ni ça rechauffe, ils peuvent se la garder. Ça lui a pris trois jours avant de se résoudre à s'asseoir et tendre la main.⁷⁰⁴

Im Gegensatz zu dem Protagonisten aus *Station Rome* haben die Blicke der Passant:innen für Vernon keine Bedeutung. Durch seine ersten Erfahrungen als Obdachloser auf der Straße wandelt sich sofort sein Bild der Obdachlosigkeit und seine Wahrnehmung der restlichen Gesellschaft. Besonders die Bekanntschaft mit anderen Obdachlosen verändern seine bisherige Sichtweise. Laurent berichtet ihm mit Stolz, dass er seit 19 Jahren auf der Straße lebt und äußert sich ebenso abschätzig und ablehnend über die sesshaften und arbeitstätigen Menschen wie diese sich über die Obdachlosen. Für ihn sind sie die Bemitleidenswerten, die sich versklaven und ausbeuten lassen.⁷⁰⁵ Diesen Wahrnehmungswandel nimmt Vernon bald ebenfalls wahr:

Une fois franchi le cap, rien de bruyant, tout se déroule en douceur et avec une rapidité troublante: il est passé de l'autre côté. Le monde des actifs lui paraît déjà loin. Ils sont pressés d'aller quelque part et honteux de leur propre trouille de finir à sa place, s'ils ne cravachent pas assez dur. Laurent a raison, ils ont des vies de merde.⁷⁰⁶

Er beschreibt diesen Perspektivwechsel, der mit dem sozialen Abstieg bis zur Obdachlosigkeit eingesetzt hat, als den Übergang auf eine andere Seite, von der aus sich alles ins Gegenteil zu wandeln scheint, wie die beiden Seite einer Medaille. Er bezeichnet die gegenüberliegende Seite als die „monde des actifs“, die er nun als Inaktiver/Passiver, aber eben auch freier Mensch deutlich als die schlechte Seite identifizieren kann. Es handelt sich bei dem Prozess des Obdachloswerdens somit um die Überschreitung einer Grenze, die zwei gesellschaftliche Sphären voneinander abgrenzt. Das Besondere dieser beiden Sphären ist, dass sie sich nicht geografisch voneinander trennen lassen, sondern sich an exakt ein und demselben Ort befinden können. Dieser gemeinsame geteilte Raum der Stadt fordert beide Gruppen heraus, diese Grenze immer wieder auszuhandeln. Wie in den Beispielen kann die Grenze dabei durch die Abwehr der gegenseitigen Identifikation verstärkt werden oder die Herstellung von sozialen Relationen und Identifikationen miteinander abgebauten.

⁷⁰⁴ V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 318.

⁷⁰⁵ V. Despentes: *Vernon Subutex 1*, S. 321 f.

⁷⁰⁶ Ebenda, S. 324.

Die Perspektive der SDF-Figuren entspricht dadurch nicht nur einem „unten“, sondern auch der Positionierung in der „Peripherie“, die die gesellschaftlichen Zugehörigkeitsprozesse durch die Verhandlung von ein- und ausschließenden Faktoren herausfordert. Das wird besonders deutlich, wenn sich die erzählenden Figuren mitten in den zentralen gesellschaftlichen Räumen der Stadt zwischen den Menschen befinden, selber nicht gesehen werden und gerade durch ihre Perspektive die ausgrenzenden Mechanismen der Gesellschaft darstellen können, wie Jean Deichel aus dem Versteck in seinem Auto. Im Fall von Jean Deichel ist so ein ausgrenzender Mechanismus die ausbeuterischen Strukturen des Arbeitsmarktes und die Abwertung der Arbeitslosigkeit in der französischen Gesellschaft. Er selbst hat über einen langen Zeitraum versucht im Arbeitssystem zu funktionieren und schließlich für sich beschlossen diesem System zu entfliehen.⁷⁰⁷ Er beschreibt das Verlassen des Arbeits- und Sozialsystems und in der Folge den Verlust seiner Wohnung als das Überschreiten einer gesellschaftlichen Grenze:

Alors j'ai pensé que je n'étais peut-être pas réellement vivant, et que ma vie n'était qu'un suicide. Le jour où j'étais entré dans la voiture, où j'avais mis la clef dans le contact sans démarrer, en quelque sorte, je m'étais soustrait à la vie. [...] J'ai sauté par la fenêtre, et en même temps elle s'ouvre devant moi: j'existe des deux côtés à la fois – comme si le vide pouvait se retourner, comme si le suicide pouvait s'inverser. Est-ce que l'envers du suicide existe? C'est là que vivent mon corps et mes pensées, c'est là qu'ont lieu mes promenades.⁷⁰⁸

Er vergleicht das Überschreiten dieser Grenzen mit einem Suizid. Ein Suizid kann als das selbstbestimmte Übertreten der Grenze zwischen Leben und Tod beschrieben werden, mit dem im transzendentalen Sinne das Eintreten in das Reich der Toten einhergeht. Im Fall von Jean Deichels Suizid handelt es sich um einen gesellschaftlichen Tod, der ihn im Gegensatz zum physischen Selbstmord nicht vom Zustand des Lebendig-sein zum Totsein befördert, sondern umgekehrt einer Neugeburt entspricht. Es ist für ihn ein Befreiungsschlag von allen gesellschaftlichen Zwängen und führt ihn zu der Erkenntnis, dass die *sans-identité*, d.h. *sans-abris*, *sans-papiers*, *sans-emplois* etc., ihre revolutionären Kräfte zum Umsturz dieser Gesellschaft bündeln müssten. In diesen Beispielen wird das Überschreiten der Grenzen zwischen diesen beiden gesellschaftlichen Räumen als positiver Erkenntnisprozess beschrieben, als ein Schwellenerlebnis, das als Beginn eines Lebens in einer neuen Gemeinschaft und mit einem neuen Bewusstsein beginnt.

⁷⁰⁷ Vgl. ebenda, S. 20.

⁷⁰⁸ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 35.

In allen Romanen ist das Überschreiten der Grenze zur Obdachlosigkeit das Ereignis, das die Handlung in Gang setzt.⁷⁰⁹ In *L'Abyssinie* und in *Station Rome* liegt dieses Ereignis vor Einsetzen der Handlung des Romans, dennoch ist das Ergebnis dieses Ereignisses der zentrale Konflikt der Handlung. Das Ereignis, das die Figuren in die Obdachlosigkeit befördert hat, verfolgt sie in Form eines verdrängten Traumas und verhindert, dass sie ihre Situation verändern können.⁷¹⁰ Wir können also nach Lotmann zwei „disjunkte Räume“⁷¹¹ feststellen, die durch eine Grenze getrennt sind und dessen Überschreiten das Sujet der Romane darstellt⁷¹²: Die Stadt der sesshaften Menschen ist geprägt von der klaren Trennung zwischen öffentlichem und privatem Raum, für sie bietet die Stadt eine Fülle an Beschäftigung, Aufenthaltsorten und Versorgung. Gleichzeitig verfolgt sie aber permanent die Angst vor dem Verlust dieser Sicherheiten. Auf der anderen Seite ist die Stadt der *sans domicile fixe* vom Mangel an Schutzorten, Nahrung und für ihre Bedürfnisse angepasste Aufenthaltsorte geprägt. Von beiden Seiten besitzt die Grenze allerdings völlig unterschiedliche Abgrenzungsmechanismen: von der Seite der Mehrheitsgesellschaft besteht die Grenze vor allem aus Angst vor der Überschreitung dieser, die eine vor allem für die Menschen, die sich an der Peripherie der Semiosphäre befinden, eine große Bedrohung bedeutet. Von der anderen Seite betrachtet, stellt die Grenze entweder eine unfreiwillige soziale Ausgrenzung oder eine durch den Bewusstseinswandel selbst gewählte Abwendung von der Semiosphäre der Mehrheitsgesellschaft dar. Mit der Semiosphäre bezeichnet Lotmann die

kleinste mögliche Einheit für die Existenz und die Entwicklung von Kultur. Sie ist „der Raum der Kultur“, innerhalb dessen eine gemeinsame Sprache gesprochen und auf ein gemeinsames Symbolsystem rekurriert wird. Als selbstreferentielles System ist die Semiosphäre zugleich „Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur“.⁷¹³

Die SDF-Romane können, wie sich in den Raumanalysen herausgestellt hat, in zwei Semiosphären unterteilt werden, die sich nicht durch geografisch getrennte Räume unterscheiden, sondern durch die Bedeutungszuschreibungen und Handlungsweisen im Umgang mit den Räumen. Der öffentliche Raum besitzt für die obdachlosen Protagonisten eine andere Bedeutung als für die restlichen Stadtbewohner:innen. „Le monde des actifs“, wie sie von Vernon bezeichnet wird und seine Welt zeichnen sich

⁷⁰⁹ Vgl. Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993, S. 332.

⁷¹⁰ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 27; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 48.

⁷¹¹ Ebenda, S. 327.

⁷¹² J. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 338.

⁷¹³ Ruhe, Cornelia: „Semiosphäre und Sujet“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 170.

darüber hinaus durch unterschiedliche Wertesysteme aus. Freiheit, Besitz oder Arbeit werden in beiden Semiosphären unterschiedliche definiert und bewertet. Der große Unterschied zwischen diesen beiden Sphären wird durch den Bewusstseinswandel deutlich, der sich nur durch das Überschreiten der Grenze vollziehen kann. Dieser Bewusstseinswandel wird vor allem bei Vernon aus *Vernon Subutex* und bei Jean Deichel aus *Les Renards pâles* besonders dadurch deutlich, dass sie die Grenze nicht wieder zurück überschreiten wollen:

Vernon a décliné toutes les invitations. C'était difficile à justifier. Il a dit ne vous en faites pas, je n'ai pas envie de m'incruster, je vous assure, ça ne me fait pas peur de continuer à être dehors. On l'a regardé comme un dément. Normal. Il aurait fait pareil, à leur place. La vérité était qu'il ne supportait plus, physiquement, ni les murs ni plafond, il respirait mal, les objets l'agressaient, une vibration nocive le harcelait. Le pire c'était encore la présence des gens autour de lui. Il sentait leur misère, leurs douleurs, leur peur panique de ne pas être à la hauteur, d'être démasqué, puni, de manquer, il avait l'impression que c'était comme un pollen : ça s'infiltrait en lui et le gênait pour respirer.⁷¹⁴

In diesem Zitat wird deutlich, dass der Wert der individuellen Freiheit, vor allem durch die Entsagung von Leistungsdruck und Besitz für Vernon stark gestiegen ist. Aus seiner Perspektive erkennt er, dass nicht er derjenige ist, der am meisten leidet, weil er keine Wohnung und keinen Besitz mehr hat, sondern die anderen, die sich mit der Angst vor Versagen und Verlust quälen. Sein Zustand, der aus der Perspektive seiner Freunde ein Absturz auf den Abgrund der Gesellschaft ist, stellt sich für ihn in Wahrheit als eine Emanzipation heraus. Eine ähnliche Erkenntnis erlangt Jean Deichel in *Les Renards pâles* nachdem er sich gegen alle Maßnahmen des Arbeitsamtes gewehrt hat:

Je me disais: il y a ceux qui se tuent au travail, et les autres qui se tuent pour en trouver un – existe-t-il une autre voie? Dans mon cas, les choses étaient claires: j'avais longtemps trimé en banlieue, puis je m'étais soustrait à cet esclavage, *aujourd'hui je ne désirais plus travailler*. Mon désœuvrement avait pris la forme d'un refus tranquille ; de même que l'idée du vote était morte en moi, l'idée du travail s'était éteinte, estompée dans la lumière d'une auréole : je préférerais vivre à l'écart, avec peu d'argent, sans rien devoir à personne.⁷¹⁵

In *Les Renards pâles* wird ebenfalls der Wert der Arbeit in der französischen Gesellschaft hinterfragt. Durch den Prozess des Obdachlos-werdens, der mit dem Verlust der Arbeit eingesetzt hat, wird Jean Deichels Perspektive auf den Wert der Arbeit verändert, so dass er zu der Erkenntnis kommt, dass es sich eher um eine Form der Versklavung handelt, von der er sich befreien will. Ein weiterer Grundwert der Gesellschaft, der er den Rücken gekehrt hat, ist die Wahl. Er nimmt nicht mehr an Wahlen teil, da die Politiker:innen, die

⁷¹⁴ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 177.

⁷¹⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 20.

zur Wahl stehen alle an dem System der Ausbeutung beteiligt sind, gegen das er sich stellt. Dabei ist er nicht grundsätzlich gegen Demokratie oder Arbeit, nur nicht in dem vorherrschenden politischen System, durch das bestimmte Bevölkerungsgruppen ausgebeutet und ausgegrenzt werden. Im Laufe seiner weiteren Entwicklung gelangt er darüber hinaus zu der Erkenntnis, dass der Umgang mit illegalisierten Immigrant:innen ebenfalls ein Verbrechen dieser Regierung ist. Das Wertesystem seiner neuen Semiosphäre zeichnet sich durch eine Hinterfragung des politischen Systems Frankreichs aus, allen voran dessen Umgang mit Arbeitslosen, Obdachlosen und Geflüchteten. In beiden Romanen wird deutlich, dass die Protagonisten als obdachlose Figuren in eine andere Semiosphäre eintreten, die durch das Überschreiten einer Grenze und der damit veränderten Wahrnehmung von Werten und Normen der Gesellschaft sichtbar wird. Diese beiden Semiosphären können dabei nicht räumlich voneinander abgegrenzt werden, sondern überschneiden sich geografisch. Das Konzept der Semiosphäre kann sich sowohl auf den konkret geografischen Raum einer Kultur als auch auf dessen semiotischen Raum beziehen und eignet sich dadurch besonders dazu die Machtstrukturen in Sozialordnungen aufzudecken, die sich nicht geografisch voneinander trennen lassen.⁷¹⁶ Durch die Thematisierung der Grenze zwischen den Semiosphären in den Romanen erscheinen sie wie zwei Parallelwelten, als würden die exkludierten Obdachlosen und Geflüchteten in einer anderen Dimension leben, die erst mit Überschreiten der Grenze der Semiosphäre sichtbar wird. Dennoch ließe sich argumentieren, dass es sich lediglich um die Unterscheidung zwischen Peripherie und Zentrum einer gemeinsamen urbanen Semiosphäre handelt. Nach Lotmann besitzt jede Semiosphäre Zentrum und Peripherie, durch deren Dynamik die Ein- und Ausschlussmechanismen ausgehandelt werden.⁷¹⁷ Cornelia Ruhe beschreibt, welche Dynamiken sich an der Peripherie entwickeln:

Die Grenze wird damit zu dem Ort, an dem die Semiosphäre darüber zu reflektieren genötigt wird, was sie ausmacht. Die Absetzung von Phänomenen, die von außen zu ihr dringen, führt aber nicht nur zur Vergewisserung ihrer selbst und somit zur Konsolidierung der zentralen Normen, sondern vielmehr auch zur Ausmessung des Raums, von dem es sich abzusetzen gilt und der als ‚fremd‘ ausgeschlossen wird.⁷¹⁸

Die SDF-Figuren befinden sich in der Peripherie der Semiosphäre und besitzen jeweils unterschiedliche Umgangsweisen mit der Grenze. Wie zuvor anhand von *Vernon Subutex*

⁷¹⁶ C. Ruhe: „Semiosphäre und Sujet“, S. 170.

⁷¹⁷ Vgl. C. Ruhe: „Semiosphäre und Sujet“, S. 171.

⁷¹⁸ Ebenda, S. 173.

und *Les Renards pâles* gezeigt, entsteht die Grenze dort durch eine bewusste Abgrenzung der Figuren. In den anderen Romanen verbleiben die Figuren in der Peripherie, sie überschreiten die Grenze nicht aktiv, sondern sind Teil einer Dynamik von Einschluss und Ausschluss der Gesellschaft, zu der sie gehören wollen, aber dennoch als „fremd“ ausgeschlossen werden, wie besonders deutlich im Fall von *Les Échoués* deutlich wird. Darüber hinaus wird dies auch durch ein weiteres Unterscheidungsmerkmal von Andreas Mahler deutlich, das sich auf den Handlungsverlauf bezieht: Er hat Lotmanns Theorie des Sujets, das erst vorliegt sobald der literarische Held die Grenze einer Semiosphäre überschreitet, weiter ausdifferenziert danach, ob die Grenze im Verlauf der Handlung wieder zurück überschritten wird oder nicht. Er bezeichnet den Handlungsverlauf, in denen die Grenze ein zweites Mal übertreten wird als „Restitutionsschema“, durch das die bestehende Raumordnung bestätigt wird, und Handlungen ohne Rücküberschreitung als „Revolutionssujet“.⁷¹⁹

Diese Unterscheidung ist in Bezug auf die SDF-Romane besonders aufschlussreich, da es in diesem Korpus nur einen Roman gibt, in dem die Grenze wieder überschritten wird. In *Un hiver avec Baudelaire* vollzieht der Protagonist nicht den Bewusstseinswandel dahingehend, dass er sich für die Obdachlosigkeit entscheidet, sondern kämpft gegen die ausgrenzenden Mechanismen des Wohnungs- und Arbeitsmarktes bis er wieder eine Wohnung und eine neue berufliche Perspektive gefunden hat.⁷²⁰ In diesem Roman werden diese Machtstrukturen sozialkritisch beleuchtet, aber durch den Ausgang der Handlung als bestehendes System bestätigt, in das sich der Protagonist wieder einfügt. In den anderen Romanen wird die Grenze der Obdachlosigkeit nicht wieder überschritten. Zum einen, weil die Protagonisten wie Vernon und Jean Deichel durch ihren Sinneswandel ihr neues Leben nicht wieder verlassen wollen und zum anderen, weil die Exklusionsmechanismen zu wirkmächtig sind, wie in *L' Abyssinie*, *Station Rome*, *Le cœur en dehors* und *Les Échoués*. Der Begriff „Revolutionssujet“ ist dabei für die Romane *Vernon Subutex* und *Les Renards pâles* besonders treffend, da die Protagonisten im Verlauf der Handlung den Umsturz des vorherrschenden Systems bzw. den Aufbau eines alternativen Zusammenlebens zum Ziel haben.

Für die zweite Gruppe der Romane, die dem „Revolutionssujet“ insofern entsprechen, als dass die Grenze hier ebenfalls nicht wieder überschritten wird, ist der

⁷¹⁹ Ebenda, S. 175.

⁷²⁰ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 257.

Begriff „Revolutionssujet“ nicht passend, da die Protagonisten nicht aus eigenem Willen in der Semiosphäre der Obdachlosigkeit verbleiben, sondern die ausgrenzenden Mechanismen zu wirkmächtig sind. Das Überschreiten der Grenze in die Semiosphäre der urbanen Obdachlosigkeit ist bei allen Romanen das handlungsauslösende Moment des Textes. Dabei lassen sich aber zwei unterschiedliche Ausgangspunkte ausmachen, von der aus die Grenze in die Semiosphäre der „obdachlosen Stadt“ übertreten wird. In drei Romanen kommt zu den ausschließenden Faktoren des Mangels einer Wohnung und Arbeit noch ein illegaler Aufenthaltsstatus hinzu. In *Les Échoués*, *Le cœur en dehors* und in angedeuteter Weise in *L’Abyssinie* geraten die Protagonisten durch ihren ungeklärten Aufenthaltstatus in die Obdachlosigkeit und dass im Fall von *Les Échoués* direkt nach der Ankunft in Frankreich. In den Romanen *Vernon Subutex*, *Les Renards pâles*, *Station Rome* und *Un hiver avec Baudelaire* geraten die Protagonisten aus der Semiosphäre der „Mehrheitsgesellschaft“ in die Obdachlosigkeit. In allen Fällen spielt im weiteren Verlauf der Handlung vor allem die Opposition zwischen dem sozialen Raum der Mehrheitsgesellschaft und der Obdachlosen/Illegalisierten die größte Rolle. In dem Roman *L’Abyssinie* wird die Grenze durch die soziale Ausgrenzung deutlich:

Les gens leur jetaient un coup d’œil et s’eloignaient. L’espace était vide autour d’eux comme une frontière interdite. Cette population qui lisait, rêvassait, consultait son téléphone, parlait, s’évanouissait dans l’esprit de Monk sitôt aperçue. Elle lui évoquait de vagues relents de sa vie passée, un brouillard s’agitant dans un espace opaque.⁷²¹

Diese Situation in der Bahn ist exemplarisch für die Weise, in der die Protagonisten an öffentlichen Orten in mitten der Menschen isoliert werden, als würde eine unsichtbare Mauer sie umgeben. Diese Form der Ausgrenzung entspricht den durch das Zentrum erzeugten Machtstrukturen, wie sie Cornelia Ruhe für die Semiosphäre beschreibt: „Im Zentrum wird entschieden, was in die Semantik der sich definierenden Semiosphäre einfließt und welche Phänomene ignoriert werden.“⁷²² Es wird ebenfalls deutlich, dass sich Monks Leben in der Vergangenheit wenig von dem der anderen Bahnreisenden unterschieden hat. Das bedeutet, dass die Differenz zwischen den beiden Semiosphären weniger durch den kulturellen Hintergrund als in diesem Fall durch den sozialen Status und den Mangel an Wohnsitz, Arbeit und Besitz bestimmt ist. In dieses alte Leben und in seine vergangene Identität möchte Monk nicht zurückkehren: „Son nom, son lieu de naissance, son âge, tout ceci ne l’intéressait plus. Il était Monk et arpentait son territoire

⁷²¹ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 48.

⁷²² C. Ruhe: „Semiosphäre und Sujet“, S. 171.

d'indignité comme un suzerain son royaume“⁷²³ Seine Vergangenheit und seine damalige Identität bergen ein bedrohliches Trauma, vor dem er auf der Flucht ist: „De loin, de si loin, le souvenir de son identité arrivait dans sa tête, comme une bête farouche qu'on entend galoper et qui vient vous sauter à la gorge, pour vous dévorer.“⁷²⁴ Im Verlauf der Romanhandlung wird keine Grenze überschritten. Das Ereignis, das ihn die Obdachlosigkeit gebracht hat, ist vor dem Einsetzen der Romanhandlung gelegen. Monk verfolgt keine Änderung des sozialen Systems noch seiner eigenen Situation, für die die Überschreitung der Grenze nötig wäre. Auf die Frage des „Empailleurs“, ob er nicht irgendwann wieder in einem Haus leben möchte, antwortet er nur: „J'ai déjà un chez moi.“⁷²⁵ Mehr als seine aktuellen Lebensumstände hergeben, erwartet er nicht mehr vom Leben: Dadurch dass keine Grenzüberschreitung im Handlungsverlauf erfolgt, bleibt die Raumordnung bestehen und das Wertesystem der dominanten Semiosphäre wird nicht in Frage gestellt. Allerdings wird durch die Schilderung seiner Lebensumstände die Ungerechtigkeit des vorherrschenden Systems verdeutlicht und damit zwar nicht durch direkte Handlungen und Aussagen angeprangert, aber auf einer indirekten Ebene kritisiert, wie zum Ende durch das Vorfinden einer Zeitschrift mit Luxusartikeln von Monk hervorgehoben wird.⁷²⁶

In den Romanen *Les Échoués* und *Le cœur en dehors* ist die Aufteilung der Semiosphäre und die Beschaffenheit der Grenze durch die Illegalität der Figuren geprägt. In *Les Échoués* entspricht das sujetaulösende Ereignis dem illegalen Überschreiten der Grenze zu Frankreich. Fortan müssen sie versuchen im Geheimen in der Semiosphäre der französischen Gesellschaft zu überleben und kämpfen für die Anerkennung ihres Bleiberechts. Ihre Verortung in der Peripherie dieses Systems erfolgt durch die Illegalisierung ihrer Existenz und damit der Absprache von jeglichen Rechten in Frankreich. Damit sind sie der Ausbeutung auf dem Schwarzarbeitsmarkt und den kriminellen Strukturen der Schleuser:innen schutzlos ausgesetzt. *Les Échoués* endet damit, dass sich Virgil auf einer Baustelle vor den Augen der Arbeiter:innen, der Vorarbeiter:innen und des Gewerkschafters aus dem Gebäude stürzt, damit seine Familie eine Entschädigung von der Gewerkschaft *Confédération générale du travail*, die ihm versprochen haben sich für seine Rechte einzusetzen, bekommt.⁷²⁷ Die Grenze des

⁷²³ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 91 f.

⁷²⁴ Ebenda, S. 68.

⁷²⁵ Ebenda, S. 89.

⁷²⁶ Vgl. ebenda, S. 142.

⁷²⁷ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 290.

französischen Sozialsystems zeigt sich in diesem Roman als unüberwindbar. Nur der Tod bleibt dem Protagonisten als einzige Handlung, um sich aus seiner Situation zu befreien und gleichzeitig ein wirkmächtiges Zeichen zu setzen. In *Le cœur en dehors* entwickelt sich das Sujet des Romans dadurch, dass die Illegalität der Mutter aufgedeckt wird und der Protagonist Charly daraufhin in den versteckten Räumen der *Cité* untertauchen muss. Der Roman hat ein offenes Ende, das die Ungewissheit für Charlys Zukunft widerspiegelt.⁷²⁸

Der einzige Text, der eindeutig dem „Restitutionsschema“ entspricht, ist der Roman *Un hiver avec Baudelaire*, in dem es dem Protagonisten Philippe gelingt, wieder in sein bürgerliches Leben zurückzukehren. Die Faktoren, die ihn in die Obdachlosigkeit geraten lassen, sind die Trennung von seiner Frau, die Kündigung seines prekären Arbeitsverhältnisses und das fehlende soziale Netzwerk bzw. seine Furcht davor, seine Situation zu kommunizieren und Hilfe einzufordern. Die Grenze zwischen diesen beiden Räumen, dem seines alten Lebens und dem der Obdachlosigkeit, zeichnet sich deshalb durch die soziale Isolation aus. Als er seine erste Nacht auf der Straße auf einer Parkbank verbringt, wird er sofort unsichtbar für die vorbeigehenden Menschen:

Il finit par ramener ses jambes sous ses fesses, se laisse basculer sur le flanc et s'allonge en chien de fusil sur le banc. Certains passants le regardent un instant avant de détourner les yeux et de l'effacer de leur champ de vision comme s'il n'avait jamais existé. Il s'endort.⁷²⁹

Durch die Abwehr der Passant:innen, ihn überhaupt wahrzunehmen, wird seine Existenz aus ihrer Semiosphäre ausgelöscht. Die Grenze zwischen diesen beiden Räumen scheint durch eine sichtdichte Wand getrennt zu sein, hinter der die Obdachlosen zu verschwinden scheinen. Die Zugehörigen der Mehrheitsgesellschaft wollen sie nicht wahrnehmen, da ihre Existenz das Wertesystem und die Ordnung der dominanten Semiosphäre in Frage stellt und ihnen vor Augen führt, dass auch sie potentiell in die gleiche Lage geraten könnten. Besonders in diesem Roman wird deutlich, dass die Grenze nur zurück überschritten werden kann, wenn die soziale Isolation wieder durchbrochen wird. Sobald Philippe durch seinen Hund Baudelaire neue soziale Kontakte aufbauen kann, gelingen ihm sukzessive Schritte zurück in die Sesshaftigkeit. Dieser Roman entspricht insofern dem Restitutionsschema, dass die Raumordnung nicht in Frage gestellt wird. Es werden zwar einzelne Faktoren für Philippes sozialen Abstieg kritisiert,

⁷²⁸ Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 247.

⁷²⁹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 101.

wie zum Beispiel seine prekären Arbeitsbedingungen, die Bürokratie der Ämter und die soziale Kälte in vielen urbanen Räumen, aber die Verantwortung für den Verbleib in einer der beiden Semiosphären scheint letztendlich beim Individuum zu liegen, denn Philippe schafft es sich durch den Aufbau eines sozialen Netzwerks wieder einen Job und eine Wohnung zu beschaffen. Dass die soziale Isolation der stärkste Faktor für den Verbleib in der Semiosphäre der Obdachlosigkeit ist, wird auch in den Romanen *L'Abysinie* und *Station Rome* deutlich, da beiden Protagonisten der soziale Kontakt durch Traumatisierung, psychische Krankheit und das Bewahren eines Geheimnisses, wie der Illegalität oder eines tragischen Todesfalls, unmöglich sind.

Durch die Analyse dieser Raumordnung im Hinblick auf die Diegese und das Sujet wird deutlich, dass für die Verortung des Blickwinkels der Erzählinstanzen und erzählenden Figuren nicht nur das gesellschaftliche „Untensein“ von Bedeutung ist, sondern vor allem der Ausschluss aus einer räumlichen Ordnung des Zentrums, der die Figuren an die Grenze bzw. über die Grenze hinausdrängt. In den Romanen wird unterschiedlich mit dieser Grenze umgegangen, dennoch kann für alle Romane festgestellt werden, dass sich die Protagonisten in der Peripherie der Semiosphäre der „dominanten Stadt“ sprich im Grenzraum der dominanten Gesellschaft und aus ihrer Perspektive, wie in der Analyse der Texte zuvor deutlich wurde, außerhalb dieses gesellschaftlichen Raums befinden, obwohl sie sich geografisch gesehen am selben Ort aufhalten. Die Protagonisten werfen nun aus dieser peripheren Positionierung ihren Blick auf das Zentrum der Semiosphäre der französischen Gesellschaft, aus der sie entweder kommen oder in die sie als Migrant:innen oder Geflüchtete gelangen wollen. Cornelia Ruhe beschreibt das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie als einen Dialog, in dem „[...] die Selbstbeschreibungen des Zentrums, [die] infrage gestellt und verteidigt bzw. aufgelöst werden, während die Eingaben von der Peripherie oder von jenseits der Grenze den Charakter von Störungen haben.“⁷³⁰ Dass das Machtgefälle in den Romanen sehr wirkmächtig ist, zeigt sich dadurch, dass dieser Dialog kaum Wirkung über kleine Störungen hinaus, wie die Demonstration der „Renard pâles“⁷³¹, die „convergences“ der Gemeinschaft um Vernon⁷³² oder den Tod von Virgil⁷³³, hinaus besitzt. Es kommt demnach zu keinem Machtwechsel zwischen Zentrum und Peripherie.

⁷³⁰ C. Ruhe: „Semiosphäre und Sujet“, S. 172.

⁷³¹ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 128.

⁷³² Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 3*, S. 20.

⁷³³ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 289 f.

Dieter Ingenschay hat für die Erfassung verschiedener Formen des fremden Blicks auf die Stadt den Topos des „peripheren Blick“ entworfen, der sich ebenfalls für die Blickstrukturen der SDF-Figuren fruchtbar machen lässt. Ingenschay geht von drei verschiedenen Auslösungsmomenten des peripheren Blicks aus: 1. der frische Blick des Neuankömmlings, 2. der nostalgische Blick des Exilierten und 3. der dekonstruktivistische Blick aus der Peripherie auf das Zentrum, der vor allem im postkolonialen Kontext für die Dekonstruktion des eurozentristischen/kolonialen Zentrums eine Rolle spielt.⁷³⁴ Vor allem die erste und dritte Erscheinungsform des peripheren Blicks treten in den SDF-Romanen auf. Zu allererst sind die SDF-Figuren aber typische Außenseitertypen, die sich an der Grenze dieser beiden Semiosphären aufhalten und dadurch einen doppelten Blick besitzen. Sie kennen die eine wie die andere Seite der Grenze und besitzen dadurch schon einen weiteren Horizont, vom dem aus sie beide Seiten betrachten können. Je nach dem, zu welchem Zeitpunkt die Erzählung einsetzt, kann die Perspektive der erzählenden Figuren, die von der Semiosphäre der französischen Mehrheitsgesellschaft in die der Obdachlosigkeit übertreten, als frischer Blick eines Neuankömmlings beschrieben werden, wie in *Les Renards pâles*, *Vernon Subutex*, *Un hiver avec Baudelaire* und *Station Rome*. Obwohl sie geografisch in der gleichen Stadt bleiben, eröffnet ihnen ihre neue Lebenssituation eine andere Welt, wie dies zum Beispiel von Jean Deichel in *Les Renards pâles* beschrieben wird:

Les voix qui commencent à se réveiller depuis que je suis entré dans la voiture, celles qui viennent d'une mémoire plus large que la mienne et parlent le langage de refus, les deux réfractaires de Beckett me disaient qu' « il ne leur suffit pas d'être mortes » : ils me confirmaient que, pour les voix, la mort n'est pas assez. En trouvant quelqu'un qui les écoute, elles reprennent vie.⁷³⁵

Durch den Ausstieg aus der Gesellschaft, insbesondere aus dem Arbeitssystem, werden ihm die Unterdrückungsmechanismen bewusst und eröffnen ihm die Wahrnehmung anderer unterdrückter Gruppen der Gegenwart und der Vergangenheit. Die Vergangenheit materialisiert sich in den Strukturen des urbanen Raums, durch den sich Jean Deichel bewegt. Wie bereits in dem Kapitel zum XX. Arrondissement als Palimpsest ausgeführt, entdeckt er durch seine erratischen Bewegungen Unterdrückungsgeschichten der Vergangenheit, die in den Raum eingelagert sind, wie zum Beispiel bei dem Ort eines Internierungslagers im zweiten Weltkrieg:

⁷³⁴ D. Ingenschay: „Großstadtaneignung in der Perspektive des peripheren Blicks“, S. 9 ff.

⁷³⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 28 f.

