

**Die „Stadt, die aus Büchern
nicht zu verstehen war“**

*Das Rombild in der deutschen und italienischen
Gegenwartsliteratur*

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

an der Neuphilologischen Fakultät

der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von

Irene Faipò im Dezember 2019

Erstgutachterin: Prof. Dr. Gertrud Maria Rösch

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ralf Georg Czapla

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Getrud Maria Rösch, deren unermüdliche und sehr hilfreiche Betreuung die Fertigstellung dieser Arbeit überhaupt ermöglichte. Des Weiteren bekam ich zahlreiche bereichernde und konstruktive Impulse von Herrn Prof. Dr. Ralf Georg Czapla, der freundlicherweise auch die Zweitkorrektur meiner Dissertation übernahm, und dem ich ebenso meinen besonderen Dank aussprechen möchte.

Frau Apl. Prof. Dr. Julia Bohnengel, die mir einen kritischen Zugang zur Methodologie dieser Arbeit eröffnete, möchte ich ebenfalls an dieser Stelle danken.

Der liberalen Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit, von der ich sowohl finanziell als auch ideell mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert wurde, möchte ich ebenso meinen herzlichen Dank aussprechen.

Bei Herrn Dr. Joachim Blüher und Frau Dr. Maria Gazzetti, die mir wichtige Hinweise zur Geschichte und zur Rolle der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo lieferten, bedanke ich mich recht herzlich.

Herrn Klaus Modick und Herrn Uwe Timm, mit denen ich Interviews durchführte, die von Beginn an von unschätzbarem Wert für diese Arbeit waren, danke ich ebenfalls sehr.

Ferner möchte ich mich bei Frau Hedwig Schilling und Frau Marianne Laurig für die sprachliche Durchsicht meiner Dissertation herzlich bedanken. Allen meinen Freunden, die sich kritisch mit dieser Arbeit auseinandergesetzt haben, danke ich ebenfalls recht herzlich.

Tief dankbar bin ich außerdem meinem Freund, Carlos Gonçalves, für seine große Unterstützung während der Erarbeitung meiner Dissertation.

Allen starken und engagierten Lehrerinnen, die mir in Italien begegneten und mich sehr inspirierten, spreche ich einen herzlichen Dank aus.

Meinen lieben Eltern, Manuela Guzzi und Giuseppe Faipò, und meiner lieben Schwester, Anna Faipò, die mich von Italien aus unentwegt motivierten, gilt meine besondere Dankbarkeit. Ihr moralischer Beistand und menschlicher Halt waren mir unentbehrlich für die Vollendung dieser Arbeit.

Inhaltverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Zielsetzung und These.....	4
1.2. Zum bisherigen Forschungsstand	8
1.3. Zu den Forschungsbereichen.....	11
1.4. Zur Wahl des Untersuchungszeitraums.....	17
1.5. Zum Korpus der untersuchten Texte	19
1.6. Zur theoretischen Methodologie	23
2. Analyse der Kontexte	37
2.1. Die historischen Kontexte: Deutschland und Italien	37
2.1.1. Die 1980er Jahre.....	39
2.1.2. Die 1990er Jahre.....	43
2.1.3. Die 2000er Jahre.....	50
2.2. Der literatursoziologische Kontext: Deutschland und Italien	56
2.2.1. Das System der literarischen Traditionen	57
2.2.2. Das System kollektiver nationaler Vorstellungen	69
2.2.3. Das System der Übersetzungen.....	94
3. Analyse der Texte	99
3.1. Die narrative Struktur der deutschen Texte.....	100
3.2. Analyse der deutschen Texte.....	115
3.2.1. Das räumliche Modell „geschlossen – offen“: Die Kategorie „geschlossen“	119

3.2.2.	Das räumliche Modell „geschlossen – offen“: Die Kategorie „offen“	130
3.2.3.	Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „außen“	150
3.2.4.	Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „innen“	157
3.3.	Die narrative Struktur der italienischen Texte	183
3.4.	Analyse der italienischen Texte	198
3.4.1.	Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „außen“	199
3.4.2.	Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „innen“	223
3.5.	Vergleichende Analyse der deutschen und italienischen Texte	246
4.	Schlussfolgerungen	265
4.1.	Das deutsche Rombild dies- und jenseits der Villa Massimo	265
4.2.	Annäherung zwischen dem deutschen und dem italienischen Rombild	267
4.3.	Die Villa Massimo als Impuls zur literarischen Auseinandersetzung mit Rom	271
4.4.	Erkenntnisse und Ausblick.....	272
5.	Anhang	275
5.1.	„Das war wirklich eine Fahrt in die Freiheit, buchstäblich“: Ein Gespräch mit Uwe Timm (Karlsruhe, 26. September 2017).....	275
5.2.	„Es gibt auch nur diese eine Stadt. In dieser Stadt gibt es alles“: Ein Gespräch mit Klaus Modick (Mainz, 16. November 2017)	285
6.	Literaturverzeichnis	301
6.1.	Primärliteratur	301
6.2.	Sekundärliteratur	304

1. Einleitung

Die großen Städte begeistern doch immer als mächtige Organismen. Sie atmen und schwitzen, und über ihre Foren und Friedhöfe, durch ihre Straßen [...] geht ihr Lebensgeist [...]. Ein Romaufenthalt ist wie das Verweilen in einem Roman, an dem viele mitschreiben und morgen noch mitschreiben werden. Kilometerlang sind die Reihen der Bücher zum Thema in den Bibliotheken. Rom ist Wallfahrtsort und Bühne, Freiluftatelier und Laboratorium der Künste in einem. [...] Rom monumentalisiert alles ein wenig, auch die eigene Vorstellung. Es gibt ein groteskes Moment dort: man schaut umher und besinnt sich auf die Motorik der Steine, als habe sich von Rom aus der Marmor in Marsch gesetzt durch die Städte der Welt.¹

Die Stadt Rom übt eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus und bezaubert heute wie früher Besucher aus allen Ländern der Welt. Das Geheimnis der Faszination Roms liegt im Unterschied zu anderen berühmten Großstädten darin, dass die „Ewige Stadt“² als Kunstatelier unter freiem Himmel und als Bühne der Geschichte wahrgenommen wird. Das römische Licht bricht sich in den Steinen der antiken Bauwerke und füllt jede Kirche, jedes moderne Gebäude mit strahlenden Farbkombinationen aus, sodass die Stadt einem Kunstwerk im Freien zu ähneln scheint. Die intensive und zauberhafte, in den Cafés wie auf den Märkten spürbare Atmosphäre dieser Stadt, aber auch deren chaotische Geräuschkulisse³ zwingen den Romreisenden⁴, einen Moment länger auf den Plätzen und in den Parks zu verweilen oder durch die verwinkelten Gassen zu flanieren, um die allgegenwärtige Kunst des römischen Alltags zu genießen. In Rom wird Geschichte begehbar, tastbar und sichtbar, denn die Verschmelzung von Epochen prägt die Struktur dieser Stadt auf unvergleichliche Weise. Hier werden „Brücken von Zeitufer zu

¹ Durs Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch* (Berlin: Suhrkamp, 2010), S. 180-81.

² Es handelt sich um ein Epitheton – aus dem Griechischen *epitheton* „Beiwort“ –, dessen Ursprung heute noch unklar ist. Die jüngste Forschung führt die Bezeichnung „Ewige Stadt“ auf einen Vers des lateinischen Lyrikers Albius Tibullus (55-19/18 v. Chr.) zurück, der im zweiten Buch seiner *Elegien* dichtete: „*Romulus aeternae nondum formaverat urbis moenia*“ – „Noch nicht hatte Romulus die Mauer der Ewigen Stadt errichtet“. Dieser Vers gilt als der älteste Beleg für das Epitheton „Ewige Stadt“, welches im Laufe der Zeit so oft verwendet wurde, dass es zu der bekanntesten Bezeichnung Roms wurde. Vgl. Davide Lizzani: „Perchè Roma è detta la città eterna?“, *Focus*, 26.10.2017.

³ Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Ingeborg Bachmann und Uwe Johnson über den Lärm der Stadt. Hanns-Josef Ortheil zufolge gelten außerdem Ottorino Respighis römische Orchesterstücke (*Feste Romane*, *Pini di Roma* und *Fontane di Roma*) als musikalische Begleitung für einen Spaziergang durch die Ewige Stadt. Dazu siehe: Hanns-Josef Ortheil: *Rom: Eine Ekstase* (Berlin: Suhrkamp, 2011), S. 97. Auch Alberto Bevilacqua bezeichnet Rom als „scatola sonora“ („sonore Schachtel“) und er ergänzt: „Roma è musica nata dal suo ventre.“ („Rom ist Musik, die aus seinem Leib geboren ist“). Dazu vgl. Alberto Bevilacqua: *Roma califfa* (Milano: Mondadori, 2012), S. 227. Der besonderen Akustik der Stadt Rom gelten weiterhin in neuerer Zeit Audio-Reiseführer auf CD, so z.B. Kober Reinhard, Morgenroth Matthias: *Audio-Reiseführer und Hörerlebnis. Eine akustische Reise zwischen Vatikan und Campo dei Fiori. Text und Produktion*, 49 Min (Königswinter: tandem, 2006).

⁴ In der vorliegenden Arbeit werden alle Komposita des Wortes „Rom“ aufgrund der sprachlichen Ökonomie zusammen geschrieben. Des Weiteren haben sich Komposita wie „Rombild“, „Romreise“ und „Romdichtung“ in der jüngsten Forschung etabliert, so z.B.: Wöller, Florian: *Rombilder im deutschsprachigen Protestantismus* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2011); Seul, Peter: *Rettung für alle: Die Romreise des Paulus nach Apg 27,1-28,16* (Berlin [u.a.]: Philo, 2003); Czaplá, Ralf, Georg (Hrsg.): *Zwischen Goethe und Gregorovius: Friedrich Rückert und die Romdichtung des 19. Jahrhunderts* (Würzburg: Ergon Verlag, 2009). Es ist dabei bemerkenswert, dass diese sprachliche Tendenz zwar auf das Wort „Rom“ angewandt werden kann, dass sie aber für andere Städtenamen wie „Paris“, „Berlin“ oder „New York“ nicht zu gelten scheint.

Zeitufer“⁵ geschlagen, welche die Antike, die Renaissance und die Barockzeit mit der Gegenwart verbinden. Demzufolge liegt die Einzigartigkeit Roms wesentlich in der Möglichkeit, den Graben zwischen den Epochen zu überwinden, damit der Traum eines Spazierganges durch Jahrhunderte europäischer Geschichte Wirklichkeit wird.

Das Wesen Roms schwankt zwischen den Polen Grandiosität und Motorik. Einerseits wirkt Rom imposant und überwältigt den Reisenden mit seiner Pracht, als spielte es damit, alles zu monumentalisieren, „auch die eigene Vorstellung“.⁶ Andererseits lässt sich Rom als „Hauptstadt der Welt“⁷ überall wiederfinden, -erkennen und -begegnen. Nun ist die römische Motorik hervorzuheben, denn sie ist sowohl auf einer literarischen als auch auf einer architektonischen Ebene von Bedeutung. Im Laufe der Zeit rückte die Ewige Stadt in den Fokus der deutschsprachigen Literatur, die sich intensiv mit römischen Themen und Motiven beschäftigte.⁸ Die Tradition der Romreise verlieh der abendländischen Kultur ein besonderes Gepräge, sodass ein Romaufenthalt, wie der deutschsprachige Lyriker Durs Grünbein formulierte, „dem Verweilen in einem interdisziplinären, transnationalen und jahrhundertalten Roman gleiche. Darüber hinaus ist die Ewige Stadt überall auf der Welt präsent, weil ihre architektonischen Strukturen als Modell für später gegründete Großstädte dienen. So gilt beispielsweise das Pantheon als „Mutter aller späteren Kuppelbauten“⁹ und der Grundriss des Kolosseums ist deutlich in heutigen Sportstadien zu erkennen. In der Form ihres kleinsten Bestandteiles, des Steines, setzte sich das Wesen dieser Stadt in Bewegung, um sich weltweit zu multiplizieren.

Aus der hier vorgenommenen Skizzierung des römischen Wesens lässt sich nachvollziehen, welche Bedeutung diese Stadt für unzählige europäische Künstler und Intellektuelle besaß, die sich „in der Nachfolge Winckelmanns und Goethes“ seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf eine Reise nach Rom begaben.¹⁰ So gesteht Johann Wolfgang von Goethe, die Leitfigur zahlreicher Generationen von Romreisenden, in *Italienische Reise*, dass er sich entschlossen habe, „einen langen, einsamen Weg zu machen, um den Mittelpunkt zu suchen, nach dem [ihn] ein unwiderstehliches Bedürfnis hinzog“.¹¹ Der Wunsch des Dichters, einmal nach Rom zu

⁵ Klaus Modick: *Das Licht in den Steinen* (Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 1992), S. 57.

⁶ Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*, S. 181.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, Bd. 1 (Berlin [u.a.]: Deutscher Klassiker Verlag, 2011), S. 134.

⁸ An dieser Stelle soll aber auch darauf hingewiesen werden, dass nicht nur deutsche Intellektuelle Italien bereisten. So ließen sich unter anderem Stendhal, John Keats, Luigi Pirandello und Ezra Pound in der Ewigen Stadt nieder.

⁹ Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*, S. 181.

¹⁰ Ortheil: *Rom: Eine Ekstase*, S. 10. Hier sollen nur einige bedeutende Persönlichkeiten genannt werden: Neben Goethe und Winckelmann auch Wilhelm Müller, Wilhelm Waiblinger und der Historiker Ferdinand Gregorovius; außerdem Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard.

¹¹ Goethe: *Italienische Reise*, 1, S. 134.

reisen, erscheint demnach so, als handelte es sich um eine „Art von Krankheit“, von der ihn nur „der Anblick und die Gegenwart heilen“ könne.¹²

Es ist bemerkenswert, dass der Aufenthalt in Rom nicht nur einen großen Einfluss auf Goethes künstlerische Tätigkeit, sondern auch auf seine Lebenswahrnehmung ausübt. Zwar erfüllt sich in der Begegnung mit der Antike der Jugendtraum Goethes, jene in den römischen Prospekten seines Vaters porträtierte, aber auch in Kupferbildern, Gemälden und Zeichnungen bereits bewunderte Stadt mit eigenen Augen zu betrachten. Das antike Herz Roms ist aber mit der gegenwärtigen Stadt so harmonisch integriert, dass es noch „lebendig“, „bestimmt“ und „zusammenhängend“ pulsiert.¹³ Deshalb hat Goethe den Eindruck, in jeder Ecke dieser für ihn neuen Stadt alte Bekanntschaften zu erleben, und reflektiert: „[E]s ist alles, wie ich mir’s dachte, und alles neu“.¹⁴ Jedoch ist in *Italienische Reise* auch von einem anderen, entscheidenden Erlebnis die Rede, das mehrere Romreisende nach Goethe ebenfalls prägen wird: Der Dichter fühlt sich durch seine intensiven Erkundungen in Italien „bis aufs innerste Knochenmark“ verändert.¹⁵ So begreift er im Laufe seiner Reise, dass die unvergleichbare Bereicherung, die „einem nachdenkenden Menschen die Betrachtung eines neuen Landes gewährt“, dem Anfang eines neuen Lebens entspricht.¹⁶ Diese überwältigende Erfahrung spiegelt den Beginn einer innerlichen Veränderung wider: „Es ist denn doch ein anderes Sein“, gesteht Goethe auf der Fahrt von Ferrara nach Rom.¹⁷

Am Beispiel von Goethes Romreise wird deutlich, dass die Reisen häufig Anstoß für eine eingehende Wandlung der eigenen Geisteshaltung geben. Das Reisen ermöglicht es dem aufmerksamen und dem Neuen gegenüber aufgeschlossenen Beobachter, sich mit einem unbekanntem Land auf verschiedenen Ebenen kritisch zu befassen. So wird die Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Kunst genauso wie mit der Sprache und den Sitten eines fremden Landes zum Anlass der Begegnung mit dem Anderen. Romreisen dienten deshalb als Impuls zu einer intensiven Beschäftigung deutscher Autoren mit dem Fremdbild der Stadt Rom, was wiederum aber auch zu einer Reflektion über das Eigene und Vertraute führte: Es sind „in der Literatur nicht anders als im Leben, häufig die Reisen, aus denen Bilder des anderen Landes“ und der eigenen Heimat entstehen.¹⁸ Diese Korrelationen zwischen dem

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 135.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 157.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 107.

¹⁸ Angelika Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik* (Berlin: Schmidt, 2013), S. 189.

Eigenen und dem Fremden, zwischen der Auto- und der Heteroimago der Ewigen Stadt stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit.

1.1. Zielsetzung und These

Ziel der vorliegenden Studie ist es, die Beziehung des Fremd- und Eigenbildes der Stadt Rom auf eine neue, sich bewusst von etablierten Klischees distanzierende Weise zu untersuchen. Als grundlegende Annahme über das Rombild gilt dabei, dass in Anbetracht landspezifischer Elemente wie Sprache, Geschichte, Kultur und Bildung sowohl Differenzen als auch Analogien zwischen dem deutschen und dem italienischen Rombild bestehen. Deutschland und Italien sind zwei europäische Länder, deren Literaturen und Kulturen seit vielen Jahrhunderten in wechselseitiger Beziehung stehen, wie nicht zuletzt die Tradition der Romreise deutlich zeigt. In Anbetracht der deutsch-italienischen historischen Verhältnisse gibt es keine anderen zwei Länder, die so wie Deutschland und Italien in den letzten tausend Jahren verbunden waren. Strukturell sind beide in verschiedenen Aspekten ähnlich, obwohl sie zugleich auch sehr unterschiedlich wirken.¹⁹ Eine sich als komparatistisch verstehende Arbeit verfolgt deshalb das Anliegen, nicht nur Unterschiede und Ähnlichkeiten hervorzuheben, sondern diese auch kritisch zu reflektieren, zu ergründen und nachzuvollziehen.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die Analyse der literarischen Imago der Ewigen Stadt den Fokus auf drei spezifische Kategorien legen:

1. Deutsche Gegenwartsautoren, die einen Aufenthalt in Rom ausschließlich als Stipendiaten der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo verbrachten;
2. Deutsche Gegenwartsautoren, die (auch) außerhalb der Villa Massimo in Rom wohnten.²⁰ Mit „auch“ ist hier gemeint, dass es zwei Gruppen von Autoren gibt: Die einen wohnten in Rom sowohl in der Deutschen Akademie als auch außerhalb deren Geländes, die anderen ohne den Förderpreis der Villa Massimo als freie Schriftsteller.
3. Italienische Autoren, die in Rom lebten und deren Werke einen Rombezug aufweisen.

Durch diese Unterteilung sollen drei Aspekte betont werden: Erstens soll ermittelt werden, ob hinsichtlich des Rombildes Unterschiede zwischen den Autoren der ersten und der zweiten Kategorie zu erkennen sind; zweitens, ob Ähnlichkeiten zwischen den Autoren der zweiten und der dritten Kategorie bestehen; drittens, ob sich Differenzen oder Parallelen zwischen den

¹⁹ Vgl. das von der Autorin durchgeführte Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018).

²⁰ Die Wahl, das Wort „auch“ in Klammern zu schreiben, liegt darin, dass nicht alle Autoren, die das Stipendium der Villa Massimo erhielten, in Rom auch außerhalb der Deutschen Akademie wohnten.

Autoren der ersten und der dritten Kategorie finden lassen. Anders formuliert, bilden drei Fragestellungen den Rahmen dieser Betrachtungen: Zunächst soll untersucht werden, ob sich das Rombild jener Schriftsteller, die einen Aufenthalt in Rom ausschließlich als Stipendiaten der Villa Massimo verbrachten, von demjenigen deutscher Autoren unterscheidet, die (auch) außerhalb der Deutschen Akademie in Rom lebten. Daran anschließend wird der Frage nachgegangen, ob das Rombild deutscher Autoren, die in Rom (auch) jenseits des Geländes der Deutschen Akademie wohnten, demjenigen jener italienischen Schriftsteller ähnelt, die ebenfalls in Rom lebten und über die Ewige Stadt schrieben; schließlich wird analysiert, ob sich Differenzen oder Parallelen zwischen dem Rombild jener deutschen Schriftsteller, die einen Romaufenthalt ausschließlich als Stipendiaten der Villa Massimo erlebten und dem Rombild der eben erwähnten italienischen Schriftsteller feststellen lassen.

Als Rombild lässt sich hier die Gesamtheit der literarischen Merkmale und Instrumente, aber auch das Gefüge der von dem Text kanalisierten Eindrücke und Inhalte definieren, welche die Darstellung der Stadt Rom in einem literarischen Werk bestimmen. Die komparatistische Analyse des deutschen und des italienischen Rombildes ist deshalb von Bedeutung, weil literarische Texte nicht nur die Wahrnehmung einer anderen Kultur, sondern vielmehr die Schöpfung eines Fremdbildes stark beeinflussen können. So beschreiben Manfred Beller und Joep Leerseen die Korrelation zwischen Fremdbild und literarischer Darstellung folgendermaßen: „Our images of foreign countries, peoples and cultures mainly derive from selective value judgements [...] as expressed in travel writing and in literary representation“.²¹

Die vorliegende Untersuchung des Rombildes geht von der These aus, dass die Erfahrung in der Villa Massimo als Impuls für deutsche Autoren dienen kann, um sich eingehend mit dem literarischen Bild der Ewigen Stadt zu beschäftigen. In den Texten mehrerer Gegenwartsaufenthaltsautoren, die das Villa-Massimo-Stipendium erhielten, wird Rom als literarischer Topos in den Vordergrund gestellt. Diese These lässt sich durch die beachtliche Anzahl der im Anschluss an einen Aufenthalt in der Villa Massimo erschienenen Texte über Rom bestätigen. Gemein haben diese Texte eine der Ewigen Stadt verliehene primäre Rolle, denn Rom wird hier nicht in der passiven Form eines Ortes der Darstellung repräsentiert. Im Gegenteil symbolisiert die Stadt einen aktiven und vitalen Ort, der zum einen Veränderungen in den Figuren initiiert, zum anderen aber auch deren Aktionen und Gedanken konditioniert.

Hinsichtlich der Beschäftigung ehemaliger Villa-Massimo-Stipendiaten mit der Ewigen Stadt kann festgehalten werden, dass es sich dabei stets um einen persönlichen und

²¹ Beller Manfred, Leerseen Joep (Hrsg.): *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey* (Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2007), S. 5.

individuellen Prozess handelt. Nicht alle Autoren reagieren sofort und auf dieselbe Weise auf die Stadt. Vielmehr zeigt sich das Interesse an Rom sowohl zu unterschiedlichen Zeitpunkten des römischen Aufenthalts als auch mit einem unterschiedlichen Intensitätsgrad. So unterscheiden sich zum Beispiel Hanns-Josef Ortheil und Ingo Schulze erheblich in der Thematisierung Roms in ihren Werken. Im Falle Ortheils kann eine Leidenschaft für Rom festgehalten werden, die in verschiedenen Texten immer wieder zum Ausdruck kam. Ingo Schulze verfasste dagegen lediglich einen Text mit einem Bezug zu Rom direkt nach seinem Aufenthalt in der Villa Massimo.²² Im Laufe ihres Aufenthalts geben außerdem einige Stipendiaten in der Regel dem Bedürfnis nach, von der Deutschen Akademie Abstand zu nehmen, um eine längere Zeit „unter den Römern und nicht unter den Deutschen“ zu verbringen.²³ Dies hat zur Folge, dass sie sich kritisch mit der Rolle der Villa Massimo auseinandersetzen, wie diese Äußerungen Jan Koneffkes zeigen:

Die Villa Massimo ist von einer Mauer mit neunfach gewickeltem Stacheldraht und Glasscherben umringt. Warum? Wir Künstler haben uns immer gefragt: ‚Sollen die Stipendiaten vor den Italienern geschützt werden oder die Italiener vor uns?‘ [...] Die Villa signalisiert: ‚Wir sind eine Insel, ein Reservat, wir sind eine deutsche Enklave‘.²⁴

Zwar stehen nicht alle Schriftsteller-Stipendiaten in einem solchen diametralen Gegensatz zueinander bezüglich deren Beschäftigung mit Rom wie Ortheil und Schulze und nur die wenigsten üben vergleichbar starke Kritik an der Deutschen Akademie wie Jan Koneffke. In diesem Zusammenhang steht jedoch fest, dass die Erfahrung in der Villa Massimo bei den jeweiligen Stipendiaten dazu führen kann, sich intensiv mit der Stadt Rom auseinanderzusetzen, was sich als ein persönlicher und individueller Prozess charakterisieren

²² Seit seinem Romaufenthalt als Stipendiat der Villa Massimo im Jahr 1993 publizierte Hanns-Josef Ortheil mehrere Texte mit Bezug zu Rom: *Römische Sequenz* (1993), *Faustinas Küsse* (1998), *Die Erfindung des Lebens* (2009) (vgl. das Kapitel *Rom*), *Rom: Eine Ekstase* (2009), *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015). Dahingegen verfasste Ingo Schulze den Romtext *Augusto, der Richter* im Jahr 2010, als er Stipendiat der Villa Massimo in Rom war. Diese Erzählung erschien ebenfalls in demselben Jahr in der Erzählungssammlung *Orangen und Engel: Italienische Skizzen*, die auch andere Texte über Rom beinhaltet.

²³ Hanns-Josef Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution* (München: Langen-Müller, 2015), S. 187.

²⁴ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Jan Koneffke, (Heidelberg, 14.11.2018). Jan Koneffke war Stipendiat der Deutschen Akademie Rom für das Fach Literatur im Jahr 1995. Die Vorstellung der Villa Massimo als paradiesische Insel ist auch in einigen Gedichten zu finden, die Koneffke während seines Aufenthalts in der Villa Massimo schrieb. Dazu vgl. Jan Koneffke: *Halt! Paradiesischer Sektor!* (Rom: Deutsche Akademie - Villa Massimo, 1995). Nach dem ehemaligen Direktor der Deutschen Akademie Rom, Jürgen Schilling (1993-1999), dienten Stacheldraht und Glasscherben als Abschreckungsmittel für die Diebe, die damals das Parkgelände nach archäologischen Funden durchsuchten. Seitdem hat sich das Aussehen der Villa Massimo aber verändert, denn wichtige Restaurierungsarbeiten fanden zwischen 1999 und 2002 auf deren Gelände statt. Obgleich der Park der Villa heute noch von Mauern umschlossen wird, wirkt die Villa Massimo von außen betrachtet nicht mehr so bedrohlich. Heute sind weder Stacheldraht noch Glasscherben mehr vorhanden, dennoch steht die Villa unter Videoüberwachung.

lässt. Nach Maria Gazzetti, der Direktorin der deutschen Einrichtung „Casa di Goethe“²⁵ in Rom, übt ein Romaufenthalt häufig einen starken Einfluss auf die Stipendiaten aus:

Es kann sein, dass die sich die Wirkung später zeigt, aber dieser Italien-Aufenthalt macht etwas mit einem [Künstler]. Ich behaupte, ein Italien-Aufenthalt ist ein Erdbeben für die Künstler, nur weiß man das nicht mehr genau zu messen. Aber das bleibt. Das ist vielleicht das Vulkanische an dieser Stadt.²⁶

Die in dieser Arbeit vertretene Hauptthese, dass die Erfahrung in der Villa Massimo als Impuls für deutsche Autoren dienen kann, um sich mit dem literarischen Bild der Ewigen Stadt kritisch zu befassen, kann dabei in drei Unterthesen systematisiert werden. Erstens bekundet sie, dass Rom heute noch imstande ist, großes Interesse bei deutschen Autoren zu wecken. Dies bedeutet, dass sich die Ewige Stadt als literarischer Topos nicht erschöpft hat, sondern sich auch weiterhin als fruchtbares Terrain für die deutsche Gegenwartsliteratur erweist. Zweitens gilt die Villa Massimo laut dieser These weder als Mikrokosmos noch als deutsche Insel. Im Gegenteil repräsentiert die Deutsche Akademie Rom einen für die Stipendiaten zunächst notwendigen Rückzugsort, damit sie sich im Laufe der Zeit an die fremde Stadt gewöhnen können. Die schützende Rolle der Villa Massimo wird von deren ehemaligen Direktor, Joachim Blüher, folgendermaßen beschrieben:

Deutsche Reisende, die zum ersten Mal aus dem Norden nach Italien, überhaupt nach Rom, fahren, erleben ein solches Chaos und einen solchen Andrang von Menschen, eine solche Lautstärke, dass sie irgendwann die Tür zu machen und sagen: „Ach, endlich, wieder Ruhe.“ [...] Sie brauchen ihre Ruhe. Danach können Sie sich in diesem Raum wieder bewegen. Die Villa ist keine Isolation, sondern eine Schutzzone, auch eine soziale Schutzzone. Die Notwendigkeit dieser Schutzzone wird immer geringer und das führt dazu, dass sich einige Stipendiaten am Ende [ihres Stipendiums] eine Wohnung in Rom suchen. Das hätten sie am Anfang nicht gemacht, aber das machen sie am Ende. Das heißt, dass sie angefangen haben, Italien und die Italiener ein bisschen zu verstehen und die Situationen einzuschätzen.²⁷

Aus dieser Perspektive dient der Aufenthalt in der Villa Massimo ebenfalls als wichtige Vorbereitungsphase, nach der die Stipendiaten allmählich damit beginnen, sich mit der Stadt literarisch zu beschäftigen. Als dritte Unterthese gilt, dass sich eine Annäherung zwischen dem deutschen und italienischen Rombild festhalten lässt. So werden sowohl deutsche als auch italienische Texte, in deren Zentrum Rom als Sujet steht, in dieser Arbeit untersucht, weil Analogien und Parallelen zwischen dem deutschen und italienischen Rombild allein anhand eines intertextuellen Ansatzes zum Ausdruck kommen können.

Schließlich ist zu betonen, dass die Erfahrung in der Villa Massimo zwar als Impuls für eine Auseinandersetzung mit Rom dienen kann, dieses Stipendium aber keine Verpflichtung der

²⁵ Die Casa di Goethe (Das Haus Goethes) ist das einzige deutsche Museum im Ausland. Es handelt sich dabei um eine der bedeutendsten deutschen Institutionen in Rom samt der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, der Bibliotheca Hertziana und dem Deutschen Archäologischen Institut.

²⁶ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018).

²⁷ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018).

Deutschen Akademie gegenüber bedeutet, einen Text über Rom zu verfassen. Wer in der Deutschen Akademie Rom als Stipendiat aufgenommen wird, erläutert Joachim Blüher, „der ist nicht verpflichtet, irgendetwas zu liefern: Wir [die Villa Massimo] sind keine Schule. Man muss auch damit rechnen, dass jemand gar nichts macht, oder nichts machen kann, dass er eine Krise hat“.²⁸ Vielmehr haben alle Stipendiaten die freie Wahl. Insofern können sie während ihrer Förderzeit ein neues, mit Rom verbundenes Kunstwerk verfassen, aber auch alte Arbeiten fortsetzen, die bereits in Deutschland angefangen wurden. Dennoch haben sie ebenfalls die Möglichkeit, sich von der Kunstwelt bewusst zurückzuhalten, um sich und ihre künstlerische Tätigkeit im Laufe des Jahres neu zu definieren. Deshalb verkörpert die Freiheit die geistige Grundlage dieses Stipendiums: „Freiheit“, so der Direktor der Villa Massimo, „heißt, Bedingungen wegzuhalten.“²⁹ In diesem Kontext ist von der Freiheit der Selbstentfaltung die Rede: Die Stipendiaten erhalten die Gelegenheit, sich dank einer beträchtlichen Förderung ohne Außendruck auf ihre Arbeiten zu konzentrieren. Dass sich schließlich diese Freiheit in der Niederschrift eines Romtextes konkretisiert, bestätigt die einleitende Behauptung dieser Arbeit, die Ewige Stadt übe eine unwiderstehliche Faszination aus.³⁰

1.2. Zum bisherigen Forschungsstand

Da die Ewige Stadt als fruchtbarer und traditionsreicher literarischer Topos sowohl für die italienische als auch für die deutsche Gegenwartsliteratur dient, liegt die Vermutung nahe, dass eine vergleichende Analyse des deutschen und des italienischen Rombildes zu den bisherigen Forschungsinteressen der Komparatistik gehört. Tatsächlich fand die komparatistische Betrachtung dieser beiden Rombilder aber bislang nur wenig Beachtung in der Forschung. So gibt es bisher keine literaturwissenschaftliche Monografie, in der das deutsche und das italienische Rombild aus vergleichender Perspektive und anhand gegenwärtiger Texte untersucht wurde. Zwar erschienen bereits Untersuchungen des deutschen und des italienischen Rombildes, die den Fokus auf Texte der Gegenwartsliteratur legen. Dennoch wurden die beiden Rombilder noch nie im Rahmen einer einzelnen Arbeit miteinander verglichen, sondern stets getrennt voneinander betrachtet.³¹

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ So erhielten etwa die folgenden AutorInnen nicht nur das Stipendium der Villa Massimo, sondern sie verfassten auch ein Buch über die Ewige Stadt: Friedrich Christian Delius (1971-1972), Klaus Modick (1990-1991), Hanns-Josef Ortheil (1991 und 1993), Jan Koneffke (Villa Massimo 1995), Judith Kuckart (1997-1998) Marion Poschmann (2004), Feridun Zaimoglu (2005), Ingo Schulze (2007) und Durs Grünbein (2009).

³¹ Zum italienischen Rombild vgl. Raffaello Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città* (Palermo: Il Palindromo, 2017). Zum deutschen Rombild siehe: Czaplá Ralf Georg, Fattori Anna (Hrsg.): *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* (Bern [u.a.]: Lang, 2008).

Anhand dieser Reflexion lässt sich festhalten, dass eine vergleichende Untersuchung des deutschen und italienischen Rombildes ein Desiderat der Rombild-Forschung ist, das neue Anstöße für junge Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler im Bereich der Komparatistik geben kann. Diese Studie ist demnach ein Beitrag zur komparatistischen Untersuchung der deutschen und italienischen Gegenwartsliteratur, weil sie sich mit einem zentralen, dennoch bis heute wenig beachteten Thema der Romdichtung eingehend beschäftigt. So werden im Folgenden drei Aspekte skizziert, welche den innovativen und singulären Charakter der vorliegenden Untersuchung im Hinblick auf die bisherige Rombild-Forschung kennzeichnen.

Erstens befasst sich diese Studie mit der deutschen und zugleich auch mit der italienischen Gegenwartsliteratur. Hier wird zunächst das deutsche und danach das italienische Rombild untersucht, um daran anschließend den beiden Rombildern einem Vergleich zu entziehen. Die Untersuchung des deutschen und italienischen Rombildes bezeichnet diese Arbeit als grenzüberschreitend und dementsprechend komparatistisch, denn die Komparatistik „gerade beginnt dort, wo die anderen Philologien enden; sie setzt grenzüberschreitend ein, wenn die Nationalphilologien an ihre Grenzen stoßen“.³² Vor diesem Hintergrund ist eine vergleichende Studie, die sich mit Fremd- und Eigenbild auseinandersetzt, von großer Bedeutung, um Brücken zwischen den Kulturen zu schlagen.

Zweitens legt diese Arbeit den Fokus auf die Gegenwartsliteratur der jüngsten Zeit, weil sie sich mit den letzten dreißig Jahren deutscher und italienischer Literatur über die Ewige Stadt beschäftigt. Es ist hier hervorzuheben, dass diese Entscheidung einerseits eine große Herausforderung widerspiegelt, andererseits aber auch erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Dass Gesamtwerke von Schriftstellerinnen und Schriftstellern „noch unabgeschlossen sind und ohne längere Deutungstraditionen vorliegen, steht für Gegenwartsliteraturwissenschaftler einer methodisch kontrollierten Analyse und Deutung nicht etwa im Weg, sondern macht diese vielmehr erforderlich“³³. Dem Literaturwissenschaftler gilt es als Freiheit, die eigenen methodologischen und theoretischen Ansätze zu erproben. Gleichzeitig bedeutet die Abwesenheit älterer Deutungstraditionen aber auch, dass die bis zu diesem Zeitpunkt angewandten Interpretationsmuster, Lektüre- und Analyseverfahren entweder modifiziert oder neu definiert werden müssen.

³² Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 13.

³³ Herrmann Leonhard, Horstkotte Silke: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2016), S. 8.