Est-ce que quelqu'un se souvient qu'ici, aux Tourelles, dans ce quartier désert du XXe arrondissement, il y a eu un camp d'internement où la République française, à partir de 1941, a entassé ce qu'elle nomme les « indésirables » : républicains espagnols, combattants des Brigades internationales interdits dans leurs pays, réfugiés d'Europe centrale fuyant le nazisme, résistants communistes et gaullistes, femmes juives déportés vers Auschwitz? Lorsqu'on marche dans Paris, on s'imagine qu'on se promène, mais on piétine surtout les morts. Seul un sorcier pourrait raconter l'histoire secrète de cette ville.⁷³⁶

Die Protagonisten entdecken durch die neue Wahrnehmungsperspektive, dass es eine geheime Stadt gibt, die sie bisher nicht kannten. Diese „Frische“ dieses Blicks entsteht in diesem Fall aber nicht durch die Konfrontation des Protagonisten mit einer ihm völlig fremden Stadt, sondern entsteht durch die Veränderung seiner Position zum Raum, der dadurch eine bisher unbekannt Dimension freigibt. Die Positionsveränderung von der Binnenperspektive aus dem Zentrum der Stadt zur Außenperspektive der Peripherie ermöglicht die Stadt, ähnlich wie von oben, analytisch distanziert betrachten zu können. Laut Ingenschay verkörpert der Blick von außen den Versuch die Stadt in ihrer Gänze zu erfassen:

Parallel zum neuen Status der Peripherie als integrativem Bestandteil einer vom Zentrum (allein) her nicht mehr beschreibbaren Stadt steht der Blick von der Peripherie auf die Stadt als Ganzes. Sie prägt Neuaufgüsse der traditionellen Topik des Blickes von oben, ersetzt ihn durch den Blick von außen.⁷³⁷

Dem peripheren Blick der SDF-Figuren geht es meiner Ansicht nach weniger um das Erschließen der Stadt in ihrer Gesamtheit, denn um die Ergänzung des allgemeinen Stadtdiskurses durch diesen spezifischen Blickwinkel. Sie vervollständigen das Stadtbild um eine Dimension, die sonst eher im Verborgenen bleibt, wie zum Beispiel das Aufdecken historisch verdrängter Geschichten oder dem Wohnort illegalisierter Menschen wie im Fall von Jean Deichel. Aber der periphere Blick von außen entsteht zum Beispiel auch durch die veränderte Nutzungsweise der Räume, beispielsweise durch den Aufenthalt zu ungewohnten Tages- oder Nachtzeiten an Orten, die dadurch eine ganz andere Dimension erhalten. Philippe, der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire* besucht zur Abendzeit sein ehemaliges Wohnviertel und stellt bereits die Entfremdung von dieser Lebenswelt fest:

Il fait presque nuit, l'air est doux. Des fenêtres entrouvertes s'enfuient les bruits de ces vies qui se frôlent tous les jours sans se rencontrer. Ils s'échappent en spirales désordonnées, tourbillonnent un instant au-dessus du bitume et montent dans le ciel se mêler à la rumeur lointaine et étranglée de la ville. Là, des bribes de conversations se désagrègent dans le crépuscule. En face, une machine à laver la vaisselle bourdonne. Plus haut et plus bas, une parole

⁷³⁶ Ebenda, S. 50.

⁷³⁷ D. Ingenschay: „Großstadtaneignung in der Perspektive des peripheren Blicks“, S. 11.

d'amour susurrée dans une oreille attendrie, une insulte jetée comme une grenade à la face de son compagnon ou juste murmurée, comme une prière libératrice. Philippe observe autour de lui. Rien n'a changé et pourtant tout est tellement différent.⁷³⁸

Die Außenperspektive auf seinen ehemaligen Wohnort bringt eine neue Sichtweise hervor: Die Anonymität der Bewohner:innen dieses Wohnviertels ist für ihn wesentlich sichtbarer geworden. Keinem seiner Nachbar:innen ist die Tragödie in seinem Leben aufgefallen und ebenso sind für ihn die Leben der anderen Bewohner:innen unbekannt. Die Idylle der Wohnsiedlung erhält durch seinen entfremdeten Blick einen Bruch, der zuvor nicht sichtbar war.

Ein weiterer Faktor, der zu der Außenperspektive führen kann, ist die unterschiedliche Positionierung in Bezug auf die Bewegung bzw. Nicht-Bewegung: Die statische Beobachterposition an einem Transit-Ort ist eine weitere typische Perspektivveränderung, die die SDF-Figuren vollziehen, wie zum Beispiel direkt zu Beginn des Romane *L'Abyssinie*⁷³⁹ und *Station Rome*⁷⁴⁰, in *Vernon Subutex*⁷⁴¹ oder in *Un hiver avec Baudelaire*:

Heure de pointe. Le métro arrive sur un quai bondé. Les portes s'ouvrent. S'ensuit une bousculade absurde, où ceux qui montent s'engouffrent en repoussant à l'intérieur ceux qui descendent. Soupirs exaspérés, coups d'épaules, bougonnements agacés, pieds écrasés, injures maugrées entre ses dents. Au sol, des marques jaunes et des flèches sont dessinées pour que l'échange des voyageurs se passe dans le calme et la logique des vases communications. Sans effet sur l'instinct grégaire.⁷⁴²

Mittendrin und doch außerhalb des Geschehens: Dies scheint ein prototypisches Motiv für die Wahrnehmungsweise und die Charakterisierung der SDF-Figuren zu sein: der Stillstand, die Ohnmacht, die Verweigerung, die Beobachtung verkörpert durch das obdachlose Subjekt inmitten eines Raumes, der die Dynamik, das Chaos, die Produktivität und die Brutalität des urbanen Lebens verkörpert: dem Bahnhof. So beschreibt es auch Aurélie Delage anhand einer Fotografie von der Pennsylvania Station in New York, auf dem durch die lange Belichtungszeit nur die Silhouette eines Obdachlosen scharf ist und alle anderen Menschen in der Unschärfe der Bewegung verschwimmen: „Là, deux mondes se côtoient : celui de la mobilité et de l'insertion dans la vie urbaine, et celui de l'immobilité, de l'exclusion au milieu des autres.“⁷⁴³ Die SDF-

⁷³⁸ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 57.

⁷³⁹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S.11.

⁷⁴⁰ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 9.

⁷⁴¹ Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 318.

⁷⁴² H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 53.

⁷⁴³ Delage, Aurélie: "In/Out. Marginalité sociale et centralité spatiale", S. 201.

Figuren verkörpern demnach eine Außenperspektive, die nicht dadurch entsteht, dass sie als Fremde mit einer ihr unbekanntem Welt konfrontiert sind, sondern sie entfremden sich durch den Prozess des sozialen Abstiegs von ihrer vergangenen Lebenswelt, indem sie neue, andere Blickwinkel und Perspektiven zu dieser einnehmen. Sie werden durch den Ausschluss aus der Gesellschaft zur Alterität geformt, aus der heraus die vertraute Welt absurd, kalt und unbekannt erscheint. Durch diesen Prozess entsteht der Blickwinkel der diese Oppositionen miteinander verbindet: fremd/vertraut, statisch/mobil, innen/außen, Tag/Nacht, belebt/einsam. Das Innovative der Stadtbeschreibung aus der Perspektive der SDF-Figuren ist die ungewohnte Kombination dieser Pole.

3.3 Postkoloniale Perspektiven

Neben dem peripheren Blick, der durch die Frische des fremden Blicks entsteht, erscheint in den SDF-Romanen die dritte Erscheinungsform des peripheren Blicks, den Dieter Ingenschay in dem entsprechenden Kapitel als „Rache der Marginalisierten“⁷⁴⁴ betitelt und beschreibt damit die Umkehrung der traditionellen Zuordnungsachse von Zentrum und Peripherie, die auf dem Machtverhältnis zwischen der europäischen Kolonialmacht und den ehemaligen Kolonien Asiens, Afrikas und Amerikas basiert. Dem peripheren Blick weist er die Möglichkeit zur Aneignung der europäischen Stadt durch die Peripherie zu, mit der die Dekonstruktion eurozentrischer Stadtdiskurse einhergeht.⁷⁴⁵ Die Protagonisten der SDF-Romane, denen ich diesen postkolonial geprägten peripheren Blick zunächst zuordnen werde, sind die, deren eigene Biographie von postkolonialen Machtverhältnissen und Migrationsbewegungen geprägt ist, wie im Fall von Monk in *L'Abyssinie*, den Protagonist:innen Virgil, Chanchal, Iman und Assan in *Les Échoués*, dem Protagonisten Charly aus *Le cœur en dehors* und der *sans-papiers* Gruppe aus *Les Renards pâles*. Zunächst ist bei all diesen Figuren die ausgehende Bewegung die Migration bzw. Flucht aus einem ehemaligen kolonisierten Land in eine Stadt, meist Paris, einer ehemaligen Kolonialmacht, Frankreich. Schon in dieser Bewegung wird die postkoloniale Gegenbewegung dieser erzählenden Figuren deutlich: Sie sind es, die jetzt die Grenzen überschreiten und in das Land der Kolonisatoren eindringen. Mit dieser Ausgangsbewegung treten sie in die europäische Stadt ein und können diese als fokalisierte Figur oder Erzählstimme aus ihrer Perspektive erzählen.

⁷⁴⁴ D. Ingenschay: „Großstadtaneignungen aus der Perspektive des peripheren Blicks“, S. 12.

⁷⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 12 f.

Eine mögliche Erscheinungsform dieses Typus ist der postkoloniale Flâneur, der in sich den traditionsreichen urbanen Topos des Flâneurs mit spezifischen postkolonialen Bedingungen, wie einer Migrations- oder Fluchtgeschichte aus einem kolonialen Land, vereint. Alexander Greer Hartwiger bestimmt mit Blick auf den Protagonisten des angloamerikanischen Romans *Open City* den postkolonialen Flâneur wie folgt:

His role of detached interlocutor along with a complex genealogy suggests an insider/outsider dialectic, at once a part of New York's cosmopolitan society and apart from it. In this way, Julius resembles the figure of the nineteenth century flâneur but with an added critical lense that enables him to engage with the politics of a post "War on Terror" world. ⁷⁴⁶

Greer Hartwiger bezeichnet hier die Funktion der postkolonialen Perspektive als eine kritische Linse, die aus seiner besonderen Grenzposition als gleichzeitiger Außenseiter in Bezug auf seine Herkunft als nigerianisch-deutscher Immigrant auf der einen Seite und auf der anderen Seite als Zugehöriger einer gebildeten kosmopolitischen Gesellschaft, der er als Psychologie-student an der renommierten Columbia University Medical School angehört, entsteht. Greer Hartwiger beschreibt in der Folge den postkolonialen Flâneur als Update des klassischen Flâneurs.⁷⁴⁷ Für ihn ist die wichtigste Funktion des Protagonisten von *Open City*, dass er durch eine kontrapunktische Lektüre des urbanen Raums die verschütteten Geschichten der marginalisierten Bewohner sichtbar macht.

In this essay, I explore how *Open City* problematizes the narrative surrounding New York's rise as a global megacity and provides a space from which to read the city contrapuntally through the histories, lives, and deaths of marginalized and disenfranchised populations alongside dominant narratives. [...] I argue that the postcolonial flâneur is uniquely positioned to both excavate the disremembered roles marginalized and enslaved populations played in New York's transformation from colonial outpost to global city, and to observe the way the current disenfranchised generations of migrants in New York haunt the optimistic narrative emanating from the cosmopolitan class of global citizens.⁷⁴⁸

Der postkoloniale Flâneur dient sozusagen als Medium, durch das die vielfältigen Stimmen und Geschichten hör- und sichtbar gemacht werden, die in einem postkolonialen Verhältnis zur Metropole New York stehen und die einen Gegendiskurs zur neoliberalen Perspektive der Gewinner der Globalisierung darstellen. In Bezug auf einige Romane des Korpus möchte ich eine weitere Perspektive eröffnen: die des postkolonialen Flâneurs, einer postkolonialen Erzählperspektive, die den urbanen Raum erzählend kartographiert

⁷⁴⁶ Greer Hartwiger, Alexander: „The Postcolonial Flâneur: ‘Open city’ and the Urban Palimpsest.“ In: *Postcolonial Text*, 2016, 11/1, S. 1.

⁷⁴⁷ Vgl. H. Neumeyer: *Der Flâneur. Konzeption der Moderne*, S. 11.

⁷⁴⁸ A. Hartwiger Greer: „The Postcolonial Flâneur“, S. 2.

und umdeutet. In *L'Abysinie* wird diese Erscheinungsform und damit eine veränderte Funktion des postkolonialen Flâneurs hervorgehoben: Monk ist im Gegensatz zu dem Protagonisten aus *Open city* kein Teil einer elitären intellektuellen Gesellschaftsschicht. Er hat seine Identität abgelegt und lebt als Obdachloser ungesehen in einem Zelt in der Stadt. Er besitzt nicht die Stimme eines Grenzgängers zwischen zwei Welten, in denen er die Privilegierten durch seine Herkunft auf die Marginalisierten aufmerksam machen kann. Monks Handlungsmacht besteht einzig in der Möglichkeit die Stadt durch seine Sichtweise zu erzählen. Er erwirkt dadurch eine Rekolonisierung des städtischen Raums, indem er die koloniale Perspektive umkehrt und die Stadt als unerforschten Raum imaginiert, den er sich durch seine Erkundungen aneignet, wie bereits in dem Kapitel zu den *terrains vagues* als „blank spaces“ der Stadt hervorgehoben wurde. Das Ausschlaggebende für die Deutungshoheit liegt hier in der Erzählweise, die den urbanen Raum aus der Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten schildert, der dadurch eine Gegenperspektive zur zivilisierten, hochentwickelten, westlichen Metropole ausformulieren kann. Durch seine Wahrnehmung wandelt sich der Raum in eine urbane Wildnis, die vom gnadenlosen Gesetz der Natur und frei von solidarischer Menschlichkeit ist: „Il foulait un territoire non conquis. Le tapis blanc immaculé ressemblait à un pays non exploré et lui, Monk, dernier explorateur de la jungle urbaine, s’avançait, dérisoire conquérant.“ Die Stadt als unerobertes und unerforschtes Territorium, das sich gehend angeeignet wird, evoziert den kolonialen Vorgang des *mappings*:

The rhetorical strategies of mapping reveal the far reaching implications of colonial maps and include the „reinscription, enclosure and hierarchization of space, which provide an analogue for the acquisition, management and reinforcement of colonial power.“⁷⁴⁹

Das strategische Vermessen, Abgrenzen und Benennen (*naming*) dient zur Bemächtigung und Kontrolle des Raums. Das Monks Bewegungen als *mapping* bezeichnet werden können, wird vor allem in dem Begriff „territoire“ deutlich, wie es auch Blunt und Rose feststellen: „The term ‚territory‘ renders the power implicit in such mapping explicit because territory is an image of land claimed and conquered.“⁷⁵⁰ Der Inbesitznahme des Raums gegenüber steht das Bild des wilden Dschungels: Es dekonstruiert die Vorstellungen des urbanen Raums als kultivierter, technisierter, belebter und zivilisierter Raum im Gegensatz zur unberührten und wilden Natur. Durch Monks Perspektive baut

⁷⁴⁹ Blunt, Alison/Rose, Gillian: *Writing, Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*, New York: The Guilford Press, 1994, S. 10.

⁷⁵⁰ Ebenda, S. 15.

sich daher ein Gegenbild der westlichen Großstadt auf, durch das Aspekte sichtbar gemacht werden, die im Diskurs über die Stadt als Ort des zivilisierten und fortschrittlichen Zusammenlebens der Menschen eher verschwiegen werden, wie zum Beispiel die existentielle Not bestimmter marginalisierter Gruppen im Vergleich zum Reichtum der übrigen Stadtbewohner:innen und die Bedrohung durch sozialen Abstieg oder Ausgrenzung. Die soziale Ausgrenzung wird dadurch deutlich, dass Monk sich zu einem großen Teil alleine durch die Stadt bewegt und der urbane Raum, vor allem im Herbst und Winter, meist ausgestorben und verlassen zu sein scheint, als wäre Monk der letzte Bewohner einer postapokalyptischen Szenerie:

Il longea les boutiques. Le passage désert semblait figé dans le temps, suspendu dans le cycle des heures. [...] De vieilles publicités collées au mur jaunissaient en silence. Il s'assit sur le pas de la porte et alluma une cigarette. Parfois. Il jetait un coup d'œil à l'entrée du passage mais personne ne venait. Seul naufragé sur son île, Monk rêvassait, il pensait à Léon sur son autre île de solitude. Sans âge et sans patrie, Léon, éternel réfugié, revenu de mille exils et de mille tombeaux.⁷⁵¹

Die Stadt, die Monk beschreibt, ist verlassen und heruntergekommen und die Bewohner:innen, wie der mobile Süßwarenverkäufer Léon und Monk, leben hier wie Schiffbrüchige auf einsamen Inseln. In dem Bild des Gestrandeten auf einer einsamen Insel wird ein weiteres Narrativ kolonialer Abenteuerromane verkehrt: Es ist nicht Robinson Crusoe, der auf einer exotischen Insel gestrandet ist, sondern die beiden Geflüchteten, Monk und Léon, die sich jeweils auf ihren eigenen Inseln, die sich nicht im Meer, sondern in der Weite des urbanen Raums befinden, allein durchschlagen müssen. Und ähnlich wie die indigenen Bewohner:innen in *Robinson Crusoe* haben die restlichen Stadtbewohner:innen in *L'Abyssinie* weder individuelle Identitäten noch eine Stimme, die zu Wort kommt.⁷⁵² Doch obwohl Monk die alleinige Deutungsmacht über den Raum besitzt, gelingt es ihm nicht diesen zu erobern, denn immer wieder wird der urbane Raum durch die Weite, Unübersichtlichkeit und Feindlichkeit zu einem unbezwingbaren Gegner: „La grande avenue était déserte. [...] Là, c'était une route sans fin, sans queue, ni tête, serpentant dans le froid.“⁷⁵³ Es handelt sich bei Monks erzählerischer Aneignung des urbanen Raums nicht um eine Kolonisierung im Sinne einer Inbesitznahme und Unterwerfung, sondern um eine Gegenperspektive, in der die Übermacht der europäischen Stadt zwar erhalten bleibt, aber durch die periphere Perspektive ergänzt,

⁷⁵¹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 66.

⁷⁵² Vgl. H. BirK/B. Neumann: „Go-between. Postkoloniale Erzähltheorie“, S. 134.

⁷⁵³ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 76.

umgedeutet und dekonstruiert wird. Die dekonstruktive Kraft des peripheren Blicks zeigt sich laut Dieter Ingenschay in zwei Formen: „[...] einmal die Wiederentdeckung alter ‚zentraler‘ Gegenstände aus der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘, und zweitens die Entdeckung neuer ‚peripherer‘ Gegenstände.“⁷⁵⁴ Die Umdeutung und Entdeckung urbaner Räume aus der Perspektive des peripheren Blicks erscheinen in *L’Abyssinie* zum einen in Form der Darstellung der zentralen urbanen Räume als unzivilisiert, unmenschlich, unkontrollierbar, einsam, lebensfeindlich etc. die dem Diskurs der entwickelten, funktionalen und rationalen Stadt gegenüberstehen, ebenso wie durch die Entdeckung marginaler Randgebiete und versteckter Zwischenräume, in Form der *terrains vagues*, die das Ungesehene, Verdrängte und Abseitige der Stadt sichtbar machen. Auch in den anderen Romanen vollzieht sich die Rekolonisierung durch den peripheren Blick in Form von Umdeutung, Entdeckung und durch die Aneignungsstrategie des *mapping* und *naming*. Wie bereits schon in Bezug auf die *terrains vagues* ausgeführt, vollziehen einige Protagonisten erforschende und vermessende Erkundungstouren durch die Stadt und eignen sich dadurch eine eigene Stadtkarte an, auf der nicht nur die offiziellen Straßen, sondern auch Geheimwege und versteckte Orte verzeichnet sind. In dem Roman *Le cœur en dehors* erscheint die *Cité*, in der der Protagonist Charly lebt, als trostloser und bedrohlicher Raum, der von den städtischen Behörden vernachlässigt wird und den die Bewohner:innen sich durch eigene Namen und Handlungsweisen anzueignen versuchen. Um den Gefahren durch Gangs und Drogendealer zu entgehen, durchquert Charly die *Cité* auf seinen eigenen geheimen Wegen, die ihn unter oder über die Gebäude führen: „La cité est un labyrinthe, et celui qui la connaît comme moi peut facilement passer pour un fantôme.“⁷⁵⁵ Durch geheime Schlupflöcher gelangt er von einem Gebäude ins andere ohne gesehen zu werden: „J’ai pris les escaliers jusqu’au caves, je savais qu’un des murs était écroulé et donnait sur le parking du centre commercial.“⁷⁵⁶ Er kennt all die geheimen Orte der *Cité*, an denen Gangs und Drogensüchtige sich versteckt vor der Polizei aufhalten. Orte, die sich der staatlichen Kontrolle entziehen, wie das verlassene Einkaufszentrum Berlioz:

Berlioz est la plus grande cité du coin, et la plus vieille mais je l’ai déjà dit. Il y a un centre commercial comme chez moi, avec des magasins qui ont fermé depuis mille ans. [...] Le truc, c’est que la mairie a fini par murer les entrées et sorties du centre. Mais juste après, les bandes

⁷⁵⁴ D. Ingenschay: „Großstadtaneignung in der Perspektive des peripheren Blicks“, S. 13.

⁷⁵⁵ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 37.

⁷⁵⁶ Ebenda, S. 38.

ont fait des trous dans les murs pour pouvoir passer. Les trous ne sont pas larges et la lumière entre à peine, ce qui fait que ce labyrinthe est dans le noir.⁷⁵⁷

Der autodiegetische Erzähler eröffnet Einblick in eine Welt, die hinter zugemauerten leerstehenden Gebäuden versteckt ist. Er schildert diesen Lebensraum auf der einen Seite aus einer kindlichen Perspektive, aus der die *Cité* teils als riesiger Abenteuerspielplatz, aber auch als bedrohliche Geisterstadt erscheint. Auf der anderen Seite äußert er durch die Schilderung der Umgangsweise der Behörden mit dem Viertel Kritik an der Wohnraumpolitik in der *banlieue*. Indem er den Raum als verlassen und trostlos beschreibt, wird ebenfalls seine eigene Verlassenheit und Hoffnungslosigkeit aufgerufen. Die Vernachlässigung der städtischen Behörden gilt nicht nur für die Gebäude und die Infrastruktur in der *Cité*, sondern auch für die dort lebenden Menschen.

Dennoch ist der *Cité* die Dominanz des französischen Zentrums eingeschrieben. Die Namen der Straßen, Plätze, Gebäude und Institutionen sind geprägt von Persönlichkeiten einer eurozentrischen französischen Kultur. Die Wohntürme heißen nach Paul Verlaine, Victor Hugo oder Guillaume Appollinaire, allesamt französische Schriftsteller:innen und Dichter:innen, die stellvertretend für eine französische Leitkultur stehen. Charly kommentiert die Ortsnamen der *Cité* als Beleidigung für die Künstler:innen, deren Namen für die Beschönigung missbraucht würden:

Au début, je croyais que Rimbaud c'était une tour. Parce qu'on dit la tour Rimbaud. Et puis mon copain Yéyé m'a raconté que Rimbaud était un poète. Je voyais pas trop pourquoi on avait donné le nom d'un poète à ma tour. Yéyé a dit que c'était parce qu'il était connu et mort depuis longtemps. Je lui ai demandé s'il était mort après avoir vu la tour. Yéyé a dit que non, il était mort vraiment avant. J'ai dit que valait mieux pour lui, parce que la tour est sacrément moche et qu'il aurait eu drôlement les boules d'avoir son nom sur un truc pareil.⁷⁵⁸

Die ironische Kommentierung der Ortsnamen verzerrt das eurozentrische kulturelle Erbe, für das Rimbaud symbolisch steht. Durch die offiziellen Ortsnamen sollen die Räume mit einer westlich französischen Kultur besetzt und kontrolliert werden. Das wird ebenfalls durch die Namen der Bildungseinrichtungen deutlich: Charlys Schulen heißen nach Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre.⁷⁵⁹ Die Namensgeber:innen sind weiß, französisch, intellektuell und sollen die kulturellen Differenzen der *Cité*-Bewohner:innen homogenisierend überschreiben. Durch die Darstellung der *Cité* aus der Perspektive des Protagonisten wird deutlich, dass diese kulturelle Besetzung gescheitert ist und sich eine

⁷⁵⁷ Ebenda, S. 93.

⁷⁵⁸ Ebenda, S. 9.

⁷⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 49.

hybride Kultur gebildet hat, die sich nicht durch eine französische Leitkultur und den Staat kontrollieren lässt. Dies drückt sich in den alternativen Ortsnamen aus, die die Bewohner:innen für die Orte der *Cité* benutzen. Die offiziellen Namen werden dadurch überschrieben und verdrängt:

Mais la plupart des gens s'en moquent, parce que les cités et les tours sont baptisées autrement. [...] Pareil avec la cité Picasso qui se trouve de l'autre côté du centre commercial. Personne ne dit jamais cité Picasso. Même s'il y a un arrêt de bus Picasso. Les gens disent cité des Rapaces. Et je vous jure qu'il n'y a pas plus de Picasso que de rapaces dans cette cité.⁷⁶⁰

Obwohl für den Protagonisten weder Picasso noch Raubvögel wirklich in der *Cité* präsent sind, vermittelt das Bild der Raubvögel als Name für einen Stadtteil einen ganz anderen Eindruck als Picasso: Statt Kunst und Hochkultur evozieren die Raubvögel Wildnis und Natur, aber auch Kriminalität, Tod und Gefahr. Wie in der Überschreibung des urbanen Raums durch Naturräume in *L'Abyssinie* wird hier ein vermeintlich kultivierter und zivilisierter Ort durch das *naming* als unkontrollierbarer und wilder Raum entlarvt. Andere Ortsnamen deuten auf die dort stattfindenden kriminellen Aktivitäten hin und kontrastieren ironisch die Differenz zur bürgerlichen Gesellschaftsschicht Frankreichs, so wie die Bezeichnung „Courchevel“ für eine düstere Ecke des verlassenen Einkaufszentrum Berlioz:

On est arrivés du côté de Courchevel et ça faisait pas du tout station de ski. C'était plutôt le contraire, et la seule chose que vous descendez ici, c'est des canettes de bière. Le sol en était recouvert, au milieu de seringues et de cuillers rouillées. Il y avait aussi un mélange d'odeur de pisser et d'égouts. Ça pouvait paraître sale, mais surtout c'était triste.⁷⁶¹

Auf der Suche nach seinem drogenabhängigen Bruder führt ein Freund Charly in die Ecke des Einkaufszentrums, die nach dem Skiort Courchevel in den französischen Alpen benannt ist, wegen der dort konsumierten Drogen, die als „neige“⁷⁶² oder „poudre“⁷⁶³ bezeichnet werden. Dieser Ortsname kontrastiert die Lebenswelt einer gehobenen Gesellschaftsschicht, die im Urlaub in die französischen Alpen zum Skilaufen fährt, mit dem Alltag der Jugendlichen in der *Cité*, der von Gewalt, Drogen und Hoffnungslosigkeit geprägt ist. Das *naming* dient nicht nur der Aneignung dieser Räume, sondern erhält durch die ironische Verzerrung eine gesellschaftskritische Dimension. Die schneebedeckten weißen Berge der Alpen werden an einer anderen Textstelle ebenfalls zur Kontrastierung

⁷⁶⁰ Ebenda, S. 10.

⁷⁶¹ Ebenda, S. 99.

⁷⁶² Ebenda, S. 97.

⁷⁶³ Ebenda.

herangezogen. Charlys Bruder Henry führt ihn auf einen Berg aus Schutt, von dem aus er täglich die *banlieue* betrachtet.

On est arrivées devant des montagnes de terre. Il y en avait une bonne dizaine et les plus grandes mesuraient trente mètres de haute. La terre était noire. C'était le contraire des vraies montagnes blanches de neige. [...] On a regardé le paysage. C'était impressionnant et ca donnait le vertige. Déjà Saint-Ex est en hauteur, mais en plus sur la montagne, on serait cru dans le ciel. Toute la banlieue s'étendait devant nous et de chaque côté. Des milliers de tours. De barres. De centres. De zones. D'usines. D'entrepôts. D'écoles. De terrains de foot. De terrains vagues. De fenêtres. De halls. D'antennes. [...] Et en voyant Henry, en haut de cette montagne noire, je me suis dit qu'il était le petit prince. Et que le quartier de Saint-Ex était sa planète.⁷⁶⁴

Der Blick aus der Höhe des schwarzen Erdhügels herab ermöglicht ihnen die Erfassung ihres gesamten Lebensraums, der *banlieue* mit ihren Türmen, Brachflächen und Hallen. Der Vergleich von Henry mit dem kleinen Prinzen, der auf seinen Planeten blickt, verdeutlicht, dass die *Cité* zwar kein sicherer und chancenreicher Lebensraum ist, aber immerhin ist es ihre Welt, ihr Planet, ihr eigenes Territorium. Die Erzählperspektive des Romans kann insofern dem peripheren Blick zugeordnet werden, als dass sie die Einschreibung der homogenen französischen Kultur durch die offiziellen Ortsbezeichnungen der *Cité* ironisierend verzerrt. Die eigenen Ortsbezeichnungen der Bewohner:innen stellen eine Aneignungsstrategie dar. Den Orten werden so Bezeichnungen gegeben, die dem eigenen Erleben des Raums entsprechen. Hierdurch wird die Sichtweise der Bewohner:innen auf ihren Lebensraum sichtbar gemacht und der Umgang der Politik mit diesem Raum verdeutlicht. Der Protagonist erzählt von diesem Raum an einem Tag, an dem ihm seine schützenden Strukturen genommen werden: Seine Mutter wird festgenommen, er kann weder in die gemeinsame Wohnung, noch in die Schule und schließlich erfährt er, dass seine Mutter und sein Bruder keine Papiere besitzen. In dieser destabilisierten Situation durchquert er die *banlieue* und stellt den Raum durch seine kindliche Imagination dar, die sowohl die Bedrohlichkeit, aber auch die biographische Verbundenheit mit der *Cité* verdeutlicht.

J'ai décidé d'aller jusqu'à Saint-Ex. C'est un grand quartier à l'écart de la cité, où ils ont construit des immeubles de bureaux et des entrepôts. Mais personne n'a jamais voulu y travailler, alors c'est abandonné depuis le début. Les pelouses sont devenues des terrains vagues, et les immeubles des squats, jusqu'à ce que la mairie fasse détruire les escaliers et les planchers. Aujourd'hui, Saint-Ex ressemble à une ville fantôme. Et les immeubles font pitié. On dirait qu'ils sont une erreur de la nature, et qu'ils attendent qu'on les abatte. En tout cas, je crois que chaque gamin ici, a au moins une fois pété un carreau d'un des immeubles. C'est un peu notre participation.⁷⁶⁵

⁷⁶⁴ Ebenda, S. 149 f.

⁷⁶⁵ Ebenda, S. 135.

Der Protagonist überträgt seine Gefühle auf die Gebäude und personifiziert sie als einsame und verlassene Wesen, die sich ihrem eigenen Ende entgegensehen. Gleichzeitig wird durch die Erzählung der Geschichte dieses Viertels aus der Perspektive des Protagonisten deutlich, dass die Handlungen der Stadtbehörden und die Bedürfnisse der Bewohner:innen weit auseinanderliegen. Die einzige Handlungsstrategie der dort lebenden Kinder ist es, sich an der Zerstörung zu beteiligen. Diese Darstellung der *banlieue* als Geisterstadt zeigt die gesellschaftliche Marginalisierung der Bewohner:innen der *Cité* und wie diese anhand des Raums deutlich wird. Gleichzeitig wird durch die Verknüpfung der Lebensgeschichte des Protagonisten mit dem Raum der *Cité* deutlich, wie sehr er dort heimatisch verwurzelt ist: „Pour aller à mon collègue, le chemin est drôlement autobiographique. Ce que je veux dire, c’est que je passe par tous les endroits importants de ma vie.“⁷⁶⁶ Dadurch wird die Diskrepanz zwischen dem Heimatgefühl des Protagonisten in der Pariser *banlieue* und der Behandlung seiner Familie in Frankreich als unerwünschte *sans-papiers* deutlich. Der Roman verhandelt über diese Gegenüberstellung die Wahrnehmung von Zugehörigkeit, Heimat und Fremdheit.

In *Les Échoués* wird die Feindlichkeit des urbanen Raums gegenüber den obdachlosen und illegalisierten Figuren durch eine noch extremere Form der Ausgrenzung deutlich: Sie leben in einer Parallelwelt außerhalb des öffentlichen urbanen Raums, sodass sie die zentralen Orte der Stadt wie Bahnhöfe, oder Einkaufsstraßen niemals betreten. Sie leben in einer Parallelwelt aus *squats*, Waldgebieten, illegalen Camps, geheimen „Sklassenmärkten“ und Baustellen, komplett abgegrenzt von der Lebenswelt der französischen, urbanen Gesellschaft. In dem Roman wird diese Parallelwelt durch den Vergleich zur Lebensweise von Wildtieren illustriert, wodurch die Unsichtbarkeit der Figuren und absolute Trennung dieser beiden Welten betont werden.⁷⁶⁷ Die Figuren sind aus Moldawien, Bangladesch und Somalia auf illegalem Weg nach Frankreich gekommen und in Villeneuve-le-Roi, einem Vorort von Paris, gestrandet. Virgil, aus Moldawien und Assan und Iman aus Somalia leben in einem Erdloch in einem Waldstück⁷⁶⁸ und Chanchal aus Bangladesch lebt mit einigen anderen Rosenverkäufern in einer verlassenen Fabrik.⁷⁶⁹ Ich schreibe den Figuren ebenfalls den postkolonialen peripheren Blick zu, der sie befähigt diese unsichtbare Welt sichtbar zu

⁷⁶⁶ Ebenda, S. 47.

⁷⁶⁷ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 45.

⁷⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 12.

⁷⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 58.

machen und die Peripherie von Paris als einen versteckten Arbeitsmarkt zu beschreiben, auf dem Geflüchtete wie Sklaven ausgebeutet werden. Der Raum in dem Roman ist die Materialisierung einer streng nach Nationalitäten und Hierarchien organisierten Welt, in denen die Privilegierten nicht in Berührung mit den „Sklaven“ kommen, die ihre Wohnhäuser und Einkaufszentren bauen. Die Perspektive der Figuren verdeutlicht eine postkoloniale kritische Linse wie Greer Hartwiger sie für seinen postkolonialen Flâneur formuliert:

Cole's rewriting of the flâneur from a postcolonial perspective inverts the point of view of the Parisian flâneur, moving away from the totalizing colonial gaze to a more critical one that recognizes the complex flows of capital and people.⁷⁷⁰

Im Fall von *Les Échoués* handelt es sich nicht nur um eine Figur, aus deren Perspektive dieser versteckte Menschenhandel als ein Teil eines neokolonialen Kapitalismus aufgedeckt wird. Durch die multiperspektivische Erzählweise, die abwechselnd die Hauptfiguren und ihre individuellen Fluchtgeschichten beleuchtet, vollzieht sich eine kontrapunktische Lektüre, die Greer Hartwiger nach Said folgendermaßen definiert:

Contrapuntual reading, then, is a way to expose „intertwined and overlapping histories“ (Said 18), and in reading those points of intersection, the aim is „to make concurrent those views and experiences that are ideologically and culturally closed to each other and that attempt to distance or suppress other views and experiences“ (Said 33).⁷⁷¹

Der Roman stellt eine kontrapunktische Lektüre des französischen Gesellschafts-, Wirtschafts- und Arbeitssystem dar, in dem es die unterdrückten Perspektiven von vier illegalisierten Geflüchteten darstellt, deren Fluchtgründe völlig unterschiedlich sind: Virgil flieht vor dem Zusammenfall des Wirtschaftsystems in Moldawien, Chanchal vor der Vernichtung seiner Lebensgrundlage durch die vom Klimawandel ausgelösten Fluten in Bangladesch und Assan und Iman vor dem Bürgerkrieg in Somalia. Ihre Schicksale kreuzen sich in Frankreich in dem Leben als *sans-papiers*. Trotz der Überschneidungen der Schicksale dieser Figuren in dem gemeinsamen Elend der Illegalität in Frankreich fällt auf wie stark das Leben der Illegalisierten anhand von Nationalitäten organisiert ist. Auf dem Parkplatz, auf dem die *sans-papiers* von Baufirmen schwarz angeheuert werden, ist die Anordnung und das Angebot der Arbeiten streng nach Nationalitäten aufgeteilt:

La géopolitique avait son importance sur le parking. La place de chacun était réglée au millimètre près, comme à l'occasion d'une séance extraordinaire de l'assemblée des Nations unies. Les

⁷⁷⁰ A. Greer Hartwiger: „The Postcolonial Flâneur: ‘Open city’ and the Urban Palimpsest“, S. 5.

⁷⁷¹ Ebenda, S. 4.

communautés se répartissaient en fonction de leurs inimitiés. Les Afghans loin des Kurdes, les Bosniaques hors de portée des Serbes, les Turcs à l'écart des Arabes, les Moldaves séparés des Roumains par les Sénégalais et les Ivoiriens. Il y avait aussi un petit groupe de non-alignés, représentants de pays sans grosses filières ni réseaux, et surtout sans véritables ennemis. On trouvait parmi ceux-là quelques Mongols, quelques Costaricains, deux Ouzbeks, un Malgache. Relégués à l'extrémité du parking, ils étaient les derniers servis et devaient se contenter des miettes. [...] Le reste fonctionnait à la façon d'un marché aux esclaves traditionnel.⁷⁷²

In jeder Nationengruppe gibt es einen „kapo“, der darauf achtet, dass alle die Regeln einhalten, die mit der Polizei und dem Besitzer des Parkplatzes abgesprochen sind. Er bestimmt auch, in welcher Reihenfolge die Arbeit vergeben wird. Dadurch wird deutlich, dass der Arbeitsmarkt von staatlicher Seite unterstützt wird und dass es unter den *sans-papiers*, Mittlerfiguren gibt die dieses System unterstützen. In Anlehnung an die KZ-Häftlinge, die mit den Aufsehern kollaboriert haben, werden sie als „kapo“ bezeichnet.⁷⁷³ Der Parkplatz, auf dem die *sans-papiers* angeheuert werden, wird mit einem Sklavenmarkt verglichen, da die Bezahlung schlecht ist, es keinerlei Arbeitsschutz gibt und die Baustellenleiter über die illegalen Arbeiter wie über Leibeigene verfügen. Assan und Virgil leben auf der Baustelle, bekommen die Verpflegung vom Lohn abgezogen und müssen zunächst ihre Schulden bei den Schleppern abarbeiten, sodass sie sich nicht aus diesem System befreien können. Die Architektur der Baustelle verdeutlicht die Geschlossenheit und Uneinsehbarkeit dieses Arbeitssystems: „Comme le parking, la tour recélait sa propre géographie: une frontière faite de hautes barrières de tôles vertes ondulées pour assurer la sécurité, et pour abriter ce monde clos et complexe des regards indiscrets – à l'instar des murs d'une prison.“⁷⁷⁴ Die verschiedenen Ebenen der Baustelle bilden die Hierarchie unter den Arbeitern ab. Im Erdgeschoss halten sich die Ingenieure, Bauleiter, Geschäftsleute und Maschinenführer auf, die die Aristokratie der Baustelle darstellen. Von der ersten bis zur sechsten Etage arbeiten Bauarbeiter mit unterschiedlichen Arbeitsverträgen, zum Teil befristet und auf Mindestlohniveau, aber innerhalb der Grenzen des Arbeitsrechts und durch dieses geschützt.⁷⁷⁵ Ab der siebten Etage beginnt die unsichtbare Hölle der illegalen Arbeiter:

Il faut passer le septième étage pour atteindre le trou noir, le royaume de la sous-traitance sauvage, hors des règles et des droits, à l'abri du regard des syndicats et des inspecteurs du travail. C'est là un monde d'esclaves modernes, de sherpas, de perpétuels endettés, d'ouvriers escargots qui portent sur eux le peu qu'ils possèdent, maltraités par des chefs d'équipe

⁷⁷² P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 142 f.

⁷⁷³ Ebenda, S. 142.

⁷⁷⁴ Ebenda, S. 158.

⁷⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 158 f.

impitoyables – eux-mêmes exploités par des petits patrons vouyou, négriers de la crise et de la misère du monde.⁷⁷⁶

Die Baustelle stellt einen Mikrokosmos dar, dessen Machtverhältnisse sich auf die ganze Stadt und ebenso auf den ganzen Globus übertragen lassen. Die *sans-papiers*, die aus ihren Herkunftsländern vor Gewalt, Unterdrückung und Armut geflohen sind, finden sich an ihrem Fluchtort in einer ebenso prekären, gefährlichen und machtlosen Position wieder. Der urbane Raum spiegelt auf diese Weise die globalen Machtverhältnisse wider: Die Protagonist:innen werden erneut an den ganz äußeren Rand gedrängt, an dem sie weder wahrgenommen werden, noch eine Interaktion mit ihren Unterdrücker:innen oder ein Widerstand gegen die Machtstrukturen möglich wird. In *Les Échoués* wird auf räumlicher Ebene diese absolute Marginalisierung deutlich, die die Protagonist:innen für den Großteil der französischen Gesellschaft unsichtbar und dadurch inexistent macht. Die große Bedeutung nationaler Zugehörigkeiten, die darüber entscheiden, in welchen Räumen sich die Protagonist:innen aufhalten, welche Tätigkeiten sie ausüben dürfen und wer sie unterstützt bzw. wer nicht, verdeutlicht, dass die Versprechen einer transkulturellen, hybriden, kosmopolitischen Weltgesellschaft nur für die Privilegierten gilt. Die postkoloniale Perspektive des Romans besteht darin die ungesehene Existenz der *sans-papiers* in Frankreich und das Herrschaftssystem, das sie zugleich ausgrenzt und ausbeutet, aufzudecken. Durch die verschiedenen Herkünfte werden unterschiedliche Fluchtursachen und Auswirkungen des Kolonialismus dargestellt, aber auch die Gemeinsamkeiten ihrer Lebensbedingungen als *sans-papiers* hervorgehoben.

In *Les Renards pâles* entwickelt sich im Laufe des Romans eine kollektive Stimme, die die Perspektive der durch postkoloniale Machtverhältnisse marginalisierten *sans-papiers* repräsentiert. Zunächst erleben wir die Entdeckung dieser Perspektive anhand des autodiegetischen Erzählers Jean Deichel. Er verkörpert die Sichtweise eines Angehörigen der französischen Mittelschicht, der durch anhaltende Arbeitslosigkeit obdachlos wird, und dem dadurch bewusst wird, dass es neben ihm noch viele andere Menschen und Gruppen gibt, die von dem politischen System unterdrückt werden. Er kann ebenfalls als postkolonialer Flâneur bezeichnet werden, in dem Sinne, dass er durch seine Bewegungen im XX. Arrondissement die verschütteten und vergessenen Unterdrückungsgeschichten der Vergangenheit aufdeckt und darüber hinaus zunehmend die Unterdrückten der Gegenwart mit ihren Geschichten entdeckt. Durch mysteriöse

⁷⁷⁶ Ebenda, S. 159.

Zeichen in den Gassen des Viertels und mehrere Todesfälle wird er auf die Existenz der *sans-papiers* in der Stadt aufmerksam und entwickelt einen gesellschaftskritischen Blick, mit dem er Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart und verschiedenen marginalisierten Gesellschaftsgruppen, wie den *sans-abri*, *sans-papiers* und *sans-emploi* zieht:

Le seul espoir vient viendra de ceux qui se taisent, disait-il, ceux qui n'ont pas accès à la parole parce qu'il sont exclus de la parole: les sans-abri, les sans-emploi, les sans-papiers – toute la communauté des SANS. Leur silence est sacré, parce qu'il est ce qui reste. Dans un sacrifice, il y a toujours un reste, disait Ferrandi ; et le jour ou ceux dont l'existence est recusée par l'économie trouveront une parole, alors la politique existera de nouveau.⁷⁷⁷

Jean Deichel dient als Mittlerfigur für unterschiedliche kritische Stimmen der Gesellschaft, wie der seines Künstlerfreundes Ferrandi, der versucht auf die permanente Überwachung durch den Staat aufmerksam zu machen. Die politische Bewegung entsteht aber erst in dem Moment als er die entdeckt, die am stärksten marginalisiert werden: die *sans-papiers*. Neben dem obdachlosen Jean Deichel und seinen anderen französischen arbeitslosen oder obdachlosen Freunden, sind sie es deren Situation die prekärste ist. Die *sans-papiers* sind die wichtigsten Akteur:innen der politischen Bewegung, die in der zweiten Hälfte des Romans aktiv werden. Das wird auf erzählerischer Ebene durch eine kollektive Stimme repräsentiert, in der die Stimme des autodiegetischen Erzählers völlig verschwindet. Nach dem Jean Deichel von der „Reine de Pologne“ in das Geheimversteck der *sans-papiers* Gruppe, die sich die „Renards pâles“ nennen, geführt wird⁷⁷⁸, verschmilzt die Erzählstimme Jean Deichels mit ihnen zu einem kollektiven „Nous“. Als Initiationsritus fungiert dabei symbolisch das Zerstören seines Personalausweises, als Zeichen der Aufgabe seiner französischen Identität und als Ausstieg aus dem Überwachungssystem des Staates:

J'ai traversé l'appartement, il y avait de la lumière qui venait d'une pièce : le Griot était à son bureau, en train d'écrire. Je me suis avancé vers lui, et lui ai tendu ma carte d'identité. On s'est regardés en silence. Avec des ciseaux, il l'a coupée en petits morceaux, puis les a jetés dans un cendrier où il a mis le feu. Les flammes étaient rouge et noir, comme les masques. Nous avons souri.⁷⁷⁹

Nach diesem Akt beginnt der zweite Teil der Erzählung, der mit Hilfe einer kollektiven Stimme die Bildung einer kollektiven Identität der Unterdrückten und das Entstehen einer

⁷⁷⁷ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 78.

⁷⁷⁸ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 107.

⁷⁷⁹ Ebenda, S. 112.

politischen Bewegung darstellt. Diese kollektive Stimme kann nach Susan Sniader Lanser auch als *communal voice* bezeichnet werden. Mit diesem Konzept beschreibt sie, bezogen auf die Ermächtigung weiblicher Erzählstimmen, eine kollektive Stimme, die sich nicht nur durch die Verwendung eines „wir“ bezieht, sondern durch die Bindung an eine klar definierte „community“ entsteht.⁷⁸⁰ Sniader Lanser beschreibt die *communal voice* als ein Phänomen, das primär in Verbindung mit marginalisierten Gruppen auftritt: „Unlike authorial and personal voices, the communal mode seems to be primarily a phenomenon of marginal or suppressed communities.“⁷⁸¹ Die *communal voice* dient in diesem Fall also als dazu eine Stimme zu entwickeln, die die Autorität besitzt für die marginalisierte Gruppe der *sans-papiers* zu sprechen. Neben dem Wandel der singulären Erzählstimme zu einer kollektiven, verlagert sich gleichzeitig die zeitliche Stellung von der rückblickenden zur gleichzeitigen Erzählung. Dadurch wird die politische Bewusstwerdung unmittelbar miterlebt. Zusätzlich wird dem „nous“ ein „vous“ gegenübergestellt, das anklagend adressiert wird:

Votre monde se croit „global“ parce qu’il aurait ouvert les frontières et facilité la libre circulation des personnes. En réalité, il ne fait que sacrifier ce qui n’est pas compatible avec ses intérêts. Nous sommes la preuve vivante que ce monde est un mensonge. Nous sommes le résultat du sacrifice ; nous en sommes le reste. On nous traite en esclaves, on nous met au ban, on nous élimine. Vous aurez beau nous contraindre à quitter le territoire, vous aurez beau nous chasser hors de vos frontières, nous reviendrons vous hanter, comme vous hantent les massacres que vous avez commis dans vos anciennes colonies: en Algérie, à Sétif et à Guelma, durant l’été 1945; au Sénégal, lorsqu’en 1944 vous avez liquidé des tirailleurs sénégalais dans le camp de Thiaroye; au Cameroun, en côte d’Ivoire, à Madagascar: crimes, tortures, charniers. Que vous le vouliez ou non: un spectre hante la France, c’est l’Afrique.⁷⁸²

Die kollektive Stimme artikuliert Kritik an einem globalen System, in dem die privilegierten Menschen und Waren frei zirkulieren, aber dafür ein Teil der globalen Bevölkerung ausgegrenzt wird: Er wird für den Wohlstand einer globalen Elite geopfert, die von der kollektiven Stimme als „vous“ anklagend angesprochen wird. Wie zu Beginn des Romans schon aus der Perspektive von Jean Deichel entwickelt sich eine Stimme, die wie Greer Hartwiger es formuliert, postkoloniale Machtverhältnisse sichtbar macht und die Gewinner:innen des neoliberalen Systems anprangert.⁷⁸³ Die gegenwärtigen illegalisierten Migrations- und Fluchtbewegungen und die Situation der *sans-papiers* in Frankreich werden direkt auf die Verbrechen der Kolonialisierung zurückgeführt. Die

⁷⁸⁰ S. Sniader Lanser: *Fictions of authority*, S. 21.

⁷⁸¹ Ebenda.

⁷⁸² Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 117.

⁷⁸³ Vgl. A. Greer Hartwiger: „The Postcolonial Flâneur“, S. 2.

afrikanischen Migrant:innen und *sans-papiers* werden als „spectre de l’afrique“ bezeichnet, der Frankreich verfolgt und Vergeltung fordert. Durch die Gegenüberstellung der kollektiven Stimme als „nous“ und den Adressaten als „vous“ wird die Bildung einer kollektiven Identität vollzogen und die dominante Gesellschaftsschicht als Alterität konstruiert. Als diejenigen, die sich ignorant, brutal und ungerecht verhalten:

Votre surdit  n’a pas besoin d’alibi; elle est depuis longtemps votre meilleure arme, plus glac e que vos cameras de surveillance, plus implacable que vos fichiers, plus performante que votre police, car elle n’a pas eu besoin d’apprendre   s’accommoder de ce qui vient la d mentir: elle fait ca toute seule.⁷⁸⁴

Dadurch findet eine Verkehrung der Reprsentationsverhltnisse statt, für die die Perspektive des autodiegetischen Erzählers, durch den die Situation der *sans-papiers* zunächst beschrieben wurde, als vermittelnde bergangsinstantz fungiert hat.

Im weiteren Verlauf des zweiten Romanteils bildet sich ein spontaner Protestmarsch aus dem Trauerumzug für zwei von der Polizei in den Tod getriebenen illegalisierten Jungen. Das verweist auf die „ meutes“ in den Banlieues von 2005, deren Anlass ebenfalls mehrere durch die Polizei verursachte Todesfälle waren.⁷⁸⁵ Der Marsch der „Renards ples“ in dem Roman zeichnet sich durch die Einnahme von zentralen Straßen und Plätzen in Paris aus:

Pour que le mort trouve l’entr e de sa mort, il faut qu’ on amène son corps sur le lieu où la falaise pour lui s’est  croul e. Issa et Kour , traqués par la police, sont morts noyés dans la Seine. Ainsi dirignons-nous nos pas ce matin vers le centre de Paris,   l’embouchure du canal Saint-Martin et de la Seine, au lieu exact où, en cherchant à échapper à la police, ils ont trouvé la mort.⁷⁸⁶

Der Trauermarsch ist nach kulturellen Traditionen der Dogon aus Mali gestaltet: Die Teilnehmer:innen tragen die Toten, symbolisiert durch zwei Holzpuppen, an den Ort ihres Todes. Dabei tragen sie Masken, singen Lieder und Tanzen nach den Ritualen der Dogon. Dadurch setzen sie sich gegen die Negation ihrer Existenz zur Wehr und treten nicht nur sichtbar öffentlich in Erscheinung, sondern präsentieren ihre kulturelle Identität. Ihr Ziel ist es gesehen und gehört zu werden.⁷⁸⁷ Durch die Präsenz im öffentlichen Raum im Zentrum von Paris können sie ihre Existenz und Identität demonstrieren und gleichzeitig die Verschleierung der kolonialen Verbrechen anprangern:

⁷⁸⁴ Y. Haenel: *Les Renards ples*, S. 126 f.

⁷⁸⁵ Vgl. Mucchielli, Laurent/Le Goaziou, Véronique: *Quand les banlieues br lent. Retour sur les  meutes de novembre 2005*. Paris: Éditions La Découverte, 2006, S. 11.

⁷⁸⁶ Y. Haenel: *Les Renards ples*, S. 128.

⁷⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 138.

Rien n'étonne venant d'un pays qui se flatte de régner sur les esprits quand il n'a plus rien à transmettre: vous attribuez de la férocité à ceux qui vous résistent, mais il ne vous dérange pas d'oublier que cette férocité, parée des attributs de la conquête, a fait de vous de l'Europe coalisée, dans le ratissage de l'Afrique d'efficaces maîtres-tueurs: „Exterminez toutes ces brutes!“ – c'est le cri de ralliement des colons, à l'instant où ils saccagent un village du Congo.⁷⁸⁸

Sie besetzen strategisch Orte, die als Symbole für die Geschichte und Identität des französischen Staates stehen und artikulieren somit direkt gegen wen sich ihre Bewegung richtet: Gegen die Repressionen eines Staates, dessen Macht sich auf die Verbrechen des Kolonialismus gründet. Einer dieser Orte ist der *Place de la République*, an dem sich die Demonstrierenden versammeln. Der Platz und die Statue, die die *Marianne* als Allegorie für die französische Republik darstellt, werden durch die Praktiken der Protestierenden verfremdet und deformiert. Sie verteilen das Blut eines Schafes und erzeugen mit ihren *rhombes* eine verstörende Geräuschkulisse:

Le mouvement de rotation que les rhombes lui impriment est d'une violence qui semble décomposer l'espace – comme si un esprit se mettait à vriller sur lui-même. [...] Au rythme conjugué du rhombe qui entortille votre monde autour de son axe et du chant qui sourdement pousse dans notre gorge, la place de la République se modifie.⁷⁸⁹

Sie transformieren den Raum derart, dass ihre Existenz sichtbar wird und unterlaufen dabei die Macht des Staates, die sich durch die Kontrolle über den Raum artikuliert, so wie es de Certeau für seine Praktiken im Raum formuliert hat. Eine weitere Aneignungsstrategie ist das Pflanzen eines Baobab-Baumes mitten auf dem *Place de la République*:

Voilà: nous avons planté un arbre à la place de votre déesse – nous avons *escamoté la République*. [...] Le baobab est l'arbre du retournement: c'est notre emblème. Avec lui s'installe en pleine ville la splendeur de l'Afrique, son isolement, la souveraineté qui conjure ses blessures.⁷⁹⁰

Sie pflanzen einen afrikanischen Baum in das Herz der französischen Republik, der als Symbol für die Umkehr steht, also als Symbol für die Gegenbewegung zum Kolonialismus gelesen werden kann. Der Trauermarsch der „Renards pâles“ wird als räumliche Aneignungsstrategie inszeniert, die das Machtverhältnis und die Kolonialisierung verkehren soll. Ähnlich wie in *L'Abyssinie* finden wir hier eine Gegenbewegung zur Kolonialisierung wieder. Das Ziel der Protestierenden ist es, zentrale Orte mit symbolischer Bedeutung für die französische Identität zu besetzen und durch

⁷⁸⁸ Ebenda, S. 118.

⁷⁸⁹ Ebenda, S. 132.

⁷⁹⁰ Ebenda, S. 133.

kulturelle Aneignungsstrategien durch Tanz, Gesang und Masken zu verfremden. Die Gegenbewegung kann in diesem Fall wortwörtlich genommen werden, denn die Akteur:innen des Marsches laufen rückwärts:

Notre cortège s'est mis en route vers la Bastille. Nous avons pris le boulevard du Temple; nous avançons en marche arrière, selon le rite qui s'adresse aux ennemis. Puisque nous allions vers le lieu où la police a tué Issa et Kouré, nous lui tournions le dos: nous évoluons dans un monde inversé, absolument contraire à vôtre, un monde qui n'obéit pas à vos lois, mais à celles des masques. [...] Cette manière de se déplacer peut sembler démoniaque; elle l'est. Mais c'est parce que nous y voyons le moyen de nous soustraire à vos démons à vous: de refuser votre logique, d'exorciser votre emprise, de feinter vos prétentions cartésiennes.⁷⁹¹

Die Strategie des Rückwärtsgehens verdeutlicht das Ziel der Bewegung der „Renards pâles“: Sie wollen die Welt auf den Kopf stellen, alle Verhältnisse umkehren, das hier auf mehreren Ebenen bereits vollzogen wird: Die Verkehrung der Erzählstimme und damit die Verkehrung der Repräsentationsmacht, die räumliche Verkehrung durch die Bewegungsrichtung aus der Peripherie in das Zentrum und die Verkehrung der Fortbewegungsart durch das Rückwärtsgehen. Die kollektive Stimme bezeichnet das Ergebnis des Umsturzes als „contre-monde“.⁷⁹² Die Bewegungsrichtung zur Bastille evokiert den Vergleich zum Marsch auf die Bastille und unterstreicht ebenso die Absichten der Gruppierung aus *sans-papiers*, Unterstützer:innen und Kapitalismusegegner:innen, die sich mit „Anonymous-Masken“ unter die Demonstrant:innen mischen: „Eh bien, ce quelque chose de nouveau que l'Afrique apporte aujourd'hui à travers la parole des Renards pâles, c'est la Révolution.“⁷⁹³ Sie ziehen durch die Orte von Paris, die das luxuriöse Leben der gesellschaftlichen Oberschicht demonstrieren, zerstören Schaufenster und die Luxusgüter, nicht um sie zu klauen, sondern um zu verdeutlichen, dass dieser Reichtum auf ihrem Rücken angehäuft wurde. Durch ihre Aktionen wird die historische Bedeutung der Orte wieder sichtbar gemacht: „Et puis on entendait des noms, ceux qui scandaient notre parcours: Hôtel de Ville, tour Saint-Jacques, rue de Rivoli, Palais-Royal, Jardins de Tuileries, la Madeleine, la Concorde, les noms d'un Paris luxueux qui n'était pas notre Paris, mais qui réveillaient la mémoire des lieux de la Révolution française.“⁷⁹⁴ Der urbane Raum von Paris wird als Träger der kolonialen Geschichte und postkolonialen Macht offengelegt und unterlaufen. Die Rückeroberung des Raums äußert sich ähnlich wie ihn *L'Abyssinie* aus der

⁷⁹¹ Ebenda, S. 135.

⁷⁹² Ebenda, S. 149.

⁷⁹³ Ebenda, S. 134.

⁷⁹⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 163.

Gegenüberstellung urbaner technisierter Zivilisation mit natürlichen Räumen, wie zum Beispiel durch die Pflanzung des Baums deutlich wird. Und das Wissen über die Natur und ihre Kraft werden zu einer Handlungsmacht für die afrikanischen *sans-papiers* und Migrant:innen: „C’est votre plus énorme erreur de croire que la technique rend imprenable l’univers que vous élaborez: comme tout ce qui existe sur la planète, il dépend d’une famille qu’il ne fait que colmater. Pas plus qu’un village traditionnel bororo ou songhaï, il n’est invulnérable.“⁷⁹⁵ Der zweite Abschnitt des Romans erzählt durch die kollektive Stimme der *sans-papiers* eine gesellschaftliche Revolution, die sich durch die Aneignung des urbanen Raums vollzieht: „À travers tous ces masques rassemblés place de la Concorde, votre monde se renverse: ceux que vous avez depuis si longtemps mis au ban de votre société en occupant le centre, et c’est vous qui êtes relégués sur les cotés.“⁷⁹⁶ Die räumliche Eroberung des Zenrums durch die Peripherie, also deren Verkehrung symbolisieren gleichzeitig eine Umkehrung der postkolonialen Machtverhältnisse. Die Handlung des Romans endet mit der Hoffnung, die die Demonstrierenden aus ihrem Protest schöpfen, allerdings bleibt offen, ob die Aktion einen nachhaltigen Effekt für die Rechte der *sans-papiers* hat.

3.4 Chronotopos der Obdachlosigkeit

Mit der Konzeption des Chronotopos sei Michail Bachtin seiner Beobachtung nachgekommen, dass der Raum auch in literarischen Texten nur in seinem Verhältnis zur Zeit wahrgenommen werden kann.⁷⁹⁷ Dabei kann dieses raum-zeitliche Verhältnis zum Beispiel je nach Gattung oder historischem Kontext unterschiedliche Ausprägungen annehmen:

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁷⁹⁸

Bei Bachtin kann sich der Chronotopos dabei auf die raumzeitliche Gestaltung der gesamten erzählten Welt oder nur auf einen Teil, wie zum Beispiel auf den der Schwelle

⁷⁹⁵ Ebenda, S. 132 f.

⁷⁹⁶ Ebenda, S. 174.

⁷⁹⁷ Frank, Michael C.: „Chronotopoi“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas: *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2018, S. 160.

⁷⁹⁸ Bachtin, Michail: *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*. Frankfurt am Main, 2008, S. 7.

oder des Weges, beziehen.⁷⁹⁹ In den SDF-Romanen wird die spezifische Wahrnehmung der urbanen Räume durch eine von der Mehrheitsgesellschaft abweichende Zeitwahrnehmung geprägt und lässt dadurch zusätzlich die Abgrenzung der Semiosphäre der obdachlosen Figuren von der der Mehrheitsgesellschaft evident werden. Diese kann sich wie zuvor bereits dargestellt je nach Handlungsverlauf über die gesamte Erzählung erstrecken wie in *L' Abyssinie* oder nur für einen Teil der Handlung wie in *Un hiver avec Baudelaire*, in dem der Protagonist am Ende des Romans wieder ein Zuhause findet, auftreten. Die Grenze zwischen diesen beiden Semiosphären wurde zunächst durch die spezifischen Wahrnehmungs- und Handlungsweisen der SDF-Figuren sichtbar gemacht, aber eine Untersuchung der zeitlichen Dimension zeigt, dass sich das Zeiterleben an den verschiedenen Orten grundlegend unterscheidet: Während für die Passagier:innen am Bahnhof die Zeit nach Abfahrts- und Ankunftszeiten der Züge streng getaktet ist, ist sie für die Obdachlosen eine nicht-fassbare, zähe Masse: „Ils passent, la plupart à toute vitesse. On dirait qu'ils sont poursuivis. Je me demande ce qu'ils fuient ou ce après quoi ils courent. Peut-être qu'ils ne le savent pas eux-mêmes. Il m'arrive de les envier. Sortir de cette attente sans fin.“⁸⁰⁰ Durch diese Wahrnehmung entsteht eine ganz andere Sicht auf die Räume, wie in diesem Beispiel in Bezug auf den Transit-Ort Bahnhof deutlich wird. Statt wie bei Bachtin beschrieben, scheint sich die Zeit in den SDF-Romanen nicht zu verdichten und zu dynamisieren, sondern sich im Gegenteil auszudehnen, zyklisch statt linear zu verlaufen oder sogar stillzustehen, wie im vorherigen Zitat durch das „attente sans fin“ ausgedrückt wird. Die Veränderung der Zeitwahrnehmung ist eines der Indizien, die darauf hinweisen, dass die Protagonisten sich im Chronotopos der Obdachlosigkeit befinden. Während zuvor die Zeit eine klare Form und strukturierende Funktion besaß, verliert sie auf der Straße ihre Konturen. Sie wird zu einer undefinierbaren fließenden Masse, in der die Figuren völlig die Orientierung verlieren: Das stellen die Protagonisten nach dem Verlust ihres Obdachs fest. In *Un hiver avec Baudelaire* erzählt der langjährige Obdachlose Gérard Philippe, dem Neuling auf der Straße, wie sich die Wahrnehmung auf der Straße verändert: „La notion du temps est la première chose qu'on perd dans la rue.“⁸⁰¹ Philippe, der erst seit ein paar Nächten auf der Straße lebt, kann das nur bestätigen: „C'est vraie. J'ai l'impression que ça fait déjà des

⁷⁹⁹ Vgl. M. Frank: „Chronotopoi“, S. 165 f.

⁸⁰⁰ V. Pieri: *Station Rome*, S. 67.

⁸⁰¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 125.

années.“⁸⁰² Diese Veränderung der Zeitwahrnehmung wird auf erzählerischer Ebene wiedergespiegelt. Einzelne sich im Verlauf der Erzählung wiederholende Handlungen werden durch Adverbien wie „infiniment“, „sans fin“ begleitet, die keinen konkreten Rückschluss auf deren Dauer zulassen, sondern nur das subjektive Gefühl der Unendlichkeit der Protagonisten wiedergeben. Vor allen Dingen in Passagen, in denen die Figuren sich scheinbar ohne Ziel unendlich lang durch die Straßen bewegen, „Il ne s’arrête pas. Et marche, encore et encore.“⁸⁰³, „Il arpenta les boulevards sans but“⁸⁰⁴ oder bewegungslos darauf warten, dass die Zeit vergeht, „Voyageur immobile attendant son train de l’infini,“⁸⁰⁵ „attente sans fin“, verschwimmt das Gefühl für die voranschreitende Zeit durch den Hinweis auf die Unendlichkeit des Laufens oder Wartens. Diese Passagen, in denen sich die Zeit ins Unendliche auszudehnen scheinen, werden in unterschiedlich großen Abständen durch konkrete Zeitangaben unterbrochen, wie zum Beispiel in *Un hiver avec Baudelaire*: „Vers une heure ses pas ralentissent.“⁸⁰⁶, die das zeitliche Gefüge für einen Moment wieder herstellen. Allerdings verliert sich daraufhin die Zeit sofort wieder in einer zeitlich nicht fassbaren Handlungspassage.

Die Uhrzeiten und auch Datumsangaben, die besonders in der Tagebuchform, wie zum Beispiel in *Station Rome*, hervorgehoben werden, erscheinen nur als einzelne Fixpunkte in einer sich durch Wiederholungen, Reflexionen und handlungsarme Passagen verlierenden Zeitmasse, die keine kohärente Chronologie der Handlung entstehen lässt. Dadurch vermittelt der Text den Rezipient:innen das spezifische Zeiterleben der SDF-Figuren: „Le temps dehors passe d’une façon étrange : exagérément étiré, et en même temps très court.“⁸⁰⁷ Diese Zeitgestaltung erscheint als Paradoxon: Die Zeit in literarischen Texten entsteht erst durch die sich in Zeit und Raum entfaltende Handlung. In den SDF-Romanen wird die Zeit aber dadurch spürbar, dass die Handlung sich auf minimale Aktionen beschränkt, die sich dann immer wieder wiederholen, wie zum Beispiel das ziellose Laufen durch die Straßen, das Verweilen im Zelt oder im Auto, die Suche nach Essen, das Besuchen einer Suppenküche oder das Treffen anderer Obdachloser. Diese sich wiederholende Monotonie führt dazu, dass die Zeit als eine

⁸⁰² Ebenda.

⁸⁰³ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 120.

⁸⁰⁴ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 78.

⁸⁰⁵ Ebenda, S. 13.

⁸⁰⁶ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 121.

⁸⁰⁷ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 185.

unendliche Schleife, in der die Figuren als auch die Rezipient:innen die Orientierung verlieren, und nicht als linear fortschreitende Maßeinheit erlebt wird.

Monk savait que le temps pouvait s'étirer à l'infini dans l'urbanité de la ville. Pour ceux qui n'ont rien, qui ne font rien, les minutes devenaient élastiques, pièges à souffrances, à bêtises. Ronron mortifère du temps qui passe et s'embourbe dans le sable mouvant de l'esprit.⁸⁰⁸

Das Zeitempfinden der Figuren ist von den individuellen Lebensbedingungen geprägt und der Verlust eines objektiven Zeitempfindens korreliert häufig mit dem Verlust einer kohärenten Identität und eines Glaubens an sinnstiftende und kausale Lebenszusammenhänge. In *L'Abyssinie* wird dieser Zusammenhang durch die Verdrängung der traumatischen Vergangenheit ausgelöst. Da Monk sich nicht an seine Vergangenheit und die Identität, die ihn mit dieser Vergangenheit verbindet, erinnern will oder kann, und gleichzeitig keinen Glauben mehr an eine bessere Zukunft besitzt, lebt er in einer fragmentarischen Aneinanderreihung von Momenten der Gegenwart. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ergeben keine kohärente Abfolge, aus der heraus er seine Identität erzählen könnte:

Quand il s'approchait, en pensée, du passé de sa vie, sa mémoire s'éteignait, se mettait en berne. Il ne voulait pas ressasser. Le passé n'existait pas. Il n'y avait que le présent. L'immense et infini présent. Une multitude d'instantanés accumulés les uns contre les autres.⁸⁰⁹

Die Gegenwart breitet sich zu einer unendlichen Größe aus, die sich auch in den räumlichen Beschreibungen wiederfinden lässt. Vor allem im Winter, wenn die Witterungsbedingungen ihn dazu zwingen sich nur auf die nötigsten Handlungen zu beschränken, und das Leid unter der Kälte die Minuten unendlich ausdehnen, scheint der Raum ebenso seine Konturen zu verlieren: „Là, c'était une route sans fin, sans queue ni tête, serpentant dans le froid.“⁸¹⁰ Dieses Zeit-Raumverhältnis steht in einem engen Verhältnis zur Handlung, denn dadurch, dass sich die Handlungen immer wieder wiederholen und sich zum größten Teil auf Essen, Schlafen und Gehen beschränken, verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie es auch in *Un hiver avec Baudelaire* beschrieben wird: „L'avenir se vit au présent. Un présent qui ne se conjugue pas. Ou uniquement au mode infinitif. Parce que aujourd'hui ressemble à hier, et demain

⁸⁰⁸ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 29.

⁸⁰⁹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 56.

⁸¹⁰ Ebenda, S. 76.

à aujourd'hui.“⁸¹¹ Es entsteht eine erzählerische Leere, in der sich Zeit und Raum ausdehnen können.