Drittens zieht die vorliegende Arbeit auch den literatursoziologischen Kontext in Betracht, denn für die Komparatistik sollen Texte nicht nur als einzelne Elemente betrachtet, sondern auch und vor allem in Kontexten untersucht werden: „Der Vergleich macht die Komparatistik aus, und dieser erschließt Kontexte.“³⁴ Für die vorliegende Analyse des deutschen und des italienischen Rombildes spielen deshalb insbesondere die gesellschaftlichen und soziokulturellen Bedingungen der Produktion und Rezeption der Texte eine wesentliche Rolle. Außerdem sind die Textkonstitution sowie die Beziehung zu den die jeweilige Epoche charakterisierenden, literarischen Gattungen hervorzuheben.³⁵

Da zudem die Frage nach der „Verbindung von soziologischer und historischer Betrachtung“ von großer Relevanz für die Literatursoziologie ist, sollen die hier zu behandelnden Texte in deren sozio-historischen Kontexten und in der Form eines Kontinuums untersucht werden.³⁶ Neben dem sozialgeschichtlichen Ansatz ist auch die Perspektive des zeitlichen Kontinuums entscheidend. So werden die in den analysierten Texten thematisierten sozialhistorischen Verhältnisse nicht separat betrachtet, sondern sie sind als Bestandteile der deutschen und italienischen Geschichte zwischen den 1980er und der zweiten Dekade der 2000er Jahre zu verstehen.³⁷

Des Weiteren wird darauf hingewiesen, dass sich die bisherige deutsche und italienische Rombild-Forschung immanent mit einzelnen Texten beschäftigt, ohne diese in Beziehung zu anderen Werken zu setzen. Genauso wie es derzeit noch an einer vergleichenden Untersuchung der beiden Rombilder mangelt, fehlt bislang auch eine Analyse des italienischen und des deutschen Rombildes, die sowohl dem sozialgeschichtlichen Ansatz als auch der Perspektive des Kontinuums Rechnung trägt. Die bisher einzige Auseinandersetzung mit dem Rombild in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur erfolgt in den Beiträgen des von Ralf Georg Czapla und Anna Fattori herausgegebenen Sammelbandes *Die verewigte Stadt. Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*.³⁸ Da dieser umfangreiche Band vornehmlich einen historischen Überblick über das deutsche Rombild bietet, werden sowohl der literatursoziologische Kontext als auch das zeitliche Kontinuum nur am Rande berücksichtigt. Die Beiträge untersuchen zwar verschiedene Phasen der Rombild-Evokation von der

³⁴ Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 38.

³⁵ Vgl. Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe* (Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2013), S. 463.

³⁶ Ebd., S. 464.

³⁷ Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989) und Hanns-Josef Ortheils *Rom Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015) bilden den zeitlichen Rahmen der vorliegenden Arbeit. Der Untersuchungszeitraum wird im Abschnitt *Zur Wahl des Untersuchungszeitraums* genauer erläutert.

³⁸ Vgl. Czapla Ralf Georg: *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*.

Nachkriegszeit bis heute, doch geschieht dies durchweg in Einzelbetrachtungen, die sich nur punktuell berühren. Daneben repräsentiert Sara Morettis Interviewsammlung *Rom auf Zeit. Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch* den bedeutendsten Beitrag, der die Erfahrungen deutscher Autorinnen und Autoren in der Villa Massimo zu beschreiben versucht. Moretti führte Gespräche mit acht Stipendiaten und untersuchte dabei sowohl den Prozess des künstlerischen Schaffens als auch, wie die Schriftstellerinnen und Schriftsteller ihre Erfahrungen in ihren jeweiligen Werken verarbeiteten. In Anbetracht der italienischen Rombildforschung lässt sich deshalb feststellen, dass die vergleichende Analyse bisher keine primäre Rolle spielte. Demzufolge sind zahlreiche Beiträge über das Rombild in der Gegenwartsliteratur zu finden, wohingegen bis heute nur wenige Studien veröffentlicht wurden, welche das Rombild in der italienischen Gegenwartsliteratur komparatistisch untersuchen. Zu den Ausnahmen gehören Raffaello Palumbo Moscas *Roma di carta: Guida letteraria della città* und der noch nicht publizierte Sammelband *Roma* des Autors Dante Maffia.³⁹

1.3. Zu den Forschungsbereichen

Dass sich die vorliegende Untersuchung des Rombildes in der deutschen und italienischen Gegenwartsliteratur als komparatistisch versteht, wurde hier bereits erwähnt.⁴⁰ Wie die Komparatistik als eine vergleichsweise junge akademische Disziplin zu definieren ist, wird bereits seit längerer Zeit innerhalb der literaturwissenschaftlichen Welt kontrovers diskutiert. Da diese Diskussionen zu facettenreich und komplex erscheinen, überschreiten sie die Grenzen der vorliegenden Arbeit, sodass diese bewusst nicht darauf abzielt, ein detailliertes Panorama der Definitionsversuche für die Komparatistik zu liefern. Um das Arbeitsfeld der Komparatistik präziser zu kennzeichnen, wird auf die Definition von Richard Anthony Sayce hingewiesen. Obgleich sie in den 1960er Jahren formuliert wurde, scheint Sayces Definition nicht an Relevanz verloren zu haben, denn sie setzt deutlich den Akzent auf den grenzüberschreitenden Charakter der Komparatistik. Im Gegensatz zu der Allgemeinen Literaturwissenschaft, welche die Literatur ohne Hinsicht auf Sprach- und Nationengrenzen betrachtet, verkörpert die „comparative literature“ laut Sayce „the study of national literatures in relation to each others“.⁴¹ Insofern beschäftigt sich die Komparatistik beziehungsweise die Vergleichende Literaturwissenschaft mit all jenen Erscheinungsformen von Literatur, die sowohl linguistische

³⁹ Vgl. Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*. Dante Maffia brachte den Entwurf der Artikelsammlung *Roma* der Autorin zur Kenntnis: Sie wird voraussichtlich im Laufe des Jahres 2019 publiziert.

⁴⁰ Vgl. Abschnitt *Zielsetzung und These*.

⁴¹ Indiana University Department of Comparative Literature (Hrsg.): *Yearbook of comparative and general literature*, Bd. 43, 1995 (Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 1996).

und nationale Demarkationen, als auch die akademischen Abgrenzungen der Künste und Wissenschaften transzendieren, um die Beziehungen zwischen verschiedenen Nationalliteraturen zu untersuchen.⁴² Sie gilt als Vergleich einer Literatur mit anderen Literaturen und ebenfalls als Vergleich einer Literatur mit anderen Sphären des menschlichen Lebens wie die Künste und die Wissenschaften.

In der Komparatistik nimmt, wie sich aus den vorherigen Überlegungen ergibt, Fremdheit eine wichtige Position ein. Indem eine Grenze überschritten wird, entsteht der Kontakt zu dem Fremden, zu dem Anderen. So lässt sich innerhalb der Komparatistik eine „Lehre vom Fremden“ identifizieren,⁴³ welche das Bild vom anderen Land, seinen Bewohnern, seiner Kultur untersucht: die komparatistische Imagologie. Nach Marius-François Guyards steht „[l’]étranger tel qu’on le voit“ im Zentrum der Imagologie: der Fremde, wie der Beobachter ihn sieht. Mit anderen Worten wird der, das oder die Fremde anhand des Bildes betrachtet, das von den Medien, aber auch durch Reisen und Literatur vermittelt wird.

Repräsentiert die Imagologie einen relativ jungen Fachbereich der Komparatistik, so ist ihr Untersuchungsgegenstand viel älter und vor allem mit der Geschichte der Reiseliteratur eng verbunden, denn das Bild eines anderen Landes gibt es schon, solange es Reiseliteratur gibt.⁴⁴ Als entscheidend gilt dabei das folgende Element: Erst durch den Vergleich mit dem jeweils Eigenen ist das Andere zu begreifen, weil die Begegnung mit dem Fremden stets auf der Basis der eigenen Erfahrung beruht. Entsprechend ist Fremdheit immer mit Vertrautheit verflochten, ebenso wie ein enges Verhältnis zwischen dem Anderem und dem Eigenem, zwischen Fremd- und Selbstbild zu erkennen ist.

Befasst sich diese Arbeit mit dem deutschen und italienischen Rombild, so ist sie ohne Zweifel im Bereich der komparatistischen Imagologie anzusiedeln. Im Zentrum dieser Analyse steht die Auseinandersetzung mit der Hetero- und Autoimago der Stadt Rom: Es ist einerseits von dem Bild einer anderen, fremden Stadt, andererseits von dem Bild der eigenen, vertrauten Stadt die Rede. An dieser Stelle ist jedoch die wesentliche Trennung von Rom- und Italienbild hervorzuheben. Die vorliegende Studie stellt das Rombild in den Vordergrund, wohingegen das Italienbild im Hintergrund bleibt. Zwar erscheint es als selbstverständlich, dass eine Untersuchung des Rombildes auch Informationen über das Italienbild liefert; jedoch ist es aus drei Gründen notwendig, die Imago der Ewigen Stadt als spezifisches Objekt zu behandeln:

⁴² Vgl. Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 13.

⁴³ Ebd., S. 188.

⁴⁴ Zur Geschichte der komparatistischen Imagologie vgl. Manfred Fischer: *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie* (Bonn: Bouvier, 1981).

aufgrund des Geheimnisses der römischen Faszination, der Tradition der Romreisenden und der Präsenz der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo.⁴⁵ Die zuvor aufgeführten Aspekte bestätigen jene tiefe Bedeutung, die Rom seit Jahrhunderten für die deutsche Literatur trägt. Dass das Bild der Ewigen Stadt als Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit dienen soll, ist demzufolge legitim und für die Entwicklung der Rombildforschung ebenfalls erforderlich.

Die Imagologie spielt eine wesentliche Rolle innerhalb der Diskussion über Fiktion und Wirklichkeit. Jene Bilder des anderen Landes, die aus literarischen Texten entstehen, können zwar mit der empirischen Welt in Beziehung stehen, sie stellen aber keine präzise Widerspiegelung der Wirklichkeit dar. So betont Manfred Beller in seiner Studie *Imagology*, dass literarische Imagines den aus der realen Welt stammenden Identitäten nicht entsprechen, sondern mögliche Identifizierungen mit einem fremden Land oder seinem Nationalcharakter anbieten.⁴⁶ „Als Raum des Imaginären“ hat die Literatur selbst Teil an der Schöpfung von nationalen Bildern, in denen aber die Relation zwischen real und imaginiert eine doppelte Konnotation aufweist. Zum einen sind die Grenzen zwischen wahr und falsch in den literarischen Imagines schemenhaft, weil das Imaginäre das „Wahr-falsch-Kriterium“ versagt.⁴⁷ Zum anderen lassen sich die literarischen Imagines ebenfalls als falsch für das Land, aber wahr für den Text charakterisieren, denn die Imagologie beruht immer auf einem (inter)textuellen Referenzrahmen:

Discourse implicitly raises a claim of referentiality vis-à-vis empirical reality [...] yet the actual validity of that referentiality claim is not the imagologist's to verify or falsify. [...] The imagologist's frame of reference is a textual and intertextual one.⁴⁸

Aus dieser Perspektive soll sich der Komparatist bei der Analyse literarischer Imagines auf die Realität des Textes beziehen, anstatt sich um die Suche nach einem Referenzrahmen in der empirischen Welt zu bemühen, den es als solchen vielleicht nicht gibt. Schließlich ist der Arbeitsbereich der sich als literarisch verstehenden, komparatistischen Imagologie dort einzuordnen, wo die Grenzen von realen und imaginierten Ländern verschwimmen. Es ist deshalb möglich, dass manche imagologisch entworfenen Fremdbilder die realen Verhältnisse nicht widerspiegeln, sondern nur auf der textuellen und intertextuellen Ebene existieren.⁴⁹

⁴⁵ Während der erste Aspekt schon in der Einleitung behandelt wird, sind die Tradition der Romreisenden und die Bedeutung der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo im Kapitel *Die Analyse der Kontexte* genauer zu betrachten.

⁴⁶ Beller Manfred: *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, S. 27.

⁴⁷ Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 199.

⁴⁸ Beller Manfred: *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, S. 27.

⁴⁹ Vgl. Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 200.

Die imagologische Reflexion über Reales und Imaginiertes, aber auch über Identität und Identifizierung dient als Einleitung zum nächsten, für die vorliegende Arbeit relevanten Forschungsbereich: der Autobiografie. Obwohl sich diese Studie mit keiner ausdrücklich deklarierten Autobiografie beschäftigt, weisen die hier zu analysierenden Texte autobiografische Bezüge auf. Mit dieser Bezeichnung „sind nicht nur Autobiografien im Sinne der Gattungstradition gemeint, sondern alle Texte“, die sich auf ihre individuelle Art „auf das eigene Leben des Verfassers beziehen“.⁵⁰ Im Hinblick auf die autobiografischen Merkmale, die in den ausgewählten Texten erkennbar sind, repräsentiert etwa der Aufenthalt in Rom und/oder in der Villa Massimo ein autobiografisches Moment für die deutschen Schriftsteller; auch die Vertrautheit mit und die Liebe für Rom gelten im Fall der italienischen Autoren als autobiografisch.⁵¹ Deshalb sind hier die zentralen Aspekte der Autobiografieforschung hervorzuheben, die als unabdingbare Voraussetzungen für eine kritische Auseinandersetzung mit den autobiografischen Elementen der untersuchten Texte gelten.

Ist die Autobiografie zunächst als Gattung zu definieren, so bezieht sich die Forschung heute noch auf den französischen Autobiografieforscher Philippe Lejeune, dessen Definition trotz ihres Alters noch nicht an Bedeutung verloren hat.⁵² In den 1970er Jahren formuliert Lejeune, die Autobiografie sei „[le] récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle, fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité“.⁵³ Diese rückblickende Prosaerzählung legt den Fokus auf die individuelle und soziale Existenz einer Person genauso wie auf die Entwicklung ihrer Persönlichkeit. Außerdem setzt die Autobiografie den Akzent auf jene Ereignisse, welche die Person für die Bildung ihrer eigenen Identität als wichtig erachtet. Indem Philippe Lejeune die Perspektive der Leser betont, um das Funktionieren des Textes zu erklären, ist seine Definition den Literaturwissenschaftlern bei der Auseinandersetzung mit der autobiografischen Gattungsform zwar behilflich, die Autobiografie erweist sich aber als problematisches Forschungsterrain. Dies liegt darin, dass die Autobiografie laut Lejeune eine „identité de l’auteur, du narrateur et

⁵⁰ Hermann Schlösser: *Subjektivität und Autobiografie*, in: Klaus Briegleb, Sigfrid Weigel (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur seit 1968* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992), S. 411.

⁵¹ Für eine genaue Untersuchung der autobiografischen Züge der ausgewählten Texte siehe das 2. Kapitel *Die Analyse der literarischen Texte*.

⁵² Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion um die Autobiografie als Gattungsdiskussion vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2017), S. 5.

⁵³ „Die rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“. Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, Points (Paris: Éd. du Seuil, 2001), S. 14. Für die deutsche Übersetzung vgl. Wagner-Egelhaaf: *Autobiographieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven*, S. 5.

du personnage“ voraussetzt, die keine Garantie von Wahrheit repräsentiert, sondern „de nombreux problèmes“ verursacht.⁵⁴

Dass der Begriff der Wahrheit ebenfalls kontrovers ist, bereitet noch mehr Schwierigkeiten für die Autobiografieforscher. So sind „Erinnerung und Gedächtnis [nicht nur] lückenhaft und selektiv“, vielmehr dienen Autobiographien als „Bühnen der Selbstdarstellung“.⁵⁵ Demzufolge stellt die Unterscheidung von wahr und falsch eine solch wichtige Problematik dar, dass sich diese auch durch den Versuch, das Postulat der Wahrheit durch dasjenige der Wahrhaftigkeit zu ersetzen, nicht lösen lässt. Wahrhaftigkeit bedeutet hier „nach dem besten Wissen und Gewissen geschrieben“,⁵⁶ ist aber als Postulat der Forschung in den 1960er-Jahren gescheitert. Die Beschäftigung mit dem Konzept der ‚Wahrheit‘ führt zu der im Laufe der 1970er Jahre verstärkt gestellten Frage, wie eine Autobiografie von einem fiktionalen Text zu unterscheiden sei. Diese Frage nimmt zu jener Zeit eine wesentliche Position ein, obgleich die Forschung nicht mehr den Fokus darauf richtet, die Faktizität einer Autobiografie zu überprüfen. In diesem Kontext konzipiert Philippe Lejeune seine Theorie des Paktangebots, nach der ein Vertrag zwischen dem Autor und den Lesern durch den Text abgeschlossen wird. Dies bedeutet, dass der Autor der Leserin und dem Leser das Angebot macht, seinen Text autobiografisch zu lesen. Dieser Vertrag, der als autobiografischer Pakt bezeichnet wird, determiniert die Haltung der Leserin und des Lesers:

Si [l'identité] est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat.⁵⁷

Die Entscheidung, das Paktangebot aufzunehmen, sodass der Text eine autobiografische Valenz erhält, liegt deshalb ausschließlich bei den Lesern. Sie können aber den autobiografischen Pakt ablehnen und den Text als fiktionales Produkt wahrnehmen.

In den 1980er Jahren wurde Lejeunes Theorie durch die Einführung des Begriffs der Autofiktion erweitert, was eine wesentliche Rolle für die Entwicklung der Autobiografieforschung spielte. Als Erfinder der Autofiktion gilt der französische Autor und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky, der als erster dieses Konzept auf dem Cover seines

⁵⁴ „Damit es Autobiografie gibt (und genereller intime Literatur), muss eine Identität von Autor, Erzähler und Figur vorhanden sein. Jedoch verursacht diese Identität zahlreiche Probleme“. Lejeune: *Le pacte autobiographique*, S. 15. Eigene Übersetzung

⁵⁵ Wagner-Egelhaaf: *Autobiographieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven*, S. 7.

⁵⁶ Ebd., S. 8.

⁵⁷ „Wenn die Identität bestätigt wird (Fall der Autobiografie), wird der Leser die Tendenz haben, die Unterschiede suchen zu wollen (Fehler, Änderungen etc.). Einer Prosaerzählung mit autobiografischen Aspekten gegenüber hat der Leser oft die Tendenz, sich für einen Spürhund zu halten, d.h. nach den Brüchen des Vertrags zu suchen“. Lejeune: *Le pacte autobiographique*, S. 26.

im Jahr 1977 erschienenen Romans *Fils* verwendete. Seine kryptische Definition lautet: „Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté“.⁵⁸ Was darunter zu verstehen ist, die Sprache eines Abenteuers einer Sprache in Freiheit anvertraut zu haben, wird seit der Veröffentlichung von *Fils* heftig debattiert. Zu den beachtlichsten Versuchen, diese komplexe Definition zu entziffern, gehört derjenige des Mainzer Komparatisten Frank Zipfel. Er bezeichnet Autofiktion als das „in der Schwebel bleiben“ zwischen dem fiktionalen und dem autobiografischen Pakt, oder genauer: Der Text bietet sowohl den fiktionalen als auch den autobiografischen Pakt an.⁵⁹ Aus diesem doppelten Paktangebot resultiert laut Zipfel, dass die Leserschaft nicht weiß, welchen Pakt sie abschließen soll, „es kommt daher zu einem Oszillieren zwischen den Pakten“.⁶⁰ In diese intensive Reflexion darüber, wie Autofiktion zu beschreiben ist, lässt sich ebenfalls die Definition von Lorenzo Marchese eingliedern. Nach dem italienischen Literaturwissenschaftler gehe es in der Autofiktion um die Spannung, reale Fakten zu verzerren, damit die Leserin und der Leser diesen Prozess erkennen. „Wer Autofiktion schreibt“, so Marchese, „ist ein beispielhafter Lügner. Einerseits misstraut er der Geschichte, andererseits nutzt er die Autobiografie aus, um sie zu zerstören. Es ist sein Ziel zu behaupten, dass die würdigste Wahrheit in den Erfindungen liegt“.⁶¹ Bedeutet Autofiktion wörtlich „Fiktion von sich selbst“, so entspricht sie einer Fiktionalisierung der eigenen Biografie. Autofiktion befindet sich deshalb in einer Grenzzone zwischen der bearbeiteten Autobiografie und dem durch eine akzentuierte Subjektivität charakterisierten Text.

Neben der Autobiografie und der Autofiktion ist auch die Autorrolle von großer Bedeutung für die vorliegende Arbeit. Es wurde hier bereits auf das Dilemma der Autofiktion hingewiesen, demzufolge Zweifel an den Autorausagen unvermeidlich sind. Dies liegt darin, dass es weder sinnvoll noch möglich ist, einen Text auf seine Faktizität zu überprüfen. Die Autobiografieforschung kann der Frage nicht nachgehen, ob und inwiefern alle in einem Text aufgeführten Fakten das reale Leben des Autors widerspiegeln. Deshalb setzt die vorliegende Arbeit ein historisches und erlebendes Subjekt voraus, dessen Erfahrungen und Erkenntnisse in den jeweiligen Texten literarisch bearbeitet werden. Dieses Autorsubjekt kann durch die

⁵⁸ „Autobiographie? Nein. Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten. Wenn man so will, Autofiktion, die Sprache eines Abenteuers einer Sprache in Freiheit anvertraut zu haben“. Serge Doubrovsky: *Fils: Roman* (Paris: Ed. Galilée, 1994). Für die deutsche Übersetzung siehe: Wagner-Egelhaaf: *Autobiografieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven*, S. 14.

⁵⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf, *Autobiografieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven*, S. 14.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Lorenzo Marchese: „Non separate sull'autofiction, piuttosto fatela meglio“, *Il Foglio*, 13.04.2016.

Stimme des autobiografischen Erzählers durchscheinen, sodass das Erzählte einen lebendigen und nahezu realen Charakter aufweist. Vor diesem Hintergrund gelten die durchgeführten Interviews mit deutschen Schriftstellern als wichtige Paratexte, weil sie es der vorliegenden Arbeit ermöglichen, die Autorrolle genauer zu untersuchen.

1.4. Zur Wahl des Untersuchungszeitraums

Die in der vorliegenden Arbeit geleistete Analyse des Rombildes setzt eine kritische Auseinandersetzung mit den Konzepten der Gegenwart und der Gegenwartsliteratur voraus. Mit der Formulierung, Gegenwart sei „ein vielfach merkwürdiges Wort“ beginnt der Artikel „Gegenwart“ in Grimms *Deutschem Wörterbuch* aus dem Jahr 1897.⁶² Diese Charakterisierung hat nicht an Validität verloren, denn die Frage, was die Gegenwart kennzeichne, aber auch, wie sie zu definieren sei, bleibt bis heute ein komplexes Diskussionsthema. Bemerkenswert ist, dass das Wort ‚Gegenwart‘ die heutige, im *Duden* aufgelistete Bedeutung als „Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit und Zukunft; Zeit, in der man gerade lebt; Jetztzeit“ erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhielt.⁶³ Für eine lange Zeit wurde der Gegenwart auch ein räumliches Merkmal zugeschrieben, indem ‚gegenwärtig‘ vor allem das bedeutete, was zeitlich und räumlich präsent ist. Dagegen repräsentiert die Gegenwart für das heutige Verständnis jenen „ausdehnungslose[n] Punkt zwischen Vergangenheit und Zukunft“,⁶⁴ der deshalb schwer zu begreifen ist, weil er rasch in die Vergangenheit verschwindet, sobald er in Worte gefasst wird.⁶⁵ Im literaturgeschichtlichen Sinn gilt Gegenwart als jene Epoche, die zwar einen klaren Beginn, aber noch kein Ende besitzt, weil ihr die Perspektive des Beobachters noch angehört.⁶⁶ Als Epoche lässt sich in der Literaturwissenschaft einen Zeitraum definieren, in dem ein bestimmtes „Literatursystem“ vorherrscht.⁶⁷

Auf der Grundlage des dargestellten Begriffs ‚Gegenwart‘ soll die Gegenwartsliteratur folgendermaßen beschrieben werden:

⁶² Jakob Grimm: *Gefoppe - Getreibs*, in: Grimm Jakob, Grimm Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, IV S., Sp. 2153 - 4452 (Leipzig: Hirzel, 1897), Bd. 5, Sp. 2282.

⁶³ *Gegenwart*: in: Bibliografisches Institut GmbH, Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden: Das Synonymwörterbuch*, Bd. 8 (Berlin: Dudenverlag, 2019).

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Herrmann Leonhard: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, S. 1.

⁶⁶ Dazu vgl. die Definition von Michael Braun, der zufolge die Gegenwartsliteratur „im Gegensatz zu früheren (abgeschlossenen) Epochen [...] einen wandelbaren Anfang und ein unabsehbares Ende“ hat. „Aufgrund dieser Mobilität der Eckdaten“, wie Braun hervorhebt, „ist Gegenwartsliteratur auf der Zeitachse keine in sich abgeschlossene Epoche. Hier bietet sich das Bild von der ‚gleitenden Zeit an‘ (Paul Michael Lützeler). Mit dem Fortschreiten der Gegenwart, d.h. mit dem permanenten Verwandeln von Zukunft in Gegenwart, verschieben sich Anfang und Ende der Gegenwartsliteratur“. Michael Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur: Eine Einführung* (Köln [u.a.]: Böhlau, 2010), S. 21.

⁶⁷ Herrmann Leonhard: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, S. 2.

[Als] Konstellationen aus literarischen Texten, Diskursen und äußeren Rahmenbedingungen, die von Leserinnen und Lesern auch dann als „gegenwärtig“ empfunden [...] werden. [...] Die Gegenwartigkeit von Literatur ist in diesem Sinne ein Wahrnehmungsmodus, eine Form der Aufmerksamkeit auf die Erscheinungen, Sprechweisen und Äußerungsformen der Zeit.⁶⁸

Diese Definition bringt zwei wesentliche Charakteristiken der Gegenwartsliteratur zum Ausdruck. Einerseits beruht die Gegenwartigkeit eines Textes darauf, dass er von den Leserinnen und Lesern als zeitlich nah empfunden und nicht der Vergangenheit zugeordnet wird. Andererseits gehören zu der Gegenwartsliteratur jene literarischen Texte, die sich mit ihrer Jetztzeit, ihren Kontexten, Fragen und Herausforderungen beschäftigen.

Basierend auf dem Konzept der Gegenwart und gestützt auf den Begriff der Gegenwartsliteratur wird nun der Untersuchungszeitraum dieser Arbeit präsentiert. Offensichtlich steht der Komparatist vor einem titanischen Unterfangen, strebt er nach einer detaillierten Darstellung aller Variationen des Rombildes in der deutschen und der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine aus mehreren Bänden bestehende Abhandlung wäre notwendig, um dem Umfang und der Komplexität dieses Themas annähernd gerecht zu werden. Deswegen wurde das breite und vielfältige Interessensspektrum der Gegenwartsliteratur für die vorliegende Untersuchung reduziert, sodass diese den Fokus auf den Zeitraum zwischen den 1980er Jahren und der zweiten Dekade der 2000er Jahre richtet. Diese Wahl soll mit der Annahme begründet werden, dass eine ausführliche Untersuchung der Romimago in der Zeit von 1945 bis 1979 die Befassung mit der Nachkriegszeit und der historischen Zäsur der Studentenbewegung 1968 voraussetzt.⁶⁹ Aufgrund ihres Umfangs und ihrer Relevanz für unsere Gegenwart benötigen diese historischen Phasen eine spezifische und separate Betrachtung, die den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. So werden sie aus dem direkten

⁶⁸ Ebd., S. 1. Dazu siehe auch die Definition von Thomas Anz, der Gegenwartsliteratur als „die Literatur einer Zeit“ bezeichnet, „die für einen Großteil des heute lebenden Publikums ‚gegenwärtig‘ war und bewusst miterlebt werden konnte“. Thomas Anz: *Gegenwartsliteratur*, in: Ulfert Ricklefs (Hrsg.): *Das Fischer Lexikon. Literatur* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996), S. 705. Neben der in dieser Arbeit angewandten „breiten“ Definition von Gegenwartsliteratur haben sich in der jüngsten Forschung auch „engere“ Definitionen etabliert, welche die Gegenwartsliteratur als die Literatur der letzten Jahrzehnte beziehungsweise als die Zeit nach der Jahrtausendwende bezeichnen. So fassen Literaturwissenschaftler wie Paul Michael Lützeler die zeitliche Erstreckung der Gegenwartsliteratur erheblich enger, als diese Arbeit es tut. Lützeler, der immer nur die letzten dreißig Jahre in den Blick nimmt, bezeichnet beispielsweise die Gegenwart als „die Zeit einer Generation“. Obgleich auch diese Definition einige Schwierigkeiten bereitet, spielt die damit verbundene Idee „der gleitenden Zeit“ eine wesentliche Rolle für die Diskussion über die Begriffsbezeichnung ‚Gegenwartsliteratur‘. Dazu vgl. Paul Michael Lützeler: *Vorwort*, in: ders. (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook* (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2002), S. XVII.

⁶⁹ Es ist hier von 1945 die Rede, denn der Zweite Weltkrieg symbolisiert eine Zäsur in der Weltgeschichte: Es gibt eine Zeit vor und nach 1945.

Untersuchungszeitraums ausgeschlossen, bleiben aber als unabdingbare Grundlage im Hintergrund dieser Analyse.⁷⁰

Darüber hinaus wurden die 1980er Jahre aus den folgenden zwei Gründen als Ausgangspunkt der Analyse gewählt: Zum einen stellen die 1980er Jahre eine Wende aus globaler und aus europäischer Perspektive dar; zum anderen üben sie einen starken Einfluss auf die Folgezeit. Das Jahr 1979 markiert in mehrfacher Hinsicht eine Wende der Geschichte, weil viele bedeutende Persönlichkeiten, die die soziopolitischen und religiösen Verhältnisse prägen sollten, die Weltbühne betraten.⁷¹ Gegen die Wahl dieses Ausgangspunktes lässt sich einwenden, dass die 1980er Jahre, aus der heutigen Position betrachtet, nicht mehr als Gegenwart gelten, sondern als historische Epoche zu untersuchen sind. Laut dieser These beginnt dagegen die Zeit der Gegenwart ab dem Jahr 1989/90.⁷² Die Zeit der 1980er Jahre wird zwar besonders von einer jüngeren Generation von Literaturwissenschaftlern als ferne Geschichte empfunden; jedoch bringt diese Zeit durch ihre fundamentalen Veränderungen auf der politischen und ökonomischen genauso wie sozialen Ebene große Fragen und Herausforderungen zur Sprache, zu denen literarische Texte reflektierend zurückkehren. Deshalb repräsentieren die 1980er Jahre eine historische Zäsur, die so bedeutend für die Zeit der Gegenwart ist, dass sie als Anfangspunkt für den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit dienen soll. Was den Endpunkt betrifft, fiel die Wahl auf die zweite Dekade der 2000er Jahre, weil nicht nur diese Zeit der unmittelbaren Gegenwart zugerechnet wird, sondern die in diesem Zeitraum entstandenen literarischen Texte der Gegenwartsliteratur zuzuordnen sind. Insofern spiegeln jene Texte, die ihre eigene Gegenwart schildern, ergründen und erörtern, den Versuch wider, „de[n] problematische[n] Status von Gegenwart, die immer nur momenthaft fassbar ist“, literarisch zu reflektieren.⁷³

1.5. Zum Korpus der untersuchten Texte

Das Korpus der untersuchten Texte entspricht den der Analyse der Romimago dienenden drei Kategorien, die zu Beginn der vorliegenden Arbeit dargelegt wurden.⁷⁴ So sind hier alle der

⁷⁰ So dienten etwa die essayistische und autobiografische Prosa Marie Luise Kaschnitz' wie *Engelsbrücke* (1955) und *Römische Wanderung* (1930-1973), aber auch Peter Schneiders Erzählung der Studentenbewegung *Lenz* (1973) und Friedrich Christian Delius' *Bildnis der Mutter als junge Frau* (2006) als Grundlage dieser Studie.

⁷¹ Vgl. Christian Caryl: *Strange Rebels* (New York: Perseus Books, 2013).

⁷² Zu diesem Zusammenhang vgl. Herrmann Leonhard: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, S. 2. Dazu siehe auch: Heinrich August Winkler: *Die Zeit der Gegenwart* (München: Beck, 2015).

⁷³ Herrmann Leonhard: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, S. 4.

⁷⁴ Zu diesem Zusammenhang vgl. Abschnitt *Zielsetzung und These*.

jeweiligen Kategorie zugeordneten Texte chronologisch nach dem Erscheinungsjahr darzustellen, um die Perspektive des zeitlichen Kontinuums in Betracht zu ziehen:

1. Deutsche Gegenwartsautoren, die einen Aufenthalt in Rom ausschließlich als Stipendiaten der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo verbrachten. Als Beispieltext wird Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* (1992) untersucht.
2. Deutsche Gegenwartsautoren, die (auch) außerhalb der Villa Massimo in Rom wohnten. Untersucht werden hier einerseits der Roman *Rom, Villa Massimo* (2015), dessen Verfasser, Hanns-Josef Ortheil, in Rom sowohl in der Deutschen Akademie als auch jenseits deren Gelände wohnte, andererseits *Römische Aufzeichnungen* (1989) von Uwe Timms, der ohne das Villa-Massimo-Stipendium mit seiner Familie nach Rom zog.
3. Italienische Autoren, die in Rom lebten und deren Werke einen Bezug zu Rom aufweisen. Für diese Kategorie sollen Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988), Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole: Guida vagabonda di Roma* (2005) analysiert werden.⁷⁵

Die Wahl des zu untersuchenden Korpus basiert auf den folgenden drei Kriterien. Erstens besteht dieses Korpus aus narrativen Texten, die zu verschiedenen Gattungen gehören und in einer „nicht durch Reim, Verse, Rhythmus gebundene[n] Form der Sprache“ verfasst wurden.⁷⁶ Zweitens lassen sich alle Texte des vorliegenden Korpus dadurch charakterisieren, dass sie Rom nicht als örtliche Kulisse beschreiben, sondern die Stadt als literarischen Topos in den Vordergrund stellen. Drittens repräsentieren die Publikationsjahre deshalb ein fundamentales Kriterium, weil das Korpus der Texte mit dem Untersuchungszeitraum dieser Arbeit korrespondieren soll. Insofern wurde für jede zu analysierende Epoche jeweils ein deutscher und ein italienischer Text ausgewählt. Daraus ergibt sich, dass das Korpus der untersuchten Texte die hier skizzierte zeitliche Struktur aufweist:

1. Als Texte aus den 1980er Jahren wurden Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) für die italienische Gegenwartsliteratur und Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989) für die deutsche Gegenwartsliteratur ausgewählt.

⁷⁵ Die deutschen Übersetzungen dieser Texte tragen die folgenden Titel: Alberto Moravias *Die Reise nach Rom*, Marco Lodolis *Der Nachtvogel* und *Inseln: Streifzüge durch die Ewige Stadt*. Zu den deutschen Übersetzungen sollen präzise Erläuterungen im folgenden Kapitel gegeben werden. Es ist außerdem darauf hinzuweisen, dass die italienischen Texte immer mit deren Originaltiteln in dieser Arbeit aufgeführt werden, weil sich die Verfasserin zum einen primär mit der Originalausgabe der Texte auseinandersetzt, zum anderen der Einsicht folgt, dass es zu den vorrangigen Fähigkeiten der Komparatisten zählt, Texte in der Originalsprache lesen zu können.

⁷⁶ *Prosa*: in: Bibliografisches Institut GmbH, Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden: Das Synonymwörterbuch*, Bd. 8 (Berlin: Dudenverlag, 2019).

2. Im Hinblick auf die 1990er Jahre fiel die Wahl auf Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* (1992) in der deutschen Gegenwartsliteratur und auf Marco Lodolis *Ifannulloni* (1994) in der italienischen Gegenwartsliteratur.
3. Für die 2000er Jahre wird Marco Lodolis *Isole: Guida vagabonda di Roma* (2005) in der italienischen Sektion analysiert, Hanns-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015) dagegen in der deutschen.