Diese Vorstellung von einer Leere, in der sich die Zeit ausdehnen kann, finden wir in dem Zeiterleben von Jean Deichel in *Les Renards pâles* wieder. Auf dem Weg in die Obdachlosigkeit beginnt er seine Zeit nicht mehr zu kultivieren, sondern bleibt den ganzen Tag in seinem Bett liegen. „Car j'ai perdu l'habitude d'employer mon temps: mes journées, mes nuits, forment une matière aride et fluide, absolument dénuée d'activités.“⁸¹² Das Gefühl für die voranschreitende Zeit bleibt ihm nur durch den Einfallswinkel der Sonnenstrahlen erhalten.⁸¹³ Später als er in sein Auto zieht und hinter dem Steuer sitzt ohne zu Fahren oder sonst etwas zu tun, erlebt er das Phänomen des *l'intervalle*:

Chaque fois que j'entre dans la voiture, quelque chose se libère; je ne démarre pas, une légèreté envahit mes gestes, elle les efface doucement, je reste suspendu. Est-ce que c'est le vide? On est là, et en même temps on n'existe plus: les passants vous frôlent, ils ne vous voient pas, vous êtes devenu invisible. En tout cas, au volant de la voiture, à chaque fois, ma tête s'ouvre. C'est alors que ca arrive.⁸¹⁴

Im Gegensatz zu den Protagonisten aus *Station Rome*, *Un hiver avec Baudelaire*, und *L'Abyssinie* empfindet Jean Deichel den Verlust des Zeitgefühls nicht als Bedrohung oder Qual, sondern als eine Befreiung von einem Zwang etwas kontrollieren zu wollen, das nicht kontrolliert werden kann: „On confond le ‚temps libre‘ avec l'oisiveté, mais le temps a toujours été libre: rien n'est plus libre, plus loisible que le temps; ce sont les humains qui le gâchent, en le remplissant de leur cafouillage.“⁸¹⁵ Die Befreiung seines eigenen Zeitumgangs führt bei ihm zu einer neuen intensiven Wahrnehmung des Raums. Wie bereits im Kapitel zu den Bewegungsräumen ausgeführt, streicht er stundenlang durch das XX. Arrondissement und erforscht dort versteckte Orte. Auch wenn die Bewertung sich von den anderen Romanen unterscheidet, lässt sich festhalten, dass die subjektive Zeit des Erzählers als eine fließende, nicht-greifbare Masse beschrieben wird.⁸¹⁶ Dieses Zeitempfinden korreliert erneut mit der Abkehr von der gesellschaftlich organisierten Lebenswelt, wie durch die Verweigerung der Arbeit und die Ablehnung der Wahl deutlich wird.

⁸¹¹ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 131.

⁸¹² Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 32.

⁸¹³ Vgl. Ebenda, S. 16.

⁸¹⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 18.

⁸¹⁵ Ebenda, S. 54.

⁸¹⁶ Vgl. Ebenda, S. 16.

Der Soziologe Gunter Weidenhaus hat in seiner Studie *Soziale Raumzeit* versucht, den bereits festgestellten Bezug des Sozialen zum Raum sowie zur Zeit miteinander zu verbinden. Er hat bei der Untersuchung der Zeit- und Raumbeziehungen in verschiedenen Biographien festgestellt, dass sich generell drei Typen von Zeitempfinden: den linearen, den zyklischen und den episodischen Typus, und drei Typen von Raumwahrnehmung: den konzentrischen Typus, den Netzwerk-Typus und den Insel-Typus herausbilden würden. Mit Blick auf die Raum-Zeit Darstellung in den Romanen lassen sich Parallelen zu dem zyklischen Zeit- und dem räumlichen Insel-Typus ziehen: „Der zyklische Typus lebt in einer ewigen Gegenwart sich wiederholender Routinen und orientiert sich bei der Erzählung seines Lebens in keiner Weise an der Chronologie.“⁸¹⁷ Dass das Zeiterleben der Protagonisten mit diesem Typus übereinstimmt, hat sich bereits zuvor gezeigt, die Raumwahrnehmung des Insel-Typus lässt sich hingegen nur zum Teil wiederfinden:

Für den Insel-Typus sind einzig private Räume relevant, über die er ein großes Maß an Verfügungsgewalt besitzt. Die Zahl dieser Räume ist tendenziell gering, sie sind relativ klein und durch starke Grenzkonstruktionen, ein wesentliches Merkmal dieses Typus, von einer eher feindlich konnotierten Umwelt geschieden.⁸¹⁸

Die SDF-Figuren unterscheiden sich von diesem Typus, da sie kaum bis gar keine privaten Räume besitzen, über die sie ein hohes Maß an Verfügungsgewalt besitzen. Es lässt sich nur beobachten, dass sie ein großes Bestreben zum Herstellen solcher Räume aufzeigen und diese eine große Bedeutung besitzen, stark abgegrenzt und verteidigt werden, siehe zum Beispiel im Kapitel Wohnräume das Zelt von Monk, das Auto von Jean Deichel oder die Bank des Protagonisten in *Station Rome*. Eine weitere Korrelation besteht in der Entstehungsgeschichte dieses Typus, in der Weidenhaus Exklusionsprozesse als Ursache sieht. Anhand der Romane ließe sich ebenfalls nachvollziehen, dass dieser Typus sich aufgrund von Exklusionsmechanismen der Gesellschaft entwickelt. Die Figuren verlieren das Zeitgefühl durch den Ausschluss aus gesellschaftlichen Zeit-Strukturen wie sie zum Beispiel durch eine Arbeit oder eine andere Teilhabe am gesellschaftlichen Leben entstehen. Das räumliche Erleben lässt sich dadurch erklären, dass die Selbstverständlichkeit des räumlichen Besitzes durch den Verlust der Wohnung oder einer Teilhabe an öffentlichen Gemeinschaftsplätzen der urbanen Gesellschaft verweigert wird und deshalb die Bedeutung auch kleinster eigener

⁸¹⁷ Weidenhaus, Gunter: *Soziale Raumzeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 15.

⁸¹⁸ G. Weidenhaus: *Soziale Raumzeit*, S. 15.

Räume, die als Fixpunkte in dem sonst unüberschaubaren unendlichen Raum der Stadt dienen. Es lässt sich festhalten, dass sich der „Chronotopos der Obdachlosigkeit“ durch das Zeiterleben der Protagonisten bildet, sobald sie ihr Obdach verloren haben und damit ebenfalls jegliche gesellschaftlichen Zeitstrukturen verlassen. Die Zeit wird in diesem Chronotopos als eine undefinierbare Masse erlebt, die sich unendlich ausdehnt und gleichzeitig extrem schnell verlaufen kann. Wichtigstes Merkmal ist, dass sich kein Bezug zu dem Verlauf der objektiven Zeit herstellen lässt. Dieser wird allenfalls durch das sporadische Erwähnen von Uhrzeiten und Daten hergestellt. Das Zeiterleben steht in einem äquivalenten Verhältnis zur Raumwahrnehmung, die ebenfalls zwischen der Desorientierung im unendlichen urbanen Raum und der Orientierung an einzelnen kleinen Fixpunkten changiert. Das Raum-Zeit-Verhältnis spiegelt die instabile und prekäre Position der Figuren im urbanen Gefüge und ihre damit einhergehende existentiell bedrohliche Lebenssituation wider.

4 Der textuelle Raum der Obdachlosigkeit - ÜberLebenSchreiben

Die Analyse der Raum-, Zeit- und Identitätskonstruktionen in den SDF-Romanen hat gezeigt, dass sich diese durch eine große Prekarität auszeichnen. Die obdachlosen Protagonisten besitzen wenig Kontrolle und Verfügungsmacht über die urbanen Räume, in denen sie leben, denn sie sind permanent vom Entzug des Raums und der Vertreibung bedroht. Diese Prekarität wird ebenfalls auf der Ebene der narrativen und formalen Gestaltung der Texte deutlich. Die Erzählung des Lebens der SDF-Figuren in der Stadt ist von traumatischen Erlebnissen, Verlusten und Brüchen wie einer Flucht vor Krieg oder Armut⁸¹⁹, einer schweren Trennung⁸²⁰, einem beruflichen Misserfolg⁸²¹, der Gefahr vor Verhaftung und Abschiebung⁸²², dem Verlust der finanziellen Lebensgrundlage⁸²³ oder dem Tod eines nahestehenden Menschen⁸²⁴ geprägt. Diese Kontrollverluste über ihr Leben, die Brüche, Traumata und existentielle Not spiegeln sich auf der narrativen Ebene durch Brüche in der Chronologie des Erzählten oder durch Verkürzungen in der Syntax. Auf der anderen Seite kann durch den Akt der Erzählung, die eigene Existenz fixiert werden und durch das Niederschreiben der eigenen Geschichte, beispielsweise in Form eines Tagebuchs, ein textueller Raum entstehen, der die Funktion eines Schutzraums übernehmen kann. Diese selbstversichernde Erzählung der SDF-Figuren zeichnet sich dadurch aus, dass sie in erster Linie nicht von außergewöhnlichen Ereignissen berichten, sondern von den alltäglichen Handlungen, die ihr Leben prägen: vom ziellosen Gehen durch die Straßen, vom Betteln, vom Waschen, vom Frieren, vom Warten, von den Begegnungen mit anderen Obdachlosen. Dabei fällt insbesondere in *L'Abysinie* und *Station Rome* auf, dass gerade das handlungsauslösende Ereignis, der Grund für ihre Obdachlosigkeit, nicht erzählt wird.

Diese beiden Tendenzen, die Auflösung der Narration in Brüchen und Fragmenten zum einen und die Fixierung der eigenen Existenz durch die Erzählung des tagtäglichen Überlebenskampfes zum anderen, stehen in Analogie zu den Handlungsweisen der SDF-Figuren im Raum. Ebenso wie sie im urbanen Raum mit Hilfe verortender

⁸¹⁹ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 27.

⁸²⁰ Vgl. H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 14 ff.

⁸²¹ Vgl. V. Pieri: *Station Rome*, S. 236.

⁸²² Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 155.

⁸²³ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 15; V. Desportes: *Vernon Subutex*, S. 37.

⁸²⁴ Vgl. V. Desportes: *Vernon Subutex 1*, S. 29.

Handlungsweisen gegen die Auflösung in der Dynamik des urbanen Lebens kämpfen, so wird in den Texten um die Fixierung gegen das Vergessen und Verschwinden der eigenen Existenz und der Existenz anderer Marginalisierter gerungen.

Im folgenden Kapitel werde ich untersuchen, mit welchen erzählerischen und formal-ästhetischen Mitteln die in dieser Arbeit analysierten Romane das Leben der SDF-Figuren, die Obdachlosigkeit in der Stadt darstellen. Es soll untersucht werden, wie die Texte zum einen den Verlust der Zeit- und Raumverortung und des eigenen Ichs sprachlich inszenieren und zum anderen, inwiefern die Texte selbst als Strategie gegen diese Auflösung fungieren. Ich werde hierfür herausarbeiten, inwiefern die Romane einen textuellen Raum darstellen, in dem die Figuren Schutz vor der Vertreibung aus dem urbanen Raum und vor dem Verlust ihrer eigenen Identität suchen. Dabei ist auffällig, dass insbesondere in *Station Rome* das Schreiben des Protagonisten in die Handlung eingebunden ist und im Text durch Elemente des Tagebuchs inszeniert wird. Aber auch in den anderen Romanen finden sich Formen, die an das selbstversichernde Schreiben eines Tagebuchs erinnern. Es werden Daten, Uhrzeiten und Orte festgehalten, anhand denen sich die Figuren zeit-räumlich verorten lassen und damit dem Verlust dieser Koordinaten entgegenwirken. Die Romane inszenieren folglich ein ÜberLebenSchreiben im Sinne Ottmar Ettés, in diesem Fall aber nicht in Form der Autobiografie, sondern aus der Perspektive autodiegetischer Erzählinstanzen und fokalisierter Figuren, deren Existenz in den Texten erlebbar gemacht wird.⁸²⁵ Außerdem werden die Reflexionen, psychischen Prozesse und imaginären Räume der Figuren durch die Inneneinsichten sprachlich dargestellt. Sie produzieren damit einen introspektiven Raum, der den urbanen Raum erweitert beziehungsweise als Zuflucht aus dem urbanen Raum dient. Die Romane verkörpern somit einen textuellen Raum, in dem sich der eigenen Existenz versichert werden kann und der die psychischen und imaginären Räume der Figuren sichtbar macht. Im Folgenden soll zunächst herausgearbeitet werden, inwiefern der textuelle Raum der Romane den SDF-Figuren als Schutzraum für die Selbstversicherung, der Orientierung in Zeit und Raum und der Aushandlung der eigenen Identität dient. Im darauffolgenden Kapitel werden die imaginären Räume untersucht, die für die Figuren sowohl einen inneren Zufluchtsort als auch die Verbildlichung psychischer Prozesse darstellen. In einem abschließenden Kapitel wird erörtert, in welcher Weise intertextuelle Verweise auf eine generelle Zufluchtbietende Funktion der Literatur hinweisen und intertextuelle

⁸²⁵ Vgl. O. Ette: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, S. 37.

Räume produzieren, in denen die Figuren über die Konditionen der menschlichen Existenz und der Heimatlosigkeit reflektieren können. Die Intertextualität in den untersuchten Romanen stellt darüber hinaus die Obdachlosigkeit der Figuren in der Gegenwartsliteratur in einen größeren literaturgeschichtlichen Kontext und ermöglicht einen aktualisierenden Blick auf den in den Paris-Romanen erschaffenen Mythos der Stadt.

4.1 Das Tagebuch/Notizbuch als textueller Schutzraum

Das reale Tagebuch zeichnet sich dadurch aus, dass es im eigentlichen Sinne privat ist.⁸²⁶ Es dient den Autor:innen zur monologischen Rekapitulation einzelner oder jedes einzelnen Tages. Je nach Kommunikationsform kann es auch ein Dialog zwischen Schreibendem und Tagebuch als Adressat sein.⁸²⁷ Der Tag bildet demnach die zeitliche Strukturierung und lässt auf eine rückblickende Erzählung auf die Dauer eines Tages schließen. Mit den Worten Dusinis stellt das Tagebuch das Leben der Erzähler:innen mit einer „kürzeren Brennweite“ dar als die Autobiografie, denn die „Nahaufnahmen“ eines jeden einzelnen Tages erlauben ein sequentielles Detailreichtum, das aus dem Überblick auf den gesamten Verlauf des Lebens nicht vorgesehen ist.⁸²⁸ Diese zeitliche Strukturierung auf die Gegenwart einzelner Tage ist von besonderer Bedeutung mit Blick auf die SDF-Romane, denn wie bereits im Kapitel (3.4) zum Chronotopos deutlich wurde, sind sie mit einer bestimmten Zeitlichkeit verbunden. Die Zeit in der Obdachlosigkeit wurde als eine sich unendlich hinziehende Gegenwart identifiziert, in der sowohl Vergangenheit als auch Zukunft ihre Bedeutung verlieren.⁸²⁹ Diese spezifische Zeitlichkeit lässt sich nicht mit Rückblick auf eine lange Zeitspanne erzählen, aus der heraus eine Kohärenz zwischen den einzelnen Ereignissen hergestellt werden kann, sondern nur in kurzen zeitlichen Fragmenten. Dusini ordnet dem Tagebuch sowie allen autobiografischen Gattungen die Funktion zu, Zeit materialisieren zu können.⁸³⁰ Inwiefern die Romane diese spezifische Zeitlichkeit, die bereits im Kapitel 3.4

⁸²⁶ Dusini verweist darauf, dass die wenigsten später veröffentlichten Tagebücher wirklich nur für das Private verfasst wurden. Vgl. Dusini, Arno: *Das Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. Wien: Fink, 2005, S. 71.

⁸²⁷ Vgl. ebenda, S. 93.

⁸²⁸ Vgl. ebenda, S. 76.

⁸²⁹ Vgl. C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 56; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 131.

⁸³⁰ Vgl. A. Dusini: *Das Tagebuch*, S. 9.

herausgearbeitet wurde, auf der erzählerischen Ebene darstellen, wird im Folgenden untersucht.

Weiterhin gehört das Tagebuch mit seiner Überschneidung zwischen Autor:in und Erzähler:in zu den autobiografischen Texten, weshalb die natürliche Kommunikationssituation die autodiegetische Erzählung ist, obwohl es auch hier Abweichungen gibt. In Bezug auf die Romane dieses Korpus ist vor allem hervorzuheben, dass es sich eben nicht um authentische Tagebücher oder um Autofiktionen handelt, in denen die Grenzen zwischen Autor:in und Erzähler:in verschwimmen, sondern um inszenierte Tagebuchformen. Valerie Raoul grenzt das reale Tagebuch vom fiktionalen Tagebuch durch die extradiegetische Ebene ab. Während auf der intradiegetischen Ebene, die autodiegetische Erzähler:innen über sich für sich selbst schreiben – meist über die naheliegende Vergangenheit und Zukunft, die ihnen natürlich unbekannt ist und über die sie nur spekulieren können –, sind die Autor:innen auf der extradiegetischen Ebene als reale Produzent:innen des Textes existent und besitzen einen Überblick über die komplette erzählte Zeit des fiktionalen Tagebuchs.⁸³¹ Wir können also festhalten, dass das fiktionale Tagebuch von einer autodiegetischen privaten Stimme erzählt wird, sich durch die zeitliche Gestaltung der unmittelbaren Gegenwart und der Strukturierung in Tagen auszeichnet und sich durch die deutliche Trennung von Autor:in und Erzähler:in vom realen Tagebuch unterscheidet. In den Lebensumständen der SDF-Figuren, die in unterschiedlichen zeitlichen Sequenzen, beispielsweise täglich, stündlich oder jahreszeitlich, beschrieben sind, lassen sich die existentielle Not und der Verlust der Raum-Zeitwahrnehmung und der eigenen Identität besonders eindringlich verbildlichen. Dass dem Tagebuch Verhandlungen von Identität und Alterität immanent sind, stellt Hélène Camarade in ihrer Untersuchung von Tagebüchern als als Raum der *Résistance* im dritten Reich fest:

Il est dans la nature du journal intime que l'altérité y occupe une place importante. En effet, quelle que soit l'époque à laquelle il écrit, le diariste en quête d'identité se cherche souvent en définissant son rapport au monde et à la communauté à laquelle il appartient ou n'appartient pas.⁸³²

Diese Erkenntnis lässt sich auf die SDF-Romane übertragen, die alle den Aushandlungsprozess zwischen der eigenen Identität, der eigenen Position im

⁸³¹ Vgl. Raoul, Valerie: *The French Fictional Journal. Fictional Narcissism/Narcistic Fiction*. Toronto: University Press, 1980, S. 3.

⁸³² Camarade, Hélène: *Écritures de la résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, S. 331.

gesellschaftlichen Gefüge, in Bezug zur „Mehrheitsgesellschaft“ oder auch den anderen Obdachlosen darstellen. Im Zuge der Literarisierung der Tagebuchform werden aber immer nur einige der Merkmale erfüllt, wie die Strukturierung durch Datum-, Zeit- und Ortsangaben, das Festhalten der täglichen Tätigkeiten und Reflexionen über die Lebenssituation und den Wandel der psychischen Verfasstheit. Im nächsten Kapitel werden die Romane daraufhin untersucht, inwiefern sie Elemente des Tagebuchs oder Formen des selbstreflektierenden, selbstversichernden Schreibens aufgreifen und welche Funktionen diese Elemente für die Darstellung der SDF-Figuren übernehmen. Dabei betrachte ich auch die Texte ohne autodiegetische Erzählsituation, da auch diesen durch die Strukturierung des Textes, die Zeit- und Ortsangaben oder die Intention des Erzählers eine fixierende Funktion aufweisen.

4.2 Dokumentation von Zeit und Ort

Ein Element, das besonders prägnant in den Romanen auftritt, ist die Nennung von Datums-, Uhrzeit- und Ortsangaben. Das Festhalten dieser Koordinaten soll dem Verlust der Raum- und Zeitwahrnehmung entgegenwirken. Wie im Kapitel zur Zeitwahrnehmung festgestellt, stellen alle Romane dar, inwiefern die Obdachlosigkeit mit einer spezifischen Zeitwahrnehmung einhergeht, die sich durch den Verlust der objektiven Zeitwahrnehmung und die Ausdehnung der Zeit ins Unendliche auszeichnet. Durch die Strukturlosigkeit des Tagesablaufs verschwimmen einzelne Tage zu einem einzigen ewigen sich wiederholenden Tag.⁸³³ Die Handlungen der Romane werden deshalb in einer Weise wiedergegeben, die auf der einen Seite den Verlust der Selbstverortung im Raum-Zeitgefüge dokumentiert, aber auch gegen diesen anschreibt. Indem Tagesabläufe und Handlungen festgeschrieben werden, wird die erlebte Zeit und die kohärente Entwicklung der Figuren und ihrer Identität festgehalten und damit gegen ihr Auflösen angeschrieben. Das Schreiben wird hier neben den Bewegungen durch den urbanen Raum zu einer Überlebensstrategie. Besonders deutlich wird dies in dem Roman *Station Rome*, der die stärkste Überschneidung mit der Gattung des Tagebuchs aufweist.

⁸³³ Vgl. V. Desportes: *Vernon Subutex 1*, S. 319; C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 56; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 131.

4.2.1 Konservieren der Existenz in der Schrift: *Station Rome*

Die textuelle Struktur des Romans *Station Rome* ist nach Tagen und Tageszeiten in Abschnitte eingeteilt, die den *carnets*, die der Protagonist innerhalb der Diegese führt, nachempfunden sind. In den *carnets* versucht er sein brüchig gewordenes Gedächtnis zu ersetzen: „J’enroule mon pull autour de mon carnet. Ma pire angoisse, c’est de me le faire voler. Ces pages, C’est la seule chose qui me reste. Ma mémoire.“⁸³⁴ Die Hefte sind sein wichtigster Besitz, er trägt immer eins bei sich und notiert zu jeder Tages- und Nachtzeit die aktuellen Geschehnisse.⁸³⁵ Die *carnets* dienen ihm als Ersatz für andere Objekte, in denen sich sein Leben konservieren könnte, wie in Fotos, Terminkalendern, Arbeitsverträgen oder Wohnungen. Die *carnets* sind der letzte persönliche Besitz und Speicher seiner Existenz: „Je ne sais pas pourquoi j’écris tout ça, c’est plus fort que moi. Peut-être pour avoir la certitude d’exister.“⁸³⁶ Das Schreiben ist eine Strategie gegen den Verlust seiner Identität, doch auch beim Schreiben selber verliert er sich in seinen Wahnvorstellungen. Die Exzessivität und Zwanghaftigkeit des Schreibens wird wie das Gehen zum Ausdruck seiner psychischen Erkrankung.

In den *carnets* hält er seine Tageabläufe mit Orts- und Zeitangaben fest. Die Aufzeichnungen des fiktionalen Tagebuchs beginnen am 6. Dezember und enden am 15. Januar. Das Jahr ist nicht notiert. Dies verweist entweder darauf, dass der Protagonist es nicht weiß, weil er bereits soweit die zeitliche Orientierung verloren hat, oder dass es für ihn keine Rolle spielt, weil jedes Jahr für ihn gleich ist und er keine Entwicklungen mehr erwartet. Dafür unterteilt sich jeder Tag nach Uhrzeiten in Unterabschnitte. Am ersten Tag der Aufzeichnung sind die Notizen mit den Uhrzeiten 7 Uhr 53, 8 Uhr 38 Uhr, 9 Uhr 07, 9 Uhr 21, 11 Uhr 34, 17 Uhr 37, 21 Uhr 45 und 22 Uhr 31 versehen und dokumentieren so den Ablauf eines gesamten Tages, während die *Station Rome* geöffnet ist.⁸³⁷ Nicht jeder Tag wird so ausführlich und zu verschiedenen Tageszeiten notiert, sondern die Regelmäßigkeit der Notizen variiert je nach seinem Befinden. Zu den Tages- und Uhrzeitangaben kommen die Ortsangaben wie „*Station Rome*“ oder „*Café des Petits Frères*“ hinzu. Die Funktion, die diese schon fast manische Form des Dokumentierens seiner Tagesabläufe besitzt, wird in diesem Zitat deutlich:

⁸³⁴ V. Pieri: *Station Rome*, S. 13.

⁸³⁵ Vgl. ebenda, S. 12.

⁸³⁶ Ebenda, S. 53.

⁸³⁷ Vgl. ebenda, S. 9-23.

Je passe de plus en plus temps à écrire. C'est la seule manière que j'ai trouvée pour ne pas devenir fou. Ça vient vite, la folie, dans la rue. Parfois, je ne suis pas certain d'avoir vraiment vécu les choses. Je les fixe dans mon carnet pour m'en assurer. Sans compter que ça occupe de noircir du papier à longueur de journée. J'achète toujours les mêmes: des carnets noirs, solides, petits carreaux.⁸³⁸

Das Schreiben wird zu einer Überlebensstrategie gegen das Verrückt-werden. Das Notieren seiner Erlebnisse hilft ihm die Realität von seinen Wahnvorstellungen zu unterscheiden. Am Ende des Romans wird deutlich, dass sich auch in seinen Notizen bereits Realität und Wahn vermischen. Die Ortsangaben können in zwei Kategorien unterteilt werden. Es gibt einmal die Ortsangaben, die vor den Textabschnitten stehen und den Ort beschreiben, an dem er sich zur Zeit des Schreibens befindet und es gibt die Ortsangaben in den Beschreibungen der vergangenen Stunden. Dadurch ergibt sich eine doppelte Räumlichkeit. Während er an einem Ort sitzt und schreibt, kann er sich in dem textuellen Raum des *carnet* an anderen Orten befinden, zum Beispiel die Orte der letzten Nacht rekapitulieren, aber auch an weiter entfernte Orte der Vergangenheit reisen oder sich an imaginäre Orte flüchten, zu denen ihn die Menschen am Bahnsteig oder die Werbeplakate inspirieren. Die Ortsangaben kumulieren vor allem an den Textstellen, an denen er sich durch die Stadt bewegt.⁸³⁹ Die Bewegungen sind ebenfalls eine Überlebensstrategie als Flucht vor Kälte, Hunger und Angst. Eine Flucht, die durch das Dokumentieren der Orte in der Schrift fixiert werden. Bewegung und Schreiben sind somit zwei widerstrebende Pole, während das eine die Auflösung der Orte bewirkt, stellt das andere die Stabilität durch die Dokumentation der Wegstrecke dar. In den Passagen, die besonders existentiell bedrohlich und traumatisch sind, wechselt die Erzählhaltung vom erzählenden Ich zum erlebenden Ich und in die Zeitform des Präsens:

Je me relève. Il faut continuer, retrouver des passants, de la vie. Je marche au hasard des rues. Notre Dame de Paris. Je pose mon front humide sur le métal glacial des grilles, j'attrape les barreaux en fer forgé et je les secoue. De toutes mes forces. Personne. Je suis damné. Je ne me souviens du reste. J'ai dû marcher, errer, dans la rue avec un seul but: arriver à Rome coûte que coûte.⁸⁴⁰

Mit diesem zeitlichen Wechsel wird die rückblickende Erzählperspektive des Tagebuchs durchbrochen. Dies geschieht immer wieder im Verlauf des Romans und impliziert die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung und dem Akt des Schreibens.⁸⁴¹ Dadurch verliert die Tagebuchform an Authentizität, aber gleichzeitig erhält das Schreiben eine existentielle

⁸³⁸ Ebenda, S. 19.

⁸³⁹ Vgl. ebenda, S. 30 f.

⁸⁴⁰ Ebenda, S. 33.

⁸⁴¹ Vgl. ebenda, S. 9.

Funktion. Im Angesicht des Todes dienen die *carnets* dazu seine Existenz festzuhalten. Dennoch sind es nicht nur diese bedrohlichen Situationen, die beschrieben werden, sondern jegliche Handlungen seines Alltags, wie die Beschaffung von Nahrung:

Vingt-trois minutes avant de rejoindre le *Café des Petites Frères*. Des heures que je n'ai rien avalé, je suis parti de Nation le ventre vide. Pas envie de manger en face de ces porcs. Il me reste 2,60€. Juste de quoi m'offrir deux croissants et deux cafés noirs che les *Petites Frères*, ça ne sera pas du luxe. Bon pour faire la manche toute à l'heure.⁸⁴²

Die Minuten bis Erreichen des Ziels, der verbliebene Betrag an Geld, die Menge an Nahrung, die er dafür kaufen kann – für den Protagonisten überlebenswichtige Daten, die er in seinem *carnets* festhält. Auch wenn die Tagebuchform des Romans an vielen Stellen durch beispielsweise Dialoge, die in direkter Rede dargestellt sind⁸⁴³, durchbrochen werden, verdeutlicht diese Form, die existentielle Bedeutung des Konservierens dieser Daten für den Protagonisten. Der Protagonist lebt von Moment zu Moment, die in den kurzen Notizen wie „Dormi trois heures dans, bercé par le ronron du métro.“⁸⁴⁴, oder „Sortir dans le vent glacé et courir chez les Khmers de la rue Boursault.“⁸⁴⁵, festgehalten werden. Weitere Vorausblicke oder Pläne für die Zukunft besitzt der Protagonist, lediglich die Vergangenheit taucht ebenso fragmentarisch in rätselhaften Erinnerungen auf. Durch diese fragmentarische Erzählweise von aneinandergereihten Ereignissen in der Gegenwart wird die spezifische Zeitlichkeit der SDF-Figuren verdeutlicht.

4.2.2 Protokoll eines Tages: *Le cœur en dehors*

Ein weiterer Roman, der in ähnlicher Weise Orts- und Zeitangaben in den Text einbindet, ist *Le cœur en dehors*. Die erzählte Zeitspanne beträgt in diesem Fall nur einen einzigen Tag, der aber ähnlich wie in *Station Rome* in einzelne Zeitabschnitte unterteilt ist. Zu Anfang des Romans wird die Absicht des autodiegetischen Erzählers für seinen Bericht genannt. Er will die Geschehnisse des Tages chronologisch und detailliert wiedergeben, um seiner eigenen Tendenz zur Abschweifung und Fantasie entgegenzuwirken.⁸⁴⁶ Sein Bericht beginnt um 8 Uhr auf dem Weg zur Schule. Die zeitlichen Abschnitte, in denen die Schilderung der Handlung eingeteilt ist, sind unterschiedlich lang, aber selten länger als eine Stunde. Auf der Suche nach seinem Bruder und einer Antwort darauf, warum

⁸⁴² Ebenda. S. 18.

⁸⁴³ Vgl. ebenda, S. 229.

⁸⁴⁴ Ebenda, S. 22.

⁸⁴⁵ Ebenda, S. 23.

⁸⁴⁶ Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 18.

seine Mutter verhaftet wurde, führt ihn sein Weg durch die *banlieues* von Paris zu unterschiedlichen Orten, die eine Bedeutung für ihn besitzen. „10 h 00: J'étais plus trop loin de mon collègue alors j'ai décidé d'aller y faire un tour. La récré du matin sonne à dix heures quinze et je sais que mes copains se réunissent au fond de la cour, près de grilles, là où je peux les voir.“⁸⁴⁷ Anhand der Erzählung ließe sich sein Weg topografisch und chronologisch nachverfolgen. Es handelt sich also erneut um die genaue Dokumentation von zeit-räumlichen Positionierungen, die dem Protagonisten helfen, in dieser existentiell bedrohlichen Situation, des Verlusts seiner Mutter und seines Zuhauses, nicht die Kontrolle zu verlieren. Als Sohn einer *sans-papiers* kämpft auch er mit der Angst, dass er aus dem Land verwiesen wird, in die Illegalität abtauchen muss oder wie sein Bruder im Drogensumpf der *banlieue* untergeht. Im Angesicht dieser existentiell bedrohlichen Situation dient auch hier die Erzählung dazu, sich der Erlebnisse des Tages, aber vor allem seiner Existenz und Identität eine Stimme zu geben und im Text zu konservieren.

4.2.3 Dokumentation der Entdeckung: *Les Renards pâles*

In dem Roman *Les Renards pâles* geht es dem Protagonisten Jean Deichel um die exakte Rekonstruktion seiner Entdeckung der Gruppe der „Renards pâles“, die eng mit seiner Lebenskrise und Obdachlosigkeit in Verbindung steht.

Je raconte les choses comme elles sont arrivées. J'essaie de n'oublier aucune étape, afin que vous compreniez comment j'ai rencontré les Renards pâles. Qu'une telle rencontre soit possible à une époque aussi fermée, voilà qui étonnera; mais j'y vois une certaine logique, car de multiples signes l'ont précédée qui la rendaient inévitable. J'essaie ici de retrouver chacun d'eux, et de clarifier leur enchaînement: ce récit est l'histoire des signes qui mènent aux Renards pâles.⁸⁴⁸

Der Roman dokumentiert aus der Ich-Perspektive des Protagonisten die Ereignisse dieser Lebensphase, ist dabei aber nicht in der Form eines Tagebuchs gehalten. Die Kapitel sind nicht nach Tagen strukturiert, sondern erzählen von einzelnen Tagen und Ereignissen, die eine Rolle für die Entdeckung der „Renards pâles“ spielen. Konkrete Daten werden nur sehr selten benannt, wie zum Beispiel der 4. Juni, an dem Jean Deichel das erste Mal etwas von der Existenz der „Renards pâles“ erfahren hat.⁸⁴⁹ Durch die Beschreibung der Umwelt, zum Beispiel die Kirschbaumblüten in der Rue de la Chine⁸⁵⁰ lässt sich darauf

⁸⁴⁷ Ebenda, S. 47.

⁸⁴⁸ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 53.

⁸⁴⁹ Vgl. Ebenda, S. 37.

⁸⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 15.

schließen, dass die Handlung im Frühjahr beginnt. Vage Aussagen über Wochentage und Monat wie „un dimanche d’avril“⁸⁵¹ oder „C’était vers la mi-juin“⁸⁵² geben Aufschluss über die Dauer der erzählten Zeit, die sich von Anfang April bis ca. Ende August spannt. Uhrzeiten werden dann angeführt, wenn sie in Zusammenhang mit einem besonders wichtigen Ereignis stehen. So wird zum Beispiel in dem Kapitel, das Jean Deichels erste Nacht im Auto beschreibt mehrmals erwähnt, dass es „20 heures“⁸⁵³ ist, weil die Nachrichten, die von der Präsidentschaftswahl berichten, im Radio laufen. Dies ist ein besonders wichtiges Ereignis, da es sich um Jean Deichels erste Nacht im Auto handelt und ihm anhand der Reflexionen über die stattfindende Wahl sein verändertes politisches Bewusstsein deutlich wird. Er beschreibt ebenfalls die ihm entgleitende Wahrnehmung der Zeit: „Depuis quelques mois, j’avais perdu le fil; ma vie devenait évasive, presque floue.“⁸⁵⁴ Die wenigen Ereignisse, die er konkret an einer Uhrzeit festmachen kann, sind die wenigen Fixpunkte in dieser Lebensphase, in der die Zeit, die Tage und Ereignisse miteinander zu verschwimmen scheinen. Es gibt einige wenige wiederkehrende zeitliche Marker, die dem Protagonisten es erlauben sich einige Routinen anzueignen, wie zum Beispiel die Müllabfuhr, die ihn regelmäßig um 6 Uhr weckt⁸⁵⁵ oder das Schwimmbad, das um 7 Uhr öffnet.⁸⁵⁶ Auffällig ist, dass diese Uhrzeiten mehrmals genannt werden, so als wolle sich der Protagonist ihrer Existenz versichern und fürchte sich vor dem Verlieren dieser Orientierungspunkte. In *Les Renards pâles* ist die Erzählung demnach nicht wie ein Tagebuch gestaltet, weist aber dadurch, dass der Erzähler im ersten Teil des Romans versucht in dokumentarischer Weise die Ereignisse seiner Obdachlosigkeit und der Entdeckung der „Renards pâles“ möglichst detailliert wiederzugeben in einigen Aspekten der Tagebuchform, bzw. kann auch als ein dokumentarischer Bericht gelesen werden. Die Gestaltung der Zeit-, Datums- und Ortsangaben weist weitere Parallelen zu den anderen Romanen auf, da auch hier auf der einen Seite der Verlust der Orientierung in Raum und Zeit beschrieben wird und auf der anderen Seite dem Verlust durch das Erzählen der Ereignisse mit Zeit- und Ortsangaben entgegengewirkt wird.

⁸⁵¹ Ebenda, S. 19.

⁸⁵² Ebenda, S. 58.

⁸⁵³ Ebenda, S. 15; 17; S. 19.

⁸⁵⁴ Ebenda, S. 16.

⁸⁵⁵ Vgl. Ebenda, S. 54.

⁸⁵⁶ Vgl. Ebenda.

4.2.4 Dokumentation eines Jahres als *sans domicile fixe*: *Un hiver avec Baudelaire*

In dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* liegt keine autodiegetische Erzählweise vor, wodurch die Tagebuchform nicht erfüllt wird. Wir haben es nicht mit einem autodiegetischen, selbstreflektierenden Erzähler zu tun und auch die formale Einteilung der Textabschnitte erfolgt nicht eindeutig über Datums- oder Ortsangaben. Dennoch dokumentiert der Roman über den Zeitraum eines Jahres, von Anfang Mai, als sich seine Frau von dem Protagonisten Philippe trennt, bis er ein Jahr später wieder eine Wohnung und eine Arbeit findet, seine Erlebnisse als *sans domicile fixe* in Paris. Wie bereits im vorherigen Kapitel zu den Erzählsituationen untersucht, handelt es sich in diesem Roman um einen heterodiegetischen Erzähler, der meist aus einer extern fokalisierten Beobachterposition die Erlebnisse des Protagonisten schildert. Der Roman entspricht deshalb nicht der Form eines intimen Tagebuchs, sondern eines dokumentarischen Logbuchs, das aus der Außenperspektive heraus Philippes Lebensabschnitt als *sans domicile fixe* dokumentiert. Die Kapitel beschreiben jeweils die wichtigsten Geschehnisse eines Tages oder einer Nacht. Sie sind dabei allerdings nicht mit dem entsprechenden Datum überschrieben, sondern mit Überschriften, die die Handlungen, den Ort oder die Situation des Kapitels zusammenfassen, wie beispielsweise „État périphérique“⁸⁵⁷, durch die sein depressiver und handlungsunfähiger Zustand in einem Low-Budget Hotel in der Peripherie beschrieben wird, oder „Sans destination fixe“⁸⁵⁸, womit das ziellose Herumstreifen des Protagonisten durch die Stadt in diesem Kapitel betitelt wird. Die Zeit- und Ortsangaben befinden sich im Fließtext der Kapitel und weisen zwischendurch auch auf größere Zeitsprünge hin.

In besonders regelmäßiger Weise sind Uhrzeitangaben in die Erzählung eingewoben: Sie werden meistens in einem kurzen Satz eingeschoben: „Il est bientôt minuit.“⁸⁵⁹; „Vers deux heures du matin [...]“⁸⁶⁰; „Il est bientôt 5 h 15.“⁸⁶¹; und erzeugen orientierungsgebende Fixpunkte in den sich überschlagenden Ereignissen zu Anfang von Philippes persönlicher Krise und bieten später in den täglichen Routinen der Obdachlosigkeit einen Überblick über den vergangenen Zeitraum in dem sich in der Monotonie verlierenden Zeitgefühls. Diese Form der Zeitangaben verdeutlichen, dass

⁸⁵⁷ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 61.

⁸⁵⁸ Ebenda, S. 71.

⁸⁵⁹ Ebenda, S. 18.

⁸⁶⁰ Ebenda, S. 19.

⁸⁶¹ Ebenda, S. 21.

sich sein Tagesablauf als Obdachloser nicht mehr nach einer regelmäßigen Tages- und Nachtzeit strukturieren lässt.

Der erste Tag als *sans domicile fixe* beginnt für ihn in dem Kapitel mit der Überschrift „*Matin blême*“⁸⁶² in seinem Auto, in dem er nur einen unruhigen Schlaf hatte.

Il se réveille en sursaut. Pendant quelques secondes, il regarde autour de lui avec stupeur et inquiétude, se rallonge en soupirant profondément. Son visage est humide, moité d'une sueur froide imprégnant la racine de ses cheveux. Il se passe la main sur la figure. Ses traits sont tirés par le peu de repos et de répit de la nuit. Ses paupières sont encore gonflées des résidus d'un sommeil fragile et fuyant. Un jour frais perle en buée sur le pare-brise. Il est 6 h 13.⁸⁶³

In dieser Form durchbrechen die Zeitangaben die Beschreibungen seiner neuen Lebenssituation, in der die Routinen seines alten Lebens verloren gehen. Eine zeitliche Orientierung lässt sich von daher nicht mehr durch die Handlung selbst erzeugen, sondern kann nur über die Angabe konkreter Zeitangaben hergestellt werden. Entgegen der Häufigkeit von Zeitangaben, finden sich kaum Daten in dem Text. Der Verlauf der Zeit über die Tages- und Nachtzeiten hinaus wird nur durch die Nennung der vergangenen Tage, des Monats oder des Wochentags nachvollzogen: „Dix jours plus tard, jeudi. [...] Déjà la fin de la deuxième semaine de mai.“⁸⁶⁴; „Pendant une semaine [...]“⁸⁶⁵. Dadurch lässt sich die erzählte Zeit in einer grobmaschigen Weise nachvollziehen. Auffällig ist, dass die Bedeutung des Datums für Philippe zwar hervorgehoben wird, aber sie dennoch nicht genannt werden: „L'avenir se vit au présent. Un présent qui ne se conjugue pas. Ou uniquement au mode infinitif. Parce que aujourd'hui ressemble à hier, et demain à aujourd'hui. Manger. Dormir. Boire. Rester propre. Emmaüs. Mendier. Regarder la date sur la une des journaux. Penser à Claire.“⁸⁶⁶ Neben den überlebenswichtigen Tätigkeiten wie Trinken und Essen wird hier auch das Feststellen des Datums anhand von Zeitungen aufgeführt. Dennoch werden diese nicht genannt, denn ein konkretes Datum ist nur innerhalb eines größeren zeitlichen Rahmens von Bedeutung, in dem es Termine oder längerfristige Ziele gibt. In dem Zitat wird auch deutlich, weshalb größere zeitliche Zusammenhänge über den gegenwärtigen Tag hinaus für Philippe keine Rolle spielen. Im Angesicht täglicher existentiell bedrohlicher Situationen verliert die fernere Zukunft ihre Bedeutung und darüber hinaus gleicht sich jeder Tag unabhängig des Datums: „Hier ressemble à aujourd'hui, et demain à hier. Avenir et passé s'effondrent et agonisent dans

⁸⁶² Ebenda, S. 22.

⁸⁶³ Ebenda, S. 22.

⁸⁶⁴ Ebenda, S. 40.

⁸⁶⁵ Ebenda, S. 61.

⁸⁶⁶ Ebenda, S. 131.

un présent sans fin.“⁸⁶⁷ Dies zeigt sich auch anhand der fehlenden Jahresangaben bei den Daten in *Station Rome*. Jahreszahlen besitzen in der existentiell bedrohlichen Lebenssituation der *sans domicile fixe* keine Bedeutung. Dafür ist in allen Romanen der Monat bzw. die Jahreszeit mit ihren unterschiedlichen Witterungsbedingungen und damit mit den verschiedenen Voraussetzungen für das Überleben der SDF-Figuren von wesentlich größerer Bedeutung.

4.2.5 Vier Jahreszeiten der Obdachlosigkeit: *L’Abyssinie*

In dem Roman *L’Abyssinie* erstreckt sich die erzählte Zeit ebenfalls über den Zeitraum eines Jahres, aber im Gegensatz zu den anderen Romanen werden gar keine konkreten Zeitangaben wie Uhrzeiten, Daten, Wochentage oder Monate gemacht. Einzig die Jahreszeiten unterteilen den Roman in vier Abschnitte, beginnend mit „Automne“⁸⁶⁸ und endend mit „Été“⁸⁶⁹. In den einzelnen Kapiteln, die alle ca. drei Tage einer Jahreszeit schildern, wird der Ablauf der Zeit durch Angaben zur Tages- oder Nachtzeit gekennzeichnet: „En se réveillant, à l’aube de cette journée molle et creuse comme toutes les autres journées, il pensait à l’Empailleur.“⁸⁷⁰ „[...] et il s’endormit ainsi, à moitié assis dans le silence de la nuit froide et pluvieuse.“⁸⁷¹ Meistens wird im selben Satz das Wetter beschrieben, denn für Monks Überleben sind die Witterungsbedingungen bedeutsamer als die konkrete Uhrzeit oder das Datum. An dieser Form der Zeitwahrnehmung und –darstellung lässt sich erkennen, dass Monk keine Hoffnung mehr besitzt sein Leben als Obdachloser wieder zu verlassen.⁸⁷² Während für andere Protagonisten der Verlust von Uhrzeiten und Daten einen weiteren bedrohlichen Kontrollverlust über das eigene Leben darstellt, spielen diese für Monk bereits lange keine Rolle mehr. Er lebt im Rhythmus der auf- und absinkenden Sonne und der Jahreszeiten. Dies wird auch an einer ironischen Bemerkung über seinen nicht vorhandenen Kalender deutlich: „Qu’allait-il faire aujourd’hui? Cette pensée lui donna envie de rire. Comme si son carnet de rendez-vous était rempli. Il savait que son emploi du temps serait le même que les autres jours: traîner, chercher à manger, pourquoi pas dormir tout le jour.“⁸⁷³ Da sich alle Tage in ihrem Ablauf

⁸⁶⁷ Ebenda, S. 136

⁸⁶⁸ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 9

⁸⁶⁹ Ebenda, S. 221.

⁸⁷⁰ Ebenda, S. 27.

⁸⁷¹ Ebenda, S. 44.

⁸⁷² Vgl. ebenda, S. 89.

⁸⁷³ Ebenda, S. 29.

gleichen, spielt es keine Rolle, welcher Wochentag ist oder welches Datum dieser Tag hat. In dieser astronomischen und zyklischen Zeitdarstellung spiegelt sich Monks subjektives Erleben der Zeit als eine sich ewig wiederholende Routine wieder. Insbesondere das Wetter hat einen Einfluss auf Monks Zeitwahrnehmung: Gerade im Winter, wenn die Temperaturen sein Leben am stärksten gefährden, scheint sich die Zeit ins Unendliche auszudehnen: „L’hiver serait sans fin.“⁸⁷⁴ „L’hiver était bien sans fin.“⁸⁷⁵ Die zyklische Zeitdarstellung veranschaulicht nicht nur den Verlust der objektiven Zeit, sondern vermittelt auch den Rezipient:innen ein Gefühl der Desorientierung im Text. Der Roman endet genauso abrupt mitten an einem Sommertag wie er begonnen hat, ohne dass sich irgendetwas an Monks Lage verändert hat. Dieses offene Ende und die Einteilung der Erzählung im Zyklus der Jahreszeiten verweist auf einen unendlich so weiterverlaufenden Kreislauf des Überlebenskampfes. Der Roman hat somit nicht die Form eines Tagebuchs, aber ähnlich wie bei den anderen Texten, steht die Darstellung des Lebens von Monk über den Zeitraum eines Jahres im Fokus.

In den Romanen *Les Échoués* und *Vernon Subutex* sind die Verweise auf Zeit- und Ortskoordinaten nicht so prägnant, dass sich eine signifikante Ähnlichkeit mit dem selbstversichernden Schreiben des Tagebuchs oder der logbuchartigen Dokumentation aufzeigen ließe. Beide Romane zeichnen sich hingegen durch eine multiperspektivische Darstellung eines breiteren Spektrums der Gesellschaft, wie in *Vernon Subutex* oder einer ganzen Gruppe von *sans-papiers*, wie in *Les Échoués*. Dadurch ergeben sich mehrere verschiedene Zeitebenen, die zum Beispiel einen Rückblick in der Vergangenheit verschiedener Figuren vollziehen oder unterschiedliche subjektive Zeitwahrnehmungen darstellen. In *Vernon Subutex* konnte im Kapitel zum Chronotopos die subjektive Wahrnehmung der Zeit in der Obdachlosigkeit bereits nachvollzogen werden. In Bezug auf die Wahrnehmung der Zeit gibt es in *Les Échoués* einen Unterschied zu den anderen Romanen. Die *sans-papiers*-Figuren des Romans sind im Gegensatz zu den SDF-Figuren von der Hoffnung auf eine bessere Zukunft getrieben. Für sie zählt nicht nur das Überleben von Tag zu Tag, sondern auch die Kilometer, die sie überwunden haben⁸⁷⁶, um ein besseres Leben zu beginnen, sowie die Schulden für Schlepper oder Papiere, die sie abbezahlen müssen⁸⁷⁷, das Geld, dass sie auf den Baustellen verdienen können⁸⁷⁸, um

⁸⁷⁴ Ebenda, S. 71.

⁸⁷⁵ Ebenda, S. 86.

⁸⁷⁶ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 37; 89.

⁸⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 48 f.

⁸⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 142.

die Schulden zu bezahlen oder die zurückgebliebenen Familienmitglieder zu unterstützen. Sie leben für die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die für die SDF-Figuren nicht existiert und sich auch in *Les Échoués* als eine vergebliche Hoffnung herausstellt.

Die Untersuchung der Form der Orts-, Zeit- und Datumsangaben hat ergeben, dass sich bis auf *Station Rome* die Romane nicht formal der Gattung Tagebuch zuordnen lassen. Dennoch lässt sich feststellen, dass es entweder die Intention des Erzählers oder des Protagonisten ist, die Ereignisse und Lebensumstände über einen gewissen Zeitraum hinweg zu dokumentieren. Das Festhalten der Orts- und Zeitkoordinaten dient dazu der verlorengehenden Kontrolle über die Geschehnisse und über die Wahrnehmung von Zeit und Raum entgegenzuwirken. Dies wird von den Protagonisten in *Station Rome*, der seine *carnets* als sein „mémoire“⁸⁷⁹ oder „la seule manière que j’ai trouvée pour ne pas devenir fou“⁸⁸⁰ bezeichnet, Charly aus *Le cœur en dehors* und Jean Deichel aus *Les Renards pâles* benennen die Intention ihrer Erzählung als Rekonstruktion der Ereignisse, die ihre Leben verändert haben: „Ce que je voudrais vous raconter c’est ce qui s’est passé ce matin. La vache, c’est une sacrée histoire.“⁸⁸¹ „Je raconte les choses comme elles sont arrivées. J’essaie de n’oublier aucune étape, afin que vous compreniez comment j’ai rencontré les Renards pâles“⁸⁸². In den heterodiegetisch erzählten Romanen *L’Abyssinie* und *Un hiver avec Baudelaire* wird diese Intention durch den Erzähler nicht konkret benannt, allerdings weist die fragmentarische Erzählweise einzelner Tage im Verlauf eines Jahres, die auf die Darstellung der Lebensumstände der Hauptfiguren fokussiert sind, daraufhin, dass die Erzählung auf die Dokumentation dieser marginalisierten Figuren abzielt. *Un hiver avec Baudelaire* erzählt dabei den Weg des Protagonisten in die Obdachlosigkeit, der durch eine Verkettung unglücklicher, aber auch alltäglicher Umstände wie eine Trennung und Kündigung, in Gang gesetzt wird und der durch die Solidarität seiner Mitmenschen wieder aus der Obdachlosigkeit herauskommt. Die Handlung des Romans stellt die Obdachlosigkeit dadurch nicht als individuelles Schicksal, sondern als universelle Bedrohung dar und stellt vor allem die Solidarität als wichtigstes Gegenmittel heraus. Der Roman *L’Abyssinie* legt hingegen den Fokus stärker auf den Einblick in den Alltag des Protagonisten Monk, und vollzieht dadurch die Sichtbarmachung eines individuellen

⁸⁷⁹ V. Pieri: *Station Rome*, S. 13.

⁸⁸⁰ Ebenda, S. 19.

⁸⁸¹ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 14.

⁸⁸² Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 53.

Schicksals, das stellvertretend für eine ganze Gruppe von *sans domicile fixe* in der Stadt steht.

4.3 Imaginationen und Bewusstseinsveränderungen

4.3.1 Imaginäre Räume

Wie bereits in der Einleitung dieses Kapitels festgestellt, kann einzig die autodiegetische Erzählweise der Tagebuchform zugeordnet werden. Dennoch sind die charakteristischen Reflexionen, die Bestandteil von Tagebüchern sein können, nicht an die autodiegetische Erzählperspektive gebunden, sondern können auch durch interne Fokalisierung dargestellt werden. In den autodiegetisch erzählten Romanen *Station Rome*, *Les Renards pâles* und *Le cœur en dehors*, aber auch in den heterodiegetisch erzählten Romanen *L' Abyssinie* und *Vernon Subutex* wird deutlich, wie durch die Darstellung der Reflexionen und inneren Prozesse der Figuren ein imaginärer Raum entsteht, der ihnen ebenfalls als Flucht- und Schutzraum dient. Klaus Müller-Richter hebt die Bedeutung imaginärer Räume insbesondere im Kontext der Migrationsliteratur hervor, in der das Paradox zwischen Bewegung und der Sehnsucht nach Verortung zur Imagination sowohl der verlassenen als auch der neuen Heimat führt.⁸⁸³ Diese Zuordnung lässt sich auf die SDF-Romane übertragen, unabhängig von den zugrundeliegenden Migrationserfahrungen der Figuren, da die Obdachlosigkeit ebenfalls mit dem Verlust einer Heimat einhergeht, die mit der Sehnsucht nach Ankunft und dem Erleben des Exils zusammenhängt. Doris Schumacher-Chilla spricht den imaginären Räumen die Funktion zu, innere Bilder und Fantasien als Kontrahenten zu einer bedrohlichen Wirklichkeit zu erschaffen.⁸⁸⁴ Im Fall von *Station Rome* entsteht eine doppelte Textualität, da sich auf der textuellen Ebene des Romans das *carnets* als textueller Raum innerhalb der Diegese materialisiert. In den anderen Romanen handelt es sich hingegen um Räume, die nur in der Imagination der Protagonisten entstehen. Diese imaginären Räume, die beispielsweise an einen Ort aus der Vergangenheit angelehnt oder frei erfundene Orte sein können, erfüllen den Protagonisten Wünsche und Bedürfnisse, die sie in ihrem Leben als Obdachlose nicht befriedigen können, wie Schutz, Wärme und menschliche Zuneigung.

⁸⁸³ Vgl. Müller-Richter, Klaus: „Einleitung – Imaginäre Topografien. Migration und Verortung.“ In: Ders./Uritescu-Lombard, Ramona (Hg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 25.

⁸⁸⁴ Vgl. Schumacher-Chilla, Doris: „Imaginäre Räume“ In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Wiesbaden: Springer VS, 2014, S. 434.

Der Roman *Station Rome* stellt die Notizbücher des obdachlosen und psychisch kranken Protagonisten dar. Wie zuvor bereits dargestellt, dienen ihm die *carnets* zum Konservieren seiner Tagesabläufe. Die Sorge vor dem Verlust der Erinnerungen an seine täglichen Handlungen ist nicht wie bei den anderen SDF-Figuren durch den Verlust äußerer Strukturen bedingt, sondern entsteht zusätzlich durch eine psychische Erkrankung, wegen der er sich in Wahnvorstellungen verliert. Eine Strategie gegen diese psychischen Zustände ist das Aufschreiben seiner Erlebnisse, die andere ist das Imaginieren sozialer Kontakte und schöner Orte. Ein Auslöser für die Entstehung eines imaginären Schutzraums ist die Musik, die ihn als ehemaligen Musiker in seine Vergangenheit reisen lässt:

Il faut que je note ça. Un moment hors du temps, loin du fracas des métros, des annonces insupportables et du brouhaha des voyageurs. La musique m'a saisi. Par surprise. Je me suis retrouvé au milieu de la *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de Rachmaninov. La sensation d'y être. La mélodie affluait dans mes veines et irriguait mon cerveau, me procurant un plaisir violent. J'entendais les mouvements de l'orchestre et je voyais mes doigts parcourir l'immensité du clavier blanc avec une rapidité effrayante. Les notes coulaient en moi et me remplissaient. Plus besoin de rien.⁸⁸⁵

Die Musik erfüllt ihn und sorgt dafür, dass er die Nöte der Gegenwart vergisst. Die imaginären Reisen führen ihn weit weg aus seinem Körper mit seinen existentiellen Bedürfnissen: „J'ai quitté mon corps pour des rêveries lointaines.“⁸⁸⁶ Weitere Auslöser für seine Träumereien sind Frauen, die ihm am Bahnhof begegnen oder Werbeplakate mit Models und exotischen Landschaften:

Je regarde le paysage qui s'étale devant moi, je plonge dans la forêt gorgée d'eau et j'arrive sur la plage. Pieds nus dans le sable humide, j'écoute la musique des vagues qui s'écrasent en larmes sur le bord. J'ai envie d'eau, de me baigner dans la mer froide, nu. Quitter mon banc et partir. Demain, je vais à Montparnasse, je monte dans le premier train pour La Rochelle, je me fais débarquer à Saint-Pierre-des-Corps par le contrôleur, je prends le suivant et je suis devant la mer.⁸⁸⁷

Die Landschaft des Werbeplakats bietet ihm nicht nur die Projektionsfläche für eine imaginäre Reise, sondern inspiriert ihn auch dazu, eine reale Reise zu planen, die er allerdings nie antreten wird. Die Musik und eine junge Musikerin, die regelmäßig in der *Station Rome* auftaucht, sind allerdings nicht nur Trigger für eskapistische Träume, sondern ebenso Auslöser schmerzhafter Erinnerungen und Wahnvorstellungen. Diese sind aber im Gegensatz zu den Tagträumen im Text markiert: Die Übergänge zwischen

⁸⁸⁵ V. Pieri: *Station Rome*, S. 22 f.

⁸⁸⁶ Ebenda, S. 55.

⁸⁸⁷ Ebenda, S. 122 f.

dem auslösenden Moment in der Wirklichkeit und der wahnhaften Periode sind meistens durch einen Absatz und eine erneute Nennung des realen Ortes markiert, wie beispielsweise, als er CDs in einem Kaufhaus hört und sich ausgelöst durch die Musik daraufhin in seiner vermeintlichen Vergangenheit in einem Musiksaal zum Proben mit seiner Partnerin Ariane wiederfindet:

J'ai trouvé la *Vocalise* de Rachmaninov dans un bac, au milieu de disques de R'n'B. J'insère le CD dans le lecteur et repasse le casque. Oublier cette putain de vie. Ariane apparaît.

Beaubourg 18 h 24

La *Vocalise* tourne en boucle et les images s'accumulent. Nous sommes enfermés dans une salle du Conservatoire, je lui donne le la et nous reprenons les cinq premières mesures. Bientôt une heure que nous travaillons ce passage.⁸⁸⁸

In dieser Weise wird nach und nach das Gesamtbild der vermeintlichen Vergangenheit des Protagonisten aufgebaut. Er war Musiker und mit Ariane, einer talentierten Violoncellistin, verheiratet. Gemeinsam bereiteten sie sich auf einen wichtigen Wettbewerb vor, entzweiten sich jedoch bei den Proben zunehmend. Durch den extremen Ehrgeiz und die psychischen Probleme zerbrach anscheinend die Beziehung und der Protagonist wurde gewalttätig. Immer wieder tauchen Andeutungen und Szenen in seiner Vorstellung auf, die zunächst einen Todschatz oder Mord vermuten lassen:

Nous étions dans la chambre blanche, elle me suppliait du regard. Elle voulait que je la soulage. Un peu de morphine. Une pique. Une seule. Je suis sorti de l'ombre du piano et me suis approché d'elle, tremblant. J'ai posé mes mains sur son visage, une dernière caresse qui s'est attardée sur son cou fragile. J'ai soutenu son regard et j'ai serré, serré jusqu'à ses yeux se révulsent. Étranglée pour qu'elle arrête de me fouiller l'âme.⁸⁸⁹

So oszillieren die imaginären Räume des Protagonisten zwischen positiven Zufluchtsräumen und traumatischen Erinnerungen. Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass es eine Ariane niemals gegeben hat und er selbst der ehrgeizige und vielversprechende Musiker gewesen ist, der bei einem wichtigen Wettbewerb zusammengebrochen ist und sich seitdem nicht von seiner Krise erholt hat. Seine Erinnerungen sind also nur zum Teil wahr; in der Person der Ariane hat er seine eigene Niederlage von seiner Persönlichkeit abgespalten. Er wird schließlich wegen eines tätlichen Angriffs auf eine junge Frau, die er für Ariane gehalten hat, festgenommen.

⁸⁸⁸ Ebenda, S. 95.

⁸⁸⁹ Ebenda, S. 122.

Durch diese Verschachtelung der Räume auf unterschiedlichen Ebenen sind der textuelle Raum der *carnets*, der Handlungsraum und die imaginären Räume – die eskapistischen sowie die wahnhaften – ineinander verwoben und lassen sich nicht immer eindeutig voneinander unterscheiden. Dadurch ergibt sich für die Rezipient:innen wie für den Protagonisten in *Station Rome* ein verwirrendes Geflecht, in dem die Orientierung zunehmend verloren geht. Der textuelle Raum der *carnets* spiegelt dadurch die Räume der Psyche des Protagonisten wider, in denen er durch seine psychische Verfasstheit ebenfalls die Orientierung verliert. Für die Rezipient:innen ergibt sich erst zum Ende des Romans durch die Auflösung seiner wahnhaften Episoden ein Rückgewinn einer Orientierung gebenden Struktur, mit deren Hintergrund sich die „realen“ und die „wahnhaften“ Räume wieder voneinander trennen lassen. Der Roman stellt durch seine Inszenierung als Tagebuch nicht den urbanen Raum als Spiegelung und Projektionsfläche für die Lebenssituation des Protagonisten dar, sondern stellt über die Räumlichkeit des intimen Tagebuchs die psychische Krise als Auslöser für die Obdachlosigkeit in den Vordergrund. Im Gegensatz zu den anderen Romanen werden gesellschaftliche Faktoren, die häufig über den urbanen Raum repräsentiert werden, kaum behandelt.

Ein solch intimer textueller Raum wie die *carnets* werden in dieser expliziten Form nur im Roman *Station Rome* dargestellt. Dennoch werden in den anderen Romanen durch die Darstellung der Innenperspektive der Figuren imaginäre Räume eröffnet, in denen Reflexionen und Fantasien ausformuliert oder psychische Prozesse dargestellt werden können. Hierzu zählen die Erscheinungsformen imaginärer Räume, die den Protagonist:innen als Flucht aus der eigenen Lebenssituation dienen oder zur Verhandlung der eigenen Identität im Gegensatz zur restlichen Gesellschaft und der Schaffung imaginärer Handlungsräume fungieren können, wie Hélène Camarade es für die Tagebücher von Angehörigen des Widerstands im dritten Reich festgestellt hat. Die Tagebücher stellen eine persönliche Sph ere dar, in der die eigene Identität im Gegensatz zum totalitären Regime verhandelt sowie verbotene Gedanken und Handlungen formuliert werden können.⁸⁹⁰ Die SDF-Romane erzeugen durch die Darstellung der imaginären Räume ebenfalls eine derartige intime Sph ere.

Im Roman *Les Renards p ales* beginnt für den Protagonisten mit Umzug in sein Auto eine Neuverhandlung seiner Identität und die Imagination neuer Handlungsräume, die im späteren Verlauf der Handlung zur Umsetzung der revolutionären Gedanken und

⁸⁹⁰ Vgl. H. Camarade: * critures de la Résistance*, S. 331.

in der Folge auch zur Schaffung neuer Räume führt. Wie bereits im Kapitel (2) zu den Wohnräumen behandelt, besitzt das Auto als Wohnraum für den Protagonisten Jean Deichel einen öffnenden Effekt auf die Wahrnehmung und Verhandlung gesellschaftlicher Bedingungen. Dieser imaginäre Raum steht bei Jean Deichel in Zusammenhang mit einer Veränderung seines mentalen Zustands, den er als „l’intervalle“ bezeichnet:

En tout cas, au volant de la voiture, à chaque fois, ma tête s’ouvre. C’est alors que ça arrive. Quoi? Je ne sais pas exactement, mais quand ça arrive vous avez l’impression qu’il vous arrive vraiment quelque chose; et même qu’il n’arrive jamais rien, sauf ça. Est-ce que ça a un nom? Personnellement, j’appelle ça l’«intervalle». Pas facile à décrire: une bouffée de joie, et en même temps une déchirure. Pas facile à supporter, non plus: une sorte d’immense souffle. Est-ce que ça étouffe, est-ce que ça délivre? Les deux: c’est comme si vous tombiez dans un trou, et que ce trou vous portait.⁸⁹¹

Im Gegensatz zu den imaginären Räumen des Protagonisten aus *Station Rome* dient der Raum, den der „l’intervalle“ bei Jean Deichel freisetzt, nicht primär eskapistischen Träumereien, sondern zunächst der Wahrnehmung eines real existierenden Paralleluniversums, in das er durch den Verlust der Wohnung eingetreten ist. Der „intervalle“ eröffnet einen Zwischenraum, einen Bruch, durch den er die Konstitution seiner bisherigen Lebensweise im gesellschaftlichen System dekonstruieren kann. Diese Perspektive auf die Gesellschaft und Politik verdeutlicht, inwiefern der „intervalle“ zu einer Verschiebung des Blickwinkels des Protagonisten geführt hat, von dem aus die ausgrenzenden und unterdrückenden Strukturen des politischen Systems sichtbar werden. Es ist für ihn ab diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich, das bestehende System zu akzeptieren: „[...] il n’est plus concevable d’adhérer à quoi que ce soit quand tout en vous se détache ; le moindre lien vous semble absurde.“⁸⁹² Der „intervalle“ erschafft einen imaginären Raum, in dem nicht nur die Gesellschaft und das politische System aus einer neuen Perspektive betrachtet werden kann, sondern er sich bereits gedanklich mit Handlungen beschäftigt, die das bestehende System umstürzen können. Der „intervalle“ bietet auf diese Weise einen Raum für neue Handlungsweisen, die in diesem imaginären Raum Frankreich in ein Chaos stürzen könnte, das die etablierten Machtverhältnisse auflösen würde: „Et si chacun parvenait à en finir avec sa propre docilité – à briser dans sa vie la sale habitude d’obéir? Une grève générale éclaterait enfin, qui plongerait le pays dans le tumulte. Avec un plaisir ambigu, j’imaginai la France étouffée dans son

⁸⁹¹ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 18.

⁸⁹² Ebenda, S. 19.

chaos.⁸⁹³ Das Besondere in diesem Roman ist, dass die Handlungsmöglichkeiten nicht im Raum des Imaginären verbleiben, sondern am Ende in Form eines Demonstrationsumzuges tatsächlich in die Tat umgesetzt werden. Durch die physische Einnahme der Straßen werden diese real transformiert und für die Gruppe der *sans domicile fixe* und *sans-papiers* tatsächlich neue Handlungsräume geschaffen.

Der „intervalle“ bietet als imaginärer Raum aber nicht nur die Möglichkeit zur Analyse und Entdeckung gesellschaftlicher Strukturen und Handlungsweisen, sondern bietet ebenfalls einen Raum für die Findung einer neuen Identität:

En quelques semaines, je suis devenu un autre. À force de m'ouvrir à l' « intervalley », j'ai cessé d'avoir des opinions, des « idées », des préférences culturelles. Je ne suis plus seulement Jean Deichel, ce type de quarante-trois ans taciturne qui touche les Assedic et n'en fait socialement qu'à sa tête: un étranger habite maintenant ce corps vêtu d'un sempiternel manteau gris, quelqu'un qui se fout complètement de l' « actualité », et n'est sensible qu'aux lisières, aux bordures, aux inflexions des nuages, aux herbes folles qui couvrent les derniers terrains vagues de Paris.⁸⁹⁴

Der „intervalle“ öffnet einen Raum für die Betrachtung und Veränderung seiner Identität. Nimmt er die Veränderungen seiner Gefühle und seines Verhaltens zunächst als einen „Fremden“ war, der Besitz von ihm ergriffen hat, so verschmilzt dieser Fremde im Laufe des Romans mehr und mehr mit seinem Selbst, sodass er sich schließlich im Akt des Zerschneidens seines Personalausweises komplett von seiner alten Identität verabschieden kann. Diese innere Auseinandersetzung wird von ihm nicht nur als etwas Positives wahrgenommen, sondern auch als schmerzhafter Prozess: Die Leere, die den Raum zur Veränderung möglich macht, ist gleichzeitig eine bedrohliche Unsicherheit: „Et en un sens, c'est vrai: il n'y a rien – mais ce rien est une chance. Lorsqu'on est soudain exposé à sa solitude, on découvre une géographie. La solitude est un pays qui brûle. Ses flammes vous ouvrent les yeux, avec une transparence qui fait miroiter les journées.“⁸⁹⁵

Der Protagonist beschreibt hier sein Inneres als einen geografischen Raum, ein Land, in dem er sich aufgrund der Einsamkeit und Leere erst neu orientieren muss. Dies verdeutlicht, dass seine äußere Situation, die Obdachlosigkeit, die wie bereits zuvor dargestellt zu einer Neuentdeckung der Stadt mit ihren versteckten Räumen und Zeichen führt, in gleicher Weise eine Bewegung im Raum seines Inneren bewirkt. Die Obdachlosigkeit löst damit im Inneren und Äußeren eine Reise aus, die den Protagonisten

⁸⁹³ Ebenda, S. 21.

⁸⁹⁴ Ebenda, S. 30.

⁸⁹⁵ Ebenda, S. 32.

zu einer neuen Identität, zu einer neuen Gemeinschaft im Kreis der „Renards pâles“ und neuen Handlungsmöglichkeiten auf persönlicher und politischer Ebene bringt.