Um das dargestellte Korpus zu identifizieren, war es in einigen Fällen notwendig, sich gegen ein Werk und für ein anderes zu entscheiden. Da als unvorstellbar für die Grenzen dieser Arbeit gilt, eine präzise Darstellung aller existierenden Variationen des Rombildes zu liefern, musste öfters eine Wahl getroffen werden: Dies bedeutet das Sich-Entscheiden zwischen zwei oder mehreren Möglichkeiten. Demzufolge ist es zwar möglich, zahlreiche andere Texte aus der deutschen und italienischen Gegenwartsliteratur zu analysieren, die einen Bezug zu Rom aufweisen, eine solch Untersuchung übersteigt aber den Rahmen dieser Überlegungen.⁷⁷ In Anbetracht dieses Korpus lässt sich ferne folgende Aussage treffen: Nicht nur stimmt jeder Text mit allen drei aufgeführten Kriterien überein, sondern er gilt auch als repräsentativ für die vorliegende Analyse der Rombildes. Inwiefern die ausgewählten Texte als repräsentativ zu gelten haben, soll in dem letzten Teil dieses Kapitels erörtert werden.

In der italienischen Literatur der 1980er Jahre nimmt Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) eine zentrale Position ein, denn dieser Text dokumentiert Moravias kritische Auseinandersetzung mit Rom und könnte darüber hinaus als deren Vollendung verstanden werden.⁷⁸ Außerdem trägt die Ewige Stadt in diesem Roman eine wesentliche Bedeutung, obgleich sie auf den ersten Blick nur die Kulisse zu bilden scheint. Die Stadt symbolisiert jene von Moravia als „morale Welt“ bezeichnete Wirklichkeit, die er in seinen Werken zu beschreiben versucht.⁷⁹ Im Hinblick auf diese Phase der deutschen Gegenwartsliteratur ist Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989) ein bemerkenswerter Text über die Ewige Stadt, weil er eine einzigartige Erfahrung beschreibt. So ließ sich Uwe Timm zu Beginn der 1980er Jahre ohne Arbeit und Sprachkenntnisse, vor allem aber ohne den Villa-Massimo-Förderpreis in Rom

⁷⁷ Hier werden nur einige Beispiele genannt. Für die italienische Gegenwartsliteratur soll auf die folgenden Texte hingewiesen werden: Dario Bellezzas *Colosseo* (1982), Elsa Morantes *Aracoelis* (1982), Marco Lodolis *Grande Raccordo* (1989), Sandro Onofris *La luce del nord* (1991), Andrea Carraros *Il branco* (1994), Niccolòs Ammaniti *Fango* (1996). Für die deutsche Gegenwartsliteratur sind folgende Texte zu erwähnen: Thomas Bernhardt: *Auslöschung. Ein Zerfall* (1988), Jan Koneffkes *Halt! Paradiesischer Sektor!* (1995), Peter O. Chotjewitz' *Rom: Spaziergänge auf der Antike* (1999). Für die in den 2000er Jahren erschienenen Texte vgl. Note 80.

⁷⁸ Alberto Moravia begann schon in den 1950er Jahren, sich eingehend mit Rom zu beschäftigen. So erschien etwa im Jahr 1954 die Erzählensammlung *Racconti Romani* (Römische Erzählungen), in der er das Leben in dem Rom der Nachkriegszeit ausführlich schildert.

⁷⁹ Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*.

nieder. Insofern erzählt das Buch *Römische Aufzeichnungen* in Form von Impressionen und Erkundungen, von Notizen und Erinnerungen von einer ungewöhnlichen Romzeit jenseits des Geländes der Deutschen Akademie.

Darüber hinaus hat *Das Licht in den Steinen* (1992) als repräsentatives Werk der deutschen Gegenwartsliteratur der 1990er Jahren zu gelten, und zwar aus folgendem Grund: Während sich weltweit die Aufmerksamkeit auf die deutsche Wiedervereinigung richtet, stellt dieser Text in Form eines mystischen Spazierganges Rom in den Vordergrund. Die Auseinandersetzung mit einer fremden Stadt in einem anderen Land steht im Kontrast zu den Ereignissen des Jahres 1989/90. Dass das Flanieren, das Zu-Fuß-Erkunden, zudem noch als fundamentales Instrument dient, um sich mit der Ewigen Stadt zu beschäftigen, hat zwei Folgen für diesen Text. Einerseits ist er mit der Tradition der Romreisenden eng verbunden; andererseits leistet er einen wichtigen Beitrag zu der Erweiterung des älteren Motivs des Spazierganges. Soweit es die italienische Literatur der 1990er Jahre betrifft, lassen sich zwei Aspekte erkennen, die Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) zu einem grundlegenden Buch dieser Zeit machen. Erstens steht Rom seit den literarischen Anfängen Lodolis immer im Zentrum seiner Werke, sodass er als Beispiel für einen römischen Autor gilt, der seine Liebe für Rom in den eigenen Büchern zum Ausdruck bringt. Zweitens beschreibt *I fannulloni* die römische Gesellschaft in den 1990er Jahren aus der unkonventionellen Perspektive zweier Figuren, die aus dieser Gesellschaft ausgeschlossen sind.

Die 2000er Jahre repräsentieren eine fruchtbare und mannigfaltige Phase für die italienische und deutsche Romliteratur. Als Beweis dafür gilt die hohe Anzahl an Werken mit Rombezug, die zwischen 2000 und 2015 in beiden Ländern veröffentlicht wurden.⁸⁰ In dieser reichen literarischen Landschaft fiel die Wahl des repräsentativsten italienischen Werkes erneut auf Marco Lodoli, weil seine Streifzüge durch Rom, *Isole: Guida vagabonda di Roma* (2005), keinen Vergleich in der italienischen Gegenwartsliteratur finden. Diese Behauptung lässt sich sowohl durch die Form als auch durch den Inhalt dieses Buches bekräftigen: Lodolis Streifzüge durch die Ewige Stadt kondensieren sich zu kurzen Prosatexten, in denen unzählige, für die meisten unbekannt, aber auch von Reiseführern nicht thematisierte Orte der Ewigen Stadt

⁸⁰ Es wird hier nur eine kleine Auswahl chronologisch nach dem Erscheinungsjahr aufgeführt. Für die italienische Literatur soll auf die folgenden Texte hingewiesen werden: Andrea Carraros *Da Roma a Roma. Viaggio nelle periferie della capitale* (2001), Eraldo Affinatis *Il nemico negli occhi* (2001) und *La Città dei Ragazzi* (2008), Walter Sitis *Il contagio* (2008), Franco Buffonis *Roma* (2009), Tommaso Giartosios *L'O di Roma: In tondo e senza fermarsi mai* (2012), Tommaso Giagnis *L'estraneo* (2012) und *Prima di perderti* (2016), Emanuele Trevis *Senza verso: Un'estate a Roma* (2012) und Eraldo Albinatis *La scuola cattolica* (2016). Für die deutsche Gegenwartsliteratur sind folgende Texte zu erwähnen: Jan Koneffkes *Eine Liebe am Tiber* (2004), Marion Poschmanns *Grund zu Schafen* (2004), Feridun Zaimoglus *Rom intensiv: Mein Jahr in der ewigen Stadt* (2005), Friedrich Christian Delius' *Bildnis der Mutter als junge Frau* (2006), Hanns-Josef Ortheils *Rom: Eine Ekstase* (2009), Durs Grünbeins *Aroma: Ein Römisches Zeichenbuch* (2010), Ingo Schulzes *Orangen und Engel* (2010), Durs Grünbeins *Zündkerzen* (2017) und Friedrich Christian Delius' *Die linke Hand des Papstes* (2013).

beschrieben werden. Die Leserinnen und Leser werden von Insel zu Insel, von Ort zu Ort durch Rom begleitet, damit sie einen außergewöhnlichen Spaziergang erleben können. Im Hinblick auf die deutsche Gegenwartsliteratur der 2000er Jahre verkörpert Hanns-Josef Ortheils *Rom Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015) das repräsentativste Werk, denn die Deutsche Akademie Rom erhält hier sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Bedeutungsebene eine primäre Rolle. Steht die Villa Massimo samt der Stadt Rom im Zentrum des Romans, so gelingt es Ortheil, ein Novum sowohl für das vorliegende Korpus als auch für die deutsche Gegenwartsliteratur über Rom zu schaffen. In diesem Roman vertritt die Deutsche Akademie nicht nur einen wichtigen Ausgangspunkt, um Rom frei und unbehindert zu erkundigen, sondern sie wird vielmehr von innen beschrieben, indem ein großer Teil der Geschichte in der Villa stattfindet.

Schließlich ist hervorzuheben, dass die drei italienischen Texte, mit denen sich die vorliegende Analyse des Rombildes kritisch befasst, bereits ins Deutsche übersetzt wurden. Es handelt sich dabei um eine unverzichtbare Bedingung für die Wahl dieses Korpus, denn die Übersetzung eines Werkes in eine Fremdsprache ist mit dessen Rezeption in einem anderen Land unmittelbar verbunden. Dass ein Text übersetzt wird, bezeichnet eine Aktivität, die in der Begegnung mit fremden Literaturen stattfindet.⁸¹ Wie sich solche Begegnungen kennzeichnen lassen, aber auch welche Folgen diese nach sich ziehen, wird die vorliegende Arbeit thematisieren.

1.6. Zur theoretischen Methodologie

Die vorliegende Untersuchung des Rombildes in der deutschen und italienischen Gegenwartsliteratur besitzt vier methodologische Grundlagen: die Theorie der literarischen Kontexte, die Rolle von Paratexten wie Interviews, die Theorie der semantisierten Räume und der Thematologie.

Die erste Säule der hier dargestellten Methodologie ist die Theorie der literarischen Kontexte. Dass der Komparatist einen Text nicht als einzelnes Element, sondern immer in Kontexten betrachtet, wurde in dieser Arbeit schon erwähnt. Ein Text lässt sich im komparatistischen Sinne als ein „offenes System“ charakterisieren, dessen Bestandteile sich gegenseitig beeinflussen und austauschen.⁸² Für die Komparatistik ähnelt die Relation zwischen einem Text und seinen verschiedenen Kontexten einem mannigfachen Spiel, in dem sich der Austausch, aber auch die Oppositionen und Parallelen verschiedener Diskurse

⁸¹ Vgl. Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 116.

⁸² Ebd.

realisieren. Nimmt die Beziehung von Text und Kontext in der Komparatistik eine wesentliche Position ein, so wird die Kontextualisierung zu einer unverzichtbaren Voraussetzung, damit zwei oder mehrere Texte einem Vergleich unterzogen werden können. Anders gesagt: „Ein Vergleich ist [...] immer schon kontextualisierend.“⁸³ Vor diesem Hintergrund ist mit der Bezeichnung des Kontextes jenes Gefüge zusätzlicher Informationen gemeint, die „aus Wortwahl, Intonation, Gestik beim Sprechen, bemerkbarer persönlicher Einstellung, Stilebene [und] Höflichkeitsformeln“⁸⁴ bestehen.

Da jeder Text eine große Vielfalt an Kontexten widerspiegelt, ist eine Klassifikation der Kontexte in ‚reale‘ und ‚virtuelle‘ notwendig. Unter realen Kontexten ist die systematische Zugehörigkeit eines Textes zu verstehen, wie zum Beispiel das „System der Epoche“, in der der Text entstand. Offensichtlich sind die sozial-historischen Kontexte den realen Kontexten deshalb zuzuordnen, weil eine Art systematischer Zugehörigkeit vorhanden ist, wenn ein Text einer historischen Epoche mit ihren gesellschaftlichen und soziokulturellen Charakteristiken zugerechnet wird. Wie Manfred Beller hervorhebt, spielt die historische Kontextualisierung eines Textes eine fundamentale Rolle in der Komparatistik, denn „[l]iterary texts cannot be interpreted in a timeless, aesthetic never-never-land“.⁸⁵

Mit dem Begriff der virtuellen Kontexte lassen sich dahingegen die freie Zuordnung und die Assoziation bezeichnen, die den pragmatischen Kontext des Sprechens genauso wie die Sprachäußerungen in der realen Welt ebenfalls kennzeichnen. Zu den virtuellen Kontexten gehören nicht nur das „System der literarischen Traditionen“ und das „System der kollektiven nationalen Vorstellungen“, sondern auch das „System einer fremden, durch die Übersetzung des Textes vermittelten Nationalliteratur“. In der vorliegenden Arbeit wird die Gesamtheit dieser Systeme als literatursoziologischer Kontext bezeichnet, dem nicht nur die gesellschaftlichen und soziokulturellen Bedingungen der Produktion und der Rezeption der Texte, sondern auch die Textkonstitution und die Beziehung zu den literarischen Gattungen zuzuordnen sind. Aus diesen Betrachtungen resultiert der systematische Charakter der realen und virtuellen Kontexte. Dies lässt sich dadurch begründen, dass Literatur im Sinne der Komparatistik als Polysystem gilt. Zum einen verflochten sich verschiedene Diskurse in die Literatur, zum anderen ist sie diejenige, die in verschiedene Kontexte eindringt.⁸⁶

⁸³ Ebd., S. 39.

⁸⁴ Ebd., S. 45.

⁸⁵ Beller Manfred: *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, S. 28.

⁸⁶ Vgl. Corbinea-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 36.

Die Theorie der literarischen Kontexte wirkt sich auf die Struktur dieser Arbeit deutlich aus. Zunächst sollen die realen und virtuellen Kontexte behandelt werden, um der Textanalyse eine wesentliche Grundlage anzubieten oder, genauer gesagt, um die Textanalyse zu kontextualisieren. Das umgekehrte Prozedere ist aus komparatistischer Perspektive nicht praktikabel, denn jene Untersuchung, die einen Text als zeitloses Objekt betrachtet, aber auch keine literatursoziologischen Kontexte berücksichtigt, befindet sich außerhalb der Komparatistik.

Zu den sozial-historischen Kontexten zählen die Interviews, die sowohl mit den zu analysierenden Autoren als auch mit dem ehemaligen Direktor der Villa Massimo, Joachim Blüher, und mit der Direktorin der Casa di Goethe, Maria Gazzetti, durchgeführt wurden.⁸⁷ Die Interviews repräsentieren deshalb die zweite Säule der theoretischen Methodologie dieser Arbeit, weil sie zusätzliche Informationen zu den Erfahrungen Timms, Modicks und Ortheils in Rom liefern. Dies führt auch dazu, dass sie für eine Untersuchung der Autorrolle in den jeweiligen Werken eine zentrale Rolle spielen. Die Analyse der Autorrolle ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, weil hier ein historisches und erlebendes Autorsubjekt vorausgesetzt wird. So kann anhand der Interviews nicht nur der soziohistorische Kontext des jeweiligen Romaufenthalts aus einer persönlichen und individuellen Perspektive untersucht werden. Vielmehr ermöglichen es diese Gespräche, die persönliche Art zu ergründen, wie jeder Autor Rom begegnet.

Im Übrigen lässt sich die methodologische Wahl, Interviews mit den Autoren durchzuführen, durch einen entscheidenden Aspekt der Gegenwartsliteratur begründen. Die Gegenwartsliteratur stellt wichtige Chancen für eine neue Generation von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern dar, denn sie können „einen Blick auf literarische Texte in ihrem unmittelbaren Entstehungskontext werfen“.⁸⁸ Dadurch dass das Erscheinungsjahr der Werke meist nicht lange zurückliegt, bietet sich den jüngsten Forscherinnen und Forschern die Gelegenheit, sich direkt mit den Autoren in Bezug auf deren Werke auseinanderzusetzen. Diese Chance, die als einzigartige Charakteristik der Gegenwartsliteratur gilt, wird in dieser Arbeit wahrgenommen.

⁸⁷ Es fanden Gespräche zwischen der Autorin und den Schriftstellern Uwe Timm, Klaus Modick und Marco Lodoli statt. Hanns-Josef Ortheil erklärte sich dahingegen nicht dafür bereit, mit der Autorin ein Interview durchzuführen: Er begründete diese Entscheidung damit, dass schon genügendes Material über seine Beziehung zu Rom vorliege. Aus diesem Grund bezieht sich diese Arbeit auf das bereits publizierte Interview zwischen Sara Moretti und Hanns-Josef Ortheil: Sara Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch* (Bonn: Bernstein Verlag, 2013). Darüber hinaus ist Alberto Moravia im Jahr 1990 gestorben. Deshalb wird hier auf den folgenden Interviewband hingewiesen: Elkann Alain, Moravia Alberto: *Vita di Moravia: Ein Leben im Gespräch* (Freiburg: Beck & Glückler, 1991).

⁸⁸ Herrmann Leonhard: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, S. 8.

Nun lässt sich einwenden, dass das Risiko, die Texte durch Interviews zu erklären zu versuchen, gewissermaßen wie ein Damoklesschwert über der vorliegenden Studie hängt. Es stellt sich deshalb die Frage, ob die Texte oder die Interviews die Wahrheit über die verschiedenen Romerfahrten erzählen. Dennoch ist hier von dem entgegengesetzten Ansatz die Rede. Die Frage nach der Wahrheit, oder nach der Wahrhaftigkeit, wird nicht gestellt, denn das Ziel dieser komparatistischen Untersuchung ist es durchaus nicht, die Texte auf ihre Faktizität anhand der Interviews zu überprüfen. Weisen die ausgewählten Werke einen ausgeprägten autobiografischen Charakter auf, so beschäftigt sich die vorliegende Studie mit der Theorie des Paktangebots und vor allem mit dem Oszillieren zwischen dem autobiografischen und dem fiktionalen Vertrag. Insofern lassen sich die mit den Autoren durchgeführten Interviews als ‚Paratexte‘ bezeichnen, die nicht mit der ‚naiven Erwartung‘ gelesen werden sollten, ‚dass in ihnen die schlichte Wahrheit des jeweiligen Textes zu erfahren sei‘, denn der Autor ‚ist mit seinen eigenen Äußerungen über das von ihm geschaffene Werk selber auch nur *ein* Zeuge‘.⁸⁹

Laut Gérard Genette ist der Paratext ‚jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt‘.⁹⁰ Dabei handelt es sich nicht um eine feste Grenze, sondern um eine ‚Schwelle‘, die dem Leser ‚die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren‘ bietet, aber auch um eine ‚unbestimmte Zone‘, die sich zwischen dem Text und ‚dem Diskurs der Welt über den Text‘ positioniert.⁹¹ Paratexte lassen sich je nach deren Stellung im Hinblick auf den Text in ‚Peritexte‘ und ‚Epitexte‘ aufteilen. Als ‚Peritext‘ bezeichnet Genette all die paratextuellen Elemente, die sich ‚im Umfeld des Textes‘ situieren lassen, ‚innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen‘.⁹² Dagegen nennt er ‚Epitext‘ jene Elemente des Paratextes, die sich noch im Umfeld des Textes finden, aber ‚gewissermaßen im freien Raum zirkulier[en], in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum‘.⁹³ Zu den Epitexten zählen sowohl Interviews und Gespräche als auch Formen privater Kommunikation wie zum Beispiel Briefwechsel und Tagebücher, dessen Ort ‚*anywhere out of the book*, irgendwo außerhalb des

⁸⁹ Arald Weinrich: *Vorwort*, in: Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 10.

⁹⁰ Gérard Genette: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), S. 10.

⁹¹ Ebd., S. 10.

⁹² Ebd., S. 12.

⁹³ Ebd., S. 328.

Buches“ ist.⁹⁴ Vor diesem Hintergrund lassen sich die durchgeführten Interviews mit den Autoren als Epitexte bezeichnen, deren zeitliche Situation im Hinblick auf die der Texte zu definieren ist. Die Interviews sind zwar später als die jeweiligen Texte, aber zu den Lebenszeiten der Autoren, also „anthum“, erschienen.⁹⁵ Darüber hinaus sind die Adressanten der vorliegenden Interviews die jeweiligen Autoren, die zumeist von einem anderen Gesprächspartner unterstützt werden. Der Adressat ist hier wie in jedem Epitext dadurch charakterisiert, dass er „niemals der bloße Leser (des Textes) ist, sondern irgendeine Form vom Publikum, das eventuell keine Leserschaft zu sein braucht“.⁹⁶

Neben den Interviews mit den Autoren wurden weiterhin auch Gespräche mit dem ehemaligen Direktor der Villa Massimo, Joachim Blüher, und der Direktorin der Casa di Goethe, Maria Gazzetti, geführt. Diese Wahl basiert auf der Annahme, dass solche prominenten Persönlichkeiten des römisch-deutschen Kulturlebens imstande sind, neue Einblicke in die Erlebnisse der Stipendiaten zu geben. Insofern gilt der Direktor der Deutschen Akademie Rom als erste Referenzperson, die die Stipendiaten während ihres Förderjahres dabei unterstützt, Projekte zu realisieren und Kooperationen zu schaffen. Außerdem erweist sich seine Rolle als Vermittlungsinstanz zwischen den Stipendiaten und Rom als wohlbegründet, weil Joachim Blüher nicht nur über eine siebzehnjährige Erfahrung als Direktor der Villa Massimo verfügt, sondern auch ein profunder Kenner der römischen Verhältnisse ist.⁹⁷ Wie Joachim Blüher die Deutsche Akademie leitet, so besetzt Maria Gazzetti die Direktion einer anderen bedeutenden deutschen Institution in Rom: die der Casa di Goethe in der Via del Corso. Die Casa di Goethe befindet sich in jenen Räumen, die Johann Wolfgang von Goethe während seiner Italienreise von 1786 bis 1788 zusammen mit dem Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und anderen deutschen Künstlern bewohnte: 1997 gegründet, gilt sie als Deutschlands einziges Museum im Ausland.⁹⁸ Für die Stipendiaten aus der Fachrichtung Literatur, die Interesse daran äußern, Kontakte mit der italienischen Literaturwelt zu knüpfen, repräsentiert die Casa di Goethe ein

⁹⁴ Ebd., S. 328. Wie Génette hervorhebt, ist eine nachträgliche Aufnahme des Epitextes in den Peritext immer möglich: „Man denke an die Originalinterviews, die in den posthumen wissenschaftlichen Ausgaben eingefügt werden, oder an die zahllosen Auszüge aus Briefen und Tagebüchern, die in deren kritischen Anmerkungen zitiert werden“. Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 13.

⁹⁶ Ebd., S. 329. Zu den Formen von Publikum, die keine Leserschaft sind, zählen laut Génette „das Publikum einer Zeitung oder eines Mediums, die Zuhörerschaft eines Vortrags, die Teilnehmer eines Kolloquiums“. Ebd.

⁹⁷ Joachim Blüher leitete die Deutsche Akademie Rom vom September 2002 bis 2019 und war in dieser Zeit auf dem Gelände der Villa Massimo wohnhaft. Außerdem verbrachte Blüher bereits in den 1980er Jahren einen Studienaufenthalt in Rom.

⁹⁸ Eine dreisprachig konzipierte Dauerausstellung (Deutsch, Italienisch und Englisch) beleuchtet Goethes Italienreise und seinen Aufenthalt in Rom. Zur Ausstellung vgl. „Casa di Goethe“, casadigoethe.it, Aufruf: 28.11.2018, <<http://www.casadigoethe.it/de/>>.

unverzichtbares Forum. Hier werden regelmäßig Lesungen organisiert, damit sich die Schriftsteller der Villa Massimo dem römischen Publikum vorstellen können.⁹⁹ Da „die Casa di Goethe ein speziell auf die Literatur gerichtetes Publikum“ hat, wie Joachim Blüher hervorhebt, ist sie ein wichtiger Ort für deutsche Autoren und Lyriker, die ihre Arbeiten in Rom zeigen wollen.¹⁰⁰ Des Weiteren können alle Stipendiaten Unterstützung bei der Casa di Goethe finden, wenn sie nach Ende des Stipendiums wünschen, ihre Beziehung zu Rom und Italien weiter zu pflegen. Nach ihrer Förderzeit in der Villa Massimo betrachten viele Künstler das Haus von Goethe „als weitere Station“, um ihre Romprojekte voranzubringen: „Nach dem ersten traumhaften Aufenthalt in der Villa Massimo“, so Maria Gazzetti, „sind wir [Casa di Goethe] eine Institution, die den deutschen Künstlern eine andere Gelegenheit gibt, um sich zu präsentieren“.¹⁰¹ In diesem Zusammenhang lässt sich die Kooperation zwischen der Villa Massimo und der Casa di Goethe als bereichernd sowohl für die deutschen Stipendiaten als auch für die römische Kulturwelt definieren.

Die dritte und die vierte Säule der vorliegenden Methodologie bilden die Theorie der semantisierten Räume und die Thematologie. Damit von der Analyse eines Textes im komparatistischen Sinne die Rede sein kann, ist eine fundamentale Bedingung zu erfüllen: Das „Moment der Fremdheit“ muss in dem Verhältnis zwischen Text und Kontext erkennbar sein.¹⁰² Dadurch, dass die Komparatistik als grenzüberschreitende Disziplin alle Demarkationen zwischen Ländern, Kulturen und Literaturen transzendiert, ist es ihre primäre Aufgabe, sich mit dem Bild des Fremden, des Anderen und des Unvertrauten auseinanderzusetzen. Es stellt sich dennoch die Frage, wie die Fremdheit in einer komparatistischen Untersuchung behandelt werden soll. Obgleich bereits gezeigt wurde, dass der, das oder die Fremde im Zentrum der komparatistischen Imagologie steht, gleicht die Auseinandersetzung mit dem Moment der Fremdheit einer komplexen Problematik. Die

⁹⁹ Nur um einige Beispiele zu nennen, setzten sich die Villa-Massimo-Stipendiaten für das Fach Literatur im Jahr 2017 mit dem Thema: „Wie sieht die italienische Literatur- und Verlagslandschaft aus?“ auseinander. Die Ergebnisse wurden der Öffentlichkeit im Rahmen einer Veranstaltung in der Casa di Goethe präsentiert. Am 22. November 2018 fand außerdem die Lesung „Villa Massimo zu Gast in der Casa di Goethe“ mit den Schriftstellern Nico Bleutge und Thomas von Steinacker statt. Diese Autoren waren Stipendiaten für das Fach Literatur im Förderjahr 2018/2019.

¹⁰⁰ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018)

¹⁰¹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018). So hat etwa der Künstler Via Levandowsky, der im Jahr 2011 mit dem Villa-Massimo-Förderpreis ausgezeichnet wurde, die Räume der Casa di Goethe mit der Ausstellung „Korrekturen – Correzioni“ (12.06 – 03.09.2014) neu interpretiert. Der Fotograf Christoph Brech, der im Jahr 2006 Stipendiat der Villa Massimo war, veranstaltete ebenfalls einige Zeit nach seinem Romaufenthalt eine Ausstellung in der Casa di Goethe. Die Ausstellung trug den Titel: „Roma città scattata“ (19.03 – 26.05.2013).

¹⁰² Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 41.

Fremdheit ist ein abstraktes Konzept, das zwar mit den Sinnen erkennbar, jedoch nur schwer zu erfassen ist, kommt es zu seiner literarischen Beschreibung.

Vor diesem Hintergrund wurde für diese Rombildforschung die methodologische Wahl getroffen, einen thematologischen Ansatz auf Juri Lotmans Raumsemiotik anzuwenden, um die Momente der Fremdheit in den ausgewählten Texten zu markieren und zu identifizieren. Auf diese Weise ist es nicht nur möglich, zu untersuchen, wie sich das erzählerische Ich durch Rom bewegt, sondern auch inwiefern sich die Orte der Stadt mit Themen und Motiven verbinden. Der mit Bedeutung aufgeladene Raum nimmt eine wesentliche Position in dieser Analyse des Rombildes ein, denn „Gegenstand der Komparatistik ist“ de facto „der auch mit Fremdheit durchsetzte kulturelle Raum, so wie er von literarischen Texten aufgerufen, ja allererst geschaffen wird“.¹⁰³

Zur Bestimmung dessen, was eine narrative Struktur kennzeichnet, lassen sich verschiedene Ansätze unterscheiden. Unter denjenigen, die der Gegenwartsliteraturwissenschaft noch als wichtige theoretische Grundlage dienen, spielt Juri Lotmans Raumsemantik eine bedeutende Rolle. Sie basiert auf jener den Menschen charakterisierenden Weltwahrnehmung, laut der räumliche Kategorien des Öfteren auch für nicht-räumliche Begriffe metaphorisch verwendet werden. So sind beispielsweise mit den Bezeichnungen ‚rechts-links‘ entgegengesetzte politische Richtungen gemeint, während das Paar ‚offen-geschlossen‘ die gesellschaftliche Struktur beschreiben kann. Gestützt auf diese Betrachtung formuliert der russische Semiotiker in seiner *Struktur literarischer Texte* die Annahme, dass der Ort der Handlung „mehr als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds“ darstellt.¹⁰⁴ In literarischen Texten lassen sich Räume semantisieren, indem sie mit einer neuen Bedeutung aufgeladen werden.

Hier steht Semantisierung für die „Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen“.¹⁰⁵ In anderen Worten werden neue, zumeist in Form der Opposition erkennbare Bedeutungen für die räumlichen Kategorien geschaffen. Demzufolge erweisen sich jene Begriffe, die räumlicher Natur sind, als Material zur Schöpfung von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt. Zum Beispiel verflochten sich die räumlichen Oppositionspaare „hoch - niedrig“, „nah - fern“ und „offen - geschlossen“ mit neuen, keine Spur räumlicher Natur zeigenden Begriffen wie „wertvoll - wertlos“ „eigen -

¹⁰³ Ebd., S. 187.

¹⁰⁴ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte* (München: Fink, 1972), S. 329.

¹⁰⁵ Ebd., S. 313.

fremd“; „zugänglich - unzugänglich“.¹⁰⁶ Die räumliche Struktur eines Textes ist deshalb imstande, die Wahrnehmung der Welt um sich herum zu modellieren, weil sie ebenfalls den nicht-räumlichen Charakteristiken als organisierendes Element dient.

Als entscheidend für die Methodologie dieser Arbeit gilt nicht nur die modellbildende Rolle der räumlichen Oppositionspaare, sondern auch die Theorie der Grenzüberschreitung. Lotman zufolge ist die Grenze das wichtigste, topologische Merkmal des Raumes, denn „[s]ie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume“, deren innere Strukturen sich als unterschiedlich erweisen.¹⁰⁷ Dies bedeutet, dass sich ein Text durch die Art charakterisieren lässt, wie er durch eine solche Grenze aufgeteilt wird. In dieser Arbeit ist etwa von einer Aufteilung in Eigenes und Fremdes, Vertrautes und Unvertrautes die Rede. Offensichtlich sind die inneren Strukturen der aus dieser Aufteilung resultierenden Teile ebenfalls verschieden.

Darüber hinaus besitzt die Grenze eine andere fundamentale Charakteristik: Sie ist „unüberwindlich“ für alle Figuren des Textes mit Ausnahme des Sujets. Das Sujet verkörpert „ein revolutionäres Element im Verhältnis zum Weltbild“,¹⁰⁸ weil es die einzige Figur in der Text-Welt ist, für die das Unüberschreitbar-Sein der Grenze nicht gilt. Dies hat zur Folge, dass die „Versetzung des Sujets über die Grenze eines semantischen Feldes“ ein Ereignis widerspiegelt.¹⁰⁹ Das Ereignis lässt sich nach Lotman durch zwei Aspekte kennzeichnen: Erstens setzt es die Handlung in Gang; zweitens repräsentiert es „die Verletzung irgendeines Verbotes“.¹¹⁰ Da es allen anderen Figuren nicht erlaubt ist, die Grenze zu überwinden, stellt deren Überschreitung durch das Sujet eine gesetzwidrige Handlung dar. Anders formuliert, ist ein Ereignis ein „Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen“.¹¹¹ Ohne Sujet hätte das Ereignis nicht stattfinden können.

Juri Lotmans Raumsemiotik ermöglicht es dieser Studie, einerseits das Rombild des jeweiligen Textes durch räumliche Oppositionspaare in Betracht zu ziehen. Die in den ausgewählten Texten erkennbaren, räumlichen Kategorien sollen deshalb untereinander verglichen werden, weil sie sich als Modelle für die Wahrnehmung der Ewigen Stadt erweisen. Andererseits lassen sich anhand der Theorie der Grenzüberschreitung jene Ereignisse analysieren, welche die Handlung der zu untersuchenden Texte in Gang setzen. So ist es in der

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd., S. 327.

¹⁰⁸ Ebd., S. 339.

¹⁰⁹ Ebd., S. 330.

¹¹⁰ Ebd., S. 336.

¹¹¹ Ebd.

vorliegenden Arbeit zu untersuchen, wie die Grenzen überwunden und welche Ereignisse zum Ausdruck gebracht werden.

Im Übrigen spielt die Beziehung zwischen räumlichen Strukturen und dazu gehörenden Themen eine wesentliche Rolle für diese Analyse. Der Theorie Lotmans zufolge sind verschiedene Oppositionspaare räumlicher Natur, denen neue, aber nicht-räumliche Bedeutungen zugeschrieben werden, in den hier ausgewählten literarischen Darstellungen Roms zu finden. Bemerkenswert ist es jedoch, dass sich diese räumlichen Kategorien anhand thematischer Verbindungen gruppieren lassen. Repräsentiert die Untersuchung der Thematik die vierte methodologische Säule der vorliegenden Arbeit, so soll zunächst die Disziplin der Thematologie definiert werden. Nach der Auffassung Manfred Bellers sind sowohl die Inhalts- als auch die Gestaltungsebene literarischer Texte unter dem Begriff ‚Thematologie‘ zusammenzufassen, denn der literarische Text berichtet nicht nur eine Geschichte, sondern wird vielmehr durch deren Inhalt selbst gestaltet.¹¹² Zwar gilt das Thema als Ausgangspunkt der Untersuchung, „aber erst wenn die Analyse der Form die Exegese des Gehalts ergänzt“, ist die Komparatistik in der Lage, vieldeutige und vielschichtige literarische Stoffe in Betracht zu ziehen.¹¹³ In anderen Worten werden unter ‚Thematologie‘ in der Komparatistik „jene Verflechtungen zwischen Inhalt und Form verstanden, die von so stringenter Art sind, dass die Unterscheidungen von Inhalt und Form ihrerseits an Stringenz verliert“.¹¹⁴

Um die Verflechtungen von Inhalt und Gestalt zu erfassen, benötigt es die drei grundlegenden Elemente der thematologischen Analyse: das Thema, das Motiv und der Stoff. Als Thema wird das bezeichnet, worüber der Text spricht. In literarischen Texten „besteht das Thema nicht in der Abbildung eines Sachverhaltes“; vielmehr entsteht es aus dem Text, oder in anderen Worten: Das Thema gilt als Produktion eines literarischen Textes.¹¹⁵ Dementsprechend hat die Forscherin oder der Forscher die Aufgabe, die spezifische Art zu analysieren, auf die das Thema in einem Text gestaltet und interpretiert wird. Um ein literarisches Werk zu gestalten, scheint trotzdem das Thema nicht ausreichend zu sein, denn es weist zwar auf den Inhalt hin, ist jedoch außerstande, dem Text Form zu geben. Damit sich das Thema konkretisiert, ist jene kleine, bedeutungsvolle Einheit notwendig, die den generellen Charakter des Themas auf die spezifischen Konstellationen des Werkes bezieht: Es handelt sich dabei um das Motiv, den spezifischen Ausdruck eines Themas. Folglich behauptet Peter Zima,

¹¹² Vgl. Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 145..

¹¹³ Manfred Beller: „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie“, in: *Arcadia* 5, 1 (1970), S. 38.

¹¹⁴ Ebd., S. 145.

¹¹⁵ Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 133.

das Thema sei „der allgemeine Begriff und umfass[e] den Motiv-Begriff,“ der als „Konkretisation eines Themas oder mehrerer sich überschneidender Themen“ gelte.¹¹⁶ Diese Auffassung lässt sich durch Theodor Wolpers Definition ebenfalls bestätigen, der zufolge das Motiv „eine schematisierte Vorstellung (ein- oder mehrgliedriger Art) von Ereignissen, Situationen, Figuren, Gegenständen oder Räumen“ darstellt.¹¹⁷ Das Thema bezeichnet er hingegen als eine „abstrakt formulierte, jedoch auf den Sujetzusammenhang bezogene Kennzeichnung einer allgemeineren Bedeutung einzelner Teile oder des Ganzen, eventuell der Sinnmitte oder Idee des Werkes“.¹¹⁸ In Anbetracht dieser zwei Definitionen sind die Konzepte des Themas und des Motivs durch oppositionelle Kategorien wie ‚abstrakt - konkret‘ und ‚generell - partikulär‘ zu charakterisieren.¹¹⁹

Neben dem Verhältnis zwischen Thema und Motiv nimmt auch die Relation von Motiv und Stoff eine wichtige Position in der Thematologie ein. Während sich das Motiv als gestaltendes Element der Inhaltsebene erweist, ist der Stoff ausschließlich auf der Inhaltsebene anzusiedeln: Mit Stoff ist „eine vorgegebene Handlungsstruktur bezeichnet, eine Geschichte oder ein ‚Plot‘“.¹²⁰ Da der Stoff außerliterarischen Ursprungs ist, wird er durch das Motiv literarisiert. So kann zum Beispiel die „Reise nach Rom“ als Stoff betrachtet werden, auf den die literarischen Werke deutscher Gegenwart Autoren zurückgreifen. Aus dieser Perspektive dient ein spezifisches Geschehnis des Alltags, wie ein Romaufenthalt, als Vorlage für die Schöpfung eines literarischen Textes über die Ewige Stadt.