4.3.2 Die Wüste als imaginärer Raum und Imaginationsraum

Eine Metapher, die sowohl in *Les Renards pâles* als auch in *L'Abyssinie* in Zusammenhang mit einem inneren Raum der Leere, Erleuchtung und Ruhe auftaucht, ist die Wüste. Die Wüste tritt ebenfalls als Metapher für den urbanen Raum in Erscheinung, ist aber in diesem Nexus eher in ihrer Unendlichkeit, Kargheit und Lebensfeindlichkeit negativ konnotiert.⁸⁹⁶ Die Wüste als imaginärer Raum verkörpert hingegen in *Les Renards pâles* einen Raum der „illumination“ und „joie“: „[...] il m'arrive d'entrer dans un état où l'illumination se confond avec le désert: c'est une joie impersonnelle, elle semble loin de tout, [...]“⁸⁹⁷. Die Wüste stellt somit insbesondere für Jean Deichel einen Imaginationsraum dar, der mit seiner Leere und Helligkeit eine Projektionsfläche für innovative Gedanken bietet. Monika Schmitz-Emans hebt die Imaginationskraft der Wüste als eine von vielen textuellen Erscheinungsformen dieses Raums hervor:

Die Wüste ist in ihrer Leere Inbegriff eines Imaginationsraums, der sich mit Geschöpfen der Phantasie beleben kann. Dieser Prozess des Halluzinierens ist ambivalent, und seine ganze Ambivalenz wird bereits am Fall von Hoffmanns Einsiedler Serapion ablesbar. Die mit Wüstenexpeditionen assoziierte Fata Morgana mag als Modell und Gleichnis der poetischen Halluzination betrachtet werden – eine bloße Luftspiegelung, substanzlos, ein Trugbild, aber eben als solches jenen Trugbildern vergleichbar, welche Platons Vorwurf zufolge die Dichter im allgemeinen zu produzieren pflegen.⁸⁹⁸

Die Leere der Wüste kann demnach die in ihr wandelnden Subjekte zur Imagination und Erweiterung des Bewusstseins anregen, dem gleichzeitig die Gefahr zur Halluzination innewohnt. Diese Ambivalenz ist in *Les Renards pâles* nicht vorhanden, da die erweiterte Vorstellungskraft durch die Leere positiv bewertet wird und schließlich durch die Umsetzung in reale Handlungen eben nicht als Trugbild, sondern als eine mögliche Realität dargestellt wird. Die Ambivalenz des „l'intervalle“ ist dennoch durch die Bedrohlichkeit der Einsamkeit und Leere gegeben: Jean Deichel hebt in diesem Kontext, wie bereits zuvor herausgestellt, die Leere als essentielle Bedingung für die Entstehung

⁸⁹⁶ Siehe hierzu Kapitel 2.2.5.2 Die Wüste als Metapher für die Stadt der SDF

⁸⁹⁷ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 32.

⁸⁹⁸ Schmitz-Emans, Monika: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke.“ In: Lindemann, Uwe (Hrsg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 136.

dieses Imaginationsraums hervor. Der „l’intervalle“ entsteht durch das Gefühl der Leere und Einsamkeit, das in seinen Extremen, wie von Schmitz-Emans herausgearbeitet, im metaphorischen Raum der Wüste deutlich wird.⁸⁹⁹

Die Wüste als imaginärer Raum spielt auch in dem Roman *L’Abyssinie* eine große Rolle. Ähnlich wie für Jean Deichel ist die Wüste für Monk ein imaginärer Raum, in dem er Licht, Wärme und Schutz erhält – drei elementare Bedingungen, die ihm vor allem im Winter in seinem obdachlosen Leben fehlen. Beim Einschlafen versucht er, sich an diesen Ort zu träumen: „Aucune activité nocturne ne venait troubler la soie de la nuit, alors, il ferma les yeux et attendit que son rêve arrive, que les brumes se dissipent pour laisser place à la chaleur du désert. Mais le souffle du sable brûlant était long à venir.“⁹⁰⁰ Dieser imaginäre Raum der Wüste kann nicht automatisch heraufbeschworen werden, sondern ist ein sich der Kontrolle des Protagonisten entziehender mentaler Zustand. Die Wüste als Moks imaginärer Schutzraum wird mehrfach in Opposition zum kalten, regnerischen oder verschneiten Raum der Stadt in Herbst und Winter gestellt. Wenn er sich bei Kälte durch die unendlichen Straßen der Stadt bewegt, ist das Erreichen der „Wüste“ sein imaginäres Ziel, das ihn aus seiner aussichtslosen Situation retten soll: „Peut-être, au bout de cette avenue sans fin, allait-il voir le désert? L’oasis de ses pensées? Un ciel où les comètes jailliraient de l’infini.“⁹⁰¹ Die Wüste ist in diesem Zitat nicht nur ein warmer und heller Schutzraum, sondern ein utopisch scheinender Raum der Freiheit („oasis des pensées“) und der Hoffnung („comètes jaillirent de l’infini“). Dennoch bleibt die Wüste auch als imaginärer Raum nicht allein positiv konnotiert, sondern weist eine Ambiguität auf: „Il était fatigué et il savait que ce soir ses rêves ne le porteraient pas dans son exil désertique.“⁹⁰² Der Begriff „exil“ weist in diesem Zitat darauf hin, dass die Wüste kein bewusst und freiwillig gewählter Schutzraum ist, sondern ein Raum, in den er verbannt wurde. Dies wird vor allem deutlich, wenn die Wüste in Zusammenhang mit seiner traumatischen Vergangenheit in Erscheinung tritt. Die Wüste schützt ihn zwar vor seinen Traumata, aber sie hat auch jeglichen Glauben an eine bessere Zukunft unter sich begraben:

Et peu à peu le désert avait tout balayé, une tempête de sable enfouissant ses dernières illusions. Il s’était trouvé bien dans ce rêve chaud et lumineux. Alors qu’il aimait tant les fleuves et la mer, c’est maintenant l’immensité désertique qui lui apportait la plénitude et le voyage. Il savait que

⁸⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 135.

⁹⁰⁰ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 43.

⁹⁰¹ Ebenda, S. 76.

⁹⁰² Ebenda, S. 67.

les vagues de sable avaient lentement grandi en lui jusqu'à l'épanouissement. Une fleur géante y avait fleuri.⁹⁰³

In dieser Ausprägung tritt ein weiteres Merkmal der poetologischen Wüste nach Schmitz-Emans in Erscheinung. Sie ist eben nicht nur Imaginationsraum, sondern kann das Subjekt in ihrer Strukturlosigkeit und Indifferenz mit einer absoluten Sinnlosigkeit konfrontieren: „Wüsten“ hingegen [im Gegensatz zum Labyrinth, Anm. E.T.] sind Inbegriff des Ungestalteten und insofern Projektionsflächen für die Vorstellung einer sinnlosen, allen Konstruktions- und Rekonstruktionswünschen gegenüber indifferenten Wirklichkeit.“⁹⁰⁴ Die Wüste stellt in diesem Zitat Monks Akzeptanz seiner absurd hoffnungslosen Existenz dar. Die Wüste ist aber nicht nur sein inneres Exil und Ausdruck seiner Hoffnungslosigkeit, sondern gleichzeitig der Raum seiner Heimat, die in Salman Rushdies Worten als „imaginary homeland“⁹⁰⁵ in bruchstückhaften Erinnerungen auftritt.

Quelque chose palpait en lui, une ombre grandissante s'allongea sur le sable mouvant du désert. Une caravane, point minuscule dans l'horizon surchauffé, avançait dans sa tête. Elle passait devant ses yeux, Monk sentait l'odeur des bêtes, le claquement des vêtements des hommes au vent désertique. Le sable s'effondrait lentement sous leurs pas, la lenteur de leur marche collait à l'immensité autour d'eux. Ils étaient si proches que Monk aurait pu les toucher. Il entendit comme une bousculade, une accélération dans l'air, les particules de son rêve s'éparpillèrent sur le quai de banlieue.⁹⁰⁶

Dieses Zitat verdeutlicht, in welcher Intensität die Wüste in seiner Erinnerung in die Wirklichkeit einbricht. Die Karawane erscheint wie eine Fata Morgana direkt vor seinen Augen mitten im urbanen Raum und überschreibt diesen. Im Kapitel 2.2 zu den Bewegungsräumen wurde bereits herausgearbeitet, inwiefern die Bewegung der nomadischen Lebensweise der SDF-Figuren im urbanen Raum die Wüste als Erinnerungsraum hervorruft, der sich über den realen Handlungsraum des Romans legt und so Imagination und Wirklichkeit miteinander verschwimmen lässt.

4.3.3 Öffnung und Erweiterung des Bewusstseins

Im Roman *Vernon Subutex* durchläuft der Protagonist ebenfalls einen Bewusstseinswandel, der ihm den Zugang zu neuen Wahrnehmungs- und Gefühlswelten öffnet. Zunächst nimmt er die mentalen Veränderungen nur als „absence“ wahr, die ihm

⁹⁰³ Ebenda, S. 94.

⁹⁰⁴ M. Schmitz-Emans: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke“, S. 129.

⁹⁰⁵ Vgl. Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991.

⁹⁰⁶ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 101 f.

das Denken und Handeln in seiner alten Lebenswelt schwer machen. Er verbindet diese mentalen Aussetzer ähnlich wie Monk und Jean Deichel mit einer inneren Leere:

Il n'est habité que par une sensation de vide absolu, qui devrait le terrifier, il en est conscient, ce n'est pas le moment de se sentir bien, cependant rien ne l'occupe qu'un calme silencieux et plat. [...] Il débloque. Il a des absences. Ce n'est pas désagréable. Parfois il entreprend de se raisonner: il ne peut pas rester là indéfiniment, c'est un été froid, il va choper une nouvelle crève, il ne doit pas se laisser aller, il faut redescendre en ville, trouver des vêtements propres, faire quelque chose... Mais alors même qu'il tente de renouer avec des idées pragmatiques, ça démarre: il part en vrille. Les nuages ont un son, l'air contre sa peau est plus doux qu'un tissu, la nuit a une odeur, la ville s'adresse à lui et il en déchiffre le murmure qui monte et l'englobe, il s'enroule à l'intérieur et il plane. Il ne sait pas combien de temps cette folie douce l'emporte, à chaque fois. Il ne résiste pas. Son cerveau, choqué par les événements de ces dernières semaines, aura décidé d'imiter les montées de stupéfiants qu'il a ingérés, au cours de sa vie antérieure. Ensuite, à chaque fois c'est un déclic subtil, un réveil lent: il reprend le cours normal de ses pensées.⁹⁰⁷

Die „absences“ eröffnen einen imaginären Raum, der einen Gegenraum zu seiner bedrohlichen Lebenssituation darstellt und in dem er von einem natürlichen Trip in andere Wahrnehmungssphären getragen wird. Er kann in diesem tripähnlichen Zustand synästhetische Sinneseindrücke wahrnehmen. Es ist ein imaginärer Schutzraum, der ihn in eine warme, weiche und leise Blase hüllt. Die Stadt, die ihn zuvor mit ihrer Bedrohlichkeit auf den Butte Bergeyre getrieben hat, flüstert ihm beruhigend zu. Ähnlich wie die Wüste bei Monk ist dieser Zustand zwar beruhigend und wärmend, aber führt ebenso zu einer Blockade, pragmatische Handlungen zur Verbesserung der Situation anzugehen. Dieser imaginäre Raum verkörpert die psychische Verweigerung Vernons, sich in die funktionale und rationale Logik der Stadt einzuordnen. Mit dieser Verweigerung geht eine Abwendung von der Stadt und eine Zuflucht in die natürlichen Räumen der Stadt einher.

Die Natur stellt für Vernon einen Gegenpol zu dieser Kälte und Funktionalität der Stadt dar. Als er im Parc des Buttes-Chaumont Unterschlupf findet, wird die Verbindung zur Natur in seinen „absences“ ein integraler Bestandteil dieser neuen Wahrnehmung. Im Park gibt es einen Kastanienbaum, zu dem er eine besondere Verbindung spürt. Während seiner „Trips“ spürt er die Säfte des Baums durch die Rinde oder verschmilzt komplett mit ihm:

Il apprécie d'être raide, ça lui permet d'éprouver les sensations les plus invraisemblables sans se poser trop de questions. Comme, par exemple, quand il met sa main plat contre le bois de l'arbre, sentir la douce pulsation de la sève qui le régénère, basses fréquences électromagnétiques, être

⁹⁰⁷ V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 11 f.

conscient du tempo du végétal. Il préfère penser que c'est parce qu'il a fumé, mais en vérité, il n'est jamais tout à fait redescendu, depuis son trip avant le visionnage d'Alex Bleach.⁹⁰⁸

Obwohl er in diesem Fall einen Joint geraucht hat, weiß er, dass seine Bewusstseinsveränderung nicht von den Drogen, sondern von der Rede herrührt, die Alex Bleach vor seinem Tod in Anwesenheit des schlafenden Vernon auf Videokassetten aufgenommen hat. In diesem Monolog offenbart der tote Rockstar Alex Bleach, wie sehr er unter seinem Erfolg gelitten hat, betrachtet die Veränderungen an sich, seinen Freunden und der Gesellschaft durch den Kapitalismus, moderne Kommunikation und Überwachung, die aus jedem Menschen ein Produkt mache. Selbst die Rockmusik, die in seiner Jugend Rebellion, Gemeinschaft und Freiheit bedeutet habe, sei zu einem Konsumgut geworden. Er spricht außerdem über Rassismus, die Unterdrückung durch die Weißen und den Mord an der Pornodarstellerin Vodka Satana, von dem er wisse, aber wogegen er nichts unternommen habe.⁹⁰⁹ Es sind also nicht die Drogen, die im Fall von Alex Bleach nur noch dazu gedient haben, diese Wahrheiten zu verdrängen und die Unterdrückung zu ertragen, sondern diese Offenbarung der intimsten Gefühle des Rockstars sowie die Erkenntnis der Unterdrückung durch das politische und kapitalistische System. Dieses sieht Alex in einer dystopischen Vision dazu imstande, die Marginalisierten wie *sans-papiers* und *Sans domicile fixe* in einem Schlachthof für Menschen zu entsorgen.⁹¹⁰ Ähnlich wie bei Jean Deichel aus *Les Renards pâles* hängt dieser imaginäre Raum mit einer Neubetrachtung und Verhandlung gesellschaftlicher Machtstrukturen zusammen, deren Opfer marginalisierte Menschen wie *sans-papiers* und *Sans domicile fixe* sind. Nachdem Vernon die Videokassette gesehen hat, beschließt er, nicht wieder in sein altes Leben zurückzukehren, sondern im Parc des Buttes-Chaumont zu bleiben, der einen Gegenort zu diesem Unterdrückungssystem darstellt und in dem er sich spirituell mit der Natur verbunden fühlt. Bei einem Kuss mit einer Spanierin im Park löst sich sein Selbst völlig auf und schwimmt mit der Flora und Fauna des Parks:

Il été un arbre, il a été un oiseau, il a senti son bec et ses ailes, la vision élargi. Il a complètement perdu la raison et, pour la première fois depuis des semaines, cette certitude le terrorise. Il reste un long moment, secoué de sanglots, assis tout seul sous cet arbre. Puis il sent, dans cette déflagration de désespoir, autre chose qui s'imisce, une sensation de joie inouïe, qui prend le dessus sur les larmes.⁹¹¹

⁹⁰⁸ Ebenda, S. 176.

⁹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 126 ff.

⁹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 139 ff.

⁹¹¹ Ebenda, S. 201.

Ähnlich wie in den anderen Romanbeispielen besitzt dieser imaginäre Raum, der sich durch einen bewusstseinsverändernden Prozess erschließt, eine bedrohliche und beängstigende Seite für den Protagonisten. Die Loslösung von seinem eigenen Bewusstsein zugunsten einer übermenschlichen Wahrnehmung löst zunächst den Horror eines völligen Kontrollverlusts aus. Dennoch überschwemmt ihn in der Folge eine ungekannte Freude, die vom Loslassen seiner subjektiven Wahrnehmung herrührt. Mit diesem erweiterten Bewusstsein wird er zum Zentrum einer neuen Gemeinschaft, die ihn ähnlich wie einen Guru verehrt und verschiedene Theorien zur Entstehung seines Zustands entwickelt.⁹¹²

In dem Roman *Le cœur en dehors* besitzt die Imagination für den Protagonisten ebenfalls eine eskapistische Funktion. Gemeinsam mit seinen Freunden denkt er sich Gruselgeschichten aus, mit denen sie sich ihre häufig beängstigende und hoffnungslose Umwelt erklären, beispielsweise, wie die Architektur der *Cité* entstanden ist:

J'imagine toujours que les tours sont arrivées comme ça, en une nuit. Je ne les vois pas tomber du ciel. Peut-être à cause des oiseaux. Ou du soleil. En tout cas, on apprend que le ciel est beau. Je vois les tours sortir du sol. Elles étaient prêtes depuis longtemps à l'intérieur de la terre. Et c'est souvent un terrain vague qui entoure les immeubles. Comme si la terre ne se remettait pas d'avoir accouchée de ces monstres. Je vous jure que j'ai une imagination à faire mal à la tête.⁹¹³

In seiner Imagination besitzt die Stadt ein Eigenleben, die Türme der *Cité* sind damit nicht von Menschen erschaffene Gebilde, sondern aus der Erde erwachsene Monster. Die Fantasie hilft ihm, mit den Problemen seines Umfelds umzugehen, zum Beispiel mit der Drogenabhängigkeit seines Bruders. Er kann seine Freunde mit seinen Geschichten beeindrucken und bekommt im Fach Französisch gute Noten für seine Aufsätze. Allerdings besitzt auch für ihn die Imagination eine bedrohliche Seite:

Ce qu'il faut savoir c'est que j'ai une sacrée imagination. La vache, tout le monde le dit. Je peux me mettre à imaginer de ces trucs quand je m'y mets. Des fois c'est bien. Par exemple si j'imagine que Mélanie Renoir est ma femme, je peux nous inventer une histoire d'amour à crever. Mais l'imagination ça peut aussi vous faire mal au cœur.⁹¹⁴

Während er sich unter normalen Bedingungen schöne oder harmlose Gruselgeschichten ausdenkt, führt seine Imaginationskraft unter den beunruhigenden Bedingungen der Verhaftung seiner Mutter zum Gegenteil. Immer wieder malt er sich schreckliche Szenarien aus, weshalb seine Mutter verhaftet wurde und was jetzt mit ihr, seinem Bruder

⁹¹² Vgl. V. Despentès: *Vernon Subutex 3*, S. 17 f.

⁹¹³ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 56.

⁹¹⁴ Ebenda, S. 37.

und ihm passieren wird, zum Beispiel, dass seine Mutter und sein Bruder gedealt hätten und nun überführt würden.⁹¹⁵ Die Ambivalenz seiner Imaginationskraft wird immer wieder betont: „Ce que j’ai de meilleur en moi, c’est mon imagination. Ce que j’ai de pire en moi, c’est mon imagination.“⁹¹⁶ Die Imagination stellt für ihn auf der einen Seite ebenfalls einen Flucht- und Schutzraum aus seiner trostlosen und bedrohlichen Umwelt in der *Cité* dar, kann sich auf der anderen Seite jedoch zu einem Albtraumraum wandeln.

4.3.4 Zusammenfassung

Die imaginären Räume erscheinen in allen Romanen folglich in verschiedenen Formen: Sie können Zufluchts- und Schutzorte vor der existentiell bedrohlichen Lebenssituation der Protagonisten sein, wie zum Beispiel die durch Werbeplakate oder von Passant:innen ausgelösten Tagträume des Protagonisten in *Station Rome*, die Wüste als der mentale Ruheort für Monk in *L’Abyssinie* oder die Geschichten von Charly in *Le cœur en dehors*. In den Romanen *Vernon Subutex* und *Les Renards pâles* entsteht der imaginäre Raum in Verbindung mit einem bewusstseinsverändernden Prozess, der in Folge die Neuverhandlung der eigenen Identität und politischer Ideen möglich macht. In beiden Romanen folgt auf diesen mentalen Prozess die Umsetzung dieser Ideen in konkrete Handlungen: Im Fall von *Les Renards pâles* tritt der Protagonist der revolutionären Gemeinschaft der „Renards pâles“ bei und demonstriert mit ihnen auf den Straßen von Paris. In *Vernon Subutex* bildet sich um den Protagonisten eine Gemeinschaft, die aus der Stadt wegzieht und auf dem Land Tanzveranstaltungen abhält, bei denen die Besucher:innen ein ähnliches bewusstseinsveränderndes Erlebnis haben sollen, wie Vernon es durch die Rede von Alex Bleach erlebt hat. Diese Zufluchts- und Schutzorte bieten den Protagonisten vor allem das, was ihnen in der Realität der urbanen Welt fehlt: Freiheit, Wärme, Sicherheit, menschliche Beziehungen und Hoffnung. Gleichzeitig haben all diese imaginären Räume eine ambivalente bedrohliche Kehrseite. In *Station Rome* verliert der Protagonist sich eben nicht nur in seinen Tagträumereien, sondern auch in beängstigenden und gefährlichen Wahnvorstellungen. Die Wüste in *L’Abyssinie* ist nicht nur warmer Schutzraum, sondern auch Spiegelbild von Monks Hoffnungslosigkeit und Resignation. Die bewusstseinsverändernden Zustände Vernons und Jean Deichels sind für sie nicht nur positiv besetzt, sondern auch schmerzhaft und bedrohlich, und die

⁹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 67.

⁹¹⁶ Ebenda, S. 190.

Imagination des 13-jährigen Charly führt in seiner beunruhigenden Situation zur Entstehung beängstigender Horrorszenarien. Imaginäre Räume können also, wie Monika Schmitz-Emans es für den Raum der Wüste zusammengefasst hat, sogleich ein Raum der Erhellung und Erkenntnis und ein Raum des Trugbildes sein.⁹¹⁷

4.4 Intertextuelle Räume

Die Analyse der imaginären Räume hat gezeigt, inwiefern die traumatischen Erlebnisse und der Ausschluss aus den urbanen Räumen zu einem Rückzug in imaginäre Schutzräume führen kann. Dennoch zeigt sich in den psychischen Prozessen, zum Beispiel den Dissoziationen von Vernon Subutex, dass die Entstehung dieser imaginären Räume durch die traumatischen Erlebnisse und lebensbedrohlichen Bedingungen in der Obdachlosigkeit ausgelöst werden. In diesem Kapitel wird untersucht, wie die psychischen Brüche, das Gefühl des Kontrollverlusts und die Auflösung des Ichs im urbanen Raum formal-ästhetisch dargestellt werden. Dabei wird hervorgehoben, wie durch intertextuelle Verweise das Gefühl des Unbehaustseins in der Welt in einen universellen Kontext gestellt wird.

In den Romanen wird von einem Alltag erzählt, der zwar in seiner Monotonie und Regelmäßigkeit gewissen Routinen folgt und dennoch nicht alltäglich im Sinne von gewöhnlich ist. Denn die SDF-Figuren können sich nicht in der Sicherheit dieser Routinen wahren, – zu ihrem Alltag gehört, dass sie sich täglich mit dem Überlebensnotwendigen auseinandersetzen. Den SDF-Romanen ist gemein, dass sie nicht nur die einschneidenden Ereignisse in die Handlung einbinden, sondern die Handlung durch die Darstellung dieses spezifischen Alltags der SDF-Figuren entsteht. Das Existentielle und dennoch Monotone dieses Alltags wird in *Un hiver avec Baudelaire* durch die Reduktion der sprachlichen Äußerungen auf das Minimalste ausgedrückt. Insbesondere, als der Protagonist Philippe um die Weihnachtszeit am Tiefpunkt der Hoffnungslosigkeit angekommen ist und jeder Tag einem Überlebenskampf gleicht, wird dies über die Aneinanderreihung von infiniten Verben, die seine Handlungen in der reduziertesten Form darstellen, oder Nomen ausgedrückt, welche die wichtigsten Orte und Gegenstände seines Alltags verkörpern:

⁹¹⁷ Vgl. M. Schmitz-Emans: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis“, S. 136 f.

Bouffer. Soupe populaire. Restos du Cœur. Chier. Coins sombres. Chiottes publiques gratos.
 Boire. Robinets métro. Fontaines publiques.
 Pisser. Coins sombres. Murs.
 Propre. Gares. Robinets métro.
 Pioncer. Métro. Cartons. Bouches d'aérations.
 Marcher. Se réchauffer. Boire. Pisser. Faire manche.
 [...]

Pas craquer. Bouffer. Pioncer. Alcool. Vinasse.
 Pas clamser.
 Pas crever.
 Pas congelé.
 Pas la gueule ouverte.
 Pas comme un clebs.⁹¹⁸

Durch kurze syntaktische Einheiten und die Wiederholung der Konsonanten „B“ und „P“ ergibt sich ein poetischer Rhythmus, der sich zum Ende des Kapitels durch die Anapher „Pas“ zu einer Klimax steigert. Die Handlungen, die zum Überleben notwendig sind, werden durch die Verneinung der zum Sterben führenden Zustände abgelöst und verdeutlichen damit die zunehmend schlechtere Verfassung des Protagonisten. Der Überlebenskampf des Protagonisten wird in eine poetische Sprache übersetzt, die zugleich den Verlust der Sprache inszeniert.

In einer ähnlich reduzierten Sprache artikuliert der Protagonist seine Situation in der Métro, um die Passagier:innen um eine Spende zu bitten: „Pardon de vous déranger, pas de logement, pas d'emploi, à la rue, m'aider d'une petite pièce, un ticket-restaurant, de métro, juste une cigarette, rester propre, manger, dormir au chaud.“⁹¹⁹ Eine Strategie, die dem Protagonisten aus diesem sprachlichen Mangel für das Artikulieren und Verstehen der eigenen Lebenssituation heraushilft, ist die Poesie von Charles Baudelaire. Bereits im Titel des Romans *Un hiver avec Baudelaire* wird der intertextuelle Verweis auf die Gedichte von Charles Baudelaire hergestellt. Mit Baudelaire ist in diesem Fall nicht in erster Linie auf die Texte von Charles Baudelaire verwiesen, sondern auf einen Straßenhund, dessen Name in Anlehnung an den Dichter des 19. Jahrhunderts Baudelaire ist. Er wird im Verlauf der Handlung die wichtigste Stütze für die Herstellung sozialer Kontakte, die Philippe aus seiner Situation heraushelfen. Einer dieser Kontakte, die er über Baudelaire findet, ist Bébère, der ihm einen Gedichtband von Charles Baudelaire⁹²⁰ schenkt. Ab diesem Zeitpunkt liest Philippe in der Métro Gedichte aus dem Band vor und findet damit eine erfolgreiche Methode, um von den Menschen Kleingeld zu erhalten.

⁹¹⁸ H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 173 f.

⁹¹⁹ Ebenda, S. 123 f.

⁹²⁰ Vgl. ebenda, S. 195.

Das Gedicht, das er in der Métro liest, ist angelehnt an seinen vierbeinigen Begleiter, ein Ausschnitt aus dem Prosagedicht *Les bon chiens* aus *Le Spleen de Paris*, das dem Roman gleichzeitig als Prolog vorangestellt wird.

Je chante le chien crotté, le chien sans domicile,
le chien flâneur, le chien saltimbanque, le chien dont l'instinct,
comme celui du pauvre, du bohémien et de l'histrion,
est merveilleusement aiguillonné par la nécessité,
cette si bonne mère, cette si vraie patronne des intelligences!
Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires,
dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui
ont dit à l'homme abandonné, avec des yeux clignotants et
spirituels: „Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous
ferons peut-être une espèce de bonheur!“⁹²¹

Der Ausschnitt des Gedichts übernimmt in Bezug auf den Protagonisten mehrere kommunikative und semantische Funktionen. Zum einen kann der Inhalt des Gedichts auf das Verhältnis zwischen Philippe und dem Hund Baudelaire übertragen werden. Der Straßenhund Baudelaire hat sich Philippe angeschlossen und sie bilden fortan eine solidarische Gemeinschaft, so wie Baudelaire in *Les bons chiens* die „fraternité“ zwischen den herumstreunenden Hunden und dem Poeten beschreibt.⁹²² Zum anderen sind die herumstreunenden Hunde eine Allegorie für das marginalisierte Dasein der „pauvres“, des „bohémien“ und für den Poeten selbst⁹²³, in der sich ebenso das obdachlose Dasein von Philippe widerspiegelt. Das Gedicht dient Philippe zur Artikulation seiner eigenen Situation und stellt gleichzeitig sein individuelles Schicksal in einen größeren literarischen Kontext. Wenngleich die Bedingungen, unter denen Philippe in die Obdachlosigkeit gerät, als spezifisch für das 21. Jahrhundert dargestellt werden, wird die grundlegende menschliche Bedingtheit der Obdachlosigkeit, das Gefühl des Unbehautseins, die Marginalisierung in der Stadt, die Ausbeutung und gesellschaftliche Schere, die in dem Gedicht über den Vergleich der Streuner und Arbeitshunde mit den Schoßhunden der reichen Bevölkerung dargestellt wird, hier in einen historischen Kontext zu den Bedingungen des 19. Jahrhunderts gestellt. Dadurch werden die SDF-Figuren der Gegenwartsliteratur in einen genealogischen Zusammenhang mit den marginalisierten Figuren, den *clochards* und Flâneuren des 19. Jahrhunderts gesetzt.

⁹²¹ Baudelaire, Charles: „Les bon chiens.“ Zitiert nach H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 197 f.

⁹²² Burton, Richard D. E.: „Baudelaires Indian Summer: A reading of Les bons chiens.“ In: *Nineteenth-century French Studies*, 1994, Vol. 22, No. 3/4, S. 471.

⁹²³ R. Burton: *Baudelaires Indian Summer: A reading of Les bons chiens*, S. 472.

In *Le cœur en dehors* gibt es, wie bereits im Kapitel zu den postkolonialen Erzählperspektiven herausgearbeitet wurde, zahlreiche Verweise auf französische Schriftsteller:innen und Künstler:innen, die in den Namen der Orte, Institutionen und Gebäude auftauchen und von den Bewohner:innen der *Cité* durch eigene Ortsbezeichnungen ironisch verzerrt und kommentiert werden.⁹²⁴ Für den Protagonisten Charly sind die Schriftsteller:innen aber nicht nur sinnentleerte Ortsbezeichnungen, die in einem dissonanten Verhältnis zu den mit ihrem Namen versehenen Gebäuden und Plätzen stehen, sondern er findet in den literarischen Texten dieser Autor:innen eine Quelle, in der sich er sein eigenes Verlorensein widerspiegelt. So wird zum einen das Gedicht *Gaspard Hauser chante* von Paul Verlaine zitiert, das Charly im Schulunterricht gelesen hat und ihm nun in seiner schutzlosen Situation wieder einfällt.⁹²⁵ In der im Gedicht verarbeiteten Lebensgeschichte Kaspar Hausers findet der Protagonist sich mit seiner eigenen ausgegrenzten Situation als Sohn einer *sans-papiers* und schwarzer Jugendlicher der Pariser *banlieue* wieder. In diesem Zusammenhang erinnert er sich auch an den Film *L'enfant sauvage* von François Truffaut.⁹²⁶ Inspiriert von der im Film erzählten Geschichte eines Jungen, der im Wald aufgewachsen ist, stellt er sich den Wald als einen möglichen Zufluchtsort vor:

Je me suis demandé s'il y avait encore des gamins quelque part à vivre comme des sauvages. Et puis j'ai pensé à ma Mère, et je me suis dit que si elle ne revenait jamais, je devrais peut-être me trouver une forêt. Ça serait un peu l'inverse, et faudrait que j'oublie mes bonnes manières pour vivre comme un plouc. Le truc, c'est que des forêts dans le coin y en a pas. Et à part de grimper en haut d'un arbre de la cité, je voyais pas où trouver un peu de nature.⁹²⁷

Ähnlich wie für Vernon aus *Vernon Subutex* wird die Natur als ein schützender Zufluchtsort vor der Stadt imaginiert. Nur, so stellt es der Protagonist fest, gibt es innerhalb seines Radius keine Natur, die ihm Schutz bieten könnte.

Die Literatur ist, ähnlich wie die imaginären Räume, ein Schutzraum, in dem Charly seine Situation reflektieren kann und Trost für seinen Schmerz findet. Da er nicht in die familiäre Wohnung im Tour Rimbaud zurückkehren kann, stiehlt er in der Bibliothek den Gedichtband *Une saison en enfer* von Arthur Rimbaud und legt das Buch am Abend neben sein verstecktes Lager im Keller des Wohnhauses eines Freundes, ebenso wie eine Rose, die ein intertextueller Verweis auf *Le petit Prince* ist. Die Anwesenheit des Bandes

⁹²⁴ Vgl. S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 10.

⁹²⁵ Vgl. ebenda, S. 62.

⁹²⁶ Vgl. ebenda, S. 63.

⁹²⁷ Ebenda, S. 64.

und der Rose erzeugen eine Geborgenheit, die durch die Literatur als Schutzraum entsteht.⁹²⁸ Auf den *Petit Prince* wird bereits zuvor verwiesen, als Charly mit seinem Bruder von einem Hügel aus auf die *banlieue* hinabblickt. Charly vergleicht seinen Bruder mit dem kleinen Prinzen, der auf seinen Planeten herabsieht.⁹²⁹ In diesem Vergleich wird die Reinheit und Verletzlichkeit des Charakters seines drogenabhängigen Bruders betont, der sich, so wie der kleine Prinz, nach einer besseren Welt sehnt, in der er seinen Platz findet.⁹³⁰

Der Roman endet damit, dass der Protagonist vor dem „centre de retention“ sitzt, in dem seine Mutter inhaftiert ist, und die ersten Verse aus *Une saison en enfer* liest.⁹³¹ Die Sprache, in der der Protagonist sich in diesem Kapitel an seine Mutter erinnert, ist ebenso reduziert wie die Sprache in *Un hiver avec Baudelaire*, mit der die existentielle Not des Protagonisten widergespiegelt wird.

J'ai pensé à ma Mère. Et même si elle était dans mon dos, j'ai pensé à elle en regardant devant. Je l'ai vue me sourire. M'embrasser. Me tenir. Me laver. Me sourire. Me parler. Me coiffer. M'endormir. Me chercher. Je l'ai vue à la sortie de l'école. Au cinéma. Au restaurant. Dans le bus. À la fenêtre de sa chambre. À sa coiffeuse. Dans son lit. Dans son bain. Je l'ai vue marcher. Cuisiner. S'endormir. Et sourire. Me sourire. Encore.⁹³²

Die Obdachlosigkeit des jugendlichen Protagonisten Charly wird nicht primär durch den Verlust der heimischen Wohnung, sondern, aufgrund seiner kindlichen Abhängigkeit, von der Abwesenheit seiner Mutter hervorgerufen. Die auf Verben und Orte reduzierten Sätze erzeugen einen Rhythmus, der die fragmentarischen Erinnerungen an seine Mutter in dieser verzweifelten Situation darstellt. Der mit „encore“ verstummende Absatz wird durch die Zitation von Rimbauds Prolog in *Une saison en enfer* abgelöst. Die Sprache der Literatur überwindet die Sprachlosigkeit des Protagonisten und drückt in den Worten Rimbauds seine Sehnsucht nach besseren Zeiten in der Vergangenheit aus: „Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient.“⁹³³

In dem Roman *Les Renards pâles* dienen intertextuelle Räume dem Protagonisten als Reflexionsraum und Spiegelung seiner eigenen Situation. In der ersten Phase seiner Zeit im Auto hat er eine Ausgabe von Samuel Becketts *En attendant Godot* in seinem

⁹²⁸ Ebenda, S. 240.