Die Verflechtung von Raumsemiotik und Motiv- und Themenforschung dient als Basis für die zwei Fragenkomplexe, die den Rahmen der vorliegenden Textanalyse bilden sollen. Nun werden die Fragenkomplexe anhand der Buchstaben A und B aufgeführt:

Zu dem Fragenkomplex A gehören die folgenden Aspekte:

¹¹⁶ Peter V. Zima: *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen [u.a.]: Francke, 2011), S. 354. Zima differenziert außerdem zwischen Mythos und Thema. Das Mythos gilt als der „allgemeinere, der umfassendere Begriff, weil sich ein Mythos aus verschiedenen Themen zusammensetzen kann“. Ebd., S. 356. So besteht etwa das Don Juan-Mythos aus Themen wie Erotik, Schuld, Sühne und Tod, die dem Mythos innewohnen.

¹¹⁷ Theodor Wolpers (Hrsg.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung: Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998 - 2000* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002), S. 98.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Es soll hier außerdem auf den Begriff der semantischen Isotopien hingewiesen werden. Laut der Semiotiker Algirdas Julien Greimas kann das Thema als „wiederholtes Auftreten auf syntagmatischer Ebene von Klassen, die die Homogenität des Diskurses als Aussage garantieren“ gelten. Dieser Definition zufolge lassen sich Wörter im Text (Sememe) die sich durch ein gemeinsames Klassen, d.h. einen Oberbegriff untereinander verflechten, zu einer thematischen Isotopie bündeln. Dazu siehe auch: Algirdas Julien Greimas: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris: Hachette, 1993). Für die deutsche Übersetzung von Greimas' Definition des Begriffes ‚Thema‘ vgl. Zima: *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, S. 356.

¹²⁰ Corbinau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 136.

1. Welche Themen aus nicht-räumlicher Natur werden in diesen Texten in räumlichen Modellen geschaffen?
2. Welche Motive gestalten und konkretisieren diese Themen?

Der Fragenkomplex B besteht aus den folgenden Aspekten:

1. Inwiefern internalisieren diese Themen die poetischen Ansätze des Textes?
2. Welche dynamische und zugleich Sinn setzende Funktion kommt den Motiven zu?

Jeder Text soll anhand dieser Fragenkomplexe untersucht werden. Insofern besteht die Textanalyse aus den hier dargestellten drei Teilen:

1. Zunächst werden die erste und zweite Kategorie miteinander verglichen. In diesem Teil beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit der ersten Fragestellung: Es soll folglich untersucht werden, ob sich das Rombild jener Schriftsteller wie Klaus Modick, die ausschließlich als Stipendiaten der Villa Massimo einen Aufenthalt in Rom verbrachten, von demjenigen der deutschen Autoren unterscheidet, die (auch) außerhalb der Deutschen Akademie in Rom lebten wie Uwe Timm und Hanns-Josef Ortheil. Die zu untersuchenden Texte sind hier chronologisch nach dem Erscheinungsjahr aufgeführt: Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989), Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* (1992) und Hanns-Josef Ortheils *Rom Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015).
2. Im Anschluss daran wird die Untersuchung der dritten Kategorie erfolgen. In dieser Sektion sollen die Texte jener italienischen Schriftsteller, die in Rom lebten beziehungsweise leben und deren Werke einen Bezug zu Rom aufweisen, separat von den Texten der ausgewählten deutschen Autoren analysiert werden. Die zu untersuchenden Texte sind im Folgenden chronologisch nach dem Erscheinungsjahr der italienischen Ausgabe aufgeführt: Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988); Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole: Guida vagabonda di Roma* (2005). Die Wahl, die Analyse des Korpus der ausgewählten Werke in einem deutschen und italienischen Teil zu trennen, lässt sich dadurch begründen, dass allein eine getrennte Untersuchung als Voraussetzung dafür gilt, sich eingehend mit der zweiten und dritten Fragestellung zu beschäftigen.
3. Im dritten Teil wird die Textanalyse nicht nur im intertextuellen, sondern vielmehr im transnationalen Sinne grenzüberschreitend, weil hier die zweite und dritte Fragestellung im Zentrum der Untersuchung stehen. So ist erstens zu untersuchen, ob das Rombild Uwe Timms und Hanns-Josef Ortheils, die in Rom (auch) außerhalb der Gelände der Deutschen Akademie wohnten, sich demjenigen jener italienischen Schriftsteller wie Alberto Moravia und Marco Lodoli annähert, die ebenfalls in Rom lebten und deren

Werke einen Bezug zu Rom aufweisen. Hier werden Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989) und Hanns-Josef Ortheils *Rom Villa Massimo* (2015) mit Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) und Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole* (2005) verglichen. Zweitens wird analysiert, ob sich Differenzen und Parallelen unter den Rombildern Klaus Modicks, Alberto Moravias und Marco Lodolis identifizieren lassen. Modick hielt sich lediglich als Stipendiat der Villa Massimo in Rom auf, wohingegen Moravia und Lodoli gebürtige Römer sind, deren Werke die Stadt als literarisches Sujet darstellen. Hier ist Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* einem Vergleich mit Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) und Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole* (2005) zu unterziehen.

Die Wahl, die Textanalyse in drei Sektionen aufzuteilen, lässt sich durch die Spezifität des deutschen und italienischen Rombildes begründen. Die verschiedenen Arten, auf die das Rombild in der deutschen und der italienischen Gegenwartsliteratur geschaffen und gebildet wird, unterscheiden sich so grundlegend voneinander, dass sich nicht nur die ‚Eins-zu-Eins-Analyse‘ eines deutschen und eines italienischen Textes als unmöglich erweist; vielmehr spiegelt sie keineswegs eine Untersuchung im komparatistischen Sinne wider.¹²¹ Werden ein deutscher und ein italienischer Romtext aus derselben Zeit gegenübergestellt, ohne die skizzierten Kategorien zu berücksichtigen, so ergibt sich ein unproduktiver und vor allem ‚a-komparatistischer‘¹²² Vergleich: Eine sich als komparatistisch verstehende Analyse, die zwei diametral unterschiedliche Texte vergleicht, ohne deren Kon-Texte in Betracht zu ziehen, ist in ihrer Prämisse bereits gescheitert. Um Analogien und Differenzen hervorzuheben, ist deshalb die getrennte Analyse zunächst der deutschen und danach der italienischen Texte vorauszusetzen, um daran anschließend die besonderen Weisen der Gestaltung des deutschen und italienischen Rombildes zu untersuchen.

Diese Darstellung der theoretischen Methodologie liefert zwei Ergebnisse: Einerseits zeigt sie, dass die Theorie der literarischen Kontexte, die Paratexte wie die Interviews, die Raumsemiotik und die Thematologie als methodologische Basis der vorliegenden Rombild-Analyse dienen; andererseits bekundet sie, dass diese vier Elemente die Kapitelstruktur bestimmen. Dementsprechend befasst sich das folgende zweite Kapitel mit den soziohistorischen und literarischen Kontexten, weil deren Untersuchung als *conditio sine qua*

¹²¹ Die Differenz in der Art, wie das Rombild in der deutschen und italienischen Literatur geschaffen wird, lässt sich mit der Tradition der Romreisenden und mit der Bedeutung der Villa Massimo für die deutsche Literatur verbinden. Im zweiten Kapitel werden diese Elemente eingehend untersucht.

¹²² Das vor dem Adjektiv ‚komparatistisch‘ gesetzte Alpha Privativum verfolgt hier das Ziel, eine starke Negation auszudrücken: So steht ‚a-komparatistisch‘ für ‚nicht-komparatistisch‘ oder ‚un-komparatistisch‘.

non für die Textanalyse zu gelten hat. Dass die Interviews eine entscheidende Rolle für die Kontextualisierung der römischen Aufenthalte spielen, führt außerdem dazu, dass ebenfalls Auszüge aus den Gesprächen mit den Autoren im zweiten Kapitel diskutiert werden sollen. Im Anschluss daran wird die dreiteilige Textanalyse durchgeführt, die auf der Verbindung von Raumsemiotik und Themenforschung beruht.

2. Analyse der Kontexte

Wie jeder Kommunikationsakt in einem Kontext steht, der sich unter anderen aus Wortwahl, Intonation, Gestik und Mimik ergibt, so steht jeder Text in Kontexten, die zu dessen Verständnis beitragen: „So bedeutet der Text mehr als er sagt“, weil er nicht nur in Beziehung zu anderen Texten steht, sondern von dem jeweiligen historischen, sozialen und literarischen Kontext beeinflusst wird.¹²³ Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich dieses Kapitel mit den historischen und literatursoziologischen Bedingungen, die für die Kontextualisierung der ausgewählten Texte von Bedeutung sind. Zu Beginn wird die Geschichte Deutschlands und Italiens zwischen den 1980er Jahren und dem Jahr 2015 skizziert; daran anschließend wird der literatursoziologische Horizont analysiert, der zur Entstehung der deutschen und italienischen Werke führte.

2.1. Die historischen Kontexte: Deutschland und Italien

Der Fokus der vorliegenden Arbeit richtet sich auf die Zeitspanne zwischen den 1980er Jahren und der zweiten Dekade der 2000er Jahre. Es ist bemerkenswert, dass die Gründe, aus denen die 1980er Jahre den Ausgangspunkt der Analyse darstellen, gegen Ende der vorherigen Dekade zu finden sind. So repräsentierte das Jahr 1979 eine historische Zäsur nicht nur aus europäischer Perspektive; vielmehr rückten fünf wichtige Figuren der politischen und religiösen Sphäre, welche die Machtverhältnisse weltweit ändern sollten, ins Zentrum globaler Geschichte.¹²⁴

Im Iran stürzte das Schahregime. Geistliche übernahmen die Macht, sodass der Ayatollah Khomeini am 1. Februar 1979 die Errichtung einer Islamischen Republik ankündigte. Die Sieger der Islamischen Revolution waren die orthodoxen schiitischen Islamisten: Ihre konservative Revolution zielte darauf, eine traditionelle, vom islamischen Glauben geprägte Gesellschaft im Rahmen eines theokratischen Staates zu errichten. Aus dieser Perspektive repräsentierte das von den Ayatollahs etablierte System „eine Kampfansage nicht nur an den Westen, [...] sondern auch an den atheistischen Kommunismus, gleichviel ob europäischer oder asiatischer Prägung, und nicht zuletzt an die säkularen Kräfte der islamischen Welt“.¹²⁵ Dass die Islamische Revolution wiederum auch sowjetische Grenzgebiete zu beeinflussen drohte, diente der Sowjetunion im Dezember 1979 als Legitimation für eine militärische Intervention

¹²³ Corbineau-Hoffmann: *Einführung in die Komparatistik*, S. 43.

¹²⁴ Die Ereignisse des Jahres 1979 sind so untereinander verflochten, dass sie die Gleichgewichte der Welt stark beeinflussten. Zu diesem Zusammenhang vgl. Caryl: *Strange Rebels*.

¹²⁵ Heinrich August Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall* (München: Beck, 2014), S. 779.

in Afghanistan. Diese Intervention erwies sich jedoch als Misserfolg: Auf der diplomatischen Ebene zerstörte sie eine Dekade guter Verhältnisse mit den Vereinigten Staaten von Amerika, deren starke Reaktion nicht auf sich warten ließ; auf der Ebene der inneren Politik offenbarte sie sich außerdem als ein militärisches Desaster. Nach neun Jahren und 15.000 Opfer war die Sowjetunion 1988 zum Rückzug gezwungen. Im Anschluss daran versank Afghanistan in einem Bürgerkrieg.¹²⁶

Im Hinblick auf die wirtschaftliche Situation wurden China, Großbritannien und die Vereinigten Staaten von Amerika von beachtlichen Entwicklungen betroffen. In China stieß Deng Xiaoping den Liberalisierungsprozess der chinesischen Ökonomie an, indem eine Reihe von selbstfinanzierten Kooperativen gegründet wurde, um nicht zuletzt ausländische Investitionen anzuziehen. Zum ersten Mal seit ihrer Gründung im Jahr 1949 war es in der chinesischen Volksrepublik erlaubt, durch die Arbeit Profit zu erzeugen. Wie der Journalist Ian Thomson hervorhebt, übernahm das bevölkerungsreichste Land der Welt schließlich auch „Thatcherite values of entrepreneurship“.¹²⁷

Margaret Thatcher wurde 1979 zur ersten weiblichen Premierministerin Großbritanniens gewählt und sollte diese Macht für die kommenden elf Jahre nicht mehr verlieren. Aus der Sicht der ‚eisernen Lady‘, die diese Benennung aufgrund ihrer konsequenten und unerschütterlichen Politik erhielt, war zunächst Austerität erforderlich, damit die Ökonomie Großbritanniens einen neuen Aufschwung erleben konnte. In der Praxis bedeutete dieses Vorhaben erhebliche Steuersenkungen und Ausgabenkürzungen, die durch einen energischen Kampf gegen die Inflation mit Hilfe einer scharf kalkulierten Geldpolitik durchgeführt wurden.¹²⁸ Außerdem wurde der Einfluss der Gewerkschaften beschnitten und die Privatisierung von Staatsbetrieben anhand der ‚Deregulation-Politik‘ eingeführt. Dass diese Reformen die soziale Ungleichheit in der britischen Gesellschaft verstärkten, betrachteten Thatcher und ihre Berater als Notwendigkeit für die Erholung der britischen Ökonomie. Eindeutige Analogien scheint Thatchers ‚Deregulation‘ mit jener ökonomischen Politik zu teilen, die zum Symbol des im Jahr 1980 als US-Präsident gewählten, republikanischen Kandidaten Ronald Reagan wurde. Die nach ihm benannten ‚Reaganomics‘ basierten auf einer Einschränkung der ökonomischen Rolle des Staates, einerseits durch die Senkung der Körperschaftssteuer, andererseits anhand der Erhöhung der militärischen Ausgaben.¹²⁹ Das Ziel dieses ökonomischen Manövers bestand darin, dem Rivalen und Feind der USA, der Sowjetunion, offensiv entgegenzutreten.

¹²⁶ Vgl. Detti Tommaso, Gozzini Giovanni: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento* (Milano: Bruno Mondadori, 2002), S. 360. Eigene Übersetzung.

¹²⁷ Chotiner Isaac: „Annus Mirabilis“, *The New York Times*, 23.06.2013.

¹²⁸ Vgl. Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 828.

¹²⁹ Vgl. Detti Tommaso: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*, S. 361.

Große Veränderungen fanden schließlich auch in der katholischen Welt statt. Im Jahr 1978 wurde der Beginn des Pontifikats Karol Wojtyła begrüßt, des ersten nicht-italienischen Papstes seit Papst Hadrian VI. (1522-1523). Des Weiteren war 1979 das Jahr der bedeutungsvollen ersten Reise Johann Pauls II. nach Polen: Diese Begebenheit galt nicht nur als Beweis für seine Intransigenz in Bezug auf den Kalten Krieg; vielmehr zeigte der polnische Papst, dass er für die Verteidigung der geistigen Werte in den Satelliten-Ländern des Ostblocks Partei ergriff.¹³⁰

2.1.1. Die 1980er Jahre

Die Anfänge der 1980er Jahre behielten die Zeit des politischen Terrorismus, der zwischen 1977 und 1978 die innere Politik Italiens und der Bundesrepublik geprägt hatte, noch im Gedächtnis. In beiden Ländern hatte sich die Einschätzung durchgesetzt, dass die Studentenbewegung und deren angestrebte Revolution des Jahres 1968 aufgrund der Fixierung auf theoriegesättigte Ideologien und der Distanz zur Arbeiterklasse gescheitert war. Aus dem Versanden der Studentenbewegung waren in Italien mit den Roten Brigaden und in Deutschland mit der RAF militante, auf einen revolutionären Umsturz zielende Gruppen entstanden.¹³¹ In Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* wird zum Beispiel die diffuse Angst vor dem Terrorismus in dieser von der italienischen Öffentlichkeit als „Anni di Piombo“ (Bleijahre) bezeichnete Zeit beschrieben: „Die Roten Brigaden, die sich überall einnisten, überall wühlen, entführen, überfallen, morden“ wurden erst Mitte der 1980er Jahre vom dem Staat endgültig besiegt.¹³²

Für die Bundesrepublik erfolgten am 5. Oktober des Jahres 1980 die Bundestagswahlen, aus denen Helmut Schmidt, Kanzlerkandidat der Sozialdemokraten, als Bundeskanzler hervorging: Die SPD und Freien Demokraten bildeten eine Koalition, weil sie zusammen über 282 voll stimmberechtigte Abgeordnete gegen die 237 der Unionsparteien verfügten.¹³³ Obwohl die SPD ihren Anteil von 43,3 auf 43,5 Prozent steigerte, schnitt die FDP mit 10,6 Prozent deutlich besser als vier Jahren zuvor ab.¹³⁴ Die Unionsparteien repräsentierten mit 44,0 Prozent zwar wieder die stärkste politische Kraft, jedoch verloren sie gegenüber 1976 4,0 Prozentpunkte.¹³⁵ Bereits zu Beginn seiner Amtszeit war die Regierung Schmidts mit Schwierigkeiten auf wirtschafts-, finanz- und sozialpolitischer Ebene konfrontiert, die eine

¹³⁰ Thomson Ian: „*Strange Rebels: 1979 and the Birth of the 21st Century* by Christian Caryl -review“, *The Guardian*, 07.12.2018.

¹³¹ Zu den Ähnlichkeiten zwischen Italien und der Bundesrepublik in der Zeit des politischen Terrorismus (1977-1978) vgl. Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 750-72.

¹³² Uwe Timm: *Römische Aufzeichnungen* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010), S. 16.

¹³³ *Ergebnisse früherer Bundestagswahlen*, Der Bundeswahlleiter (Hrsg.), (Wiesbaden, 2015), S. 89.

¹³⁴ Bei den letzten Bundestagswahlen hatten die Freien Demokraten nur 7,8 Prozent erlangt. Ebd., S. 95.

¹³⁵ Ebd., S. 95.

Gefahr für den Fortbestand der Koalition bedeuteten. Einerseits steigerte sich als Folge des zweiten Ölpreisschocks die Zahl der Arbeitslosen beträchtlich, während die Produktion 1981 beträchtlich sank. Andererseits positionierten sich sowohl die Grünen als auch viele Sozialdemokraten gegen die Stationierung amerikanischer Mittelstreckenraketen in der Bundesrepublik, denn die westliche Nachrüstung stellte eine Bedrohung für die Entspannungspolitik im geteilten Deutschland dar. Darüber hinaus schien Bundeskanzler Schmidts Besuch in die DDR im Dezember 1981 keine Fortschritte in der deutsch-deutschen Entspannung zu bringen.

Die eben geschilderte Situation schwächte den bereits unstabilen Konsens der unternehmerischen Mittelschicht, sodass die Freien Demokraten Ende Sommer 1982 die Koalition mit der SPD brachen. Am 28. September 1982 wurde Bundeskanzler Helmut Schmidt das Misstrauen ausgesprochen und Helmut Kohl zu seinem Nachfolger gewählt: Kohl, der damals bereits seit neun Jahren Vorsitzender der CDU war, gelangte somit als erster Bundeskanzler in der Geschichte durch ein konstruktives Misstrauensvotum ins Amt. Im Bereich der Deutschland- und Außenpolitik war die Regierung Kohls durch Kontinuität charakterisiert. So bedeutete der Übergang von Helmut Schmidt zu Helmut Kohl im Gegensatz zum „Wechsel von Callaghan zu Thatcher in Großbritannien, von Carter zu Reagan in den USA, [...] für die Bundesrepublik Deutschland keinen radikalen Wandel“.¹³⁶ Nicht nur bekannte sich Bundeskanzler Kohl zur Nachrüstung der Nato und zum Atlantischen Bündnis, sondern er betonte sein Engagement für die Idee Europas durch die Pflege der deutsch-französischen Beziehungen.¹³⁷ In der Regierungserklärung vom 13. Oktober 1982 war von der ‚Wiedervereinigung‘ zwar noch nicht die Rede, doch stand Kohl seit Beginn seiner Amtszeit im regen Kontakt mit Erich Honecker, dem Mann an der Spitze von SED und DDR. Im Laufe einer persönlichen Begegnung versicherten Kohl und Honecker aller Welt: „Von deutschem Boden darf nie wieder Krieg, von deutschem Boden muss Frieden ausgehen“.¹³⁸

Im Hinblick auf die innere Politik kündigte Kohl strenge Sparmaßnahmen an, obgleich seine Regierung jene Austerität, die in Großbritannien und den USA zu einer zunehmenden, sozialen Verschärfung führte, nie vertrat. Sollte der Sozialstaat durch Festigung seines wirtschaftlichen Fundaments erhalten werden, so waren Sozialabgaben und -leistungen drastisch zu reduzieren: Ein Beispiel dafür stellten die BaföG-Änderungen dar, die sozialen Ungerechtigkeiten brachten. Im Übrigen wurde Kohls Ära durch ein innenpolitisches Thema geprägt, das schon Schmidts Kabinett in schwere Bedrängnis brachte: die illegale Finanzierung

¹³⁶ Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 865.

¹³⁷ Frankreichs „première ministre“ war zu dieser Zeit François Mitterand.

¹³⁸ Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 867.

der politischen Parteien. Zur Aufklärung der Parteispenden-Affäre wurde ein Untersuchungsausschuss gesetzt, dessen Arbeit einen Prozess in Gang setzte. In diesem Zusammenhang geriet 1986 auch Bundeskanzler Kohl unter Druck.¹³⁹ Obgleich ein Urteil des Bonner Landgerichtes im Februar 1987 gegen mehrere Politiker erging, war der Skandal der politischen Korruption in der Bundesrepublik nicht zu Ende. Im Gegenteil: Er setzte sich fort, „über die tiefe Zäsur der deutschen Wiedervereinigung hinaus“.¹⁴⁰

In Italien repräsentierten die 1980er Jahre eine Epoche der Kontinuität genauso wie in der Bundesrepublik. Hatten die Christlichen Demokraten ihren historischen Gegner, die kommunistische PCI, in die regierende Mehrheit eingeschlossen, um die komplexe, zweite Hälfte der 1970er Jahre zu überwinden, so war diese politische Phase nun zu Ende.¹⁴¹ Auch der PCI-Vorsitzende Enrico Berlinguer, der sich um diesen Kompromiss bemüht hatte, musste das Scheitern der strategischen Allianz mit der christdemokratischen DC zur Kenntnis nehmen.¹⁴² Demzufolge kehrte Italien zu einem „blockierten politischen System“ zurück, das von der schwierigen Allianz zwischen der DC und der sozialistischen PSI dominiert war.¹⁴³ Einerseits verhinderte der Mangel an Regierungsalternanz einen notwendigen Wechsel der politischen Klasse, sodass unkontrollierbare und unabsetzbare Gruppen an der Macht bleiben konnten. Andererseits war die Koalition von Christdemokraten und Sozialisten deshalb komplex, weil sie weder auf dem gegenseitigen Vertrauen noch auf einer programmatischen Allianz beruhte. Vielmehr war die Koalition durch Verdacht und Machtspiele zerrissen.

In einem solchen festgeklemmten System verkörperte die Figur des Präsidenten der Italienischen Republik, Sandro Pertini, die wichtigste integrative Kraft. Dieser Mann, der als einer der Hauptvertreter der „resistenza“, der Widerstandsbewegung für die Freiheit Italiens, gekämpft hatte, wusste nicht nur dem Präsidentenamt neue Kraft zu schenken, sondern erklärte sich auch als Verteidiger der demokratischen und antifaschistischen Werte.¹⁴⁴ Darüber hinaus war es Sandro Pertini, der 1981 dem republikanischen Senator Giovanni Spadolini den Auftrag zur neuen Regierungsbildung erteilte. Dass Spadolini als erster, nicht christdemokratischer

¹³⁹ Laut Winkler ging es im Fall Helmut Kohls um „eine uneidliche Falschaussage vor einem Untersuchungsausschuss des Landtags von Rheinland-Pfalz im Juli 1985“. Ebd., S. 869-70.

¹⁴⁰ Ebd., S. 870.

¹⁴¹ Es wird sich hier auf die so genannten „governi di solidarietà nazionale“ (Regierungen nationaler Solidarität) bezogen. Zwischen 1976 und 1979 regierten alle demokratischen Parteien einschließlich der Kommunisten als eine Koalition, um die Werte der Demokratie in einer schwierigen Zeit zu verteidigen. Ökonomische Unstabilität und terroristische Gewalt stellten große Schwierigkeiten in Italien dar. Vgl. Paul Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi* (Torino, Milano: Einaudi, 2010).

¹⁴² Berlinguer erklärte die Notwendigkeit einer Regierung „fähiger und ehrlicher Menschen, die sowohl aus den verschiedenen Parteien als auch außerhalb deren Strukturen stammen“. Vgl. Detti Tommaso: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*, S. 375.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, S. 326.

Ministerpräsident seit 1945 ins Amt gelangte, galt als deutliches Zeichen der Schwächung der DC.

Von der Krise innerhalb der Christdemokratie profitierte die PSI, sodass sich der Weg zur ersten sozialistischen Präsidentschaft der republikanischen Geschichte öffnete.¹⁴⁵ Da der Anteil der DC bei den Parlamentswahlen des Jahres 1983 von 38,3% auf 32,9% Prozent sank, verfügte sie nicht mehr über die Mehrheit im Parlament. Aus dem Wahlkampf ging deshalb Bettino Craxi, der PSI-Sekretär, als Ministerpräsident einer Fünfparteienregierung hervor. Der Erfolg der Sozialisten lag nicht zuletzt in ihrer Fähigkeit, dem Bedürfnis der italienischen Gesellschaft nach Modernisierung nachzukommen, wohingegen sich DC und PCI als Parteien erwiesen, die keine Veränderung initiieren konnten.¹⁴⁶ In diesem Zusammenhang stellte vor allem der PCI ein komplexes Element dar. Zum einen verlor er die Nähe zu seinen traditionell linksorientierten Wählern; zum anderen war er aber immer noch eine der stärksten kommunistischen Parteien Europas. Hier ist der Vergleich mit der Bundesrepublik Deutschland bemerkenswert. Zum Beispiel konnte Ugo Vetere als Bürgermeister eines kommunistischen Stadtrates ab 1981 in Rom regieren; im Gegensatz dazu rechtfertigte die Mitgliedschaft in der DKP in der Bundesrepublik die Entlassung aus einem Arbeitsverhältnis, wie in *Römische Aufzeichnungen* beschrieben wird.¹⁴⁷ „Italien symbolisierte damals“, so Uwe Timm, „mit Berlinguer und dem Eurokommunismus ein ganz anderes politisches Verständnis“ als dasjenige, das in der Bundesrepublik herrschte.¹⁴⁸

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre erlebte die italienische Ökonomie einen solch markanten Aufschwung, dass sich dieses Land als fünfte industrielle Macht auf der Weltskala nach USA, Japan, Bundesrepublik und Frankreich positionierte. Im Jahr 1987 sank die Inflation auf 4,6% Prozent, während das Bruttoinlandsprodukt langsam, aber konstant stieg, sodass in der Öffentlichkeit von einem „zweiten Wirtschaftswunder“ die Rede war.¹⁴⁹ Hinter dem Wohlstand der Ära Craxi versteckten sich trotzdem viele Schattenseiten: Neben der unkontrollierten Ausweitung von Staatsausgaben und der Senkung der Beschäftigung bildeten auch die herrschende Armut in einigen Regionen und die Akzentuierung der Distanz zwischen Norden und Süden eine wichtige Problemlage. Des Weiteren beschäftigte sich die neue

¹⁴⁵ Die Christdemokratie musste sich mit der Anklage gegen mehrere Abgeordnete, Mitglieder der geheimen Freimaurerloge namens P2 zu sein, eingehend auseinandersetzen. Aufgrund der Involvierung zahlreicher Parlamentarier in die demokratiefeindlichen Ziele verfolgende P2 geriet die DC in Misskredit. Vgl. Ebd., S. 327.

¹⁴⁶ Bettino Craxis Fünfparteienregierung bestand aus einer Koalition der DC, PSI, PRI (Republikanischen Partei), PSDI (Sozialdemokratischen Partei) und PLI (Liberalen Partei). Detti Tommaso: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*, S. 376.

¹⁴⁷ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 55.

¹⁴⁸ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2018).

¹⁴⁹ Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, S. 306.

Regierung Craxi, genauso wie Margaret Thatcher in Großbritannien, intensiv damit, die Macht der Gewerkschaften zu reduzieren. Dies führte zu einer Verringerung um drei Punkte der „Scala mobile“, der Anpassung von Löhnen und Gehältern an die Lebenskosten.

Auf der politischen Ebene bezeichnete die Ära Craxi, wie der Historiker Paul Ginsborg bemerkt, „eine klare Scheidung zwischen Moral und Politik“.¹⁵⁰ Trotz ihres Vorhabens, der italienischen Politik als Wechsel zu dienen, unterschieden sich die Sozialisten keineswegs von ihren Vorgängern der DC. Die bereits verwurzelten Phänomene der Vetternwirtschaft, Kollusion, Ineffizienz der öffentlichen Verwaltung und finsternen staatlichen Investitionen entwickelten sich zu einem System der Korruption, dessen Mechanismen erst im Jahr 1992 im Rahmen des Tangentopoli-Skandals enthüllt werden sollten. Mit der Bezeichnung „Tangentopoli“ ist die illegale Finanzierung der politischen Parteien gemeint, die in Form von „tangenti“, Bestechungsgeldern, erfolgte. Dieser Modus Operandi, der auf der Symbiose von wirtschaftlichen Interessengruppen und Politikern basierte, repräsentierte in den 1980er Jahren den „Preis der Politik“.¹⁵¹ Vergleicht man Tangentopoli mit der Parteispenden-Affäre in der Bundesrepublik, so sind einige Parallelen zu erkennen. Erstens war die Mehrheit der politischen Parteien in beiden Skandalen involviert, aber mehr Beweise für einige Fraktionen als für andere waren vorhanden; zweitens geriet der Regierungschef sowohl in der Bundesrepublik als auch in Italien in Bedrängnis.¹⁵²

2.1.2. Die 1990er Jahre

Das Jahr 1989 ist genauso wie das Jahr 1979 mit einem Wendepunkt der Geschichte verbunden: dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989. Was den 9. November 1989 zu einer welthistorischen Zäsur machte, war in Wirklichkeit nur die unvermeidbare Folge der Entscheidung, erst die Grenze zwischen der DDR und der CSSR und dann die Grenze zwischen der Tschechoslowakei und der Bundesrepublik für die Bürger der DDR zu öffnen.¹⁵³ Dank dieser Reform des Reiserechts hatte die Berliner Mauer ihre Funktion als unüberwindbare Demarkationslinie zwischen den zwei Teilen Deutschlands verloren. Deshalb war die DDR gezwungen, ihre Grenzen zu West-Berlin und der Bundesrepublik ebenfalls zu öffnen: Es war das Ende des geteilten Deutschlands und der Beginn der schwierigen Wiedervereinigung.

Die Öffnung der Mauer bedeutete aber auch die Kapitulation der SED. Die Partei konnte dem Druck nicht mehr widerstehen, den Hunderttausende von Menschen in Form von Protest

¹⁵⁰ Ebd., S. 329.

¹⁵¹ Ebd., S. 335.

¹⁵² Bettino Craxi war so verwickelt in den Skandal, dass er nach Tunesien fliehen musste, um die Haftstrafe für Amtsmissbrauch zu vermeiden. Detti Tommaso: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*, S. 378.

¹⁵³ Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 999.

und Massenflucht entwickelt hatten. Im Übrigen spielten für die Zerrüttung der SED die folgenden Elemente eine entscheidende Rolle: Für einen Teil der Parteiführung repräsentierte einerseits die von der Sowjetunion abgelehnte, brutale Unterdrückung der Proteste ein großes Risiko; andererseits drohten die Kreditgeber der DDR, obenan die Bundesrepublik Deutschland, aufgrund der Repression mit dem Abbruch der westlichen Finanz- und Wirtschaftshilfe. Zwar waren die Inhaber der staatlichen Machtmittel sich dessen bewusst, dass die DDR über ihre Verhältnisse gelebt hatte, jedoch wurde die Staatsverschuldung erst mit dem Mauerfall bekannt gegeben. So war die DDR im Herbst 1989 „ein implodierender Staat“: Die Demonstrationen als „Druck von unten“ beschleunigten nur einen Prozess des Zerfalls, der ohnehin schon in Gang gesetzt worden war.¹⁵⁴

Der Fall der Berliner Mauer bezeichnete eine historische Zäsur nicht nur in Hinsicht auf das geteilte Deutschland; vielmehr wurde dieses Ereignis zum Symbol jener friedlichen, auf Gewalt verzichtende Revolution, die sich im Herbst 1989 im östlichen Mitteleuropa und in einem Teil Südosteuropas verbreitete. Der Keim dieser Revolution ist in der Gründung der ersten unabhängigen Gewerkschaft in einem sozialistischen Land zu finden: *Solidarność* entstand im Sommer 1980 in Polen und entwickelte sich rasch zu einer Massenbewegung, „die das Regime auch mit den Mitteln des Kriegsrechts nicht mehr aus der Welt schaffen konnte“.¹⁵⁵

Am 28. November 1989 trug Bundeskanzler Kohl das Zehn-Punkte-Programm vor, das seiner Auffassung nach zur Lösung der deutschen Frage führen sollte. Hier wurde betont, dass sich die Entwicklung der innerdeutschen Beziehungen in die künftige Architektur Europas einfügen müsse. Des Weiteren wies der letzte Punkt eindeutig darauf hin, dass die Wiedervereinigung der staatlichen Einheit Deutschlands das politische Ziel der Bundesregierung blieb. Wie diese Einheit aussehen würde, stellte jedoch die große Frage dar, der die Politik eine Antwort zu geben hatte. In diesem Zusammenhang setzte sich unter einigen ostdeutschen Bürgerrechtlern die Idee eines dritten Weges durch. Es handelte sich dabei um einen demokratischen Sozialismus als Alternative zwischen Kapitalismus und Kommunismus. Trotzdem waren die Bürgerrechtler weit davon entfernt, die Mehrheit der Deutschen zu vertreten: „Meinungsumfragen aus der Zeit vom 20. bis zum 23. November 1989 ergaben, dass 60 Prozent der DDR-Bevölkerung und 70 Prozent der Bundesdeutschen für die Wiedervereinigung Deutschlands waren“.¹⁵⁶

Mit der Regierungserklärung des 8. März 1990 bekundete Bundeskanzler Kohl, dass ein

¹⁵⁴ Ebd., S. 1002-03.

¹⁵⁵ Ebd. Die von Gorbatschow durchgesetzte Politik der radikalen Umgestaltung der Sowjetunion hatte der Bewegung für Menschenrechte, Freiheit und Demokratie nach 1985 kräftigen Auftrieb gegeben.

¹⁵⁶ Ebd., S. 1014.

Beitritt der DDR zur Bundesrepublik nach Artikel 23 des Grundgesetzes der beste Weg zur deutschen Einheit verkörperte. Dass diese Lösung auch die Währungsunion und Einführung der Marktwirtschaft bedeutete, hatte die Bonner Regierung bereits im Februar angekündigt. Dahingegen deutete Artikel 146 auf einen anderen Weg hin: Eine gesamtdeutsche Verfassung sei die erforderliche Bedingung der deutschen Einheit.¹⁵⁷ Um die Frage ‚Beitritt oder gesamtdeutsche Verfassung‘ entbrannte im Frühjahr 1990 eine kontroverse politische Debatte, in der sich die Fronten nicht einfach in Regierungskoalition und Opposition oder West und Ost einordnen ließen. Vor diesem Hintergrund galten die Ergebnisse der Volkskammerwahl vom 18. März 1990 als überraschend. Die Allianz für Deutschland ging als Siegerin hervor, wohingegen die SPD, die in den Meinungsumfragen weit vorne gelegen war, verhältnismäßig schlecht abschnitt. Dieses Resultat kam einem Plebiszit für den Beitritt der DDR zur Bundesrepublik gleich: „Die Wiedervereinigung sollte die ungerechte Verteilung der deutschen Geschichtslast seit 1945 überwinden, also endlich Gerechtigkeit bringen“.¹⁵⁸

Obgleich aus der Volkskammerwahl klare Ergebnisse hervorgingen, begannen sich Stimmen zu erheben, die sich gegen die Modalität der Wiedervereinigung aussprachen. In Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* lässt sich beispielsweise eine deutliche Aversion erkennen, gegen „die Farce, die unter der Schlagzeile ‚Einheit‘ ins weltgeschichtlich Monumentale gewuchtet worden war“.¹⁵⁹ Die Bundestagwahl am 2. Dezember 1990 empfand er als eine „zur historischen Stunde hochstilisierten Show, [als] ein dramaturgisch schlecht inszeniertes Puppentheater“, weil eine Vereinigung *de jure* und nicht *de facto* erreicht wurde – „hier ein selbstzufriedener Gewinner und dort ein verbitterter Verlierer“.¹⁶⁰ Diese Position wurde ebenfalls von Wilhelm Schmid vertreten. So behauptete der Philosoph, dass sich hinter dem Schleier der nur auf Papier ersehnten Einheit eine „ungleiche Geschäftshe“ und „ein Anschluss des kleinen an den größeren Partner“ verbarg.¹⁶¹ Andere Intellektuelle wie der Autor Patrick Süskind stellten zudem noch die Bedeutung der deutschen Einheit für ihre Generation in Frage. In seinem Artikel *Deutschland, eine Midlife-crisis* setzte er sich mit der Perspektive der „40jährigen Kinder der Bundesrepublik“ auseinander, die sich nach der Wiedervereinigung nicht gesehnt hatten: Die kulturellen, politischen und sozialen Unterschiede seien laut Süskind

¹⁵⁷ „Der Artikel 23 sah die Inkraftsetzung des Grundgesetzes ‚in anderen Teilen Deutschlands [...] nach deren Beitritt‘ vor. Einen anderen Weg zeigte der Artikel 146: ‚Das Grundgesetz verliert seine Gültigkeit an dem Tage, an dem eine Verfassung in Kraft tritt, die von dem deutschen Volke in freier Entscheidung beschlossen worden ist““. Ebd., S. 1031.

¹⁵⁸ Ebd., S. 1033.

¹⁵⁹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 74.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Wilhelm Schmid: *Was geht uns Deutschland an? Ein Essay* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), S. 109-10.

so stark gewesen, dass es „nichts Unzusammenhängenderes“ als DDR und Bundesrepublik gegeben habe.¹⁶²

Unmittelbar nach der Volkskammerwahl wurde der Prozess der Wiedervereinigung abgeschlossen. Der *Vertrag über die Einheit Deutschlands* wurde am 31. August nach Genehmigung der Regierungen der Bundesrepublik und der DDR in Berlin unterzeichnet. Der 3. Oktober wurde als Tag der Deutschen Einheit zum nationalen Feiertag erklärt. Im Übrigen waren die Rechte der Vier Mächte in Bezug auf Berlin und Deutschland als Ganzes im September 1990 offiziell zu Ende. Mit der Ratifizierung des *Vertrags über die abschließende Regelung in Bezug auf Deutschland* erhielt das vereinte Land seine volle Souveränität über innere und auswärtige Angelegenheiten. Kaum war der Vertrag über die deutsche Einheit unterzeichnet, als die erste gesamtdeutsche Bundestagswahl am 2. Dezember 1990 stattfand: Es war die erste freie Wahl in ganz Deutschland seit der Reichstagswahl vom 6. November 1932. Helmut Kohl wurde 1991 zum Bundeskanzler des wiedervereinigten Deutschlands gewählt. In diesem Jahr wurde auch die Frage der neuen Bundeshauptstadt gelöst: Bei der Bundestagsabstimmung vom 20. Juni 1991 erhielt Berlin den Zuschlag.¹⁶³

In der italienischen Geschichte ist die erste Hälfte der 1990er Jahre eng mit dem Gräuelfeld der Mafia („le stragi di mafia“) verbunden. Zwar hatte der Staat gegen Ende der 1980er Jahre große Erfolge im Kampf gegen die Mafia dank der Arbeit eines Teams sizilianischer Richter („il pool antimafia“) errungen, dennoch war die Infiltration der organisierten Kriminalität im Staatsapparat zu Beginn der 1990er Jahre so stark wie nie zuvor.¹⁶⁴ Am 23. Mai und 19. Juli 1992 ermordete die Mafia in schneller Reihenfolge die Richter Giovanni Falcone und Paolo Borsellino, die eine wesentliche Rolle in dem ‚Pool antimafia‘ gespielt hatten. Die Öffentlichkeit war von diesen Untaten so erschüttert, dass die Empörung für die Morde zu der größten Mobilisierung des Jahrhunderts gegen die Mafia führte. Deshalb begannen mehrere Mitglieder der Mafia, den Richtern von den illegalen Aktivitäten und Strukturen der eigenen Clans ausführlich zu berichten: Die Geständnisse dieser ‚Pentiti‘ waren zum Beispiel von

¹⁶² Patrick Süskind: „Deutschland, eine Midlife-crisis“, *Der Spiegel*, 17.09.1990, S. 125. Es ist bemerkenswert, dass sowohl Klaus Modick als auch Patrick Süskind in dieser Zeit längere Aufenthalte im Ausland verbrachten. Seit 1992 erhielt Modick Gastprofessuren in Japan, in den USA und in Frankreich; Süskind lebte um die Zeit nach dem Mauerfall zwischen München und Paris.

¹⁶³ Obgleich Berlin dem *Vertrag über die deutsche Einheit* zufolge die Hauptstadt Deutschlands war, begannen sich Stimmen zu erheben, die sich gegen den Umzug der Bundeshauptstadt von Bonn nach Berlin aussprachen. Die Hauptstadtfrage wurde während der ersten Hälfte des Jahres 1991 das wichtigste innenpolitische Streitthema. Vgl. Winkler: *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*, S. 1064.

¹⁶⁴ Dieses Team wurde von dem Oberstaatsanwalt von Palermo Antonino Caponnetto errichtet. Seine Arbeit führte zu dem im Jahr 1987 stattgefundenen Prozess („maxiprocesso“), in dem Anklagen gegen 456 Mitglieder der Mafia erhoben wurden. Zu diesem Zusammenhang vgl. Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, S. 350.

großer Bedeutung für die Verhaftung des Mafia-Oberhauptes Totò Riina im Januar 1993.¹⁶⁵

Auf der politischen Ebene repräsentierten die 1990er Jahre auch für Italien eine Wendezeit: Einerseits hatte der Mauerfall eine Wandlung innerhalb der PCI zur Folge; andererseits war diese Epoche von dem Aufstieg neuer politischer Parteien charakterisiert. Die italienischen Kommunisten zeigten erneut ihre Fähigkeit, schnell auf internationale Ereignisse reagieren zu können: Ebenso wie Berlinguer 1981 nach den Ereignissen in Polen durch ‚lo Strappo‘ – den Bruch mit dem sozialistischen Model der Sowjetunion – eine klare Linie für den PCI gesetzt hatte, erklärte der neue Parteivorsitzende Achille Occhetto im November 1989 der friedlichen Revolution der DDR zufolge die Notwendigkeit einer Namensänderung für den PCI.¹⁶⁶ Es war für den italienischen Kommunismus die Zeit gekommen, von der sowjetischen Erfahrung endgültig Abschied zu nehmen. Obgleich keine andere westliche, kommunistische Partei eine solche resolute und prompte Entscheidung treffen konnte, bereitete der PCI die Erneuerung große Schwierigkeiten. Der interne Streit führte 1991 zu der Spaltung der PCI zwischen dem Partito Democratico della Sinistra (PDS) und der Minderheitsfraktion namens Rifondazione Comunista (RC). Daraus ergab sich eine schwache Linke, deren Fokus mehr auf interne Debatten als auf die Bedürfnisse der Gesellschaft gerichtet war.¹⁶⁷

Die italienischen Kommunisten waren nicht die einzigen, die zu Beginn der 1990er Jahre in Bedrängnis gerieten. Vielmehr befand sich die italienische Politik in einer Übergangsphase, die von dem im Jahr 1993 ausgeschriebenen Referendum für die Transition von einem Verhältnis- zu einem Pluralitätswahlsystem gekennzeichnet wurde. Bei den ersten Parlamentswahlen mit dem Mehrheitssystem ging eine neue Partei als Siegerin hervor: Die von dem Medienmogul Silvio Berlusconi gegründete Forza Italia (FI) erbt den Großteil der Wählerschaft von PSI und DC, sodass sie 1994 die relative Mehrheit der Stimmen erhielt.¹⁶⁸ Forza Italia bildete eine fragile Koalition mit einer anderen jungen Partei, die als Katalysator der Unzufriedenheit in Norditalien vor allem in Veneto und der Lombardei gut abschnitt: Es ist von der Lega Nord die Rede, die aus der Initiative des lombardischen Unternehmers Umberto Bossi entstand. Diese zunächst Lega Lombarda genannte politische Formation gewann

¹⁶⁵ Als „Pentito“ (Vergangenheitspartizip des Verbs „pentirsi“: bereuen) wird ein Mitglied der Mafia bezeichnet, der sich bereit erklärt, mit der Justiz zu kooperieren. Hinter den Aussagen der „Reuiger“ versteckt sich häufig das Motiv, sich selbst Vorteile, unter anderem Straferleichterungen zu verschaffen.

¹⁶⁶ Mit „lo strappo“ beabsichtigte Berlinguer, die Distanzierung der PCI gegenüber der Repression der unabhängigen Gewerkschaft Solidarność in Polen darzulegen. Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, S. 331.

¹⁶⁷ Die Komplexität dieser Situation wird von einem in der linksorientierten Zeitschrift *l'Unità* publizierten Editorial des Politologen Michele Salvati bestätigt. Dieser Artikel trägt den Titel: „Se il Pds fosse unito, forse saprebbe avere una linea.“ („Wenn die PDS vereinigt wäre, könnte sie vielleicht eine Linie haben“).

¹⁶⁸ Es soll hier darauf hingewiesen werden, dass der Name Forza Italia zwei Bedeutungen hat: Einerseits heißt er „Hoch lebe Italien“, andererseits „Kraft Italien“.

deswegen an Zustimmung in der Bevölkerung der nördlichen Regionen, weil sie imstande war, „eine unterweltliche Strömung von Gefühlen, welche die Politik noch nicht wahrgenommen hatte“, zu erfassen.¹⁶⁹ Die Lega Nord erwies sich als Symbol der Fremdenfeindlichkeit und des Ressentiments gegenüber dem Zentralstaat, vertrat aber auch die Exaltation des Regionalismus sowie der lokalen Interessen. Diese Partei identifizierte sich ferner mit einer Ostentation der unternehmerischen Bereicherung, die jedoch nicht selten aufgrund des geringen Respekts für Steuer- und Arbeitsrecht zu erreichen war.¹⁷⁰

Die Verbreitung von Fremdenhass prägte nicht nur die nördlichen Regionen, die seit den 1970er Jahren von einer starken Migration aus Süditalien betroffen waren; vielmehr repräsentierte der Rassismus ab den 1990er Jahren einen markanten Aspekt der italienischen Gesellschaft.¹⁷¹ Diese Gefühle richteten sich vor allem auf jene illegalen Migranten, die seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre auf der Suche nach besseren Lebenschancen aus Nordost- und Nordwestafrika sowie Südosteuropa nach Italien einwanderten.¹⁷² Ende 1986 verabschiedete das italienische Parlament das erste Gesetz im Bereich der Migration, um die Arbeit der Nicht-EU-Bürger zu regulieren. Trotz dieses ersten Versuches, die Migrationsströme zu legalisieren, erschien erst einige Zeit später, am 6. März 1998, das Gesetz Nummer 40, in dem der Fokus auf der sozialen Integration sowie den Rechten und Pflichten der Migranten lag.¹⁷³ Aus dieser Perspektive spiegelt die Thematik der illegalen Migration in Marco Lodolis *I Fannulloni* eine spezifische Phase der Geschichte der italienischen Gesellschaft wider. So ist eine der beiden Hauptfiguren dieses Textes ein Auswanderer aus Afrika namens Gabèn, der zwar zum Überleben Sonnenbrillen an der Stazione Termini verkauft, aber von einer besseren Existenz träumt. Gabèn vergegenwärtigt die schweren Lebensbedingungen zahlreicher illegaler Migranten, die seit den 1990er Jahren die italienischen Küsten erreicht haben.

Der Forza Italia-Sekretär Silvio Berlusconi gelangte 1994 als Ministerpräsident ins Amt. Trotzdem blieb seine Koalitionsregierung nicht lange an der Macht, weil sie die im Wahlkampf versprochenen Reformen wie die Anpassung des Rentensystems und die Privatisierung des Staatsbetriebs nicht durchsetzen konnte. Die Regierungskrise öffnete den Weg für die vorzeitigen Parlamentswahlen vom April 1996, aus denen ein Parteienbündnis der Mitte-Links-

¹⁶⁹ Ginsborg: *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, S. 358.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Die aktuelle politische Situation Italiens bekundet, dass die italienische Fremdenfeindlichkeit alte Wurzeln hat. Aus den Parlamentswahlen vom 4. März 2018 ging die Lega Nord mit einem Anteil von 37% Prozent als unbestrittene Siegerin hervor.

¹⁷² Italien ist von Migrationen aus Ländern wie Senegal, Gambia, Elfenbeinküste, Äthiopien und Somaliern geprägt. Viele Migranten stammten in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre auch aus Rumänien, Moldau, Albanien und Kosovo (im Zuge des Kosovokriegs im Jahr 1999).

¹⁷³ „L’immigrazione: caratteri generali e leggi“ ADIR: l’altro diritto, [adir.unifi.it](http://www.adir.unifi.it), Aufruf: 07.01.2019, <<http://www.adir.unifi.it/rivista/2006/cimmino/cap2.htm>>.

Kräfte, genannt L'Ulivo (Der Ölbaum), als Sieger hervorging: Erstmals seit 1947 saßen in der italienischen Regierung mehrere Politiker, die wenige Jahre zuvor noch Mitglieder der PC gewesen waren.¹⁷⁴ Neuer Regierungschef wurde der Wirtschaftsprofessor Romano Prodi, ein ehemaliger Christdemokrat. Unter Prodis Ägide kehrte Italien im November 1996 in das Europäische Währungssystem zurück, was eine unabdingbare Voraussetzung für die Teilnahme am Euro darstellte.¹⁷⁵ Dennoch war die Stabilität des Kabinetts Prodi durchaus prekär, denn sie beruhte auf der parlamentarischen Allianz mit der linksorthodoxen Rifondazione Comunista (RC). Als die RC im Oktober 1998 dem Haushalt für das Jahr 1999 nicht zustimmte, stürzte die Regierung. Prodis Nachfolger wurde Massimo D'Alema, der Vorsitzende des Partito Democratico della Sinistra (PDS). Ebenso wie sein Vorgänger Prodi betrieb D'Alema eine Politik der Haushaltssanierung, der Privatisierung von Staatsbetrieben sowie der Senkung der Staatsausgaben.

Zu den europäischen Ländern, die in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre einen Linksruck erlebten, gehörte auch Deutschland. Im Jahr 1996 verursachte die von der Regierung Kohl eingeleitete Kürzung der Sozialausgaben erneut einen sozialen Konflikt: Aus der Wahl vom 27. September 1998 ging die SPD als stärkste politische Kraft hervor. Gerhard Schröder gelangte als Bundeskanzler der ersten rot-grünen Regierung ins Amt. Sein Kabinett brachte dem Land „den größten Reformschub seit den späten sechziger und frühen siebziger Jahren“.¹⁷⁶ Zu den grundlegenden Neuerungen zählten nicht nur die zum Ausstieg aus der Kernenergie führenden „ökologischen Steuerreformen“, sondern auch der Abbau der rechtlichen Diskriminierung von Homosexuellen. Außerdem wurde eine wichtige Reform auf dem Gebiet des Staatsbürgerschaftsrechts eingeleitet.¹⁷⁷ Während die Regierung Schröder wichtige Reformen verabschiedete, befand sich seine größte Oppositionspartei erneut in einer schweren Krise. Im Zuge eines erneuten Skandals der illegalen Parteienfinanzierung musste der CDU-Vorsitzende Wolfgang Schäuble am 16. Februar 2000 von seinem Amt zurücktreten, sodass Angela Merkel, die bisherige Generalsekretärin, zur neuen Parteivorsitzenden gewählt wurde.

¹⁷⁴ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 147. An der Allianz der Mitte-Links-Kräfte beteiligten sich die Exkommunisten des Partito Democratico della Sinistra (PDS), die Popolari, also die ehemaligen Christdemokraten, die Liste des parteilosen Ministerpräsidenten Lamberto Dini und die Grünen.

¹⁷⁵ Am 7. Februar 1992 hatten die Mitgliedstaaten der Europäischen Gemeinschaft den „Vertrag über die Europäische Union“, auch als Vertrag von Maastricht bezeichnet, im niederländischen Maastricht unterzeichnet. Im Mittelpunkt des Vertrags stand die Schaffung der europäischen Wirtschafts- und Währungsunion: Spätestens zum 1. Januar 1999 sollte in der EU eine gemeinsame Währung (Euro) eingeführt werden. Vgl. Detti Tommaso: *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*, S. 414.

¹⁷⁶ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 140.

¹⁷⁷ Die ökologischen Steuerreformen führten im Februar 2002 zur Besiegelung des Bundesrates für den Atomausstieg. Im Gebiet des Staatsbürgerschaftsrechts wurde ein Gesetz über eingetragene Lebenspartnerschaften von homosexuellen Paaren verabschiedet. Ebd., S. 141.

2.1.3. Die 2000er Jahre

Sowohl die deutsche als auch die italienische Geschichte des zweiten Jahrtausends ist durch zwei Aspekte gekennzeichnet. Erstens verlor die Linke, die in den 1990er Jahren einen markanten Anstieg erlebt hatte, in beiden Ländern an Boden. Zweitens prägten Angela Merkel als deutsche Bundeskanzlerin und Silvio Berlusconi als italienischer Ministerpräsident für mehr als eine Dekade die Politik ihrer Länder: Auf eine unterschiedliche Art und Weise übten diese beiden entgegengesetzten, politischen Persönlichkeiten einen beachtlichen Einfluss auf die deutsche und italienische Geschichte der 2000er Jahre.

Das wichtigste, aber auch umstrittenste Thema der deutschen Innenpolitik war in der zweiten Legislaturperiode von Gerhard Schröder die „Agenda 2010“, ein im März 2003 angekündigtes Programm zur Reform des Sozialstaats und zur Sanierung der Haushaltsdefizite. Zu Beginn des neuen Jahrtausends galt Deutschland einer Bezeichnung der britischen Zeitung *The Economist* zufolge als „the sick man of the euro“.¹⁷⁸ Unter den Gründen für die deutsche Wachstumsschwäche waren laut eines Berichts der Europäischen Kommission vom Mai 2002 die innerdeutschen West-Ost-Transferzahlungen in Höhe von 90 Milliarden jährlich zu erkennen. Zur Umsetzung der Agenda 2010 gehörten zwar unpopuläre Maßnahmen wie die Kürzung staatlicher Leistungen und die Stärkung der Eigenverantwortung, jedoch war kein Punkt des Reformprogrammes umstrittener als die „Hartz IV-Gesetze“ aufgrund der Einführung des neuen „Arbeitslosengeldes II“: einer Fusion der bisherigen Arbeitslosenhilfe mit der Sozialhilfe.¹⁷⁹ Obgleich manche Aspekte der Agenda 2010 umstritten waren, stärkte dieses Reformwerk die Wettbewerbsfähigkeit Deutschlands und festigte außerdem den Sozialstaat.

Da die konkrete Gefahr eines Haushaltsdefizits drohte, entschied sich das Kabinett Schröder für eine finanzpolitische Kurskorrektur, deren voraussehbare Nebenfolge die Krise der rot-grünen Regierung war. Der Bundeskanzler schrieb mithin Neuwahlen aus, aus denen die Union mit 35,2 Prozent gegen 34,2 Prozent der SPD nur knapp als Siegerin hervorging.¹⁸⁰ Am 22. November 2005 gelangte die Vorsitzende der CDU Angela Merkel als Bundeskanzlerin einer Regierungskoalition der Unionparteien und Sozialdemokraten ins Amt. Dass die erste Frau im Kanzleramt der Bundesrepublik Deutschland für die folgenden vierzehn Jahre das Land regieren sollte, war im November 2005 noch nicht vorauszusehen.

Auch in Italien öffnete sich das zweite Jahrtausend mit dem Sturz der Sozialdemokraten. Mit der liberalen Ulivo-Politik unzufrieden stimmten viele frühere Wähler der bisherigen

¹⁷⁸ „Der kranke Mann der Euro-Zone“. „The sick man of the euro“: *The Economist*, 05.06.1999.

¹⁷⁹ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 244.

¹⁸⁰ *Ergebnisse früherer Bundestagswahlen*, S. 95.

Regierungsparteien bei den Parlamentswahlen vom 18. Mai 2001 für die „Casa delle Libertà“ (Haus der Freiheiten), das Wahlbündnis von Berlusconi's Forza Italia, Gianfranco Fini's Alleanza Nazionale und Umberto Bossi's Lega Nord. Neuer Ministerpräsident wurde zum zweiten Mal Silvio Berlusconi, während der ehemalige Neofaschist Fini das Amt des stellvertretenden Ministerpräsidenten übernahm. Hatten die Parteien des Mitte-Links-Lagers eine Politik der Haushaltssanierung verfolgt, so versprach die Rechte neben einer weiteren Dezentralisierung vor allem Steuersenkungen. Vor diesem Hintergrund vertritt dieser Regierungswechsel den Abschied von einem möglichen Bruch mit den Traditionen, die eine wirtschaftliche und politische Krise in Italien ausgelöst hatten. Die Berlusconi-Ära hatte begonnen.

Während die Ära Berlusconi erheblichen Schaden in der politischen Kultur Italiens verursachte, setzte sich die Regierung der Großen Koalition unter Angela Merkel mit einer „Politik der Diagonale“ auseinander.¹⁸¹ Alle Punkte, bei denen Unionsparteien und Sozialdemokraten einen Kompromiss fanden, wurden umgesetzt, während die anderen Themen aus dem Koalitionsvertrag ausgeschlossen wurden. Trotzdem verabschiedete das erste Kabinett Merkel grundlegende Reformen, unter anderem eine Föderalismusreform, welche „die Neuordnung des Bund-Länder-Verhältnisses“ regulierte, sowie eine Gesundheitsreform, in deren Zentrum die „allgemeine Pflichtversicherung“ in einer gesetzlichen oder privaten Krankenversicherung stand.¹⁸² Obgleich sich die Zusammenarbeit bei innenpolitischen Themen als schwierig erwies, vertraten beide Koalitionspartner außenpolitisch ähnliche Positionen: Sowohl die CDU/CSU als auch die SPD unterstützten die europäische Integration und die transatlantische Kooperation. Ferner war es die Außenpolitik, die als entscheidende Domäne der Amtszeit Angela Merkels zu gelten hatte, wie im Laufe ihrer drei Legislaturperioden deutlich wurde. Die ersten Anzeichen dieser führenden Rolle in der Behandlung von Krisensituationen mehrten sich zwar im Juni 2007, als die Bundeskanzlerin Deutschland im Rahmen des G8-Gipfels als einen der „global players“ präsentierte, wurden aber wenige Monate später, mit Beginn der Weltfinanzkrise, umso deutlicher.¹⁸³

In der Zeit nach 2008 erlebte die Welt eine dramatische Finanzkrise, die einerseits als Folge der in den 1980er Jahren von Margaret Thatcher und Ronald Reagan eingeleiteten Entfesselung der Finanzmärkte galt, andererseits durch „ein System der organisierten

¹⁸¹ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 312.

¹⁸² Ebd., S. 313.

¹⁸³ Ebd., S. 315.

Verantwortungslosigkeit“ ausgelöst wurde.¹⁸⁴ In Deutschland erlitten die großen Landesbanken, die Bayern LB und die West LB, im Zuge der amerikanischen Immobilienblase zwar milliardenschwere Verluste, jedoch wurde das Land nicht so stark wie die südeuropäischen Staaten von der Krise betroffen.¹⁸⁵ Nicht nur die Bundesrepublik Deutschland, sondern auch die Europäische Union und der Internationale Währungsfonds verlangten von den „Krisenländern“ die Konsolidierung ihrer Haushalte und den Abbau ihrer Schuldenlast.¹⁸⁶ In Griechenland, Italien, Spanien, Portugal und Irland verursachte der neue Austeritätspolitik Sozialabbau, Senkung des Bruttosozialprodukts und steigende Arbeitslosigkeit, sodass es zu heftigen Protesten gegen die Anforderungen aus Berlin, Brüssel und New York kam. Gegen die Austeritätspolitik ließ sich der Einwand erheben, mit Sparmaßnahmen allein sei die Krise nicht zu überwinden, „für die Konsolidierung müsse vielmehr eine gezielte Wachstums- und Investitionspolitik“ verfolgt werden.¹⁸⁷

Im Herbst 2009, als die Auswirkungen der Weltfinanzkrise in allen Mitgliedstaaten der Europäischen Union noch spürbar waren, fanden die Bundestagswahlen in Deutschland statt. Die CDU/CSU erreichte mit einem Anteil von 33,8 Prozent ihr zweitschlechtestes Resultat seit 1949, wohingegen die FDP mit 14,6 Prozent gut abschnitt.¹⁸⁸ Deshalb kam es zur Bildung einer schwarz-gelben Koalition unter Angela Merkel, die zum zweiten Mal als Bundeskanzlerin gewählt wurde. Obwohl das zweite Kabinett Merkel solche entscheidenden Reformen wie die der rot-grünen Regierung oder der anschließenden Großen Koalition nicht verabschieden konnte, erreichte es im Jahr 2011 das Ziel einer Bundeswehrreform und eines Atom-Moratoriums.¹⁸⁹ Im Übrigen blühte die deutsche Exportindustrie, die Arbeitslosenzahlen sanken und das Wirtschaftswachstum nahm im Gegensatz zu der tiefen Rezession anderer Länder der Eurozone zu. In diesem Zusammenhang erhöhte sich die innerdeutsche Popularität Angela Merkels. Aus der Bundestagswahl vom 22. September 2013 ging ihre Partei

¹⁸⁴ Ebd., S. 346. Die Weltfinanzkrise erreichte ihren Höhepunkt mit dem Zusammenbruch von Lehman Brothers, einer US-amerikanischen Investmentbank mit Hauptsitz in New York, die am 15. September 2008 infolge der Finanzkrise Insolvenz beantragen musste.

¹⁸⁵ Im Zuge der Maßnahmen zur Rettung von Banken, die das Bundeskabinett zwischen November 2008 und Januar 2009 beschloss, wurde der von den Regierungen zuvor betriebene Schuldenabbau unterbrochen.

¹⁸⁶ Es ist hier hervorzuheben, dass die Rolle, die Deutschland im Ringen um eine Bewältigung der Schuldenkrise spielte, umstritten war. „Aus den USA war ebenso wie aus Großbritannien, Frankreich und erst recht aus den mediterranen Krisenländern der Vorwurf zu hören, die Deutschen ließen sich von ihrem Inflationstrauma zu einer Deflationpolitik zu Lasten Dritter verleiten, die Europa und der Weltwirtschaft schweren Schaden zufügte“. Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 437.

¹⁸⁷ Ebd., S. 436.

¹⁸⁸ *Ergebnisse früherer Bundestagswahlen*, S. 95.

¹⁸⁹ Die Bundeswehrreform verfolgte das Ziel, die Bundeswehr bis 2011 in eine Freiwilligenarmee von 150.000 bis 180.000, zuletzt 185.000 Mann zu verwandeln. Das Atom-Moratorium wurde im Zuge eines katastrophalen Unfalls in vier Kernreaktoren des Atomkraftwerks Fukushima, Japan, angekündigt. Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 378.

infolgedessen mit einem guten Ergebnis als Siegerin hervor. Am 17. Dezember 2013 wurde Angela Merkel zum dritten Mal Bundeskanzlerin. Da den Freien Demokraten mit ihrem Anteil von nur 4,8 Prozent der Einzug in den Bundestag nicht gelang, unterschrieben CDU, CSU und SPD den Koalitionsvertrag.

Im September 2014, etwa ein Jahr nach Bildung der Großen Koalition, rückte mit dem Vormarsch der Terrormiliz Islamischer Staat in Syrien und im Irak die Problematik der äußeren Sicherheit in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit. Die äußere Sicherheit stellte dennoch nicht die einzige Herausforderung der dritten Legislaturperiode Angela Merkels dar. Vielmehr sollte eine folgenreiche Entscheidung der Bundeskanzlerin ein Jahr später das Land spalten. Anfang September 2015 kündigte die deutsche Regierung jene Öffnung der Grenzen an, die zur Zuwanderung einer knappen Million Flüchtlinge bis zum Jahresende führte. Es ist hier von einer historischen Entscheidung die Rede: Jene drei Tage Anfang September 2015, „die man schon kurze Zeit später als ‚Merkels Grenzöffnung‘ bezeichnen wird, als ‚zweiter Mauerfall‘ [sogar], markier[ten] eine Zäsur in ihrer Kanzlerschaft.“¹⁹⁰

Die ersten zwei Mandate Angela Merkels koinzidierten mit der von Berlusconi beherrschten Phase der italienischen Politik. Diese Zeit lässt sich als „eines der trübsten und demütigendsten Kapitel in der neueren Geschichte Italiens“ bezeichnen: Was Europa zunächst „als Burleske“ wahrnahm, offenbarte sich als ein „Albtraum“, der Italien „von der politischen Kultur einer westlichen Demokratie“ allmählich entfernte.¹⁹¹ Während der Ministerpräsident die politische Korruption als selbstverständliche Praxis legitimierte, herrschte er auch ungestört über das Privatfernsehen. Insofern vertraten die meisten Beobachter die Auffassung, dass Berlusconi an die politische Macht gelangen konnte, weil er ein annäherndes Meinungsmonopol im Bereich des privaten Fernsehens besaß.¹⁹² Der Medienmogul war dank seines Imperiums imstande, eine „Kulturrevolution“ auszulösen: „eine Formung des Bewusstseins breiter Schichten durch seichte Unterhaltung und eine meist geschickt verbrämte politische Indoktrination“.¹⁹³ Als Regierungschef instrumentalisierte Berlusconi den Staatsapparat ungeachtet der Regelungen über Interessenkonflikte, um sein Imperium zu verbreitern und Strafverfolgungen zu vermeiden. Ihren Höhepunkt erreichte die Ausnutzung der eigenen politischen Rolle mit einem Immunitätsgesetz vom Juni 2003, das ihn vor einer Haftstrafe wegen Richterbestechung schützte.

¹⁹⁰ Georg Blume, u.a.: „Grenzöffnung für Flüchtlinge: Was geschah wirklich?“, in: *Zeit online*, Publiziert elektronisch: 22.08.2016. <<https://www.zeit.de/2016/35/grenzoeffnung-fluechtlinge-september-2015-wochenende-angela-merkel-ungarn-oesterreich/komplettansicht>>.

¹⁹¹ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 420.

¹⁹² Vgl. Veltri Elio, Travaglio Marco: *L'odore dei soldi* (Roma: Editori riuniti, 2001).

¹⁹³ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 252.

Gegen die politische und kulturelle Macht von Silvio Berlusconi wehrten sich nicht nur die Oppositionsparteien, sondern auch viele Persönlichkeiten der italienischen Kulturwelt. Zu den schärfsten Kritikern des „Cavaliere“¹⁹⁴ gehörten der Journalist Marco Travaglio und der Schriftsteller Roberto Saviano, die anhand ihrer Texte versuchten, die Aufmerksamkeit der italienischen Öffentlichkeit auf Berlusconis Verbrechen zu richten. So beschrieb Marco Travaglio in seinem Buch *L'odore dei soldi* (2001), auf welche Art der Ministerpräsident an seinen Reichtum gelangt war. Basierend auf Verfahrensschriftstücke ermittelte er auch Berlusconis verdächtige Verbindungen zu der organisierten Kriminalität. Des Weiteren erhob der Cavaliere den schwerwiegenden Vorwurf gegen Roberto Saviano, er sei aufgrund seiner Werke über die Mafia für die Verleumdung des internationalen Italienbildes verantwortlich.¹⁹⁵ Im Zuge der Erscheinung seines Werkes *Gomorra* (2006), in dem die Arbeitsdynamik der „Camorra“ enthüllt wurde, erhielt der Schriftsteller Morddrohungen, sodass er sich gezwungen sah, unter Personenschutz zu leben und Italien zu verlassen.¹⁹⁶ Im Jahr 2015 nahmen außerdem berühmte Schriftsteller wie Umberto Eco und Dacia Maraini Stellung gegen den Erwerb der Gruppe „Rcs Libri“ durch den Verlag „Mondadori“, der Teil des Medien-Imperiums von Berlusconi war. Dieser Erwerb hätte zum Monopol des Verlags Mondadori in dem italienischen Verlagswesen geführt.

Italien war nicht das einzige Land, in dem Berlusconis politische Haltung auf Ablehnung stieß. Auch deutsche Schriftsteller wie Friedrich Cristian Delius und Jan Koneffke, die während der Ära Berlusconi lange Zeit in Italien lebten, drückten ihren Dissens aus. In seinem 2013 erschienenen Roman *Die linke Hand des Papstes* (2013) bezeichnete Delius den Cavaliere als „Beschleuniger allen Übels“ und denjenigen, „der kauft, wen oder was käuflich ist“.¹⁹⁷ Privatisierung der Politik, „Betrug, Bilanzfälschung, Lügen“, waren nur einige der illegalen Aktivitäten, die „der regierende Schurke“ während seiner Amtszeit ausführte.¹⁹⁸ Ein ähnlicher Ton ist ebenfalls in Jan Koneffkes Essay *Nur gut, dass es Silvio gibt* (2009) zu finden. Dem Autor zufolge personifiziert Berlusconi „das Partikularinteresse“ und repräsentiert „die zerfallende Gesellschaft“.¹⁹⁹ Darüber hinaus setzt dieser Text den Akzent auf „die moralische,

¹⁹⁴ Silvio Berlusconi wird in Italien auch „Cavaliere“ genannt, weil er die Auszeichnung „Cavaliere del Lavoro“ erhielt. Es handelt sich um eine Ehrung für Bürgerinnen und Bürger, die in den Bereichen Landwirtschaft, Industrie, Handel und Handwerk einen beachtlichen Erfolg vorweisen können.

¹⁹⁵ Die Erklärung Berlusconis über das Werk von Roberto Saviano führte zu einer Kontroverse zwischen dem neapolitanischen Autor und dem Verlag Mondadori, bei dem das Buch *Gomorra* (2006) erschienen war

¹⁹⁶ Vgl. Roberto Saviano: *Gomorra* (Milano: Mondadori, 2006). Als „Camorra“ wird eine organisierte kriminelle Gruppe aus Kampanien bezeichnet.

¹⁹⁷ Friedrich Christian Delius: *Die linke Hand des Papstes* (Berlin: Rowohlt Berlin, 2013), S. 57.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Jan Koneffke: „Nur gut, dass es Silvio gibt! Die Schwäche der italienischen Gesellschaft für Berlusconi“, in: *Wespennest* 155 (Mai 2009).

soziale und politische Schwäche“ der Italiener, die sich an die Skandale ihres Ministerpräsidenten gewöhnt haben.²⁰⁰ Unter Berlusconis Ägide erlebte die italienische Wirtschaftspolitik einen liberalen Kurs, der die Bemühungen der vorherigen Regierungen um die Deregulierung und Flexibilisierung des Arbeitsmarktes fortsetzte. Dagegen waren die Entscheidungen des Kabinetts Berlusconi im Bereich der Migrationspolitik alles andere als liberaldemokratisch. Im Juni 2002 wurde ein Gesetz zur Bekämpfung der illegalen Einwanderung und des Asylmissbrauchs verabschiedet: Es bedrohte nicht nur Flüchtlinge, sondern auch alle diejenigen, die sie aus Seenot retteten.²⁰¹ Außenpolitisch spielte für Berlusconi eine wesentliche Rolle, sich als „salonfähig“ im Rahmen der EU zu präsentieren, um ein gutes Licht auf seine Regierung zu werfen. Derzeit gehören seine unangebrachten Kommentare und unanständigen Witze zur Geschichte der europäischen Politik.