⁹²⁹ Vgl. ebenda, S. 150.

⁹³⁰ Vgl. M. Schmitz-Emans: „Das poetologische Gleichnis der Wüste“, S. 133.

⁹³¹ Vgl. ebenda, S. 248.

⁹³² Ebenda, S. 247.

⁹³³ Rimbaud, Arthur: „Une saison en enfer“ zitiert nach S. Bencheitrit: *Le cœur en dehors*, S. 248.

Handschuhfach. In dem sich zunehmend als sinnlos herausstellenden Warten der Protagonisten Estragon und Vladimir findet sich Jean Deichel in seiner derzeitigen Lage wieder:

Tout de suite j'ai souri, car les phrases de Beckett s'adressaient à ma situation de manière judicieuse, comme si j'avais rendez-vous avec elles. L'un des deux vagabonds dit à l'autre: «Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. » cette phrase me parlait car, franchement, passer la nuit au volant d'une voiture immobile, entre un papyrus et une petite lumière bleue, alors que mon enthousiasme se calmait un peu et que mon dos commençait à me faire souffrir, tandis que les bruits de la ville se réveillaient, que la moindre sonnerie, le moindre éclat de voix, le moindre crissement de voitures qui démarrent, freinent accélèrent et me frôlent en passant rue de la Chine détruisaient le silence, et avec la patience élaboration de mon calme, il y avait de quoi se poser des questions, ou au moins celle-ci: qu'est-ce que je fichais là?⁹³⁴

Der Protagonist sieht sich mit mehreren Themen konfrontiert, die in *En attendant Godot* verhandelt werden. Die Absurdität der Existenz auf Erden ist ihm sowohl zuvor in den ewigen Mühlen des Arbeitssystems als auch in seiner aktuellen perspektivlosen Situation als Obdachloser in einem parkenden Auto evident geworden. Weitere Parallelen finden sich im Verlust der Zeitwahrnehmung und den Überlegungen, durch Suizid der Sinnlosigkeit des Lebens zu entkommen.⁹³⁵ Trotz dieser offensichtlichen Sinnlosigkeit folgen Estragon und Vladimir den Stimmen, die ihnen die Ankunft von „Godot“ voraussagen und verharren in ihrer Situation. Ebenso sieht Jean Deichel sich in der Pflicht, den Stimmen und den Spuren der „Renards pâles“ zu folgen und darauf zu warten, dass sie sich ihm zu erkennen geben:

Les voix qui commencent à se réveiller depuis je suis entré dans la voitures, celles qui viennent d'une mémoire plus large que la mienne et parlent le langage du refus, les deux réfractaires de Beckett me disaient qu'il « ne leur suffit pas d'être mortes »: ils me confirmaient que, pour les voix, la mort ne pas assez. En trouvant quelqu'un qui les écoute, elles reprennent vie.⁹³⁶

Die Stimmen können, wie sich anhand weiterer Hinweise im urbanen Raum zeigt, zum einen unterdrückten Gruppen der Vergangenheit zugeordnet werden, den Communarden, den Jüd:innen, Kommunist:innen und Widerständler:innen des Zweiten Weltkriegs, und zum anderen den Marginalisierten der Gegenwart, allen voran den *sans-sapiers* und *sans-abri*. Nach der historischen Lesart Pierre Temkines spiegelt die Situation von Estragon und Vladimir in *En attendant Godot* die Verfolgung der Jüd:innen in Frankreich während der Zeit der Kollaboration wieder.⁹³⁷ Nach dieser Interpretation wären Estragon und

⁹³⁴ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 28.

⁹³⁵ Vgl. Beckett, Samuel: *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952, S. 18 ff.

⁹³⁶ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 28 f.

⁹³⁷ Vgl. Temkine, Pierre: *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Berlin: Matthes und Seitz, 2008, S. 14 f.

Vladimir Juden auf der Flucht, die auf ihren Schleuser Godot warten, der aber nicht kommt. Unter diesem Gesichtspunkt verlöre die Handlung ihre Absurdität und könnte in dem intertextuellen Verweis in *Les Renards pâles* ein erneuter Verweis auf die verdrängte Geschichte der Unterdrückung und Verfolgung der Juden im Zweiten Weltkrieg in Paris sein.

In einer anderen schlaflosen Nacht, in der Jean Deichel über die Aussagen eines Herausgebers nachdenkt, der alle Arbeitslosen umerziehen und zur Arbeit zwingen will⁹³⁸, greift er erneut zur Ausgabe von *En attendant Godot* in seinem Handschuhfach. Er liest: „Estragon dit: « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister? J'ai éclater de rire. Vladimir répond: « Mais oui mais oui, on est des magiciens. » J'ai eu un fou rire.“⁹³⁹ Die Worte Estragons und Vladimirs erzeugen einen Reflexionsraum, in dem die Aussagen des Herausgebers ihre Absurdität offenbaren. Die Arbeit, die dem Herausgeber für die Arbeitslosen vorschwebt, wird von Jean Deichel als ebenso sinnlose Tätigkeit wie das Warten Estragons und Vladimirs entlarvt. Er erkennt, dass die Menschen sich Beschäftigungen aufbürden, um die Erkenntnis der Absurdität ihrer Existenz zu verhindern. Gleichzeitig wird ihm bewusst, dass die Spuren der „Renards pâles“, die er sucht und zu entschlüsseln versucht, für ihn zu einer existentiellen Aufgabe geworden sind. Er tauft daraufhin den Fischkopf, den er auf einer Mauer im XX. Arrondissement als ersten Hinweis entdeckt hat, auf den Namen „Godot“. Ein weiterer literarischer Text, den Jean Deichel zur Reflexion seiner veränderten Wahrnehmung der Existenz heranzieht, ist Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire*.⁹⁴⁰ Zum einen verweist der Text indirekt auf Jean Deichels meditierende und reflektierende Spaziergänge durch das XX. Arrondissement, zum anderen erscheint ihm der Unfall, den Jean-Jacques Rousseau in dem Kapitel „Seconde Promenade“ beschreibt⁹⁴¹, als ein Schlüssel zur Deutung seiner eigenen Erlebnisse.⁹⁴² Der Unfall Rousseaus ereignete sich auf einem Spaziergang durch Paris, zwischen Ménilmontant und Charonne, als er einem großen Hund mit einem Sprung ausweichen wollte und dabei direkt auf seinen Kopf fiel.⁹⁴³ Der Moment, in dem er mit schweren Verletzungen im Gesicht und an den Armen aus seiner Ohnmacht aufwacht, beschreibt

⁹³⁸ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 60.

⁹³⁹ Ebenda, S. 61.

⁹⁴⁰ Vgl. ebenda, S. 82.

⁹⁴¹ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Les Rêveries du Promeneurs solitaire*. Paris: Édition Ganier Frères, 1960, S. 16.

⁹⁴² Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 85.

⁹⁴³ Vgl. J.-J. Rousseau: *Les Rêveries du promeneur solitaire*, S. 16 f.

er als eine Form der Wiedergeburt.⁹⁴⁴ Jean Deichel erkennt in diesem Gefühl der Extase das unerklärliche Gefühl der Freude wieder, das er als „intervalle“ bezeichnet und das ihn seit dem Schock seines Rausschmisses aus der Wohnung empfindet. Er deutet Rousseaus Unfall damit als ein existentielles Erlebnis: „ce que Rousseau rencontre, ce n’est pas seulement un chien, mais l’existence elle-même. Ce n’est pas par-dessus un chien qu’il saute, il fait un saut dans l’existence.“⁹⁴⁵ In gleicher Weise beschreibt Jean Deichel seinen „gesellschaftlichen Fall“ als ein Erweckungserlebnis, das ihm erst die wahre Existenz vor Augen führt. Den Spuren Rousseaus durch das XX. Arrondissement folgend, entdeckt er erneut eine Inschrift der „Renards pâles“. Dadurch werden sowohl die *Rêveries du promeneur solitaire* als auch *En attendant Godot* zu literarischen Wegweisern, die ihn zunächst zur Entdeckung der wahren Existenz und in der Folge zu den „Renards pâles“ führen: „Godot est de retour, il a tracé ces lettres sur le mur avec le sang de Jean-Jacques Rousseau.“⁹⁴⁶

Die intertextuellen Verweise in den Romanen erzeugen neben den textuellen und imaginären Räumen einen weiteren Raum zur Aushandlung der eigenen Identität im Dialog mit den literarischen Texten. In den Texten spiegeln sich die existentiellen Fragen und Erlebnisse der Protagonisten wider und dienen ihnen angesichts ihrer bedrohlichen Notlagen als Resonanzraum für ihre Ängste und Hoffnungen. Darüber hinaus wird die Erlebniswelt der SDF-Figuren des 21. Jahrhunderts in einen intertextuellen Kontext gesetzt, der mit Rousseau bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Die SDF-Figuren werden dadurch in eine Genealogie zu den Flâneuren, Vagabund:innen, *clochards* und anderen Heimatlosen der Literaturgeschichte gesetzt und zeugen von der Universalität der Obdachlosigkeit als Erscheinungsform der menschlichen Existenz. Darüber hinaus stellen die literarischen Texte von Rousseau, Baudelaire, Verlaine oder Hugo, auf die in den SDF-Romanen verwiesen wird, ein literarisches Konvolut dar, dass nach Karlheinz Stierle den Mythos der Stadt Paris, als Stadt der Zeichen und des Imaginären, mitheraufbeschworen habe.⁹⁴⁷

⁹⁴⁴ Ebenda, S. 17.

⁹⁴⁵ Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 87.

⁹⁴⁶ Ebenda, S. 88.

⁹⁴⁷ Vgl. K. Stierle: *Der Mythos von Paris*, S. 24 f.

5 Fazit: *Littérature sans domicile fixe* / *Ville sans domicile fixe*

Literatur und Stadt verbindet, dass sie beide in ihrer je eigenen Medialität und Materialität als Speicher menschlichen Lebens fungieren können. Während die Literatur die Sprache und die Textualität als Darstellungs- und Speichermedium nutzt, entsteht die Stadt als Abbild einer Gesellschaft in einem engen Zusammenspiel mit den Stadtbewohner:innen, die sie immer wieder nach ihren Bedürfnissen gestalten und überschreiben. Beiden ist ebenso gemein, dass sie je spezifische Machtstrukturen und Ausgrenzungsmechanismen besitzen, die darüber bestimmen, wer stärker an der Gestaltung dieser Speichermedien teilhat, wer zu Wort kommen darf, wem zugehört wird, wessen Existenzen und Wissen gespeichert werden und fortbestehen dürfen. Die untersuchten Romane haben in Bezug auf die Stadt deutlich die Grenzen der Teilhabe sichtbar gemacht. Die Verdrängung der SDF-Figuren aus dem urbanen Raum zeigt sich im Rückzug in die Zwischenräume der Stadt, die entweder selbst marginalisiert und versteckt sind oder in denen die Existenz der Figuren verdrängt wird, beispielsweise an den Transit-Orten. Da die Existenz dieser marginalisierten Figuren durch die städtische Gestaltung und gesellschaftliche Machtmechanismen aus dem urbanen Raum verdrängt wird, spricht, sich auch nicht materiell in den Raum einschreiben kann, dient die Literatur als ein Zufluchtsraum für die SDF-Figuren, in denen sich ihr spezifisches Lebenswissen stellvertretend einschreiben kann und damit sowohl sichtbar als auch gespeichert wird.

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Romane weisen zwei Tendenzen auf, die als charakteristisch für die *littérature sans domicile fixe* gelten können: In Bezug auf die Raumanalyse zeigt sich die Verdrängung der Figuren in einen Zwischenraum, aus dem heraus ihnen zum Teil widerständige Handlungsweisen und eigene Lebensentwürfe gelingen, der aber auch die starke Marginalisierung der SDF-Protagonist:innen räumlich versinnbildlicht. Auf der anderen Seite stehen die erzählerischen und formalen Mittel der Romane als eine Gegenbewegung zur räumlichen Vertreibung aus der Stadt, die den *sans domicile fixe* die Möglichkeit zur Artikulation ihrer Identität und Festschreiben ihrer Existenz bieten. Die Romane können somit die spezifische Lebensweise der SDF-Figuren und ihre Wahrnehmungsweise der Stadt literarisch nachbilden und dadurch erlebbar machen. Laut Ette können verschiedene textinterne Elemente dabei als Träger des Lebenswissens in Erscheinung treten, wie die literarischen Figuren oder der Raum, die das „Lebenswissen und Zusammenlebenswissen einer gegebenen Gemeinschaft

paradigmatisch modellieren.“⁹⁴⁸ Beide Träger stehen in den Romanen in einem engen Wechselspiel, da die Figuren ihr Lebenswissen mit ihren Handlungsweisen in den Raum einbringen und diesen erst dadurch zu einem Lebensraum für sich gestalten. Mit welchen spezifischen Charakteristika die Figuren agieren, welche Handlungsweisen auftreten und wie diese den Raum der Stadt gestalten, beziehungsweise in welcher Weise die Figuren aus ihrer Perspektive die Stadt darstellen, soll auf den nächsten Seiten komprimiert dargestellt werden.

SDF-Figuren

Den Figuren der analysierten Romane ist gemein, dass sie mit der Fragilität ihrer Lebensumstände konfrontiert werden. Der Einsturz ihres stabilisierenden Fundaments, sei es durch den Verlust wichtiger sozialer Beziehungen, der finanziellen Sicherheit, des Aufenthaltsstatus oder der psychischen Gesundheit, sorgt für eine Erschütterung, die ihr bisheriges Leben komplett einstürzen lässt. Die Figuren verfolgen verschiedene Strategien, um diese Bruchstücke ihres Lebens wieder zu ordnen und ein neues Fundament zu schaffen. Dabei eint sie, dass äußere und innere Faktoren ihre Handlungsfähigkeit begrenzen. Den Protagonisten aus *Station Rome*, *Vernon Subutex* und *L'Abyssinie* gelingt es nicht, die Bausteine ihres Lebens wieder zu einem kohärenten Komplex zu vereinen. In den Romanen *Les Échoués* und *Le cœur en dehors* sind die Lebenswege der Protagonist:innen klaren Bewegungslinien, die sie beispielsweise anhand der durchlaufenen Wegstrecke, dem Weg zur Schule oder der Fluchtroute aus dem Heimatland nach Frankreich, nachvollziehen können; dennoch verhindern die politischen Gegebenheiten in Frankreich, dass sie sich eine sichere Basis aufbauen können. Allerdings beschränkt nicht nur der illegalisierte Aufenthaltsstatus die Handlungsmöglichkeiten der Figuren: bürokratische Vorschriften der Behörden, der kapitalistische Arbeits- und Wohnungsmarkt und die Nutzungsbeschränkungen des öffentlichen Raums sind ebenso dafür verantwortlich. Als Reaktion auf diese unkontrollierbaren Faktoren reagieren die Protagonisten aus *Les Renards pâles*, *Vernon Subutex* und *L'Abyssinie* mit einer Verweigerungshaltung gegenüber diesen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen. Einzig der Protagonist aus *Un hiver avec Baudelaire* kann sich am Ende des Romans mit einer Rückkehr in ein geregeltes Arbeits- und Wohnverhältnis wieder in die gesellschaftliche Norm integrieren. Neben der

⁹⁴⁸ O. Ette: „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft“, S. 32.

Unschuld an ihrer Obdachlosigkeit verbindet die Figuren, dass sie vornehmlich mit positiven Charaktereigenschaften ausgestattet sind, nicht im Sinne einer eindimensionalen Figurenkonzeption als weise Asket:innen oder Eremit:innen, sondern durchaus mit komplexen Charakteren, die das Aushandeln zwischen Egoismus und Altruismus im Angesicht lebensbedrohlicher Lebenslagen nachvollziehen lassen, wie es beispielsweise anhand von Virgils solidarischem Handeln gegenüber Chanchal, Assan und Iman deutlich wird⁹⁴⁹, dem generellen Interesse daran, die Lebensbedingungen für eine größere Gemeinschaft zu verbessern⁹⁵⁰, oder dem Einsatz für die eigene Familie⁹⁵¹. Obwohl die Figuren in den Romanen vor allem einzeln handeln oder das Leben in der Abgeschiedenheit vorziehen, werden in ihrem Handeln Solidarität, Altruismus und der respektvolle Umgang mit ihrer Umwelt deutlich. Die einzige Figur, von der ein Gewaltpotential ausgeht, ist der Protagonist aus *Station Rome*, dessen Verhalten jedoch auf eine psychische Störung zurückzuführen und damit unverschuldet ist.

Die Konzeption der SDF-Figuren ermöglicht die Formulierung sozialkritischer Perspektiven auf aktuelle gesellschaftliche und politische Entwicklungen, wie den Umgang mit arbeitslosen, traumatisierten, kranken und illegalisierten Menschen. Gleichzeitig transportieren die Figuren ein marginalisiertes Lebenswissen zutage, das durch ihre Lebensformen, Handlungsweisen und Reflexionen in den Romanen ausformuliert wird. Es lässt sich nachvollziehen, mit welchen Strategien Räume in der Stadt angeeignet werden, in welcher Weise die SDF-Figuren sich ihrer Umwelt anpassen, sich beispielsweise an Verhaltensweisen von Wildtieren orientieren, oder welche Bettelstrategien erfolgsversprechend sind.

Es ist mit Blick auf die Zuordnung zu den Kategorien der Nationalität, der Klasse, des Genders und des Alters vor allem hervorzuheben, dass es sich bis auf Iman, die aber in der Gruppe der Protagonisten Virgil, Chanchal und Assan als Tochter von Assan lediglich eine untergeordnete Rolle spielt, nur um männliche Figuren handelt.⁹⁵² Bis auf die Figuren aus *Le cœur en dehors* und *Les Échoués*, die aus Mali, Moldawien, Bangladesch und Somalia nach Frankreich geflohen sind, gehören die Protagonist:innen der französischen Mittelklasse an. Jean Deichel, Vernon, Phillipe und der Protagonist aus *Station Rome* gehören als ehemalige Ladenbesitzer, Musiker und Angestellte einer

⁹⁴⁹ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 55 f.

⁹⁵⁰ Vgl. Y. Haenel: *Les Renards pâles*, S. 78.; V. Despentès: *Vernon Subutex 2*, S. 187.

⁹⁵¹ Vgl. P. Manoukian: *Les Échoués*, S. 15; 27; 36; S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 247; H. Cobert: *Un hiver avec Baudelaire*, S. 215.

⁹⁵² Auf dieses Ergebnis werde ich im Ausblick spezifischer eingehen.

prekarierten Mittelklasse an, die dennoch gegenüber den anderen Figuren über gewisse Privilegien, wie vor allem den gesicherten Aufenthaltsstatus, verfügen. Die genaue Herkunft Monks aus *L'Abysinie* bleibt durch die Verdrängung seiner eigenen Identität rätselhaft. In Bezug auf das Alter sticht einzig der 13-jährige Charly aus der Altersgruppe der 20- bis 40-jährigen Protagonisten heraus.

Diese zumindest auf die Herkunft bezogene heterogene Figurengruppe verdeutlicht, dass das Gefühl der Heimatlosigkeit, der Entwurzelung und des Exils nicht einzig an eine Migrationsgeschichte gebunden sein muss, sondern durch den Verlust eines Obdachs in einem viel universelleren Sinn ausgelöst werden kann. Damit weisen die SDF-Romane entgegen ihrer definitorischen Abgrenzung zu Ettes Literaturen ohne festen Wohnsitz ästhetische und thematische Überschneidungen auf wie die inhärente Mobilität aufgrund der Lebensweise der Figuren in der Stadt, die Heimatlosigkeit und Entwurzelung, die bei den SDF-Figuren nicht exklusiv über eine Migrations- oder Fluchtgeschichte ausgelöst wird und darüber die Verhandlung von Ein- und Ausgrenzungsmechanismen. Die Heterogenität der Figurengruppe, insbesondere bezogen auf das Aufeinandertreffen und Solidarisieren von SDF- und SP-Figuren wie in *Les Renards pâles*, zeigt, dass sich in den Romanen zwei große gesellschaftliche und politische Entwicklungen manifestieren. Zum einen die prekärer gewordenen Bedingungen auf dem Arbeits- und Wohnungsmarkt in Frankreich, aber auch in anderen europäischen Ländern, und zum anderen die extrem unmenschlichen Bedingungen für illegalisierte Geflüchtete, die immer nur dann sichtbar werden, wenn die Medien über die Räumung eines der illegal entstandenen Zeltlager, wie zuletzt in St. Denis, berichten.

Wahrnehmungsperspektiven aus der Peripherie

Ein Fokus der Textanalysen lag darauf, die Perspektiven der Figuren auf den urbanen Raum zu untersuchen. Dabei wurde deutlich, dass die Wahrnehmung der Stadt durch die subjektiven Perspektiven der SDF-Figuren geprägt ist. Unabhängig von der jeweiligen Erzählstimme, ob auto-, homo, oder heterodiegetisch, hat die Untersuchung der Wahrnehmungsmodalitäten durch den Blickwinkel, den Wahrnehmungsbereich oder die Positionierung der Wahrnehmungsinstanz, beispielsweise in der Bewegung, ergeben, dass eine enge Verbindung zwischen der Stadtdarstellung und der subjektiven Wahrnehmung der Figuren vorliegt. Dadurch kann die Stadtdarstellung beispielsweise gleichzeitig Auslöser und Spiegel der Heimatlosigkeit der Figuren werden. Dies wird vor

allem bei den räumlichen Metaphern für die Stadt, wie der Wüste und dem Labyrinth, sichtbar.

Die Wahrnehmungsperspektive ist grundlegend beeinflusst durch die marginale Positionierung der Figuren, sowohl räumlich als auch gesellschaftlich. Räumlich gesehen ist hierbei vor allem der Blickwinkel von unten ausschlaggebend. Die SDF-Figuren befinden sich räumlich gesehen in den unteren Bereichen der Stadt, in direktem Kontakt mit den Straßen, Plätzen und Métrostationen. Dadurch ergeben sich zwei zentrale Faktoren für die Wahrnehmung der Stadt: Der Wahrnehmungsraum ist durch die „Froschperspektive“ begrenzt, es gibt nur selten Panoramaperspektiven auf die Stadt, aus der heraus sich die einzelnen Bruchstücke des Raums in einen großen Kontext einordnen lassen. Können die Figuren Übersichtspositionen zur Stadt einnehmen, wie in *L'Abyssinie*, *Vernon Subutex* oder *Le cœur en dehors*, erhält die Wahrnehmung eine melancholische oder romantische Färbung, in der jedoch die Übermacht und die Bedrohlichkeit der Stadt gegenüber den Figuren erhalten bleibt. Der zweite zentrale Faktor, der die Wahrnehmung prägt, ist die Dynamik des urbanen Raums, der die Figuren ohne Rückzugsraum ausgesetzt sind. Die Figuren können sich dabei durch eigene Bewegungen dieser Dynamik anpassen, in ihr aufgehen oder sich mit widerständigen Bewegungen den vorgegebenen Spuren widersetzen, wie in dem Kapitel zu den Bewegungsräumen beschrieben wird. Oder sie bilden durch ihre Immobilität an Transit-Orten einen Kontrapunkt zu der Dynamik und entlarven mit ihrem Blick die Absurdität der urbanen Hektik.

Zu der räumlichen Positionierung in den unteren Bereichen der Stadt kommt die Verdrängung in die Randgebiete und Zwischenräume hinzu. Die SDF-Figuren sind zwar im Zentrum der Stadt, wie an den Transit-Orten, präsent, werden aber auch hier durch Abgrenzung und Ignoranz an die Ränder dieser Räume gedrängt. Die durch die Distanz entstehenden Leerräume zwischen den Passant:innen und den Figuren werden als Grenzen verstanden. Die Bewegungen der Figuren durch das Zentrum sind von einer großen Distanz und Diskrepanz zu den prunkvollen Bauten, luxuriösen Einkaufsstraßen und symbolischen Denkmälern geprägt. Eigene Räume, die ihnen Schutz und Identifikationsmöglichkeiten bieten, befinden sich vornehmlich in der Peripherie oder in den Zwischenräumen, wie den *terrains vagues* oder Naturräumen, wie Parkanlagen und Waldgebieten am Stadtrand. Insbesondere die *sans-papiers*-Figuren aus *Les Échoués* und *Le cœur en dehors* sind räumlich gesehen aus dem Zentrum der Stadt beziehungsweise sogar der Stadt insgesamt ausgeschlossen. Ihr Lebensraum und ihre Bewegungen

beschränken sich auf die Randgebiete, die *banlieue* und Vororte rund um Paris, aus deren Entfernung das Pariser Zentrum eine faszinierende Wirkung auf sie ausübt.

Diese räumliche Marginalisierung korreliert mit dem Ausschluss aus der gesellschaftlichen Norm, die sich durch Lohnarbeit, Wohnsitz, Familienstand und Nationalität definiert. Die Abgrenzung zwischen den SDF-Figuren und der restlichen Gesellschaft wird dabei von beiden Seiten durch Aushandlungsprozesse zwischen Identität und Alterität konstruiert. Aus der Perspektive der SDF-Figuren werden die Mechanismen des *othering* dabei umgekehrt und auf die Mehrheitsgesellschaft übertragen. Sie werden damit zu den „Anderen“ stilisiert, beispielsweise, indem ihre Verhaltensweisen als fremd, unmenschlich und irrational beschrieben werden. Aus der Verortung in der räumlichen und gesellschaftlichen Peripherie heraus können die Wahrnehmungsperspektiven dem peripheren Blick zugeordnet werden, der die Werte und Normen der französischen urbanen Gesellschaft dekonstruiert.

Der periphere Blick entsteht bei den SDF-Figuren, bei denen die Obdachlosigkeit nicht mit einer Bewegung von außen in die Stadt zusammenhängt, durch die veränderte räumliche und gesellschaftliche Positionierung nach dem Verlust ihrer Wohnung. Als *sans domicile fixe* erleben sie die Stadt von einer ganz neuen Seite, die mit dem frischen Blick eines Neuankömmlings verglichen werden kann. Die SDF-Figuren, deren Blick auf die Stadt maßgeblich durch die Flucht aus der Heimat und den damit einhergehenden Imaginationen und Hoffnungen verbunden ist, können die europäische Stadt, in diesen Fällen mehrheitlich Paris, als Zentrum der Menschenrechte, Freiheit und Gleichheit dekonstruieren. Allen Perspektiven ist gemein, dass sie die Machtstrukturen der Stadt, von denen sie in ihrer Position als *sans domicile fixe* und *sans-papiers* unterdrückt werden, aufdecken und durch die Erzählung sichtbar machen können. Diese machtkritische Perspektive vereint postkoloniale und kapitalismuskritische Aspekte, aus der heraus Machtmechanismen, Geschichten marginalisierter Menschen und Gruppen und ihre räumliche Repräsentation in der Stadt in der Gegenwart mit Bezug zu ihrer historischen Dimension erzählt werden können.

Die geschlossene Stadt

Eine der zentralen Fragen dieser Arbeit ist, welche Art der Stadt aus der Perspektive der SDF-Figuren dargestellt wird. Ist es eine realistisch-mimetische oder eine imaginative Stadt, welche die semantische und semiotische Konstruktivität des urbanen Raums in den Vordergrund stellt? Wird die Stadt von den Figuren als utopischer Gemeinschaftsentwurf im Sinne der *cité* erlebt oder als dystopische Entt usung der Hoffnungen und

Möglichkeiten, die mit dem Bild der technologischen, zivilisierten und fortschrittlichen Stadt verbunden werden? In welchem Verhältnis stehen die Faktoren des Realen und des Imaginären oder die Konzepte der Utopie und Dystopie in der Konstruktion der *ville sans domicile fixe* zueinander?

Die Stadtdarstellung bewegt sich in den Romanen in einem Spannungsverhältnis zwischen einer aus der subjektiven Perspektive der Figuren imaginierten und semantisch aufgeladenen dystopischen Stadt, in der sich die Lebensrealität der SDF-Figuren widerspiegelt und dem romantisch-melancholischen Erinnern an den Mythos Paris als utopischer Gemeinschaftsort und vor allem als Agitationsraum von Marginalisierten, wie durch die Verweise auf historische Orte, die mit der Pariser Commune oder der Revolution zusammenhängen, deutlich wird. Der Paris-Mythos wird darüber hinaus durch intertextuelle Verweise auf die Vielfalt der Paris-Literatur und die Verbindung zu Flâneurfiguren deutlich, die das Stadterlebnis der Moderne, in der die Figuren sich dem Rausch der urbanen Zeichen, der Flüchtigkeit und dem Geheimnisvollen der Pariser Passagen hingegeben haben, aufgerufen und in einen Vergleich zu dem Stadterleben der SDF-Figuren in der Gegenwart gesetzt.

Die emotionale Bindung der Figuren zur Stadt bewegt sich kongruent dazu zwischen dem positiven Gefühl der Vertrautheit und Geborgenheit hin zur bedrohlichen Gefahr des Verschlucktwerdens von der Übermacht des städtischen Raums. Die dystopische Stadtdarstellung erscheint in Bildern von verlassenem und verfallenen Orten und Gebäuden, die von den SDF-Figuren als Ankündigung einer nahenden Apokalypse, „Comme une fin du monde proche“⁹⁵³, oder als Kriegsgebiet, „On dirait une ville après la guerre, sauf qu’il y a pas eu la guerre“⁹⁵⁴, gezeichnet werden. Eine andere Ausprägung der dystopischen Stadt erscheint ebenso in den überfüllten hyperfunktionalen Einkaufsstraßen und Transit-Orten, an denen die Interaktion der Menschenmasse mit dem glatten und funktionalen Raum rücksichtslos und irrational abläuft. Die SDF-Figuren sind hier ebenso mit Gleichgültigkeit und Einsamkeit konfrontiert wie in den verlassenem heruntergekommenen Stadtteilen. Die Einsamkeit und Orientierungslosigkeit der Protagonist:innen stellt die zentrale Verbindung zur Stadtdarstellung dar; sie wird sowohl durch die Gestaltung der urbanen Räume hervorgerufen und verstärkt als auch von den Figuren in den Raummetaphern der Wüste und des Labyrinths auf die Stadt projiziert. Dennoch ist der Mythos der Stadt Paris nicht totzukriegen: Er schimmert immer wieder

⁹⁵³ C. Dufosset: *L’Abyssinie*, S. 97.

⁹⁵⁴ S. Benchetrit: *Le cœur en dehors*, S. 75.

in Form der glänzenden Zinkdächer, in Referenzen an reale Orte und Gebäude, die durchquert und passiert werden, und in der Erinnerung an die dort stattgefundenen historischen Ereignisse durch die Dystopie hindurch. In diesen beiden Tendenzen kann eine Verbindung zu Marc Augés Zeitdiagnose der Hypermodernität hergestellt werden, die er durch die Unterscheidung zwischen *Non-lieux* und anthropologischen Orten begründet. Es fällt auf, dass die dystopischen Stadtbilder in Verbindung mit einem gehäuftem Auftreten von *Non-lieux* einhergehen und die Aufrechterhaltung eines utopischen Mythos von Paris dort gelingt, wo der Raum offen für die Integration historischer Orte ist. Allerdings unterscheidet sich die Darstellung des Pariser Zentrums grundlegend in den Romanen *Les Échoués* und *Le cœur en dehors*, da aus der ausgegrenzten Perspektive der *sans-papiers*-Figuren das Zentrum seine Faszination und die Aura des Paris-Mythos behält, obwohl die Figuren so stark in ihren Erwartungen an ein neues Leben in Frankreich enttäuscht werden. Gegensätzlich dazu beschreiben die Protagonisten, die schon in Paris gelebt haben, bevor sie obdachlos wurden, das Zentrum als eine seelenlose Kulisse für die Tourist:innen, die keinerlei historische Bedeutung mehr besitzt. Für diese Figuren dient das Zentrum nur als Herstellung eines Kontrasts zu ihrer eigenen Lebenswelt. Sie finden die Verbindung zum historischen Paris in den Zwischenräumen der Stadt.

Die dystopische Stadtdarstellung aus der Perspektive der SDF-Figuren kann als Scheitern der Produktion einer „Offenen Stadt“ beziehungsweise einer „Arrival City“ interpretiert werden. In Richards Sennetts Abhandlung über die „Offene Stadt“ beschreibt er die einheitliche architektonische Gestaltung der Stadt als Abwehrmechanismus gegen eine heterogene Stadtbevölkerung.⁹⁵⁵ Denn wenn die Architektur nur eine bestimmte Tätigkeit zulässt, nur eine einzige Funktion anstrebt, sind all jene ausgeschlossen, die an dieser Tätigkeit nicht teilhaben können. Diese monofunktionalen Räume sind beispielsweise reine Wohngebiete, Einkaufsstraßen oder Transit-Orte, denn sie sind einzig für die Bewohner:innen, Konsument:innen oder Passagier:innen gestaltet und schließen andere Nutzungsweisen aus, sprich, auch hier werden diese *Non-lieux* als negativ, zumindest für die Herstellung einer offenen und diversen Stadtegestaltung, identifiziert.

Eine Hypothese dieser Arbeit hat sich damit nicht bestätigt: Die *non-lieux* eignen sich zwar als temporäre Zufluchtsorte für die SDF, können aber nicht veritabel angeeignet

⁹⁵⁵ Sennett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. Berlin: Hanser, 2018, S. 160.

werden. Die SDF-Figuren der Romane nutzen diese Räume strategisch als Schutz-, Bettel-, oder Schlafraum, aber sie können die ausgrenzenden Mechanismen nicht derart überwinden, als dass sie zu einem identitätstiftenden und sozial relationalen Ort werden. Im Gegenteil können die *non-lieux* als Katalysatoren die soziale Isolation und das Gefühl des Identitätsverlusts beschleunigen, wie sich in dem Roman *Un hiver avec Baudelaire* gezeigt hat. Transit-Orte können nur dann zu einem Schutz- und Wohnraum werden, wenn sie offen genug sind, um eine partielle Aneignung eines abgegrenzten Raums zu ermöglichen, wie beispielsweise durch ein Zelt oder ein Auto. Die Verschlechterung der psychischen Gesundheit des Protagonisten aus *Station Rome* verdeutlicht, welchen Effekt der permanente Kampf um einen schützenden Raum auf die SDF-Figuren haben kann. Diese abweisende Struktur der Stadt verdeutlicht ihre Geschlossenheit, die verhindert, dass sich marginalisierte Gruppen eigene Räume aneignen und daraus eigene Gemeinschaftsentwürfe bilden können. Laut Richard Sennett ermöglicht eine offene Gestaltung der *ville*, dass diese im Einklang mit den komplexen und vielfältigen Erscheinungsformen der *cité* sein kann. Diese Offenheit kann durch eine Gestaltung erschaffen werden, die verschiedene Aktivitäten gleichzeitig zulässt, die keine starren Grenzen, sondern durchlässige Säume bildet, die auch unscheinbare Orte hervorhebt und durch Markierungen wertschätzt und sowohl Vertrautheit durch wiederkehrende Formen als auch Vielfalt und Komplexität fördert.⁹⁵⁶ Diese Ideen finden sich in Doug Saunders Konzeption einer *arrival city* wieder. Er argumentiert, dass es Neuankömmlingen in der Stadt erleichtere, dauerhaft Fuß zu fassen, wenn ihnen vielfältig nutzbare und gut angeschlossene Räume zur Verfügung stehen, anstatt sie in Wohngebieten an den Rändern der Stadt auszuschließen, wie es in den Pariser *banlieues* der Fall sei.⁹⁵⁷ In den analysierten Romanen ist diese offene und ankunftsfreundliche Stadtgestaltung gescheitert. Dies wird durch die Perspektiveinnahme der SDF-Figuren sichtbar, da diese wie die Figuren aus *Les  chou s* gar nicht erst bis in den städtischen Raum vordringen können, sondern in einem Waldstück außerhalb von Paris notdürftig „wohnen“, oder, wie der Protagonist aus *Le c ur en dehors* erzählt, nur ein fragiles Bleiberecht in der Pariser *banlieue* besitzen. Gleichzeitig zeigen die anderen Romane, dass auch die, die sich längst angekommen wähnten, durch kapitalistische Mechanismen wie steigende Mieten, niedrige Löhne und prekäre Arbeitsverhältnisse in die Obdachlosigkeit gedrängt werden.

⁹⁵⁶ Vgl. R. Sennett: *Die offene Stadt*, S. 298.

⁹⁵⁷ Vgl. D. Saunders: *Arrival City*, S. 380 ff.

Als Obdachlose in der Stadt fehlt es ihnen an Schutzräumen, die sie nach ihren Bedürfnissen gestalten können, und generell an Räumen, in denen sie willkommen sind.

Zwischenräume

In dieser geschlossenen Stadt finden die SDF-Figuren Zuflucht in den Zwischenräumen. Es sind Räume des Dazwischen, die verschiedene Dichotomien durchbrechen und generell offen für vielfältige Nutzungsweisen, abweichende Handlungsweisen und subversives Gedankengut sind. Sie sind im Vergleich zu den Räumen der geschlossenen Stadt offen und dynamisch. Sie können vergessene und ungesehene Leerstellen sein oder Wegstrecken, die zwar täglich vielfach durchquert, aber niemals wirklich wahrgenommen werden. Sie sind ebenso wie die SDF-Figuren marginalisiert und werden nicht in den dominanten Stadtdiskurs eingebunden. Zu diesen Zwischenräumen zählen partielle Räume der Transit-Orte wie Métrostationen, Straßen und Plätze, *terrains vagues*, urbane Naturräume wie Parks und Stadtwälder, und von der versiegelnden und verschließenden Stadtentwicklung verschonte Viertel, wie das XX. Arrondissement oder der Butte Bergyere. Sie sind Brüche in der geschlossenen Stadtgestaltung, aus der heraus die SDF-Figuren die dominante Stadt dekonstruieren können, die sich durch die Unterscheidung zwischen „offen und geschlossen“, „drinnen und draußen“, „privat und öffentlich“, „mobil und immobil“, „Gegenwart und Vergangenheit“, „normal und abweichend“, „natürlich und künstlich“ konstituiert. Die Räume, in denen sich die SDF-Figuren aufhalten oder die sie sich aneignen können, zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich transitorisch im Dazwischen dieser Pole bewegen. Transit-Orte sind, wie im Kapitel 2.1.4 dargestellt, häufig sehr funktional gestaltet, allerdings produzieren sie selbst einen Widerspruch zwischen der Flüchtigkeit ihrer Funktion als Durchgangsraum und ihrer stabilen Positionierung. Sie stellen hybride Räume zwischen privatem und öffentlichem Raum her und ermöglichen es den SDF-Figuren, entgegen ihrer Funktion zu verweilen. Die *terrains vagues* besitzen ebenfalls eine Offenheit durch die unklare Trennung zwischen öffentlichem und privatem Besitz, im Gegensatz zu den Transit-Orten sind sie aber zusätzlich frei von jeglicher Funktion. Sie sind dadurch offen für vielfältige Aneignungsformen, aber auch geografisch flüchtig, da sie durch Bebauen wieder geschlossen werden können. Ein wichtiges Charakteristikum der *terrains vagues*, das in den analysierten Romanen hervorgehoben wird, ist die vage Zeitlichkeit zwischen „jetzt“ und „damals“, zwischen „nicht mehr“ und „noch nicht“, die eine Beziehung zur historischen Bedeutung der Räume zulässt. Die Relevanz von Orten, die die Geschichte

organisch einbinden und nicht nur als sinnentleerte Erinnerungsorte symbolisch belegen, zeigen vor allem die Referenzen auf bestimmte Arrondissements von Paris. In den Romanen *Les Renards pâles* und *Vernon Subutex* spielen dabei vor allem das XIX. und XX. Arrondissement eine bedeutsame Rolle, in denen die historische Bedeutung beispielsweise des Cimétière Père Lachaise oder des Parc des Buttes-Chaumont für die Identifizierung der Protagonisten mit den Vierteln essenziell ist. Die Naturräume wie der Parc des Buttes-Chaumont, aber auch der Forêt de Sénart sowie die Naturmetaphern für den städtischen Raum, wie die Wüste oder der Dschungel, durchbrechen die Dichotomie zwischen Natur und Kultur. Das Spiegeln natürlicher Räume wie Wüste, Meer oder Dschungel auf die Stadt verdeutlichen die Unkontrollierbarkeit des vermeintlich rationalen und künstlich erschaffenen urbanen Raums. Diese Gegenüberstellung dekonstruiert ebenso den Zusammenhang zwischen dem städtischen Raum und einem rationalen menschlichen Verhalten. Die SDF-Figuren entlarven aus ihrer Perspektive das „Unmenschliche“ in den rationalen Mechanismen der Bürokratie, der Marktwirtschaft oder der nationalen Grenzen.

Die Zwischenräume sind nicht nur Brüche in der glatten Oberfläche der geschlossenen Stadt, sondern sie bilden für die SDF-Figuren einen Schwellenraum, einen „rite de passage“ zu einem neuen Bewusstsein. In *Les Renards pâles* und *Vernons Subutex* bewirkt der Umzug in die Zwischenräume der Stadt eine Veränderung des Bewusstseins hin zu der Erkenntnis, dass das gesellschaftlich-politische System arbeits-, odach- und papierlose Menschen unterdrückt. Die Zwischenräume avancieren durch diesen Erkenntnisprozess zu Räumen der subversiven Kritik und des Widerstands gegen Machtmechanismen. Die Summe der Zwischenräume, in denen sich die SDF-Figuren auf subversive Weise eigene Räume schaffen können, aus denen heraus sie ihre Identität definieren, Gemeinschaftsmodelle entwickeln und subversive Handlungsstrategien entwerfen können, bildet eine Heterotopie der Obdachlosigkeit, die mit Mechthild Alberts Worten folgendermaßen definiert werden kann:

Das Charakteristikum der Heterotopien ist bekanntermaßen, „dass sie den binomischen Oppositionen und Trennungen von Außen und Innen nicht gehorchen. Vielmehr durchqueren sie die Grenzen, kontaminieren die vermeintliche Homogenität von Innen und Außen. Heterotopien sind demnach ambige bzw. heterogene Räume, die „eine Schwelle [bilden]

zwischen unterschiedlichen Ordnungen, deren kategoriale Trennung nicht mehr aufrechterhalten werden kann.“⁹⁵⁸

Heterotopien ermöglichen den Einschluss normabweichender Handlungen, widersprüchlicher/widerständiger Verhaltensweisen oder krisenhafter Lebensphasen in „anderen Räumen“ innerhalb des gesellschaftlichen Systems. Sie bilden demnach einen Gegenraum, in dem die „Norm“ auf entlarvende Weise ins Gegenteil gekehrt, verfremdet oder kompensiert wird.⁹⁵⁹ Das Leben der SDF-Figuren wird in die Zwischenräume der Stadt verbannt, da es auf beunruhigende Weise sichtbar macht, dass die menschliche Existenz fundamental von Unsicherheit bestimmt ist. Die Erkenntnis, dass es jeden treffen könnte, wird aus dem Bewusstsein der Stadt verdrängt und durch vermeintlich sicherheitsherstellende Kontrolle und Überwachung des urbanen Raums verwiesen. Die SDF-Figuren halten den Menschen den Spiegel vor, der ihnen ihr eigenes egoistisches und unsolidarisches Verhalten vor Augen führt. Gleichzeitig verdeutlichen sie mit ihren alternativen Lebensweisen, dass ihre Obdachlosigkeit auch eine Befreiung aus unterdrückenden und kontrollierenden Mechanismen des kapitalistischen Systems sein kann.⁹⁶⁰

Im-Mobilität

Ihr widerständiges und dekonstruierendes Potential erlangen diese heterotopen Zwischenräume erst durch die Handlungsweisen der SDF-Figuren. Die Annahme, dass Räume erst durch die Handlungsweisen von Akteur:innen erschaffen werden, ist die Grundlage der Raumanalyse dieser Arbeit. Deshalb gilt dieser letzte Abschnitt der Schlussbetrachtung den Handlungsweisen der Figuren im Umgang mit dem urbanen Raum.

Ausgangspunkt der Raumanalysen war die Unterscheidung der Handlungsweisen in stabilisierende Handlungen der Verortung durch Immobilität gegenüber den sich der Dynamik des urbanen Raums anpassenden und widersetzenden Bewegungen durch die Stadt. Dieser Fokus auf die Im-Mobilität ist aus der Beobachtung entstanden, dass die Figuren bereits in sich eine Paradoxie zwischen Stillstand und Bewegung vereinen und

⁹⁵⁸ Albert, Mechthild: „Zur (De-)Konstruktion von Außen- und Innenräumen in der Literatur. Die Pariser Passagen in Louis Aragons *Paysan de Paris*.“ In: Csáky, Moritz (Hrsg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 94.

⁹⁵⁹ Vgl. M. Foucault: *Les hétérotopies*, S. 40.

⁹⁶⁰ Vgl. Vöcklinghaus, Stefan: „Heterotopien. Topologie der Außenseite der Gesellschaft.“ In: Hey, Marissa/Engert, Kornelia (Hg.): *Komplexe Regionen – Regionenkomplexe. Multiperspektivische Ansätze zur Beschreibung regionaler und urbaner Dynamiken*. Wiesbaden: VS Verlag, 2009, S. 233.

dass ihre Handlungsweisen im Zusammenspiel mit dem urbanen Raum ein Spannungsverhältnis erzeugen, das sich oftmals dort der Bewegung widersetzt, wo sie als Bedingung vorausgesetzt wird und sich auf eine Weise bewegt, die Abweichungen, Umwege und versteckte Räume sichtbar macht. Die Paradoxie der Im-Mobilität, welche die Figuren in sich tragen, wurde bereits am Anfang dieser Arbeit durch das Zitat aus *L'Abyssinie* hervorgehoben: „Voyageur immobile attendant son train de l'infini.“⁹⁶¹

Metaphern für die SDF-Figuren kreisen um diese Bilder der gestrandeten Reisenden, Schiffbrüchigen, Wartenden, Gescheiterten, Abgestürzten etc., die eine gescheiterte, abweichende oder ziellose Bewegung betonen. Diese Metaphern beziehen sich aber nicht nur auf konkrete Bewegungen wie beispielsweise bei den Protagonist:innen aus *Les Échoués*, die tatsächlich nach langen Fluchtrouten im Pariser Randgebiet „stranden“, sondern auch auf eine soziale Beweglichkeit, auf ein Fortschreiten auf der Karriereleiter, ein Sich-Bewegen im gesellschaftlichen System, das Übernehmen einer funktionalen Rolle im Wirtschaftssystem. Es ist eben diese Bewegung, der die SDF-Figuren nicht mehr nachkommen können oder wollen. Es ist ein Stillstand, der sich auf die soziale Rolle in der Gesellschaft bezieht, der im urbanen Raum paradoxerweise in eine permanente Bewegung übersetzt wird.

Die Bewegungen stellen dabei unterschiedliche Überlebensstrategien dar, wie beispielsweise einen Schutz vor dem Erfrieren. Gleichzeitig produzieren diese Handlungsweisen im Umgang mit dem Raum Störfaktoren und Kontrapunkte: Die SDF-Figuren bewegen sich ziellos auf den Straßen oder mit der Métro durch die Stadt, sie durchqueren die einsamen Straßen bei Nacht, sie laufen entgegen der Bewegungsrichtung auf den Einkaufsmeilen, sie bewegen sich abseits der Wege, durchqueren das Viertel über Mauern und Zäune hinweg oder durch Keller hindurch und über Dächer hinweg. Sie schreiben dadurch ihre eigenen Wege in den Raum ein. Durch diesen performativen Umgang mit den materiellen Grenzen der Stadt entstehen Öffnungen, Kontakte und Übergänge.⁹⁶² Dennoch vermögen diese Bewegungen nicht alle vorhandenen strukturellen und materiellen Grenzen aufzuheben. Denn die SDF-Figuren scheitern an vielen verschiedenen Grenzen gesetzlicher, gesellschaftlicher und politischer Art.

Besonders deutlich wird dies anhand von *Les Échoués*: Die vier *sans-papiers*-Figuren tun alles, um nach Frankreich zu kommen, arbeiten bis zur Erschöpfung,

⁹⁶¹ C. Dufosset: *L'Abyssinie*, S. 13.

⁹⁶² Vgl. Borsò, Vittoria: „Grenzen, Schwellen und andere Orte.“ In: Dies./Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topographien*. Stuttgart: Metzler 2004, S. 21.

riskieren ihr Leben und kommen doch ihrem Traum von einem besseren Leben keinen Zentimeter näher. Am Ende bleibt Virgil eine einzige Lösung: Er stürzt sich vom Hochhausgebäude der Baustelle, auf der er arbeitet, und ermöglicht damit seiner Familie eine Abfindung von der Baugesellschaft. Der Tod als einzige Handlungsmöglichkeit verdeutlicht, wie begrenzt der Handlungsraum der *sans-papiers* ist. Diese Arbeit betont deshalb nicht nur die Auflösung von Grenzen, sondern die Existenz von Grenzen, die existentielle Auswirkungen auf marginalisierte Gruppen wie *sans domicile fixe* und *sans-papiers* haben.

Ausblick

Zwei große Fragen sind bei dieser Arbeit offengeblieben: Welche genderspezifischen Implikationen gibt es bei der Darstellung der Stadt aus der Perspektive weiblicher SDF-Figuren? Und inwiefern unterscheiden sich die hier untersuchten Romane von autobiografischen und autofiktionalen Texten von Autor:innen, die selber obdachlos sind oder waren? Die Kriterien, die ich zur Auswahl der Texte aufgestellt habe, haben letztendlich dazu geführt, dass im Korpus keine Romane mit weiblichen Figuren und keine autobiografischen Texte vorhanden sind. Meine Hypothese dazu ist, dass der Fokus in diesen Texten durch die stärkere Marginalisierung weiblicher Obdachloser oder die realen Erfahrungen der Autor:innen weniger auf der Darstellung des urbanen Raums und der Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse als auf der Beschäftigung mit traumatischen Erlebnissen, dem Umgang mit psychischen Auswirkungen der Obdachlosigkeit und dem Überleben liegt. Die erweiterte beziehungsweise verschobene Perspektive der SDF-Figuren auf die Stadt, die in Bezug auf die untersuchten Romane herausgearbeitet wurde, würde sich in Bezug auf diese Texte stärker auf die Innensicht fokussieren und könnte sich beispielsweise durch die Absenz der Stadt oder einer stark beschränkten Wahrnehmung des urbanen Raums äußern. Diese Hypothese gründet auf der Lektüre von Romanen mit weiblichen Protagonistinnen⁹⁶³ und *témoignage* weiblicher Autor*innen.⁹⁶⁴

Aus dieser Beobachtung ergibt sich die Erkenntnis, dass die hier fokussierten SDF-Romane den Fokus nicht primär auf eine realistisch-mimetische Darstellung der

⁹⁶³ Vgl. Adam, Olivier: *À l'abri de rien*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2007; De Vigan, Delphine: *No et moi*. Stuttgart: Reclam, 2011; Echenoz, Jean: *Un an*. Paris: Éditions du Seuil, 1999; Roger, Marie-Sabine: *Attentions fragiles*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

⁹⁶⁴ Vgl. Thibeaux, Fiona: *Plus forte que la rue*. Enghien-les-bains: Éditions Judena, 2014; Lajeunie, Claire: *Sur la route des invisibles. Femmes dans la rue*. Paris: Michalon, 2015.

Obdachlosigkeit legen, sondern eine literarisch-ästhetische Verarbeitung der Lebensbedingungen der *sans domicile fixe* in der Stadt sind. Die Perspektiveinnahme dieser Figuren vermag es gesellschaftliche und politische Entwicklungen anhand der unmittelbar Betroffenen besonders explizit darzustellen. Dadurch werden die Gefahren und die Beschränkungen im öffentlichen Raum der Stadt für die *sans domicile fixe* sichtbar gemacht und Fragen über Besitzansprüche am öffentlichen Raum, Umgangsweisen mit obdachlosen und illegalisierten Menschen und der Wohnraum- und Asylpolitik aufgeworfen. Gleichzeitig stellen die SDF-Romane aber auch eine Verbindung zum literarischen Diskurs über die Großstadt allgemein und Paris im Besonderen her, der die Entwicklungen der Gegenwart sowohl in Beziehung zu einem bestehenden als auch in Abgrenzung zu einem vergangenen Paris-Mythos setzt.

6 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Benchetrit, Samuel: *Le cœur en dehors*. Paris: Grasset, 2009.

Cobert, Harold: *Un hiver avec Baudelaire*. Paris: Éditions Héloïse d'Ormesson, 2009.

Despentes, Virginie: *Vernon Subutex 1*. Paris: Grasset, 2015.

— *Vernon Subutex 2*. Paris: Grasset, 2015.

— *Vernon Subutex 3*. Paris: Grasset, 2017.

Dufosset, Corinne: *L'Abyssinie*. Paris: Les Éditions du Panthéon, 2016.

Haenel, Yannick: *Les Renards pâles*. Paris: Gallimard, 2013.

Manoukian, Pascal: *Les Échoués*. Paris: Éditions Don Quichotte, 2015.

Pieri, Vincent: *Station Rome*. Paris: Mercure de France, 2013.

Weitere Primärliteratur

Adam, Olivier: *À l'abri de rien*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2007.

De Vigan, Delphine: *No et moi*. Stuttgart: Reclam, 2011.

Echenoz, Jean: *Un an*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

Izzo, Jean-Claude: *Le soleil des mourants*. Paris: Flammarion, 1999.

Lajeunie, Claire: *Sur la route des invisibles. Femmes dans la rue*. Paris: Michalon, 2015.

Oridota, Ibrahim Alabi: *À Paris dans la peau d'un SDF*. Paris: Éditions Publibook, 2011.

Roger, Marie-Sabine: *Attentions fragiles*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

Thibeaux, Fiona: *Plus forte que la rue*. Enghien-les-bains: Éditions Judena, 2014.

Sekundärliteratur

Aciman, André: *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. New York: The New York Press, 1999.

- Albert, Mechthild: „Zur (De-)Konstruktion von Außen- und Innenräumen in der Literatur. Die Pariser Passagen in Louis Aragons *Paysan de Paris*.“ In: Csáky, Moritz (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem Spatial Turn*. Bielefeld: transcript, 2009, S. 93-111.
- Allen, John: *Homelessness in American Literature. Romanticism, Realism and Testimony*. London: Routledge, 2004.
- Assmann, Jan: „Kulturelles Gedächtnis und kollektive Identität“ In Ders.: *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 9-19.
- Augé, Marc: *Un ethnologue dans le métro*. Paris: Pluriel, [1986] 2013.
- *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Édition du Seuil, 1992.
- *Le métro revisité*. Paris: Édition du Seuil, 2008.
- *Journal d'un SDF*. Paris: Seuil, 2011.
- Bachmann-Medick, Doris: „Spatial Turn.“ In: Dies.: *Cultural Turns*. Berlin: de Gruyter, 2006, S. 211-243.
- „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen.“ In: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld: Transcript, 2009, S. 257-279.
- Bachtin, Michail: *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Bauman, Zygmunt: *Tourists and Vagabonds. Heroes and victims of postmodernity*. Wien: Institut für höhere Studien, 2012.
- Beaune, J.C.: *Le Vagabond et la machine, Essai sur l'automatisme ambulatoire. Médecinem technique et société 1880-1910*. Seyssel: Champs Vallon, 1983.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Berlin: Suhrkamp, 1982.
- Bernardy, Jörg/Klimpe/Hanna: „Michel de Certeau: Kunst des Handelns“ in: Eckardt, Frank (Hg.): *Schlüsselwerke der Stadtforschung*. Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 173-186.
- Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge, 2007.
- Binder, Julia: *Stadt als Palimpsest*. Berlin: Neofelis Verlag, 2015.
- Birk, Hanne/Neumann, Birgit: „Go-Between. Postkoloniale Erzähltheorie“ in: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002, S. 115-152.
- Blunt, Alison/Rose, Gillian: *Writing, Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*, New York: The Guilford Press, 1994.

- Böhme, Hartmut: *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Böhm, Roswitha/Kovacs hazay, Cécile (Hg.): *Précarité. Littérature et cinéma de la crise au XXI^e siècle*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2015.
- Borsò, Vittoria: „Grenzen, Schwellen und andere Orte“, in: Dies./Görling, Reinhold (Hg.): *Kulturelle Topographien*. Stuttgart: Metzler, 2004, S. 13-42.
- „Transitorische Räume“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 259-271.
- Bouloumié, Arlette: *Errance et marginalité dans la littérature*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Broich, Jacqueline Maria/Ritter, Daniel: *Die Stadtbrache als « terrain vague ». Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*. Bielefeld: transcript 2017.
- Brousse, Cécile: „Définition de la population sans domicile fixe et choix de la méthode d'enquête.“ In: *Insée-Méthode*, 116, 2006, S. 15-27.
- Budde, Jannica: *Interkulturelle Stadtnomadinnen. Inszenierungen weiblicher Flânerie- und Migrationserfahrungen in der deutsch-türkischen und türkischen Gegenwartsliteratur am Beispiel von Aysel Özakin, Emine Sevgi Özdamar und Aslı Erdoğan*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2017.
- Burton, Richard D. E.: „Baudelaires Indian Summer: A reading of Les bons chiens“ in: *Nineteenth-century French Studies*, 1994, Vol. 22, No. 3/4, S. 466-486.
- Breiholz, Jörn: „Wem gehört die Stadt? In Hamburg ist diese Frage inzwischen eine der zentralen in der politischen Auseinandersetzung.“ In: *Demo*, 61/3, 2009, S. 20.
- Camarade, Hélène: *Écritures de la résistance. Le journal intime sous le Troisième Reich*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- Camus, Albert: *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard: [1942] 1996.
- Cresswell, Tim: „Imagining the nomad: Mobility and the Postmodern Primitive.“ In: Benko, George/Strohmeyer, Ulf (Hg.): *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1997, S. 360-377.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Mervé Verlag, 1988.
- „Praktiken im Raum“ in: Dünne, Jörg/Lüdeke, Roger/Doetsch, Hermann (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006, S. 343-353.

- Declerck, Patrick: *Le sang nouveau est arrivé. L'horreur SDF*. Paris: Gallimard, 2005.
- *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris: Pocket, 2016.
- Delage, Aurélie: „In/out. Marginalité sociale et centralité spatiale. Les SDF en gare de Pennsylvania Station (New York City). Étude de cas.“ In: Clemens, Gabriele/El Gammal, Jean/Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.): *Städtischer Raum im Wandel. Modernität – Mobilität – Repräsentationen*. Berlin: Akademie Verlag, 2011, S. 201-217.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *A thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University Press Minnesota, 1987.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raums*. Berlin: De Gruyter, 2009.
- Dusini, Arno: *Das Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. Wien: Fink, 2005.
- Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.
- „Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften.“ In: Asholt, Wolfgang/Ette, Ottmar (Hg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven*. Tübingen: Narr Verlag, 2010, S. 11-38.
- Foucault, Michel: *Les Hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.
- Frank, Michael C.: „Chronotopoi.“ In: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2018, S. 160-169.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1999.
- Gebhardt, Winfried/Hitzler, Ronald (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*. VS Verlag, 2006.
- Gomolla, Stephanie: *Distanz und Nähe. Der Flâneur in der französischen Literatur zwischen Moderne und Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Grassi, Sergio: „Wem gehört die Stadt?“ In: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, 64/3, 2017, S. 13-16.
- Greer Hartwiger, Alexander: „The Postcolonial Flâneur: ‘Open city’ and the Urban Palimpsest.“ In: *Postcolonial Text*, 11/1, 2016, S. 1-17.
- Gueslin, André: *D'ailleurs et de nulle part: Mendiants, vagabonds, clochard, SDF en France depuis le Moyen-Age*. Paris: Fayard, 2013.
- Guibert-Lasalle, Anne: „Identité des SDF.“ In: *Études*, 7/405, 2006, S. 45-55.
- Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur*. Bielefeld: transcript, 2009.

Hasse, Jürgen: *Unbedachtes Wohnen. Lebensformen an den Rändern der Gesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2009.

Haupt, Sabine: „Kryptopische Zeiträume. Unterirdische und außerirdische Topographien als Reservate von Temporalität.“ In: Böhme, Hartmut (Hg.): *Topographie der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 501-535.

Heidegger, Martin: „Bauen, Wohnen, Denken.“ In: Eberle, Dietmar (Hg.): *Handwerkheft IV. Texte*. Zürich: ETH Zürich, 2014.

Hennig, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink, 2015.

Hiergeist, Theresa: „Selbst, anders, neu. Reflexionen zu den kulturellen und ästhetischen Bedeutungen von ‚Parallel- und Alternativgesellschaften‘“ in: Dies. (Hg.): *Parallel- und Alternativgesellschaften in den Gegenwartsliteraturen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, S. 7-24.

Hnilica, Sonja: *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*. Bielefeld: transcript, 2012.

Horváth, Krisztina Zentai: „Le personnage SDF comme lieu d’investissement sociologique dans le roman français contemporain“ in *Neohelicon*, 12, 2001, S. 251-268.

Ingenschay, Dieter: „Großstadtaneignungen in der Perspektive des peripheren Blicks.“ In: Buschmann, Albrecht/Ders. (Hg.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Berlin: Königshausen & Neumann, 2000, S. 7-19.

Janson, Alban/Wolfrum, Sophie: „Leben bedeutet zuhause zu sein, wo immer man hingeht“ in: Hasse, Jürgen (Hg.): *Die Stadt als Wohnraum*. Freiburg: Verlag Karl Alber, 2014, S. 94-108.

Koiran, Linda/Asholt, Wolfgang/Hoock-Demarle, Marie-Claire/Schubert, Katja (Hg.): *Littérature(s) sans domicile fixe*. Tübingen: Narr Verlag, 2010.

Lindner, Rolf: „Georg Simmel, die Großstadt und das Geistesleben.“ In: Harald A. Mieg/Astrid O. Sundsboe/Majken Bieniok (Hg.): *Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung*. Wiesbaden: VS Verlag, 2011, S. 29-37.

Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Berlin: Suhrkamp, 2015.

Mahler, Andreas: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: Ders. (Hg.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg. Winter 2009, S. 11-36.

— „Reiche der Buddleja. Das *terrain vague* als Raum des Ästhetischen“ In: Habrecht, Katia/Struve, Karen/Tüting, Elena/Febel, Gisela (Hg.): *Die un-sichtbare Stadt. Urbane*

- Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 73-90.
- Mucchielli, Laurent/Le Goaziou, Véronique: *Quand les banlieues brûlent. Retour sur les émeutes de novembre 2005*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.
- Müller-Richter, Klaus: „Einleitung – Imaginäre Topografien. Migration und Verortung.“ In: Ders./Uritescu-Lombard, Ramona (Hg.): *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*. Bielefeld, transcript, 2007, S. 11-31.
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeption der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Nitsch, Wolfram: „Terrain Vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne.“ In: *Comparatio*, 5, 2013.
- Prolongeau; Hubert: *Sans domicile fixe*. Paris: Éditions Points, 1993.
- Raoul, Valerie: *The French Fictional Journal. Fictional Narcissism/Narcistic Fiction*. Toronto: University Press, 1980.
- Rhein, Jan: *Flaneure in der Gegenwartsliteratur. Réda, Wackwitz, Pamuk, Noteboom*. Marburg: Tectum Verlag, 2010.
- Robert, Jörg: „Topos und Archetyp. Die Höllenfahrten der Moderne. Eine Skizze.“ In: Hamm, Joachim/Robert, Jörg (Hg.): *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 211-226.
- Rolshoven, Johanna/Maierhofer, Maria-Magdalena/Ziegler, Ella: *Das Figurativ der Vagabondage*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Les Rêveries du Promeneurs solitaire*. Paris: Édition Ganier Frères, 1960.
- Ruhe, Cornelia: „Semiosphäre und Sujet“ in: Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 170-177.
- Ruhe, Cornelia: *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2004.
- Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991.
- Saunders, Doug: *Arrival City. Über alle Grenzen hinweg ziehen Millionen Menschen vom Land in die Städte. Von ihnen hängt unsere Zukunft ab*. München: Karl Blessing Verlag, 2011.
- Schmitz-Emans, Monika: „Die Wüste als poetologisches Gleichnis. Beispiele, Aspekte, Ausblicke.“ In: Lindemann, Uwe (Hg.): *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, S. 127-151.

- Schmitz-Emans, Monika: „Die Abgründe und Monster von Paris“ in: Harbrecht, Katia/Struve, Karen/Tüting, Elena/Febel, Gisela (Hg.): *Die un-sichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*. Bielefeld: transcript, 2020, S. 237-260.
- Schmitz, Hermann: „Heimisch sein“ in: Hasse, Jürgen (Hg.): *Die Stadt als Wohnraum*. Freiburg: Verlag Karl Alber, 2008, S.
- Schumacher-Chilla, Doris: „Imaginäre Räume“ In: Wulf, Christoph/Zirfas, Jörg (Hg.): *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Wiesbaden: Springer VS, 2014, S. 433-441.
- Sennett, Richard: *Die offene Stadt. Eine Ethik des Bauens und Bewohnens*. Berlin: Hanser: 2019.
- Sibley, David: *Outsiders in urban society*. Oxford: Blackwell, 1981.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben.“ In: Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma/Hauschild, Thomas: *Kulturtheorie*. Bielefeld: transcript, 2010, S. 241-255.
- Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußstein*. München: Hanser, 1993.
- Struve, Karen: *Écriture transculturelle beur. Die Beur-Literatur als Laboratorium transkultureller Identitätsfiktionen*. Tübingen: Narr Verlag, 2009.
- Temkine, Pierre: *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Berlin: Matthes und Seitz, 2008.
- Töpfer, Tobias: „Wem gehört der öffentliche Raum? Aufwertungs- und Verdrängungsprozesse im Zuge von Innenstadterneuerung in São Paulo.“ In: *Megacities und Global Change*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2017.
- Villa, Paula I.: „Mobilität, Heterotopie, Dezentrierung: Rosi Bradottis Nomadic Subjects.“ In: Reuter, Julia/Karentzos, Alexandra (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer Verlag, 2012, S. 143-152.
- Vöcklinghaus, Stefan: „Heterotopien. Topologie der Außenseite der Gesellschaft.“ In: Hey, Marissa/Engert, Kornelia (Hg.): *Komplexe Regionen – Regionenkomplexe. Multiperspektivische Ansätze zur Beschreibung regionaler und urbaner Dynamiken*. Wiesbaden: VS Verlag, 2009, S. 231-244.
- Wegner, Manfred/Scherf, Ingrid: *Wem gehört die Stadt? Manifestationen neuer sozialer Bewegungen im München der 1970er Jahre*. Andechs: Ullenspiegel, 2013.
- Weidenhaus, Gunter: *Soziale Raumzeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Flughafen – Hafen*. Bielefeld: transcript, 2015.

Wunenburger, Jean-Jacques: „Ésthetique et épistémologie de la foule: une auto-poïétique complexe.“ In: Paul, Jean-Marie (Hg.): *La foule: mythes et figures*. Rennes: Presse universitaire de Rennes, 2005, S. 13-23.

Zeneidi-Henry, Djemila: *Les SDF et la ville. Géographie du savoir-survivre*. Mesnil sur l'Éstrée: Bréal 2002.

Online-Quellen:

Agarwala, Agnant: „Unter der Autobahnbrücke von Saint-Denis“ in: *Die Zeit*, 17.11.2020. Download unter: <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-11/zeltstadt-paris-saint-denis-fluechtlinge-migration-europa-einwanderungspolitik-menschenrechte> (letzter Zugriff: 3.12.2020)

Broich, Jaqueline: „Non-lieu und terrain vague“ in: *Terrain vague*, 2015. Download unter: <https://terrainvague.de/node/94> (letzter Zugriff: 17.11.2020)

Robert, Christophe (Hg.): „L'État du mal-logement en France 2020. Rapport annuel #25.“ In: *Fondation Abbé Pierre*, 2020, S. 227. Download unter: <https://www.fondation-abbe-pierre.fr/actualites/25e-rapport-sur-letat-du-mal-logement-en-france-2020#telechargement%2025e%20rapport%202020> (letzter Zugriff: 03.05.2021)

König, Jürgen: „Der Dschungel ist weg - die Flüchtlinge nicht“ in: *Deutschlandfunk*, 18.01.2018. Download unter: https://www.deutschlandfunk.de/calais-der-dschungel-ist-weg-die-fluechtlinge-nicht.795.de.html?dram:article_id=408536 (letzter Zugriff: 3.12.2020)

Ritter, Daniel: „Heterotopie und terrain vague“ in *Terrain vague*, 2015. Download unter: <https://terrainvague.de/node/92> (letzter Zugriff: 17.11.2020)