Zwar zeigten die Parlamentswahlen vom April 2006 die ersten Anzeichen, dass sich zahlreiche Italienerinnen und Italiener von dem Cavaliere nicht repräsentiert fühlten, einige Zeit musste aber noch vergehen, bevor das Land einen Schlussstrich unter die Ära Berlusconi ziehen konnte. Das im Frühjahr 2006 gewählte Mitte-Links-Kabinett unter Romano Prodi war zu heterogen, um bis Ende der Legislaturperiode mit Stabilität zu regieren, sodass sich der Präsident der Italienischen Republik, Giorgio Napolitano, gezwungen sah, Neuwahlen auszuschreiben. Aus den Wahlen am 13. und 14. April 2008 ging Berlusconis „Popolo della Libertà“ (Volk der Freiheit), ein Parteibündnis der Mitte-Rechts-Kräfte, mit einer starken Mehrheit als Siegerin hervor. Berlusconi wurde mithin zum dritten Mal zum Ministerpräsidenten gewählt, er hatte aber das Land in einer komplexen Zeit zu regieren, weil sich Italien im Jahr der Weltfinanzkrise in einer tiefen Rezession befand. Am 9. November 2011 kündigte Ministerpräsident Berlusconi, geschwächt durch die wirtschaftliche Situation und den Verlust seiner parlamentarischen Mehrheit, seinen Rücktritt an.²⁰²

Da es eine alternative parlamentarische Mehrheit nicht gab, entschloss sich Staatspräsident Giorgio Napolitano für die Berufung eines „Technokratenkabinetts“ unter dem ehemaligen EU-Kommissar Mario Monti, der bis zu den nächsten Wahlen eine Übergangsregierung führen sollte. Als neuer Ministerpräsident leitete Monti am 15. Dezember 2011 ein Sparpaket mit einem Volumen von 33 Milliarden Euro ein, das unter anderem Kürzungen bei den Pensionen,

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Es ist bemerkenswert, dass Europa gegenüber diesem Gesetz zunächst keine Initiative unternahm. Wie Winkler bemerkt, „[e]rst als Anfang Oktober 2013 vor der Küste der italienischen Mittelmeerinsel Lampedusa weit über 300 schiffbrüchige Bootsflüchtlinge aus Afrika ums Leben kamen, [...] setzte in Europa eine ernsthafte Diskussion über die unmenschlichen Konsequenzen dieser Art von Asyl- und Flüchtlingspolitik ein“. Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 254.

²⁰² Gianfranco Finis Partei Alleanza Nazionale hatte die Regierungskoalition verlassen.

Steuererhöhungen und Maßnahmen zur Bekämpfung der Steuerhinterziehung beinhaltete.²⁰³ Obwohl Mario Monti bis April 2013 an der Macht hätte bleiben sollen, sprach der Popolo della Libertà bereits Anfang Dezember 2011 der neuen, technokratischen Regierung das Misstrauen aus. Demzufolge fanden im Februar des Folgejahres Neuwahlen statt, deren Ergebnisse erneut ein gespaltenes Land zeigten. Obgleich der Partito Democratico (PD) anders als der Mitte-Rechts-Lager eine deutliche Mehrheit in der Deputiertenkammer besaß, verfügte keine der beiden politischen Kräfte über die Majorität im Senat.²⁰⁴ Vor diesem Hintergrund stellte eine Regierung der Großen Koalition unter Enrico Letta, dem stellvertretenden Vorsitzenden des PD, den einzigen gangbaren Weg dar. Dass es sich aufgrund der scharfen Gegensätze zwischen den zwei größten Parteien um keine dauerhafte Lösung handelte, war bereits zu Beginn der Legislaturperiode Enrico Lettas klar. So stürzte der Cavaliere im November 2013 die erst im April desselben Jahres gebildete Regierung.

Der Sturz des jungen Kabinetts Letta war das letzte Manöver der Ära Berlusconi. Mit der am 27. November fälligen Abstimmung des Senats für den Ausschluss des Mitglieds Silvio Berlusconi, war ein Schlussstrich unter diese dunkle Phase der italienischen Politik gezogen. Nach dem Rücktritt Enrico Lettas wurde am 22. Februar 2014 der Vorsitzende des Partito Democratico, der Bürgermeister von Florenz Matteo Renzi, zum neuen Ministerpräsidenten, der das Land bis Dezember 2016 regieren sollte. Innerhalb wie außerhalb Italiens wurde der Regierungswechsel „als Chance für einen politischen Neuanfang in dem krisengeschüttelten Land“ empfunden.²⁰⁵ Zu den Neuerungen der Regierung Renzi gehörten sowohl Sozialreformen wie die Unterstützung von unbegleiteten, minderjährigen Migranten und der Kampf gegen die Vermittlung von Schwarzarbeitern als auch die Reform des Arbeitsrechts mit dem „Job Act“. Darüber hinaus strebte das Kabinett Renzi eine Verfassungsreform an, die mit der Volksabstimmung vom 4. Dezember 2016 abgelehnt wurde. Außenpolitisch setzte sich der neue Regierungschef mit komplexen Situationen wie der Weltfinanzkrise, dem libyschen Bürgerkrieg und dem Aufstieg des Islamischen Staats im Nahen Osten auseinander.

2.2. Der literatursoziologische Kontext: Deutschland und Italien

Die Literatur, verstanden als System von Texten, die untereinander in Beziehung stehen, steht im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse der literatursoziologischen Kontexte. Um den literatursoziologischen Entstehungskontext der ausgewählten Werke genauer zu betrachten,

²⁰³ Vgl. Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 407.

²⁰⁴ Es ist hier hervorzuheben, dass der eigentliche Wahlsieger die Protestbewegung Cinque Stelle (Fünf Sterne) des Komikers Beppe Grillo war. Einige Jahre später, im April 2018, sollte diese Protestpartei an die Macht gelangen.

²⁰⁵ Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 420.

sollen zunächst das „System der literarischen Traditionen“ und dann das „System kollektiver nationaler Vorstellungen“ analysiert werden. Mit „System der literarischen Traditionen“ ist jene Tradition der deutschen und italienischen Literatur gemeint, in deren Zentrum das Rombild steht. Darüber hinaus beschäftigt sich das zweite „System“ mit der Frage, welche Voraussetzungen die Art und Weise charakterisieren, wie sich die zu untersuchenden, deutschen und italienischen Autoren mit der Ewigen Stadt auseinandersetzen. In der Behandlung dieser Frage gelten die durchgeführten Interviews mit den Autoren als wichtige Paratexte, denn sie liefern bereichernde Einsichten in die Autorenrolle im Hinblick auf Rom. Im Anschluss an die Darstellung der beiden erwähnten Systeme ist ferner auch das „System der Übersetzungen“ in Bezug auf die ausgewählten Texte und Schriftsteller zu untersuchen, um ihre Rezeption in dem jeweils anderen Land zu ergründen.

2.2.1. Das System der literarischen Traditionen

In ihrer kritischen Darstellung der imagologischen Methodologie erklären Manfred Beller und Joep Leerssen, „the first task is to establish the intertext of a given national representation as a trope“.²⁰⁶ Um dieses Ziel zu verfolgen, sind die folgenden zwei Aspekte zu berücksichtigen: „What is the tradition of the trope? What are the traditions of appreciation or depreciation?“²⁰⁷

Deutschsprachige Autoren und Lyriker beschäftigen sich seit Jahrhunderten intensiv mit dem Romdiskurs. Der Ursprung dieses regen Interesses an der Ewigen Stadt ist mit der Tradition der Romreise eng verbunden. Seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts führen unzählige europäische Künstler und Intellektuellen, die Spuren Winckelmanns und Goethes folgend, den Stiefel hinunter, um an den Mittelpunkt antiker Kunst und Architektur zu gelangen. Neben den Bildungsreisen, in deren Zentrum die Meisterwerke der Antike, der Renaissance- und Barockzeit standen, nahmen auch die Pilgerfahrten eine wichtige Position in der Tradition der Romreise ein. Seit der juristischen Anerkennung des Christentums im 4. Jahrhundert strömten fromme Pilger nach Rom, in die Hauptstadt der Katholischen Kirche. Aus den Erfahrungen der ersten Romreisenden entstanden Reiseführer mit Beschreibungen von Routen und Sehenswürdigkeiten, die als Grundlage für die späteren Rombesucher wie etwa Goethe und Stendhal dienten.²⁰⁸

²⁰⁶ Beller Manfred: *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, S. 5.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Laut der jüngsten Forschung lässt sich einer der ersten Romreiseführer auf den Zeitraum zwischen dem IX. und dem XI. Jahrhundert zurückführen. Es handelt sich um die *Mirabilia Urbis Romae*. Vgl. Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*, S. 22.

Ogleich die Tradition der Romreise nicht nur Deutschland, sondern das ganze Europa prägte, ging die tiefe Faszination deutschsprachiger Autoren und Lyriker für die Ewige Stadt nie verloren.²⁰⁹ Im Gegenteil: Zwar veränderte sich im Laufe der Jahrhunderte die Art und Weise der Reise, jedoch blieb die deutsche Leidenschaft für das römische Universum stets fruchtbar.²¹⁰ Vor diesem Hintergrund wirkt die Aussage der italienischen Germanistin Flavia Arzani wohlbegründet, „es gebe von Goethe an keinen deutschsprachigen Autor, der in der Wirklichkeit oder im Gedanken seine Reise nach Rom nicht machte“.²¹¹ Zu den bedeutendsten, deutschsprachigen Romreisenden gehören unter anderem die folgenden Persönlichkeiten, die hier chronologisch nach Reisejahr aufgeführt werden: Neben Johann Joachim Winckelmann (1755-1768 in Rom wohnhaft) und Johann Wolfgang von Goethe (1786-1788 Italienreise) auch Wilhelm Müller (1818 Italienreise), August von Platen (1826-1835 in Italien wohnhaft), Wilhelm Waiblinger (1827-1930 in Rom wohnhaft) sowie der Historiker Ferdinand Gregorovius (1852-1874 Forschung in Italien; 1860-1874 in Rom wohnhaft); weiter sind zu nennen Marie Luise Kaschnitz (ab 1925 zahlreiche Italienreisen; † 1974 in Rom), Ingeborg Bachmann (1960-1973 in Rom wohnhaft), Peter Otto Chotjewitz (1968-1969 Villa Massimo Stipendium) und Rolf Brinkmann (1972 Villa Massimo Stipendium).²¹²

Dass sich die Tradition der Romreisenden auf die deutschsprachige Romliteratur der Gegenwart noch erheblich auswirkt, wird exemplarisch von Klaus Modick und Hanns-Josef Ortheil bestätigt. So beschäftigte sich der Autor von *Das Licht in den Steinen* mit den Texten der Tradition, nicht nur vor seinem Aufenthalt in der Villa Massimo, sondern auch währenddessen als Vorbereitung für sein Rombuch, wie Modick in dem folgenden Interview erklärte:

[Goes] *Italienische Reise* ist Pflichtlektüre. *Rom, Blicke* habe ich erst in der Villa Massimo gelesen. Als ich gemerkt habe, dass ich auch eventuell etwas über Rom schreiben würde, habe ich angefangen, den Boden ein bisschen zu sondieren. Man will ja den Nordpol nicht zum zweiten Mal entdecken. So habe ich auch das Buch *Rom, Blicke* gelesen, das mir, ehrlich gesagt, nicht gefallen hat. Ich glaube aber, das Buch hat nichts mit Rom zu tun [...]. Wäre Brinkmann in London, Paris oder sonst wo gewesen, hätte er auch einen solchen Hass gehabt. Nur war er da [in Rom] gerade.²¹³

Aus dieser Perspektive war die Tradition der Romreisenden für Klaus Modick von Bedeutung, weil er zunächst Informationen über die deutschsprachige Romdichtung recherchierte, um

²⁰⁹ Zu den wichtigsten Romreisenden nicht deutscher Herkunft gehören unter anderen Stendhal, Henry James, Percy Bysshe Shelley, Hermann Melville und James Joyce.

²¹⁰ Die heutigen Romreisenden verfügen beispielsweise über bequemere Transportmittel im Vergleich zur langwierigen Kutschenfahrt der Goethe-Zeit. Zu diesem Zusammenhang vgl. Ortheil: *Rom: Eine Ekstase*.

²¹¹ Flavia Arzeni (Hrsg.): *Il viaggio a Roma da Freud a Pina Bausch. Atti del convegno tenuto a Roma nel 2000* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2001).

²¹² Diese Liste verfolgt lediglich das Ziel, die Relevanz der Romreise für die deutsche Literatur zu betonen. In diesem Sinne hat sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

²¹³ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Klaus Modick, (Mainz, 16.11.2017).

danach seine persönliche Auseinandersetzung mit der Stadt zu entwickeln. In anderen Worten konfrontierte sich Modick mit jener Problematik, der die meisten Autoren und Lyriker begegnen, wenn sie sich mit dem literarischen Rombild zu befassen versuchen: Es ist eine große Herausforderung, etwas über Rom zu schreiben, was nicht schon gesagt wurde.

Um die Ewige Stadt zu begreifen, ist es Hanns-Josef Ortheil zufolge notwendig, „zu einem großen Leser [zu] werden, der die Stadt an ein weites Netz von Lektüren, Beobachtungen und Beschreibungen anschließt“.²¹⁴ Dieses weite Netz repräsentiert die Tradition der Romreisenden, die in allen Romtexten Ortheils eine wichtige Rolle spielt, weil sie als unabdingbare Bedingung für die Annäherung an die Ewige Stadt dient. Dass der Autor großen Wert auf die Tradition legt, wird zum Beispiel in *Rom: Eine Ekstase* (2011) eindeutig gezeigt. Zu Beginn des Buches ist von den „vielen passionierten Rom-Reisenden“ die Rede, die zunächst nur einen kurzen Aufenthalt geplant hatten, aber dann wie der Historiker Ferdinand Gregorovius die Stadt nicht mehr verlassen wollten.²¹⁵ Außerdem werden die Leserinnen und Leser von *Rom: Eine Ekstase* auf den Spuren von Goethe durch die heutige Stadt geführt. Indem sie das Flanieren des Dichters aus einer gegenwärtigen Perspektive betrachten, erhalten die Leserinnen und Leser den Eindruck, „mit Filippo Miller unterwegs“ zu sein.²¹⁶ Deshalb beschreibt der Erzähler nicht nur Goethes römische Erfahrung, sondern liefert auch ausführliche Informationen über die Kunst und Architektur, sowie über Küche und Musik der Stadt am Tiber.

Die Tradition der Romreisenden, die seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Darstellung des Rombildes prägt, repräsentiert nicht das einzige Element des „Systems der literarischen Traditionen“ aus deutscher Sicht. Vielmehr steht sie in Verbindung mit zwei anderen einflussreichen Traditionen: Romverehrung und Romablehnung. Zwischen diesen beiden, entgegengesetzten Polen bewegen sich bereits seit dem Humanismus all jene deutschsprachigen Texte, die Rom zu ihrem Sujet machten.²¹⁷ Deshalb schwankt auch die deutschsprachige Romdichtung des zwanzigsten Jahrhunderts zwischen einem „Lobgesang auf die ewige Stadt“ und einer Thematisierung von deren ethisch-politischen „Schattenseiten“, wie einerseits die Haltung von Thomas Bernhard und Durs Grünbein, andererseits die Position von

²¹⁴ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 68.

²¹⁵ Ortheil: *Rom: Eine Ekstase*, S. 10.

²¹⁶ Hanns-Josef Ortheil weist darauf hin, dass Goethe in Rom „mit dem Versteckspiel eines Inkognito begann, das ihm alle Freiheiten und zudem noch ein Verjüngung um fünf Jahre schenken sollte“. Ebd., S. 29. Goethe nannte sich „Filippo Miller“ und teilte den offiziellen Stellen der Stadt zur Eintragung in die Fremdenlisten mit, er sei ein „pittore“, ein Maler, von Beruf. Zu Goethes Inkognito siehe auch: Roberto Zapperi: *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*, übersetzt von Ingeborg Walter (München: Beck, 1999).

²¹⁷ Es wurde schon darauf hingewiesen, dass alle Texte, in denen die Ewige Stadt als örtliche Kulisse fungiert, nicht im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen.

Rolf Dieter Brinkmann und Günther Eich bestätigen.²¹⁸ So gelten Thomas Bernhards Worte in *Auslöschung: Ein Zerfall* (1986) als exemplarisch für die Rombegeisterung: „Ich blickte schon im ersten Augenblick [...] auf Rom und atmete tief ein [...]. Von hier gehe ich nicht mehr fort, habe ich in diesem Augenblick gedacht.“²¹⁹ Darüber hinaus zeigen die Werke Durs Grünbeins relevante Beispiele für die Romverehrung. So ist in *Aroma: Einem römisches Zeichenbuch* (2010) zu lesen, Rom symbolisiere den „Knotenpunkt kollektiver Memoria in der Geschichte Europas und der westlichen Welt“, weil sich alle historischen Epochen dort verknüpfen.²²⁰ Auch in *Zündkerzen* (2017) wird die Macht der in Rom überall präsenten Geschichte spürbar: „Von allen Seiten stürmt Rom auf dich ein, / Und du, mittendrin, liest überall / Die alten Majuskeln SPQR in Metall / Oder Marmor, je nach dem Alter der Schrift.“²²¹

Im Gegensatz dazu verkörpert Brinkmann mit *Rom, Blicke* (1979) das Paradigma der Romabneigung. Nicht nur symbolisiert Italien die Verwahrlosung und die „allgemein[e] Verkommenheit“ des Abendlandes, vielmehr „ist dieses Arkadien [...] zu einer Art Vorhölle geworden“.²²² Der Vertreter der westdeutschen Rezeption amerikanischer Pop- und Undergroundliteratur hatte in Rom den Eindruck, sich „durch einen zerfallenen Traum“ zu bewegen.²²³ In die Gruppe der Romkritiker lässt sich außerdem der deutsche Lyriker Günter Eich einordnen, der diese bekannten Verse verfasste: „Ich werfe keine Münzen in den Brunnen, / ich will nicht wiederkommen. / Zu viel Abendland, / verdächtig“.²²⁴ Mit dem Gedicht *Fußnote zu Rom* äußerte Günter Eich seine Ablehnung gegenüber der jahrhundertealten Tradition, nach der Rom als Wiege der abendländischen Kultur gilt. Das Gedicht ist ferner auch Ausdruck von Eichs Distanz gegenüber dem Faschismus.

Obwohl einige Autoren eine klare Stellung gegenüber Rom beziehen, lassen sich die beiden oppositionellen Haltungen der Rombegeisterung und -ablehnung oft nicht eindeutig voneinander trennen. Demzufolge stellt die Rombegeisterung keine blinde Liebeserklärung an die Stadt dar, genauso wie die Romablehnung nicht immer einer starken Aversion entspricht. Vielmehr bleiben kritische Beobachtungen der Ewigen Stadt oftmals nicht erspart, um ihre zahlreichen Widersprüche teils mit Ironie, teils mit Affirmation zu betonen. Daraus ergibt sich, dass viele Romtexte der Gegenwart durch Ambivalenz gekennzeichnet sind.²²⁵ Als beispielhaft für eine ambivalente Beziehung zu der Ewigen Stadt gelten sowohl der schon erwähnte Roman

²¹⁸ Czapla Ralf Georg: *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, S. 10.

²¹⁹ Thomas Bernhard: *Auslöschung: ein Zerfall* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 206.

²²⁰ Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*, S. 180.

²²¹ *Zündkerzen: Gedichte* (Berlin: Suhrkamp, 2017), S. 69.

²²² Rolf Dieter Brinkmann: *Rom, Blicke* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1979), S. 13-16.

²²³ Ebd., S. 21.

²²⁴ Günter Eich: *Die Gedichte. Die Maulwürfe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 130.

²²⁵ Vgl. Czapla Ralf Georg: *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, S. 10.

Die linke Hand des Papstes (2013) von Friedrich Cristian Delius als auch Ingo Schulzes Erzählungssammlung *Orangen und Engel* (2010). Zwar versuchen beide Werke, die römischen Gegensätze hervorzuheben, können aber die unwiderstehliche Faszination für die Stadt nicht verhüllen.

Der frühpensionierte, deutsche Archäologe, der als Erzähler in Delius' Roman fungiert, betont beispielsweise, wie das römische Chaos, von ihm auch die „große römische Symphonie“ genannt, ein Hindernis zum Genießen der Stadt verkörpert.²²⁶ Als störend empfindet er vor allem „das Crescendo der aggressiven, stinkenden oder methangezähmten Busse, [...] das Andante der [...] Touristentrampelpfade, [...] die Dissonanzen der Englisch krächzenden Animierkellner und der Capo! rufenden schwarzhäutigen Verkäufer weißer Socken“.²²⁷ Nur sonntags ist es dagegen möglich, die Schönheiten der Ewigen Stadt in Ruhe zu bewundern. Deshalb geht der Ich-Erzähler „von Nord nach Süd durch die ganze Parkanlage der Villa Borghese spazieren“ und erfreut sich dort an den wunderschönen Skulpturen, die die „schönsten Frauen der Welt“ wie „die Daphnen und Danaen, die Sybillen und die große Circe“ porträtieren.²²⁸

In Ingo Schulzes Erzählung *August, der Richter* liegt der Fokus auf der positiven und negativen Seite der römischen Selbstverständlichkeit. Zum einen charakterisieren Geselligkeit und Gelassenheit die Haltung der Römer, die sogar beim Einkaufen auf ihr munteres Plaudern nicht verzichten können. So wird auch der Ich-Erzähler, ein Stipendiat der Villa Massimo mit autobiografischem Hintergrund, trotz seiner geringen Italienischkenntnisse stets in die Gespräche involviert, welche die Wartenden im Supermarkt führen und so selbstverständlich wie die römische Freundlichkeit wirken. Solch eine angenehme Atmosphäre führt dazu, dass der Erzähler „gern einkaufen ging, zumindest in Italien“.²²⁹ Zum anderen hat sich die römische Gesellschaft an die gesetzwidrige Migration mit einer solchen Trägheit gewöhnt, dass auch die illegale Arbeit der Flüchtlinge in den Supermärkten als selbstverständliche Praxis akzeptiert wird. Die „dunkelhäutigen Männer [...] verdienen ihr Brot, indem sie an der Kasse die Einkäufe in *buste*, in weiße Plastetüten, verpack[en]“.²³⁰ Alle akzeptieren ihre Hilfe gegen eine kleine Geldsumme: „[A]lle machten es so“, auch der Villa-Massimo-Stipendiat.²³¹

Während die Romreise eine wesentliche Rolle im „System der deutschen literarischen Tradition“ spielt, ist ihr Einfluss auf die italienische Literatur eher moderat. Obgleich die

²²⁶ Delius: *Die linke Hand des Papstes*, S. 13.

²²⁷ Ebd., S. 14.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ingo Schulze: *Orangen und Engel: italienische Skizzen* (Berlin: Berlin-Verl., 2010), S. 46.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

Tradition der Romreisenden einen hohen Stellenwert unter den italienischen Autoren einnimmt, hat sie für deren Romtexte keine zentrale Bedeutung. Ein markantes Beispiel für diese Haltung gibt der große, italienische Lyriker Dante Alighieri in *La vita nova* (1292-1294). Zwar bestätigt die folgende Andeutung auf die mittelalterlichen Pilgerfahrten, dass sich Dante mit dieser Thematik beschäftigt hatte: „[C]hiamansi *romei* [sic], in quanto vanno a Roma: là ove questi cu'io chiamo *peregrini*, andavano“,²³² jedoch ist die Tradition der Romreisenden für Dantes Werk nicht von großer Relevanz, weil die Geschichte seiner frommen Liebe zu Beatrice hier im Mittelpunkt steht.

Das „System der italienischen, literarischen Tradition“ ist nicht von den europäischen und deutschen Romreisenden geprägt, sondern von all jenen italienischen Autoren, in deren Werke Rom als Sujet fungiert. In anderen Worten findet die italienische Romliteratur ihren Ursprung nicht in der externen Tradition der Romreise, sondern sie wurde dank der Autorinnen und Autoren, deren Werke in Italien als kanonisch gelten, auf einer internen Ebene geschöpft. Seit dem neunzehnten Jahrhundert setzten sich viele bedeutende Persönlichkeiten der italienischen Literatur mit der Ewigen Stadt auseinander, sodass ihre literarische Produktion heute unmittelbar mit den Namen ‚Rom‘ verbunden ist. Des Weiteren stellen zahlreiche Texte, die derzeit zum italienischen literarischen Kanon gehören, Rom als literarischen Topos und nicht als Kulisse dar. Obwohl eine detaillierte Beschreibung aller italienischen Texte, in deren Zentrum Rom steht, auch viele andere Persönlichkeiten berücksichtigen sollte, sind hier unter anderem Gabriele D'Annunzios *Il piacere* (1889), Pier Paolo Pasolinis *Ragazzi di vita* (1955), Carlo Emilio Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), Elsa Morantes *La Storia* (1974) und Giorgio Vigolos *Il Genio del Belli* sowie *Saggio sul Belli* (1963) zu erwähnen.²³³

Mit dem Roman *Il Piacere* erwies sich Gabriele D'Annunzio als einen der wichtigsten Vertreter des italienischen Ästhetizismus.²³⁴ Unter Ästhetizismus ist jene Strömung des italienischen Dekadentismus zu verstehen, die eine stetige Suche nach all dem repräsentiert,

²³²„[S]ie heißen *Römer*, weil sie nach Rom wandeln, dorthin, wo auch diejenigen zu gehen im Begriff waren, welche ich *Pilger* nenne“. Dante Alighieri: *La vita nuova di Dante Alighieri: edizione critica* (Firenze: Bemporad, 1932), S. 157. Für die deutsche Übersetzung vgl. *Das Neue Leben*, übersetzt von Hanneliese Hinderberger (Klosterberg: Schwabe, 1947), S. 147.

²³³ Die Titel der deutschen Ausgaben lauten folgendermaßen: Gabriele D'Annunzio, *Il piacere* (1889, auf deutsch: *Lust*); Pier Paolo Pasolini *Ragazzi di vita* (1955, auf deutsch: *Ragazzi di vita*); Carlo Emilio Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957, auf deutsch: *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana*); Elsa Morante *La Storia* (1974, auf deutsch: *La Storia*); Giorgio Vigolos *Il genio del belli* und *Saggio sul Belli* (1963, keine deutsche Ausgabe vorhanden).

²³⁴ Für ein Profil von Gabriele D'Annunzio vgl. Gianfranco Contini: *Letteratura dell'Italia unita: 1861 - 1968* (Firenze: Sansoni, 1983). Zu den wichtigsten und bahnbrechendsten kritischen Studien über D'Annunzio zählt: Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze: Sansoni, 1948). Zur Sprache von D'Annunzio siehe auch: Alfredo Schiaffini: *Arte e linguaggio di Gabriele D'Annunzio*, Bd. 66, *Problemi attuali di scienza e di cultura* (Roma: Accad. Nazionale dei Lincei, 1964).

was die Sinne als schön wahrnehmen. Rom verkörpert in *Il Piacere* das pure Schöne und das Objekt der Liebe, denn es fungiert als Pendant zu Elena, der Geliebten der dekadenten Hauptfigur namens Andrea Sperelli. Rom und Elena leben in Symbiose, sodass sie jene Verbindung zwischen Welt und Liebe symbolisieren, „che l’altro grido del poeta: ‚Eine Welt bist Du, o Rom! Tu sei un mondo, o Roma!‘“ bereits zur Anschauung gebracht hatte.²³⁵ Stellt Rom idealisierte Schönheit und Wollust dar, so bevorzugt Andrea Sperelli nicht die Stadt der antiken Ruinen, sondern das Rom der Spätrenaissance und des Barocks, das voller Pracht und Sehnsucht den dekadenten Idealen entspricht. Dies lässt sich durch eine der anfänglichen Szenen bestätigen, in der die Hauptfigur ihr Rombild erklärt: „Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese“.²³⁶ Alle Orte und Bauwerke, die mit der Geschichte der Antike verbunden sind, stehen im Kontrast zu dem ästhetisierenden Romideal von Andrea Sperelli.

Im Gegensatz zu Gabriele D’Annunzio ästhetisierender Romdarstellung, stellt Pier Paolo Pasolini die „borgate“, die römische Peripherie, mit ihren Einwohnern, den „borgatari“, in den Vordergrund.²³⁷ Sein Romandebüt *Ragazzi di Vita* schildert die erniedrigte Welt, in der die Jugendlichen des römischen Lumpenproletariats zu überleben versuchen. Die römische Peripherie dient deshalb als trostlose Kulisse jener Geschichten, die genauso ziellos wie das Leben der „ragazzi di vita“ sind. Obgleich der Roman reich an Fakten ist, geschieht in Wirklichkeit nichts Entscheidendes. Die ziellose Handlung beginnt mit jedem neuen Kapitel wieder, um sich danach in ziellose Fragmente zu zersetzen, die auf die trostlose Öde der „ragazzi di vita“ hindeuten.²³⁸ Nur Instinkt und Grundbedürfnisse regulieren das Leben der Jugendlichen in den „borgate“, weil sie über keine moralischen und rationalen Grenzen verfügen. Des Weiteren lässt sich keine Hoffnung auf eine bessere Zukunft erkennen, denn die

²³⁵ „[D]ie der andere Schrei des Dichters: ‚Eine Welt zwar bist Du, o Rom!‘“. An dieser Stelle wird Goethes erste *Römische Elegie* wörtlich zitiert: „Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe / Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom“. Gabriele D’Annunzio: *Il piacere* (Milano: Mondadori, 1995), S. 90. Eigene Übersetzung.

²³⁶ „Rom war seine große Liebe: nicht das Rom der Cäsaren, sondern das Rom der Päpste; nicht das Rom der Bögen, der Thermen, der Foren, sondern das Rom der Villen, der Brunnen und der Kirchen“. Ebd., S. 38. Eigene Übersetzung.

²³⁷ Zu den vollständigsten Monografien über Pier Paolo Pasolini zählen: Guido Santato: *Pier Paolo Pasolini: l’opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica; ricostruzione critica* (Roma: Carocci, 2012). Rinaldo Rinaldi: *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Mursia, 1982). Zur kinematografischen Produktion von Pasolini vgl. Adelio Ferrero: *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Milano: Mondadori, 1979). Alberto Marchesini: *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini, da Accattono al Decameron* (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1994).

²³⁸ Vgl. Cesare Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), S. 559. Zur Ziellosigkeit der Handlung in *Ragazzi di vita* siehe auch: Franco Brevini (Hrsg.): *Per conoscere Pasolini* (Milano: Mondadori, 1981).

soziale Befreiung der Figuren wie des „ragazzo di vita“ Riccetto spielt für Pasolini keine wichtige Rolle: Sein Interesse ist psychologischer und nicht ideologischer Art.²³⁹

Außerdem ist Pasolinis Sprachstil hervorzuheben. In den Dialogen verwendet der Autor einen von römischen Flüchen charakterisierten Dialekt, wohingegen er in den diegetischen Teilen auf die literarische Sprache zurückgreift, in der dialektale und umgangssprachliche Ausdrücke häufig auftauchen. Im siebten Kapitel von *Ragazzi di vita* tritt diese Mischung deutlich hervor. Ausdrücke und Vokabeln im römischen Dialekt, „romanesco“, wie „me fai un fischio, eh!“ („pfeif dann mal“) und „[c]he vvòi?“ („Was willstest?“) sowie „[c]he me frega a mme!“ („Ich wuchs mir deshalb noch lang kein‘ ab!“) und „Ma che vò te qqua“ („Was hast’n du hier zu suchen?“) sind zwar in den Dialogen vorhanden, sie werden aber durch ein höheres Sprachniveau in den erzählerischen und beschreibenden Teilen ersetzt.²⁴⁰ Als Beispiele dafür fungieren die folgenden metaphorischen Bilder: „le pareti acciaccate“ („die baufälligen Wände“) und „la strada [...] pareva si sperdesse contro il cielo sfuocato“ („die Straße schien sich hinter der leichten Steigung in den ausgeglühten Himmel zu verlieren“).²⁴¹ Trotzdem wird diese hohe Sprachebene von Ausdrücken der Umgangssprache wie „imbriacone zozzo“ („das versoffene Dreckschwein“), „baccajavano“ („miteinander stritten“) und „prescia“ („Hast“) unterbrochen. Die Verflechtung all dieser Elemente macht die Besonderheit von Pasolinis Sprache aus.²⁴²

Zwar porträtiert auch Carlo Emilio Gadda die Seele Roms in realistischen Zügen, jedoch richtet er das Augenmerk auf jene große Verwickelung, die sowohl in Rom als auch im Leben herrscht.²⁴³ In Gaddas *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* repräsentiert Rom eine Stadt, die kurz vor dem Ausbruch steht. Einer Metapher Italo Calvinos zufolge gleicht die Stadt in Gaddas *Pasticciaccio* einem „vischioso calderone“, in dem „popoli, dialetti, gerghi, lingue scritte, civiltà, sozzure, magnificenze“ ineinander verwickelt sind.²⁴⁴ Mit der Metapher des Kessels hebt Italo Calvino das zentrale Thema von *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* hervor: Um „il garbuglio“ („den Verhau“) oder „il gomitolo“ („den Knäuel“) des Lebens zu

²³⁹ Vgl. Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*.

²⁴⁰ Pier Paolo Pasolini: *Ragazzi di vita* (Milano: Garzanti, 1989), S. 176-78. Für die deutsche Übersetzung vgl.: *Ragazzi di vita: Roman*, übersetzt von Moshe Kahn (Berlin: Wagenbach, 1990), S. 165-67.

²⁴¹ Ebd. S. 176-78

²⁴² Ebd., S. 177-78

²⁴³ Für eine zuverlässige und kritische Ausgabe von Gaddas Werk siehe: Carlo Emilio Gadda: *Opere di Carlo Emilio Gadda*, Dante Isella (Hrsg.), (Milano: Garzanti, 1988-1993). Dieses Sammelwerk bietet eine neue und solide Grundlage für die literarische Auseinandersetzung mit den Texten von Carlo Emilio Gadda.

²⁴⁴ In Gaddas *Pasticciaccio* gleicht Rom einem „klebrigen Kessel“, in dem „Völker, Dialekte, Mundarten, Schriftsprachen, Kulturen, Dreck und Pracht“ verwickelt sind. Marco Onofrio: „Italo Calvino e Roma“, *lapresenzadierato.com*, Aufruf: 22.01.2019, <<https://lapresenzadierato.com/2015/09/14/italo-calvino-e-roma-di-marco-onofrio/>>.

entwirren, ist es notwendig, die Realität aus einer kausalen Perspektive zu betrachten.²⁴⁵ Diesen Gesichtspunkt verkörpert der philosophierende Kommissar Francesco Ingravallo, weil er versucht, sowohl einen Mordfall als auch den Knoten des Lebens anhand einer präzisen Analyse der „molteplicità di causali convergenti“ („Vielzahl der konvergierenden Ursachen“) zu lösen.²⁴⁶ In Gaddas Roman verbinden sich deshalb die polizeilichen Ermittlungen der Hauptfigur durch die verworrene Stadt mit ihren Anstrengungen, das Geheimnis der Existenz zu lichten. Im Übrigen wird „il groviglio“ („der Wirrwarr“) des Lebens auch von jener in Rom herrschenden Mehrsprachigkeit symbolisiert, die Gadda in seiner Aufsatzsammlung *I viaggi la morte* (1958) folgendermaßen schildert: „Le parole nostre [...] sono un colluttorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, risputandone ognuno in bocca all’altro e finalmente tutto in un guazzo“.²⁴⁷ Diese Lache ist die Stadt Rom, die als Symbol der existentiellen Verwicklung auch keine sprachliche Einheit besitzt. Gaddas Schreibstil wurde von der Kritik als „plurilinguismo“ („Plurilinguismus“) oder „mimesi del dialetto“ („Mimesis des Dialektes“) bezeichnet, denn er verbindet drei Sprachebenen: das Italienische, den Dialekt aus Rom und Molise, der Heimatregion Ingravallós, sowie die durch Archaismen und gelehrte Zitate gekennzeichnete, gehobene Sprache.²⁴⁸

Ebenso wie Carlo Emilio Gadda ein verwickeltes und ungerichtetes Rom schildert, so gibt Elsa Morante in ihrem Roman *La Storia* eine Stadt wieder, über die Chaos und Unordnung herrschen. Während das Gewirr des Lebens in Gaddas *Pasticciaccio* als Ursache des römischen Zustands erkannt wird, finden Chaos und Unordnung in *La Storia* einen anderen Ursprung: Es ist die Grausamkeit des Kriegs, die Rom seines schönen Bildes beraubt. In ihrem Text erzählt Elsa Morante aus der Perspektive der armen Lehrerin Ida Ramundo, welche die Gewalt des Zweiten Weltkrieges und der Besetzung Roms erlebt, von einer dunklen Seite der Geschichte. Dieser siebenhundert Seiten lange Roman erzählt, auf welche unerbittliche Art sich die große

²⁴⁵ Carlo Emilio Gadda: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* (Milano: Garzanti, 1957), S. 4. Für die deutsche Übersetzung vgl.: *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana: Roman*, übersetzt von Toni Kienlechner (München [u.a.]: Piper, 1986), S. 7.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ „Die Worte sind ein gewöhnliches Mundwasser, mit dem wir mehr oder weniger mutig gurgeln, um es uns gegenseitig in den Mund zu spucken, alles in einer Lache“. Carlo Emilio Gadda: *I viaggi la morte* (Milano: Garzanti, 1958), S. 19-20. Eigene Übersetzung.

²⁴⁸ Vgl. Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, S. 229. Zu Gaddas Sprache siehe auch: Paola Italia: *Il glossario di Carlo Emilio Gadda „milanese“* (Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1998). Alfred Anders bezeichnete Gaddas Sprache als „die Sprache eines Künstlers“ und ergänzte: „Barock und konzentriert zugleich, treibt [Gadda] seine Figuren mit Hilfe seiner Sprache – und mit ihr allein – aus dem Zustand heraus, der ihnen vorgegeben ist“. Alfred Andersch: *Aus einem römischen Winter: Reisebilder* (Zürich: Diogenes Verlag, 1979). Auch Hanns-Josef Ortheil hebt in *Römischen Sequenzen* (1993) die Besonderheit von Gaddas Sprache hervor. Mit den „kataraktischen Stilspielen Gaddas“ glaubt man sich „Rom physisch nahe wie kaum zuvor, dicht eingesponnen in seine zirkulierenden Sprachen und Stimmengewitter“. Hanns-Josef Ortheil: *Römische Sequenzen* (Rom: Deutsche Akademie Rom Villa Massimo, 1993), S. 7.

Geschichte der Mächtigen auf die kleine Geschichte der Zivilisten wie Ida und ihre Familie auswirkt. Auf die ungleichen, das Leben der Menschen seit Jahrtausenden prägenden Verhältnisse der Geschichte weist der Untertitel des Textes: Es handelt sich um „einen Skandal, der seit zehntausend Jahren dauert“. Damit dieser Skandal fassbar wird, beginnt *La Storia* im Jahr 1941. Nur wenige Monate nach dem Kriegseintritt Italiens mehren sich die Zeichen der Misere in Rom, sodass die Baracken der Vertriebenen nicht mehr von den antiken Ruinen zu unterscheiden sind. Um das Ausmaß dieser Notlage zu beschreiben, wird die Stadt zu Beginn des Romans aus der Perspektive des deutschen Soldaten Günther betrachtet:

[D]i Roma sapeva soltanto quelle poche notizie che s'imparano alla scuola preparatoria. Per cui gli fu facile supporre che i casamenti vecchi e malridotti del quartiere San Lorenzo rappresentassero senz'altro le antiche architetture monumentali della Città Eterna! [...] A quest'ora, per lui Campidogli e Colossei erano un mucchio d'immondizia. *La Storia* era una maledizione.²⁴⁹

Vor diesem Hintergrund wird die Darstellung der armen Bezirke der Stadt wie San Lorenzo, aber auch das Ghetto und der Monte Testaccio zum Symbol des Elends, in dem sich das ganze Land und seine Einwohner befinden. Die Verantwortung dieses Chaos trägt die große Geschichte, „la Storia“.²⁵⁰

Das letzte, prominente Beispiel, das dieser Darstellung der italienischen Tradition der Romliteratur dient, bietet der Autor und Lyriker und Giorgio Vigolo. Obwohl er weniger berühmt als die bisher aufgeführten Persönlichkeiten ist, gilt Giorgio Vigolo heute als eine der wichtigsten römischen Stimmen des zwanzigsten Jahrhunderts. Nicht nur beschäftigt er sich ein Leben lang mit dem Bild der Ewigen Stadt, das als wiederkehrendes Sujet all seiner Werke erscheint – unter anderem sind hier die in lyrischer Prosa verfassten Erzählungen beider Sammlungen *La città dell'anima* (1923) und *Le notti romane* (1960) zu erwähnen²⁵¹ –, sondern erwirbt sich weltweiten Ruhm dank seiner kritischen Studien über die Sonette Gioacchino Bellis, des bedeutendsten römischen Lyrikers des neunzehnten Jahrhunderts. Gioacchino Belli gehört zu den „poeti dialettali“, den italienischen Lyrikern, die sowohl auf „romanesco“ als

²⁴⁹ „Über Rom kannte er nur jene wenigen Sachen, die man in der Schule lernt. Deshalb war es ihm leicht anzunehmen, dass bestimmt die alten und heruntergekommenen Wohnblöcke des Stadtviertels San Lorenzo die antiken und monumentalen Architekturen der Ewigen Stadt repräsentierten. [...] In dieser Stunde waren für ihn das Kapitol und das Kolosseum Abfallhaufen. Die Geschichte war ein Unglück“. Elsa Morante: *La Storia* (Torino: Einaudi, 1974), S. 18. Eigene Übersetzung.

²⁵⁰ Es ist hier auf den Unterschied zwischen der Groß- und Kleinschreibung der italienischen Vokabel „storia“ hinzuweisen. In ihrer generellen Bedeutung wird „storia“ immer klein geschrieben, wie die folgenden Beispiele deutlich zeigen: Studiare storia (Geschichte lernen); lezione di storia (Geschichtsunterricht). Diese Vokabel wird nur in einem Fall mit großem Anfangsbuchstaben geschrieben: „La Storia“ ist die wissenschaftliche Darstellung des politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses eines Landes und seiner Einwohner. Da es sich um eine spezifische Geschichte handelt, erscheint die Vokabel außerdem immer in Verbindung mit dem bestimmten Artikel „la“. Indem Elsa Morante *La Storia* als Titel ihres Romans wählt, legt sie den Fokus einerseits auf dessen wissenschaftlichen Wert, andererseits auf die Einzigartigkeit der Geschichte.

²⁵¹ Es gibt keine Übersetzungen von Giorgio Vigolo in deutscher Sprache. Die Titel der zwei zitierten Werke lauten auf Deutsch: *Die Stadt der Seele* (1923) und *Römische Nächte* (1960).

auch in vielen anderen Dialekten dichteten. Trotzdem hält ihn die Kritik lange Zeit nur für einen folkloristischen Lyriker, dessen Werke das Rom der Päpste spiegeln. Erst dank der Abhandlungen Vigolos, *Il genio del Belli* und *Saggio sul Belli* (1963), die sowohl eine Einführung in Bellis Lyrik als auch eine Analyse ausgewählter Gedichte bieten, wird der poetische Wert dieses römischen Lyrikers wiederentdeckt. Darüber hinaus bestätigen das römische Lexikon und der detaillierte Namensindex im Anhang zu dem *Saggio sul Belli*, dass Giorgio Vigolo ein großer Kenner der Dialektdichtung und seiner eigenen Stadt ist. In dieser Hinsicht sind heutzutage beide Essays als fundamentale, kritische Grundlage des Werks Gioacchino Bellis zu erkennen.

In Anbetracht der aufgeführten italienischen Texte mit einem Bezug zu Rom lässt sich festhalten, dass die Tradition der Romliteratur auch in Italien durch Ambivalenz charakterisiert ist. Wie sich die Grenze zwischen Romab und -zuneigung in vielen deutschsprachigen Romtexten der Gegenwart als unscharf erweist, lässt sich häufig auch eine Trennung beider Haltungen für die italienische Tradition der Romliteratur nicht deutlich erkennen. Vor diesem Hintergrund schwanken die analysierten Texte von Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda und Elsa Morante zwischen einer Kritik an den sozialhistorischen Verhältnissen Roms und einer großen Leidenschaft für die Ewige Stadt. In seiner lyrischen Prosa zeigt auch Giorgio Vigolo eine ambivalente Haltung, weil seine Rombegeisterung ihn nicht daran hindert, die unheilvolle Seite der Stadt hervorzuheben. In *La Virgilia* (1982) setzt sich zum Beispiel der Protagonist mit unheimlichen Ereignissen auseinander, die ihren Höhepunkt in der Auferstehung einer Dichterin der Renaissancezeit, namens Virgilia, erreichen. Was den Ästheten Gabriele D'Annunzio betrifft, so ist *Il piacere* zwar ein Lob auf Rom, jedoch limitiert sich diese Begeisterung auf ein spezifisches, ästhetisierendes Stadtbild, zu dem das übrige Rom nicht gehört. So erklärt Andrea Sperelli, „egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe“.²⁵²

Obgleich das Merkmal der Ambivalenz seit dem neunzehnten Jahrhundert die Romtexte der italienischen Literatur kennzeichnet, fehlen die Vertreter der Romabneigung auch in Italien nicht. Das Gefühl der Romabneigung, das der Autor Silvio Negro als „l'antiroma“ („das Gegenrom“) bezeichnete, identifiziert Rom als das Ingesamt aller negativen Züge Italiens. So wohnen der Ewigen Stadt nicht nur Bürokratie und Faulheit, sondern auch Leichtfertigkeit und

²⁵² „[E]r hätte das ganze Kolosseum für die Villa Medici, den Campo Vaccino für den Spanischen Platz, den Titusbogen für den Schildkrötenbrunnen gegeben“. D'Annunzio: *Il piacere*, S. 38. Eigene Übersetzung. Das Forum Romanum erhielt die Bezeichnung Campo Vaccino (auf Deutsch: Kuhweide), weil Kühe in dem Mittelalter auf dessen Gelände weideten. Der Schildkrötenbrunnen ist ein sich auf dem Piazza Mattei befindlicher, kleiner Brunnen der späten Renaissancezeit.

Ungezogenheit inne.²⁵³ Zu den berühmtesten Romkritikern zählen Giacomo Leopardi, der die römische Literatur als „armselig, verächtlich, töricht, gering“²⁵⁴ empfindet, Giuseppe Prezzolini, der Rom für seine „ständige Verkommenheit und Jugendfehler“²⁵⁵ vorhält und auch Giorgio Caproni, nach dem Rom sowohl eine „fremde“ als auch „eine zu große Stadt für seinen Fuß“²⁵⁶ repräsentiert.

Von großer Relevanz für die Tradition des deutschen und des italienischen Rombildes ist schließlich das Kino der Nachkriegszeit in Italien. Zwischen den Vierziger- und Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts steht die Ewige Stadt im Zentrum vieler Meisterwerke des italienischen „Neorealismus“ wie zum Beispiel Pier Paolo Rossellinis *Roma, città aperta* (1945) Vittorio de Sicas *Ladri di biciclette* (1948) und *La ciociara* (1960) sowie Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961).²⁵⁷ Als „Neorealismus“ wird eine Epoche der italienischen Filmgeschichte bezeichnet, die sich als Abgrenzung gegen die faschistische Ästhetik und gegen das Genre der „telefoni bianchi“ verstand, um eine wirklichkeitsnahe Filmproduktion in der Nachkriegszeit zu fördern.²⁵⁸ Als charakteristisch für den italienischen „Neorealismus“ gelten die folgenden Aspekte: Erstens sind viele der Schauspieler alltägliche Menschen und keine Professionellen; zweitens werden die Filme nicht im Studio, sondern im Freien an Originalschauplätzen gedreht; drittens fungiert das Leben der Armen, die jeden Tag gegen Ungerechtigkeit und für das Überleben kämpfen, als Sujet der Filme.

Unter den italienischen Regisseuren, die in den Fünfziger- und Sechzigerjahren das Rombild am meisten prägten, gilt Roberto Fellini als wegweisend. Mit seinem Film *La dolce vita* (1960) entwarf Fellini nicht nur ein neues Bild der Ewigen Stadt, sondern initiierte auch einen kulturellen Trend, der Künstler aus aller Welt nach Rom führte: Persönlichkeiten der Musikwelt wie Frank Sinatra und Maria Callas, Schauspielerinnen wie Anita Ekberg und Audrey Hepburn, aber auch die Elite der italienischen Literaturlandschaft wie Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante und Dacia Maraini trafen sich regelmäßig in den Cafés an

²⁵³ Vgl. Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*, S. 84.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Giorgio Caproni: *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)* (Firenze: Firenze University Press, 2014), S. 242. Eigene Übersetzung.

²⁵⁷ Die deutschen Filmtitel lauten wie folgend: Pier Paolo Rossellinis *Rom, offene Stadt* (1945), Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe* (1948) sowie *Zwei Frauen* (1960) und Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961).

²⁵⁸ Der Beginn des italienischen „Neorealismus“ lässt sich auf das Jahr 1943 zurückführen, als Luchino Viscontis Film *Ossessione* (auf Deutsch: *Besessenheit*) erschien. Pier Paolo Rossellini, der zu bedeutendsten Persönlichkeiten des italienischen Neorealismus zählt, hatte selbst an der faschistischen Ästhetik mitgewirkt. Als „telefoni bianchi“ wird außerdem ein Film-Genre bezeichnet, das in den 1930er Jahren in Italien populär war. Die Bezeichnung „telefoni bianchi“ geht auf die weißen Telefone zurück, die in den ersten Filmsequenzen dieses Genres zu sehen waren. Die weißen Telefone waren ein „Statussymbol“ und standen deshalb im Gegensatz zu den älteren schwarzen Telefonen aus Bakelit.

der Via Veneto, um ihre Projekte zu besprechen und neue Kontakte zu knüpfen.²⁵⁹ Deshalb wurde die Via Veneto im römischen historischen Zentrum zum Symbol jenes regen kulturellen Lebens, das Gelassenheit mit Lebensfreude, Leichtsinnigkeit mit Vitalität zu verbinden wusste. Dies war das Konzept der „dolce vita“, einer einzigartigen römischen Kreation, welche die Ewige Stadt in den Rang eines Kulturzentrums internationaler Bedeutung erhob. Soweit es den Beitrag Fellinis zur Entstehung der „dolce vita“ betrifft, vertreten die meisten Beobachter die Auffassung, dass diese Phase des römischen kulturellen Lebens ohne die Arbeit des römischen Regisseurs nicht hätte stattfinden können. Vor diesem Hintergrund gilt die „dolce vita“, wie der Zeitgenosse Fellinis und ebenfalls Regisseur Luigi Magni behauptet, als „glückliche Erfindung der genialen Fantasie eines Dichters: Federico Fellini“.²⁶⁰

2.2.2. Das System kollektiver nationaler Vorstellungen

Der zweite Teil der Analyse des literatursoziologischen Kontexts basiert auf der Annahme, dass eine erhebliche Differenz zwischen dem deutschen und dem italienischen „System kollektiver nationaler Vorstellungen“ besteht. Dieser Kontrast ist mit dem Konzept der „Akademie der Künste“ verbunden, deren Präsenz oder Absenz die erwähnten Systeme auf unterschiedliche Art und Weise beeinflussen. In der vorliegenden Analyse sind deshalb zunächst die Gründungsgeschichte und Bedeutung der Villa Massimo für das deutsche „System kollektiver nationaler Vorstellungen“ zu untersuchen, um daran anschließend dessen italienische Gegenpole darzustellen. Das italienische „System kollektiver nationaler Vorstellungen“ setzt einen Kontrapunkt zum deutschen, weil eine mit der Deutschen Akademie Rom vergleichbare Institution, die der persönlichen und professionellen Entfaltung italienischer Künstler dient, nicht nur in Rom, sondern auch außerhalb Italiens fehlt. Als wesentliche Grundlage für diesen Vergleich fungieren die durchgeführten Interviews mit dem ehemaligen Direktor der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo und der Direktorin der Casa di Goethe.²⁶¹

Zur Geschichte der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo

Die Deutsche Akademie Rom Villa Massimo beherbergt jedes Jahr zehn hochbegabte Künstlerinnen und Künstler aus den Fachgebieten Bildende Kunst, Architektur, Literatur und

²⁵⁹ Riccardo Bocca: *Roma: città a parte* (Milano: Mondadori, 2003), S. 41.

²⁶⁰ Ebd., S. 43. Auch Alberto Bevilacqua hebt die Rolle von Roberto Fellini und Marcello Mastroianni für die Etablierung des Konzepts der „dolce vita“ hervor. So schreibt er etwa: „Fellini e Mastroianni con la loro idea di Roma. Comincio col dire che l'uno stava all'altro come Don Chisciotte sta a Sancho“. („Fellini und Mastroianni mit ihrer Idee von Rom. Ich fange an zu sagen, der eine war der andere wie Don Quijote ist Sancho Panza“). Bevilacqua: *Roma califfa*, S. 77.

²⁶¹ Joachim Blüher war Direktor der Villa Massimo zwischen 2002 und 2019. Seit 1. Juli 2019 ist Julia Draganović die neue Direktorin der Villa Massimo.

Musik, die zwar bereits erste öffentliche Erfolge feiern konnten, aber laut Statut „noch offen in ihrer künstlerischen Entwicklung sind“.²⁶² Auf dem Gelände der Villa Massimo stehen den zehn Stipendiaten großzügige Wohnateliers in einem weit angelegten Park zur Verfügung. Darüber hinaus ist das Stipendium der Deutschen Akademie die bedeutendste Auszeichnung für deutsche Künstler im Ausland, weil es dank seiner umfangreichen ideellen Förderung über einen materiellen Preis hinausgeht. Mit einem kulturell vielseitigen Programm, zu dem unter anderem Ausstellungen, Aufführungen, Lesungen und Konzerte gehören, hat sich die Villa Massimo als Bestandteil des römisch-deutschen Kulturlebens positioniert. Zu den wichtigsten Veranstaltungen gehören die „Open Studios“, in der die Stipendiaten ihre Ateliers für das Publikum öffnen, sowie die „Nacht der Villa Massimo“ im Martin-Gropius-Bau in Berlin, eine große Gelegenheit für die Künstlerinnen und Künstler, um nach ihrer Rückkehr in Deutschland ihre Arbeiten vorzustellen.²⁶³ Die Deutsche Akademie Rom verwaltet nicht nur die auf der Via Nomentana gelegene, nicht weit von der römischen Altstadt entfernte Villa Massimo, sondern auch zwei andere Institutionen: die Casa Baldi und die Villa Serpentara, die ihren Sitz in Olevano Romano haben, einem mittelalterlichen Bergstädtchen im hügeligen Landesinneren.²⁶⁴ In der Casa Baldi werden zwei Stipendiaten für jeweils drei Monate beherbergt, wohingegen die Villa Serpentara, die der Berliner Akademie der Künste zugeordnet ist, ein dreimonatiges Stipendium für jeweils eine Künstlerin oder einen Künstler verleiht.²⁶⁵

Die Gründungsgeschichte der Villa Massimo ist mit einer doppelten Tradition verbunden: der Tradition der antiken Akademie und der Académie Française. Die Entstehung der Akademien geht auf die Zeit der Antike zurück, sodass solche Vereinigungen von Gelehrten, Künstlern und Dichtern zu den ältesten Institutionen Europas gehören. Der antiken Überlieferung zufolge gründete Platon die erste Akademie vor den Toren Athens auf einem dem Helden Akademos gewidmeten Olivenhain. Von dem Namen Akademos leitet sich die heutige Bezeichnung für eine wissenschaftliche Gesellschaft ab: die Akademie. Zur Zeit ihrer Gründung stellten die antiken Akademien zwar einen „Rückzugsort dar, aber nur vorübergehend, denn von der idyllischen Peripherie musste das Zentrum erobert werden“: Laut Platons Staatsideal sollten die Philosophen als Könige herrschen.²⁶⁶ In dieser Hinsicht erhob

²⁶² Angela Windholz: *Die Deutsche Akademie Rom Villa Massimo* (Lindenberg: Kunstverl. Fink, 2010), S. 4.

²⁶³ Vgl. Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 14-15.

²⁶⁴ Olevano Romano liegt etwa sechzig Kilometer östlich von Rom entfernt. Vgl. „Deutsche Akademie Rom Villa Massimo. Informationen“, [villamassimo.de](http://www.villamassimo.de), Aufruf: 28.01.2019, <<http://www.villamassimo.de/de/informationen>>.

²⁶⁵ Zu Olevano Romano siehe: Angela Windholz: *Olevano, die erste Künstlerkolonie Europas*, in: Joachim Blüher (Hrsg.): *Olevano: Casa Baldi / Villa Serpentara* (Rom: Deutsche Akademie Rom Villa Massimo, 2017).

²⁶⁶ Rüdiger Safranski: *Introduzione*, in: Joachim Blüher (Hrsg.): *Centenario Accademia Tedesca Roma: 1910-2010 Villa Massimo* (Köln: Wienand Verlag, 2010), S. 11.

die Akademie im Sinne der antiken Philosophie Anspruch darauf, „Gewächshaus des Geistes“ zu sein.²⁶⁷ In ihrer ursprünglichen Bedeutung war die Akademie weder eine Schule noch eine Versammlung gelehrter Geister; vielmehr galt sie als Institution gegenseitiger Hilfe für Intellektuelle und Künstler, damit sie Ergebnisse erreichten und die Gesellschaft daran beteiligen konnten. Genau an diese Art von Akademie dachten die Romreisenden des 19. Jahrhunderts, die nach neuen Anregungen durch den freien Austausch suchten.

Die zweite Tradition greift auf das Konzept der Französischen Akademie zurück, nach deren Modell andere Akademien wie die Königliche Akademie der Künste zu Berlin, aber auch Universitäten sowie Bildungsinstitute gegründet wurden. Im Kontrast zur Idee der antiken Akademie zielte die Tradition der Académie Française darauf ab, keine Gewächshäuser des Geistes, sondern repräsentative Institutionen zu schaffen.²⁶⁸ An diesen Orten waren die begabtesten Künstler zu pflegen, damit ihre Werke das Prestige des Staates steigern konnten. Zu dieser anderen Tradition gehört der Rompreis, ein Reisetipendium für Italien, das von einzelnen Ländern wie Bayern, Preußen und Österreich im Laufe des 19. Jahrhunderts nach dem Vorbild des französischen Prix de Rome an junge Künstler verliehen wurde. Ziel dieser hohen akademischen Auszeichnung war die Auseinandersetzung mit den Meisterwerken der Antike und der Kunst der Renaissance.

Nach dem Ende der Befreiungskriege und dem Sieg über Napoleon reichten die deutschen Künstler in Rom, in der Hoffnung auf die Bildung eines deutschen Staates, eine Petition beim Wiener Kongress ein, mit der sie zur Einrichtung einer neuen Kunstinstitution aufforderten. In dieser fast unbekanntenen Denkschrift erläuterten sie die dringende Notwendigkeit, keine Akademie nach dem französischen Modell, sondern ein Kunstinstitut zu gründen, das den deutschen Künstlern als Studienort und Treffpunkt in Rom dienen sollte.²⁶⁹ Mit der „Denkschrift der Deutsch-Römischen Künstlerschaft an Fürst Metternich“ (1814) begann eine lange Geschichte privater und staatlicher Bemühungen darum, ein Zentrum für deutsche Künstler in Rom zu stiften. Wie Angela Windholz betont, sind diese Aufforderungen „mit der Suche nach Freiheit und guten Arbeitsbedingungen, aber auch mit der Sehnsucht nach einem besseren Leben im Gegensatz zur Heimat verbunden“.²⁷⁰ Trotz etlicher vergeblicher Versuche, in Rom eine deutsche Kunstinstitution zu etablieren, wurde dieses Projekt nur dank einer privaten Stiftung Wirklichkeit. 1910 kaufte der Berliner Kunstmäzen und Großhändler Eduard Arnhold das Grundstück der Villa Massimo und ließ darauf vom Architekten Maximilian

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Angela Windholz: *Sulla storia di Villa Massimo (1800-2010)*, in: Joachim Blüher (Hrsg.): *Centenario Accademia Tedesca Roma: 1910-2010 Villa Massimo* (Köln: Wienand Verlag, 2010), S. 16.

²⁷⁰ Ebd.

Zürcher großzügige Ateliers und eine Villa bauen. 1913 konnte dieser Ort die ersten Preisträger aufnehmen. Obgleich Arnhold ursprünglich zu vermeiden versuchte, die Villa Massimo als Akademie zu bezeichnen, wurde sie letztendlich zu einer Akademie: zur Deutschen Akademie Rom.²⁷¹ Trotzdem gilt die Villa Massimo heute noch als Akademie in dem antiken Sinne eines Gewächshauses des Geistes und soll deswegen nicht als Bildungsinstitut oder repräsentative Institution verstanden werden.

Nach zweimaliger Beschlagnahmung im Zuge der beiden Weltkriege erfolgte 1956 die Rückgabe der Deutschen Akademie an die Bundesrepublik Deutschland als Bestandteil des bilateralen deutsch-italienischen Kulturabkommens. Seit jenem Jahr folgten zwar verschiedene Persönlichkeiten der deutschen Kulturwelt in der Leitung der Akademie aufeinander, die letzten beiden Direktoren zeichneten sich aber durch ihre Anstrengungen aus, die Villa Massimo auf die Stadt hin zu öffnen.²⁷² Ebenso wie die Akademie unter Jürgen Schilling, Direktor von 1993 bis 1999, „eine reale Zeitgenossenschaft“ entwickelte, bemühte sich sein Nachfolger, Joachim Blüher, um die Öffnung der Villa Massimo für die römische Gesellschaft. Die zahlreichen Veranstaltungen machten die römische Öffentlichkeit auf die Arbeit der Deutschen Akademie und vor allem deren Stipendiaten aufmerksam.²⁷³ Des Weiteren versuchte Blüher, ein kreatives Umfeld zu gestalten, sodass sich jeder Künstler auf seine persönliche Art entfalten konnte. Als ehemaliger Kunsthändler schien Blüher eine durchaus pragmatische Haltung einzunehmen: Er stand für „[s]eine Waren“, die Künstler der Villa Massimo, ein und strebte anhand eines differenzierten Programms danach, sie in der römisch-deutschen Kulturwelt zu positionieren.²⁷⁴ Vor diesem Hintergrund erklärte der Direktor, dass er den Fokus auf die Spezifität des Einzelnen gelegt habe: „Ich will das ganz spezifisch machen: Diese Person will etwas und wir schaffen das für sie, aber [wir gestalten] kein Programm, das für alle gleich ist“.²⁷⁵

²⁷¹ Safranski: *Introduzione*, S. 12.

²⁷² An dieser Stelle wird auf die Kontroverse hingewiesen, die im Jahr 1991 zwischen den Stipendiaten und der damaligen Direktorin der Villa Massimo Elisabeth Wolken entbrannte. Ihr Ansatz als Direktorin war überholt und stellte die Wünsche der jüngeren Stipendiaten-Generation nicht zufrieden. Stipendiaten, Angestellte und Direktion der Villa waren letztendlich nicht mehr imstande, einander entgegenzukommen. Die nicht nur von dem Altersunterschied verursachte Fraktur führte zu einem definitiven Bruch, der sich im August 1992 mit der Entlassung Elisabeth Wolkens konkretisierte. Dazu vgl. Windholz: *Sulla storia di Villa Massimo (1800-2010)*, S. 57. Eine entscheidende Rolle in dieser Auseinandersetzung spielte der 1991 veröffentlichte Artikel *Notstand Villa Massimo*: Hier erklärten die Autoren und Stipendiaten Klaus Modick, Hanns-Josef Ortheil und Richard Wagner die zentralen Themen ihrer Empörung über die Direktion. Auf diese starke Kritik antwortete Frau Wolken ebenfalls mit einem Artikel, der den Titel trug: *Der wahre Notstand der Villa Massimo*. Zur Kontroverse vgl. Modick Klaus, Ortheil Hanns-Josef, Wagner Richard: „Notstand Villa Massimo“, *Die Zeit*, 6.12.1991. Für die Antwort von Frau Wolken siehe: Elisabeth Wolken: „Antwort auf Klaus Modick, Hanns-Josef Ortheil und Richard Wagner: Der wahre Notstand der Villa Massimo“, *Die Zeit*, 26.12.1991.

²⁷³ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 64.

²⁷⁴ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018)

²⁷⁵ Ebd.

Zur Einzigartigkeit der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo

Die Bedeutung der Villa Massimo für die vorliegende Arbeit und das Forschungsinteresse an dieser Institution lassen sich durch ihre Einzigartigkeit begründen. Obgleich andere für die deutschen Künste repräsentative Institutionen sowohl in Italien wie die Villa Romana in Florenz als auch im Ausland wie die Villa Aurora in Santa Monica existieren, gilt die Deutsche Akademie Rom aufgrund der langen Tradition der Romreisenden, ihrer idealen Topologie und der Funktion der Villa Massimo als einzigartig. Wurde die Bedeutung der Romreise für das „System der deutschen, literarischen Tradition“ bereits skizziert, so sollen die ideale Topologie und die Funktion der Villa Massimo im Folgenden betrachtet werden.

Die Deutsche Akademie Rom weist eine ideale Topologie unter zwei Aspekten aus. Erstens befindet sie sich in jener Stadt, die Blüher zufolge „wegen ihrer unermesslichen künstlerischen Potenz den Studiengästen einen unerschöpflichen Fundus neuer Anregungen offeriert“.²⁷⁶ Nur in Rom ist es möglich zu lernen, dass „das äußerliche und innerliche Treffen mit der Vergangenheit auch die Gegenwart bereichert und zudem noch die Auseinandersetzung mit der Zukunft erleichtert“.²⁷⁷ In keiner anderen Hauptstadt der Welt wird die Geschichte so greifbar wie in Rom. Zweitens steht die Villa Massimo dadurch in direkter Verbindung mit der Welt der Antike, dass sie auf dem Grundstück Vigna Massimo, dem ehemaligen Landsitz der römischen Adelsfamilie Massimo, gebaut wurde.²⁷⁸ Deswegen bildet das Gelände der Akademie, auf dem sich das kulturelle Erbe der Antike nicht zuletzt in Form archäologischer Reste erfahren lässt, eine inspirierende Kulisse für das künstlerische Schaffen. Dies wird zum Beispiel von den äußerlichen Beschreibungen der Akademie in Hanns-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo* bestätigt. Der Stipendiat Peter Ka, die Hauptfigur des Romans, reflektiert über den alten Park der Villa folgendermaßen: „Eine Zypressenallee dieses Alters [...] stimmt auf die Umgebung ein, macht nachdenklich und regt zur Konzentration an“.²⁷⁹ Außerdem wirkt die Atmosphäre des Haupthauses so, „wie sich Peter Ka das uralte Rom vorgestellt hat: brütend, von der Gegenwart tangiert, nur noch mit letztem, immer mehr verblassendem Willen auf sie bezogen“.²⁸⁰ Die für Rom charakteristische Verflechtung der Epochen ist auch in der Villa Massimo deutlich zu spüren, sodass sie zu einem idealen Ort für die Selbstentfaltung der Künstler wird.

²⁷⁶ Windholz: *Die Deutsche Akademie Rom Villa Massimo*, S. 6.

²⁷⁷ Safranski: *Introduzione*, S. 12.

²⁷⁸ Vgl. Angela Windholz: *Zur Geschichte der Deutschen Akademie Rom: Anmerkungen zur Villa Massimo im Jahr 2003*, in: Joachim Blüher (Hrsg.): *Villa Massimo, Deutsche Akademie Rom: Jahresbericht* (Rom: Deutsche Akademie Villa Massimo, 2003).

²⁷⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 33.

²⁸⁰ Ebd.

Im Hinblick auf die Funktion der Villa Massimo formulierte Joachim Blüher, deren Aufgabe sei „schließlich nicht die Repräsentanz deutscher Kultur im Ausland“, sondern vielmehr „Appetit auf das [zu] machen, was unser Land [Deutschland] kulturell anbietet“: Sie möge „anregen“ und „Neugierde erzeugen“.²⁸¹ Dem ehemaligen Direktor zufolge fördert zwar die Villa Massimo Kontakt und Zusammenarbeit zwischen Deutschland und Italien, jedoch sucht sie keinen Kulturaustausch „im Sinne des Goethe-Instituts“, denn Künstler wollen vor allem „ihre Arbeiten zeigen“.²⁸² Insofern erweist sich die Akademie als „Ort der Praxis“, an dem durch ein weitgefächertes Programm von Veranstaltungen – „Avantgarde mit hoher Qualität“ – die Leidenschaft für deutsche Kultur in Italien geweckt werden soll.²⁸³

Im Übrigen lässt sich Joachim Blüher in jene Tradition einordnen, nach der die Akademie als Gewächshaus des Geistes gilt. Nach Blüher besitzt die Villa Massimo auch eine andere wesentliche Funktion: Sie ist Rückzugsort für alle deutschen Künstler, die zunächst ein ruhiges Refugium benötigen, damit sie sich im Laufe der Zeit Rom annähern können. Entsprechend beantwortete Blüher die Frage, ob die Stipendiaten in der Villa Massimo Isolation erleben, mit einer Erklärung des Konzepts der „sozialen Schutzzone“:

Isolation ist es nicht, sondern ein ruhiger Pol. Wenn man als Deutscher oder überhaupt als Mensch aus dem Norden nach Italien, überhaupt nach Rom kommt, ist das ein solches Chaos und ein Andrang von Menschen, die Sie dauernd berühren...Die Lautstärke. Irgendwann machen Sie die Tür zu und sagen: „Ach, endlich, wieder Ruhe“. [...] Die Villa ist keine Isolation, sondern eine Schutzzone, auch eine soziale Schutzzone. Die Notwendigkeit dieser Schutzzone wird immer geringer und das führt dazu, dass sich einige Stipendiaten am Ende eine Wohnung in Rom suchen. Das hätten sie am Anfang nicht gemacht, aber das machen sie am Ende und das heißt, dass sie angefangen haben, Italien und die Italiener ein bisschen zu verstehen und die Situationen einzuschätzen.²⁸⁴

Vor diesem Hintergrund hat die Villa Massimo nicht die Absicht, die Stipendiaten von der Stadt zu trennen, sondern optimale Bedingungen für deren Arbeit zu schaffen. In der Villa erhalten sie finanzielle und ideelle Unterstützung sowie die Gelegenheit, sich von einem sicheren Ort, an den sie sich immer zurückziehen können, allmählich mit der Ewigen Stadt auseinanderzusetzen. Rom kann überwältigend sein, zwar nicht wie die großen Metropolen der Welt, jedoch auf seine spezifische Art und Weise. Deswegen ist die Villa Massimo da, damit jeder Stipendiat sich seine Zeit nimmt, um der Stadt in seinem eigenen Tempo zu begegnen. Dass diese Begegnungen häufig produktiv und fruchtbar sind, beweist nicht zuletzt die große Anzahl an Werken über Rom in der deutschen Gegenwartsliteratur.

²⁸¹ Windholz: *Zur Geschichte der Deutschen Akademie Rom: Anmerkungen zur Villa Massimo im Jahr 2003*.

²⁸² Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 17.

²⁸³ Ebd., S. 18.

²⁸⁴ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018)

Die Funktion der Deutschen Akademie als Schöpferin von Neugierde und Gewächshaus des Geistes hat zur Folge, dass sie „wie keine zweite Akademie in Rom integriert“ ist.²⁸⁵ Unter Integration wird hier nicht nur die Einbeziehung der Villa Massimo in das römische, soziale und kulturelle Leben, sondern auch deren architektonische Verbindung zu der Stadt verstanden. In ihrer äußerlichen Gestaltung unterscheidet sich die Deutsche Akademie stark von den anderen ausländischen Akademien, die nicht zuletzt durch ihr Aussehen an das jeweilige Herkunftsland erinnern. So behauptet Blüher: „[M]an geht in die dänische Akademie und ist in Dänemark. In dem Englischen ist man in St. Paul“, genauso wie sich „die amerikanische Akademie“ wie „Neuengland“ anfühlt.²⁸⁶ Im Vergleich dazu erweckt die Villa Massimo den Eindruck, als ob es viel Italien und „nichts Deutsches“ gäbe.²⁸⁷ Es handelt sich aber um eine optische Illusion, die nur die Zeit eines Kurzbesuches dauert, wie der Direktor in dem folgenden Interview erklärte: „Wenn Sie aber lange genug hier sind [...], merken Sie, hier ist wohl Italien, aber ein bisschen viel. Es ist zu viel Italien hier. Was Sie sehen, ist die deutsche Idee von Italien [...], denn so stellen wir uns Italien vor. Wir haben uns ein eigenes Italien gebaut“.²⁸⁸ Bei einem längeren Aufenthalt wird sofort deutlich, dass die Villa Massimo ein idealisiertes Fremdbild darstellt: das Italien- beziehungsweise Rombild aus deutscher Perspektive.

Dieser Aspekt ist entscheidend für das vorliegende Projekt, denn die idyllische Villa Massimo repräsentiert zwar die „deutsche Idee von Italien“, sie ist aber keineswegs als Barriere zwischen den Stipendiaten und Rom zu verstehen. Die Entscheidung, ein solches Italienbild zu ergründen, zu verarbeiten und ihm auch zu widersprechen, liegt in den Händen der Stipendiaten. Die Deutsche Akademie kann keine Verantwortung dafür tragen, wenn sich einige Künstler in Rom nicht wohl fühlen, sich für die Stadt nicht interessieren, und über die Grenzen dieser deutschen Idee von Italien nicht hinausgehen. In diesem Zusammenhang äußerte sich unter anderem Maria Gazzetti entscheidend gegen die Kritik an der Villa Massimo: „Die Villa Massimo ist nicht schuld. Jeder Künstler entscheidet selbst das, was er oder sie mit dem Stipendium macht. Die Stipendiaten müssen sich aber bewusst sein, dass ihre Beschwerden lächerlich sind. Niemand schließt sie in der Villa ab“.²⁸⁹ Die Deutsche Akademie ist keine Insel. Sie ist im Gegenteil ein großzügiges Angebot des deutschen Staates für seine Künstler.

Die Deutsche Akademie unterscheidet sich außerdem von den anderen ausländischen Akademien aufgrund des bereits erwähnten vielfältigen, avantgardistischen Angebotes, in

²⁸⁵ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 20.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd., S. 21.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018).

dessen Zentrum nicht nur die akademische Anerkennung, sondern die Selbstentfaltung der Künstler steht. Deshalb ist Joachim Blüher zufolge, „von einer Förderung im engen Sinne“ nicht die Rede, „[v]on einer im weiteren Sinne allerdings schon“.²⁹⁰ Zu dieser umfangreichen, ideellen Förderung gehört unter anderem das „Gästeprogramm“, in dessen Rahmen ausgewählte Persönlichkeiten nach Rom eingeladen werden, damit sie als Inspiration und Ansprechpartner für die Stipendiaten fungieren können. Ein anderer Unterschied zu den meisten Akademien in Rom ist mit der Zielgruppe der geförderten Personen verbunden: Die Preisträger der Villa Massimo sind weder Nachwuchsintellektuelle noch junge Künstler, sondern „gemachte Leute“ um die vierzig Jahre alt, die bereits Erfolge vorzuweisen haben.²⁹¹ Dieses Stipendium beruht deshalb auf der Idee, dass „die Künstler hier Ruhe bekommen, um sich ‚biographisch‘ zu erfrischen, um in ihrem Werk neue Arbeiten zu beginnen und zu recherchieren“.²⁹² Wie viele Romreisende, angefangen bei Goethe und Winckelmann, die in der Ewigen Stadt nach Freiheit und einem Neubeginn suchten, erhalten die Stipendiaten der Deutschen Akademie in Rom die Gelegenheit, frei von jeglicher Verpflichtung neu anzufangen.

Zum Mangel einer italienischen Akademie in Rom

Das italienische „System kollektiver nationaler Vorstellungen“ unterscheidet sich deutlich von dem deutschen System, weil eine italienische Akademie in Rom nicht vorhanden ist. Insofern ist das italienische „System“ durch die Absenz jenes Zufluchtsorts gekennzeichnet, der für die deutsche Beschäftigung mit Rom eine wesentliche Rolle spielt. Des Weiteren existiert in keiner anderen Stadt der Welt eine Institution, die sich als Refugium italienischer Künstler versteht und mithin mit der Bedeutung der Villa Massimo für die deutsch-römische Kulturwelt vergleichbar ist. Obgleich die Gründe dieser Absenz schwer zu identifizieren sind, und zudem viel Raum für Spekulationen lassen, wird hier ein kurzer Erklärungsversuch unternommen.

Zum einen kann festgehalten werden, dass die Frage der Einheit Italiens, die nur de jure und nicht de facto 1861 erreicht wurde, sich stark auf die Entstehung einer italienischen Akademie auswirkte. Während verschiedene andere Länder wie Frankreich, Großbritannien, die Vereinigten Staaten von Amerika und Belgien ihre römischen Akademien bereits zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts gegründet hatten, war der italienische Staat außerstande, das Projekt einer solchen Institution zu entwerfen.²⁹³ Laut seiner Verfassung war das Italienische

²⁹⁰ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 18.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Die Französische Akademie wurde bereits im Jahr 1666 von Ludwig XIV gegründet und fand 1803 ihren definitiven Hauptsitz in der Villa Medici. Die Gründung der Britischen Akademie, The British School at Rome, liegt auf das Jahr 1901 zurück, während die Amerikanische Akademie, American Academy in Rome, im Jahr 1911

Reich zwar ein vereinigt Land, jedoch musste noch lange Zeit vergehen, bis Italien seine soziopolitische Einheit verwirklichen konnte.

Zum anderen leidet Italien seit Jahrzehnten unter einer politischen Mentalität, die den Stellenwert der Kultur in der Gesellschaft stets erniedrigt. Vor nur wenigen Jahren, im November 2010, verursachte eine mehrmals dementierte, aber sehr debattierte Erklärung des Wirtschaftsministers große Empörung in der Öffentlichkeit: „Es ist nicht so, dass man mit der Kultur essen kann“, behauptete Giulio Tremonti bei der Ankündigung der finanzpolitischen Reformen der letzten Regierung Berlusconi.²⁹⁴ Diese Stellungnahme scheint symptomatisch für eine politische Klasse zu sein, nach der die Förderung von Kunst und Kultur nicht im Zentrum der Staatsinteressen steht, sondern als Aufgabe privater Mäzene gilt. Dass die politische Kultur große Verantwortung für die kulturelle Verarmung Italiens trägt, wird unter anderem von der Direktorin der Casa di Goethe in Rom, Maria Gazzetti, angedeutet. Über die geringen Investitionen des italienischen Staates in die Förderung seiner Künstler äußerte sich Maria Gazzetti wie folgt: „Dies ist die Auswirkung eines jahrzehntelangen Abbaus der literarisch-gesellschaftlichen Diskussion“.²⁹⁵

Die letzten beiden Aspekte, die in diesem Erklärungsversuch eine wichtige Position einnehmen, beziehen sich auf einen spezifischen Vergleich zwischen Italien und Deutschland. So lässt sich die Absenz einer italienischen Akademie in Rom einerseits durch die Tradition der Romreise, andererseits durch die Abwesenheit einer privaten Stiftung erklären. In Italien spielte die Tradition der Romreise keine so wichtige Rolle wie in Deutschland, woher jene zahlreichen Romreisende stammten, welche die Ewige Stadt zu einem Ort der Sehnsucht machten. Vor diesem Hintergrund erscheint die Annahme, dass sich das Bedürfnis nach einer römischen Akademie in Italien nicht so stark wie in Deutschland manifestierte, als wohlbegründet. Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass die Gründung einer deutschen Akademie in Rom erst nach etlichen Bemühungen und nur dank der privaten Stiftung eines Kunstmäzens und -liebhabers möglich war: Eduard Arnhold. Im Gegensatz dazu scheiterte das italienische, aufgeklärte Bürgertum an einer Initiative, die sich für die Förderung und Weiterbildung der Künstler einsetzen sollte.

aus der Fusion zweier Institute entstand: Archaeological Institute of America und American School of Classical Studies in Rome. Das Projekt einer Belgischen Akademie entwickelte sich im Jahr 1930, anlässlich der Ehe zwischen der Prinzessin Maria-José mit dem Prinzen Umberto von Savoia.

²⁹⁴ Diese Erklärung wurde in ähnlichen Formen von verschiedenen Medien wiedergegeben. Obgleich nicht klar ist, ob Giulio Tremonti „mit der Kultur isst man nicht“, „die Leute essen keine Kultur“ oder „Kultur gibt einem nicht zu essen“ sagte, gibt es keine Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Erklärung. Zu diesem Zusammenhang vgl.: Rizzolo Antonio: „Caro ministro, la cultura è ricchezza“, in: *Famiglia Cristiana*, Publiziert elektronisch: 01.02.2018, <<http://www.famigliacristiana.it/articolo/mangiare-cultura-si-puo.aspx>>.

²⁹⁵ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018).

In Anbetracht der Absenz einer Akademie in der italienischen Kulturwelt lässt sich feststellen, dass die Villa Massimo aus italienischer Perspektive als großzügiges „Geschenk“ des deutschen Staates für seine Künstler gilt. Dass sich deutsche Künstler dank der Leistungen der Villa Massimo in einer privilegierteren Position als ihre italienischen Kollegen befinden, skizziert Maria Gazzetti in diesem Interview mit der Autorin:

So eine Akademie ist eine Chance, eine Möglichkeit, ein Geschenk. [...] Die Villa Massimo ist ein Ort, an dem Künstler leben und Kunst produzieren. Es muss einen Olymp, eine Ruhe geben. Es muss eine schöpferische Zeit für die Künstler ohne Druck von außen geben. Deutsche Künstler müssen nur froh sein, dass sie diese Chance haben. Italienische Künstler bekommen keine Akademie in Amerika, Frankreich...Sie haben nichts!²⁹⁶

Mit der Bezeichnung der Villa Massimo als „Geschenk“ ist hier nicht gemeint, dass alle deutschen Künstler Privilegierte sind, während die armen Italiener unter schwierigen Verhältnissen arbeiten. Im Gegenteil: Das Leben der Künstler erweist sich sowohl in Italien als auch in Deutschland als komplex und diese Komplexität betrifft nicht nur die finanzielle Ebene. In beiden Ländern müssen sich Künstler viel Mühe geben, um Aufmerksamkeit zu erhalten. Trotzdem stellt die Villa Massimo eine Chance für deutsche Künstler dar, über die italienische Künstler heute noch nicht verfügen: Es ist die Chance, sich frei von finanziellen Sorgen und Verpflichtungen in einem inspirierenden Umfeld zu entfalten. Diese Gelegenheit ist besonders für jene Persönlichkeiten, die bereits sichtbare Erfolge sammelten, aber deren Kunst sich noch weiter entwickeln kann, von großer Relevanz. Insofern symbolisiert die Villa Massimo ein privilegiertes Geschenk, das deutsche Künstler anders als die italienischen von ihrem Staat erhalten.

Dass die Lebensumstände in der Villa Massimo nahezu paradiesisch sind, erscheint als Faktum. Der Direktor ist nicht der einzige, der das Gelände der Akademie als „traumhaft“ bezeichnet, sondern auch viele Stipendiaten vertreten eine ähnliche Meinung. Ingo Schulze zufolge ist die Deutsche Akademie „das Paradies schlechthin oder sagen wir: paradiesische Zustände“; außerdem empfindet Klaus Modick die Villa Massimo zwar als „märchenhafte Insel“ und ergänzt, er „habe [s]ich da unheimlich wohl gefühlt“; schließlich hebt Durs Grünbein vor allem die Arbeitsruhe hervor, die die Künstler der Deutschen Akademie genössen.²⁹⁷

Mangelt das italienische System an einer Institution wie die Deutsche Akademie, so wirkt umso bedeutender, dass eine erhebliche Anzahl an Texten, in deren Zentrum die Ewige Stadt als Sujet steht, in der italienischen Gegenwartsliteratur zu finden ist. Besonders seit den 1990er Jahren interessieren sich immer mehr Autorinnen und Autoren für Rom, wobei sie den Fokus

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Für das Zitat Joachim Blühers siehe: Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 18. Die Zitate der Stipendiaten stammen aus den von der Autorin durchgeführten Gesprächen mit Ingo Schulze (Frankfurt, 13.10.2017), Klaus Modick (Mainz, 16.11.2017) und Durs Grünbein (Berlin, 12.01.2018).

auf neue Orte legen. In den Vordergrund rücken sowohl die Peripherien, die sich seit Pasolinis Zeit verwandelten und zum Teil auch von der Stadt eingegliedert wurden, als auch urbane Stadtviertel und das Hinterland. In diesen wesentlich weniger prosaischen Orten als die römische Altstadt finden viele Geschichten der gegenwärtigen italienischen Romliteratur statt. Diese Tendenz beschränkt sich dennoch in keiner Weise nur auf Rom, sondern sie scheint mit einem Wandel des literarischen Augenmerks in Italien verbunden zu sein. Die 1990er Jahre stellen eine Dekade dar, in der viele in ganz Italien gelegene, profane Orte eine wichtige Rolle als Erzählkulisse einnehmen, wie die Schilderung der lombardischen Provinz in den Werken der Kannibale-Jugend, *Gioventù Cannibale* (1996), bestätigt: Peripherien, Supermärkte und Ferien-Resorts sind nur einige der neuen Orte der italienischen Literatur der 1990er Jahre.²⁹⁸ Diese Tendenz findet ihren Ursprung in Pier Vittorio Tondellis Buch *Un weekend postmoderno* (1990), in dem die neuen künstlerischen und literarischen Tendenzen, die Begeisterung und Vitalität, aber auch die Mode und Musik der italienischen Provinz in den achtziger Jahren als Sujet fungieren. Tondelli zufolge ist *Un weekend postmoderno* „eine Reise durch Fragmente, Reportagen, innerliche Erleuchtungen, Reflexionen, beteiligte und direkte Beschreibungen in dem kreativsten und experimentellsten Teil der achtziger Jahre“.²⁹⁹

Damit die Dimension des Phänomens Rom in der italienischen Gegenwartsliteratur deutlich wird, folgt hier eine Auswahl an Romtexten, die zwischen den 1990er und der ersten Dekade der 2000er Jahre veröffentlicht wurden. In den 1990er Jahren erschienen in dieser Reihenfolge Sandro Onofris Roman *La luce del Nord* (1991), der von der schwierigen Jugend Angelos in einem bösen Rom erzählt; Andrea Carraros *Il branco* (1994), der Bericht einer Gruppenvergewaltigung in der römischen Peripherie; Sandra Petrignanis *Vecchi* (1994), eine Erzählensammlung über ältere Menschen zwischen Altersheimen und römischen Parks; Marco Lodolis *I principianti* (1994), eine Trilogie von Kurzromanen, die der Autor selbst als eine „an Rom immer wieder vorbei gehende Reise von dem Schlamm zu dem Licht“ bezeichnet; Niccolò Ammanitis *L'ultimo capodanno dell'umanità* (1996), eine Schilderung der Misere des römischen, kleinen Bürgertums.

Für die 2000er Jahre sollen chronologisch nach dem Erscheinungsjahr folgende Texte genannt werden: Andrea Carraros *Da Roma a Roma* (2001), eine Reise durch die römischen

²⁹⁸ Es handelt sich hier um eine unter dem Titel *Gioventù Cannibale* veröffentlichte Anthologie von Horror-Erzählungen, deren Ziel ist, „aus dem von Moralismus umgebenen Limbus der Kultur auszubrechen“. Die jungen Autoren der *Gioventù Cannibale* revolutionierten die italienische Horrorliteratur dadurch, dass sie sich mit den gewalttätigsten Mordtaten ihrer Zeit literarisch auseinandersetzten. Zu den Kannibalen, wie sie von der Kritik bezeichnet wurden, gehören unter anderem Tiziano Scarpa und Aldo Nove. Zu diesem Zusammenhang vgl. Daniele Brolli: *Le favole cambiano*, in: ders. (Hrsg.): *Gioventù Cannibale* (Torino: Einaudi, 1996).

²⁹⁹ Pier Vittorio Tondelli: *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni ottanta* (Milano: Bompiani, 1998).

Peripherien; Walter Siti's *Il contagio* (2008), ein Werk, das Pasolinis Konzept der „borgate“ aus heutiger Perspektive betrachtet; Franco Buffonis *Roma* (2009), ein in Versen geschriebener „iperromanzo“³⁰⁰, in dessen Zentrum die Begegnung Roms aus dem Blickwinkel einer aus Norditalien stammenden Figur steht; Emanuele Trevis *Senza verso: un'estate a Roma* (2012), ein Essay, in dem das Flanieren durch den zwischen San Giovanni und Santa Maria Maggiore gelegenen Stadtteil Roms porträtiert wird; Tommaso Giartosios *L'O di Roma: In tondo e senza fermarsi mai* (2012), die Beschreibung des Flanierens durch Rom, das einer Kreislinie folgt, um das „O“ von Rom wiederzugeben; Igiaba Scogios *Roma Negata* (2014), eine Analyse der kolonialen Vergangenheit Roms zur Zeit des Faschismus; Claudia Durastantis *Cleopatra va in prigione* (2016), ein Bericht über das harte Leben in der heutigen, römischen Peripherie; Eraldo Albinatis Roman *La scuola cattolica* (2016), der die grausamen Geheimnisse einer privaten Schule in dem Rom der 1970er Jahre skizziert.

Die Stimmen der deutschen Autoren

Im Folgenden geht es um Positionen von Uwe Timm, Klaus Modick und Hanns-Josef Ortheil, wie sie sich in drei Interviews manifestieren. Während die ersten beiden Interviews von der Autorin persönlich durchgeführt wurden, stammen die Erklärungen Hanns-Josef Ortheils aus dem Gespräch „Das Leben in Rom: eine starke Ekstase und gewaltige Herausforderung“, das als Paratext zum Band *Rom auf Zeit: Stipendiaten im Gespräch* (2013) erschien.³⁰¹ Den Rahmen der hier aufgeführten Auszüge bilden drei Themenbereiche, die von großer Bedeutung in Hinblick auf die Analyse der Autorrolle sind. Es ist von dem Romaufenthalt, der Beziehung zur Stadt und der Bedeutung der Villa Massimo die Rede.

Die erste Thematik ist mit der Frage verbunden, wie sich der jeweilige Romaufenthalt ergab. Im Zentrum dieser Frage steht die Annahme, dass jeder Autor persönliche Beweggründe für seinen Romaufenthalt hatte. In anderen Worten: Die Motive eines Romaufenthalts sind genau so individuell wie der Aufenthalt selbst. So entschied sich Uwe Timm aus politischen Gründen dagegen, sich um ein Stipendium der Villa Massimo zu bewerben:

³⁰⁰ Die Bezeichnung „iperromanzo“ wurde zum ersten Mal auf Italienisch von Italo Calvino im Rahmen der posthum publizierten *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (1988) verwendet, deren Übersetzung auf Deutsch lautet: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Calvino zufolge ist der „iperromanzo“ ein Ort der unendlichen, gegenwärtigen Universen, in dem alle Möglichkeiten in allen möglichen Kombinationen realisiert werden. Hier gilt eine Idee der punktuellen Zeit, ein absolutes, subjektives Präsens. Zu diesem Zusammenhang vgl. Italo Calvino: *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (Milano: Mondadori, 1997).

³⁰¹ Hanns-Josef Ortheil war nicht bereit, ein Interview mit der Autorin durchzuführen, weil alles, was er über Rom zu berichten hatte, seiner Ansicht nach bereits in seinen Werken und in dem Interview für den Band *Rom auf Zeit* stehe. In diesem Band sind sowohl das oben genannte Gespräch mit Ortheil als auch andere Interviews mit Stipendiaten der Villa Massimo zu finden.

Ich wollte immer nach Rom. [...] [Als Kommunist] bin ich von vorne rein nicht in diese Versuchung gekommen, mich beim bayerischen Staat um das Stipendium zu bewerben. [D]as ging wirklich aus politischen Gründen nicht. Das ist auch richtig so. Das ist eine Haltung: Das Verbot, opportunistisch zu sein. Das ist einem sein ganzes Leben wichtig: Nicht opportunistisch zu sein und seine Linie zu vertreten. [...] Aber ich wollte immer nach Rom. Ich bin aus der DKP [Deutschen Kommunistischen Partei] ausgetreten und nach Rom gefahren. Aus diesen ganzen politischen Diskussionen und Streitigkeiten heraus – das war wirklich eine Fahrt in die Freiheit, buchstäblich. Meine Herausgeberarbeit bei der „Autoren Edition“ habe ich auch vor meiner Fahrt nach Rom niedergelegt. Von da an war ich nur freier Schriftsteller und jemand ohne Geld, mit einer Frau und zwei Kindern.³⁰²

Uwe Timm zog nach Rom ohne Einkommen, Kontakte und Sprachkenntnisse um, weil er immer nach Rom fahren wollte, wie er in der zitierten Passage zweimal hervorhebt. Sein Umzug nach Rom erhielt mithin die Konnotation eines neuen Anfangs: In der italienischen Hauptstadt war Timm frei von den bedrückenden, politischen Diskussionen der deutschen Linken, frei von seiner zeitberaubenden Arbeit als Lektor bei dem linken Verlag „Autoren Edition“ und vor allem frei, als Schriftsteller tätig zu sein. In dieser Hinsicht beruhte Timms Aufenthalt auf dem tiefen und für lange Zeit verdrängten Bedürfnis nach persönlicher und geistiger Freiheit, das sich in Rom endlich verwirklichen konnte.

Im Gegensatz dazu wurde Klaus Modick, den Richtlinien des damaligen Bewerbungsprozesses entsprechend, für das Stipendium der Deutschen Akademie von dem Kulturministerium seines Bundeslandes vorgeschlagen. Wie die Förderung zustande kam, berichtet er in dem folgenden Absatz:

Klaus Modick: Es ist so, dass ich mich gar nicht beworben habe. Ich wurde vorgeschlagen. Ich bin gefragt worden, ob ich das machen wollte. [...] Als ich da war [...] gab es keine Eigenbewerbung. Man wurde vorgeschlagen. Man konnte das zwar ablehnen, aber ich habe nie von jemandem gehört, der das Stipendium abgelehnt hätte, es sei denn aus irgendwelchen Krankheitsgründen.

Ich hatte zwar schon vorher von der Villa Massimo gehört und gedacht: „Schön. Wenn es käme, würde ich ja sagen“. Aber wie gesagt, das wurde mir vom Kulturministerium meines Bundeslandes, Niedersachsen, zugetragen. [...] Die Bundesländer hatten dann Vorschlagsrecht für die Leute, für die sie zuständig waren. Die einzelnen Bundesländer hatten Gremien, Jurys, die sie berieten, wer vorgeschlagen werden sollte. [...] So war es bei mir. Ich wurde von meinem Bundesland, Niedersachsen, gefragt, ob ich Interesse hätte und ich antwortete: „Ja, selbstverständlich“.

Irene Faipò: Sie hatten Interesse in dem Sinn, dass Sie auch woandershin gefahren wären, wären Sie gefragt worden? Hätte Sie das Kulturministerium von Niedersachsen gefragt, ob Sie in die Villa Aurora (Santa Monica) wollen, hätten Sie Ja gesagt?

Klaus Modick: Ja, ich hätte Ja gesagt. Das habe ich später auch gemacht. Bevor dieser Vorschlag kam, hatte ich keinen inneren Drang nach Rom zu gehen. Ich war davor ein paar Mal in Italien gewesen, allerdings nicht in Rom, und fand das immer wunderschön. Aber jetzt auf die Idee zu kommen, ein Jahr in Rom zu leben, wäre ich ohne dieses Angebot überhaupt nicht. Meine Beziehung zu der Stadt ergab sich auch später.³⁰³

Das Villa Massimo-Stipendium war offenbar ein glücklicher Zufall für Klaus Modick. Zur Zeit des Aufenthalts gab es für den Autor keine innere Notwendigkeit, nach Rom zu fahren, sondern er hätte jedes andere Stipendium akzeptiert, ungeachtet des Zielortes. Umso bedeutender ist

³⁰² Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2017).

³⁰³ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Klaus Modick, (Mainz, 16.11.2017).

deshalb, dass Modick allmählich eine enge Beziehung zur Ewigen Stadt entwickelte, die schließlich zur Niederschrift seines Rombuches *Das Licht in den Steinen* führte.

Hanns-Josef Ortheil hielt sich mehrmals in Rom auf: Zwischen 1991 und 1993 war er Stipendiat der Villa Massimo, doch bereits zu Beginn der 1970er Jahre hatte er einige Zeit privat in Rom gelebt. Vor diesem Hintergrund stellt Ortheil ein wichtiges Beispiel dafür dar, wie stark die Faszination Roms ist: Sie verschwindet nicht mit dem Aufenthaltsende, sondern beschäftigt die Romreisenden weiter und führt womöglich zu einer Rückkehr. Anders als Klaus Modick bewarb sich Ortheil gezielt um das Stipendium der Villa Massimo, denn er wollte genauso wie Uwe Timm nicht an einen anderen Ort, er wollte nur nach Rom:

Ich war 1991 und 1993 als Stipendiat in der Villa Massimo. Da ich 1991 nur ein halbes Jahr bleiben konnte, setzte ich den Aufenthalt 1993 fort [...]. 1991 hatte ich gerade eine Dozentenstelle an der Universität Hildesheim angetreten, da konnte ich mich nicht gleich für ein ganzes Jahr beurlauben lassen. [...] Zu meiner Zeit musste man sich bei dem Bundesland bewerben, in dem man lebte. Ich habe mich damals in Rheinland-Pfalz beworben. [...] Ich wollte nur dieses Stipendium und habe mich deshalb nie für andere beworben.³⁰⁴

Nach dem Abitur reiste der junge Hanns-Josef Ortheil nach Rom, um Abstand von seiner komplexen familiären Situation zu nehmen.³⁰⁵ Obgleich ursprünglich nur eine Reise geplant war, hielt sich der junge Mann viel länger in Rom auf, um als Pianist an der römischen Musikhochschule, dem Conservatorio Santa Cecilia, zu studieren:

Ich lebte 1969/1970 bereits privat in Rom und wollte für längere Zeit bleiben. Es war wie Liebe, eine geradezu rauschhafte Beziehung zu einer Stadt. Und so habe ich mich überall umgesehen, ob es irgendwo eine Möglichkeit gab, etwas Geld für einen längeren Aufenthalt zu verdienen. Eine meiner Anlaufstellen war dann die Kirche Santa Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom nahe Piazza Navona. Dort habe ich einen deutschen Priester getroffen, mit dem ich mich dann länger unterhielt. Eher nebenbei habe ich damals gefragt, ob es in der Nähe der Kirche irgendwo einen Flügel oder ein Klavier gebe, auf dem ich üben könnte. [...] Und dann hieß es: Spielen Sie doch mal was! Ich spielte und dann war mein Zuhörer völlig baff und sagte: Wissen Sie was, wir hätten einen Job für Sie, Sie können morgens die Orgel im Frühgottesdienst spielen. Ich habe sofort zugesagt, und dann habe ich [...] später auch kleine Orgelkonzerte gegeben. Und im Rahmen dieser Konzerte begegnete ich dann auch einem Lehrer des Conservatorio, der mir riet, mich um ein Stipendium zu bewerben. Auf solchen Umwegen gelang es mir, dann doch länger in Rom zu bleiben.

Nach einiger Zeit am Conservatorio sah sich Ortheil aber gezwungen, aufgrund einer Sehnenscheidenentzündung seine pianistische Ausbildung abzubrechen und nach Deutschland zurückzukehren. Im Laufe eines schwierigen und emotional belastenden Prozesses der Selbsterkenntnis begab er sich auf den Weg des Schreibens: „Aus dem jungen Pianisten war also ein junger Schriftsteller geworden“³⁰⁶, wie Johannes, der autobiografische Hauptcharakter *Der Erfindung des Lebens* (2009), reflektiert.

³⁰⁴ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 61-63.

³⁰⁵ Ortheils Mutter hatte aufgrund der in der Kriegszeit erlebten Traumata aufgehört zu sprechen. Als kleines Kind wurde Ortheil stark davon betroffen, sodass er auch eine Zeit lang verstummte. Von seiner familiären Situation und der damit verbundenen ersten Romreise erzählt Ortheil in dem autobiografischen Roman *Die Erfindung des Lebens* (2009).

³⁰⁶ Hanns-Josef Ortheil: *Die Erfindung des Lebens* (München: Luchterhand, 2009), S. 578.

Heute empfindet Hans-Josef Ortheil Rom als zweite Heimat, denn er hat sich im Laufe der Jahre immer weniger als Deutscher und immer mehr als Italiener in Rom gefühlt:

Ich würde es so sagen: Ich habe mich in Rom mit den Jahren immer weniger als Deutscher empfunden. Ich habe den typisch deutschen Bildungsblick auf Rom abgelegt, ich habe mich integriert, und ich habe mich gerne und lustvoll von diesem Moloch verschlingen und wieder ausspucken lassen. Das Leben in Rom ist für mich wirklich aus vielerlei Gründen eine starke Ekstase und eine gewaltige Herausforderung gewesen. Außer Köln gibt es keine Stadt, die mich derart verändert und geprägt hat. Sie ist also wirklich so etwas wie eine zweite Heimat oder ein zweites Zuhause^{.307}

Wer sich ohne Einschränkungen auf Rom einlässt, der kann sich dort wohlfühlen. Dieser Prozess setzt aber die Bereitschaft voraus, sich „gerne und lustvoll“ für das Neue zu öffnen.³⁰⁸ Es ist notwendig, die eigene Denk-, Haltungs-, und Betrachtungsweise an Rom anzupassen, was eine große Herausforderung darstellt: Wem das gelingt, der findet wie Ortheil für immer ein zweites Zuhause in Rom.

Soweit es die Beziehung zur Ewigen Stadt betrifft, entwickelt jeder Autor ein persönliches Verhältnis zu ihr. Für Uwe Timm repräsentierte Rom einerseits eine andere Art des politischen Verständnisses als das der Bundesrepublik Deutschland in den 1980er Jahren. Es handelt sich dabei um ein politisches Verständnis, das auf Solidarität und Gleichheit orientiert war und mit dem die italienische Linke sich damals als eine der stärksten politischen Kräfte in Italien positionierte. Timm zufolge wird diese Kultur von der Figur des politischen Philosophen und Mitbegründers der Italienischen Kommunistischen Partei, Antonio Gramsci, verkörpert. Entsprechend erscheint *Gramscis Traum*, ein der Lebensgeschichte und Philosophie dieses mutigen Denkers gewidmeter Essay in *Römische Aufzeichnungen*, als entscheidende Affirmation der Idee der politischen Linke, die über theoriefixierte Ideologien hinausgeht und sich gegen soziale Unterdrückung wehrt:

Uwe Timm: Für mich [...] war Italien mit dem Eurokommunismus, mit Berlinguer, mit meinem Studium, was Gramsci angeht, [...] nicht nur „La dolce vita“. Da gehört dazu, dass sie [die Menschen in Rom] freundlich sind, dass man viel draußen leben kann, dass man viel draußen sitzt usw. [Rom beziehungsweise Italien] war auch diese Theorie: Ein ganz anderes politisches Verständnis. Ging man zu diesem Friedhof [dem protestantischen Friedhof namens Cimitero acattolico], wo Gramsci und Celli liegen, traf man dann nicht nur Leute wie mich, sondern immer wieder deutsche Linke, die Gramscis Grabstein besichtigten. [...] Damals war eine Zeit der Politisierung. Man setzte sich mit den *Quaderni del Carcere* von Gramsci [auf Deutsch: *Gefängnishefte*] auseinander... Das war mehr Rom.

Irene Faipò: Das bedeutet, dass Sie nicht der einzige Linke waren, der nach Italien ging...

Uwe Timm: Aus der Linken gab es viele, für die Italien nicht nur das Land der Orangen und der schönen Frauen war, sondern mehr. Das war das Land, in dem eine politische Utopie real werden konnte, was durch die Ermordung von [Aldo] Moro verhindert wurde. Danach ist Berlinguer auch gestorben. Das war eine Hoffnung auf ein Europa, das links solidarisch und auf Gleichheit ausgerichtet war, [ein Europa] mit diesem ausdrücklichen Gleichheitsanspruch.³⁰⁹

³⁰⁷ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 70.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2017).

Andererseits kreierte Timm in Rom eine neue Idee der Ästhetik, deren Fokus sich auf die kleinen Dinge und Begebenheiten des Alltags richtet, um sie zum Ausdruck zu bringen. Diese Ästhetik will sich nicht mit dem Schönen und Guten auseinandersetzen, sondern sie versucht, die Schattenseiten des Lebens durch das geschriebene Wort zu erleuchten. Darüber hinaus entstand Timms Ästhetik aus der römischen, oralen Kultur, die auf dem erzählerischen Austausch im Alltag beruht. Ein wichtiges Modell für Timms ästhetische Denkweise war außerdem Pier Paolo Pasolini, dessen Werke „das Leben wild und verzweifelt“ porträtierten.³¹⁰ Zur römischen Alltagsästhetik äußerte sich Timm folgendermaßen:

Deshalb habe ich mich seitdem intensiv mit Alltagsästhetik beschäftigt. [In der] Vorlesung „Erzählen und kein Ende“ [...] kommt diese Alltagsästhetik vor: Das ist mit und durch Rom in Gang gesetzt worden. Diese Form des Erzählens und auch wie man sich miteinander unterhält, was erzählt wird. Heute gibt es eine Verkümmern hier in Deutschland: Die Leute reden kaum noch miteinander [...]. In Italien war es damals wunderbar, als man diese Leute sah, nicht nur auf dem Land, wie Pasolini beschreibt, sondern auch in der Stadt. Wie sie in den Bars redeten und vor den Häusern saßen. Das war eine orale Kultur.³¹¹

Die Verbindung von Politik und Ästhetik, die Uwe Timms Beziehung zu Rom kennzeichnete, galt als Eigentümlichkeit der Ewigen Stadt in den 1980er Jahren. In anderen Worten kann von einer romspezifischen Stimmung jener Epoche gesprochen werden:

Diese Vorstellung, sowohl die politische als auch die ästhetische: Natürlich waren Gadda und die Realismus-Filme von Antonioni, der bei uns um die Ecke wohnte, auch sehr wichtig. [...] Er kam vorbei, mit Monica Vicchi, und man sagte „Hallo“. Man traf sich da und sie guckten immer zu den kleinen Kindern, die da spielten. Das war eben das, was man sich wünschte, was man wollte: Gramsci und Pasolini, die man gelesen hat; die Filme, die man gesehen hat. Das, was für viele Menschen die amerikanische Kultur ist, war für mich die italienische. Das muss man so sehen. Aber verbunden mit der Politik.³¹²

Im Kontrast dazu ist Klaus Modicks Verhältnis zu Rom von der Figur des Flaneurs charakterisiert, der durch die Stadt schlendert, um Impressionen und Augenblicke zu sammeln. Obgleich die Niederschrift eines Rombuchs nicht zu den Arbeitsplänen Modicks gehörte, veränderte sich die Situation im Laufe seines Aufenthalts, weil ihm die Stadt zahlreiche, starke Anregungen und Eindrücke lieferte, die nicht zu ignorieren waren. Demzufolge begann der Autor zu Ende seines römischen Jahres damit, sich mit der Ewigen Stadt literarisch zu befassen:

Es war so, dass mich die Erfahrung in der Stadt angetrieben hat. Die Stadt hat mich sehr berührt. Das muss ich sagen. Ich bin auch viel in der Stadt unterwegs gewesen. Im Zentrum kannte ich mich sehr gut aus: Ich bin immer zu Fuß gelaufen und kannte am Ende mehr oder weniger jede Ecke, soweit man das in einem Jahr kann. Da kam viel an Impression und Wahrnehmung, von der ich dachte, das ist doch ein guter Stoff [...]. Weder der Name Rom noch die Straßennamen kommen im Buch vor: Ich habe es [Rom] so behandelt, als wäre es „die Stadt“. Es gibt auch nur diese eine Stadt. In dieser Stadt gibt es alles. Wenn Sie das so wollen, „Roma aeterna“. Wer Rom kennt und das Buch liest, weiß sowieso Bescheid, wo ich im Buch bin, weil ich das durchaus realistisch beschreibe, wo ich bin.³¹³

³¹⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 218.

³¹¹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2017).

³¹² Ebd.

³¹³ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Klaus Modick, (Mainz, 16.11.2017).

Dadurch, dass weder Ortsangaben noch Straßennamen aufgeführt wurden, gelang es Modick in *Das Licht in den Steinen*, Rom mit seinen Denkmälern und Bauten zu verewigen. Obwohl Modick ein Buch über Rom verfasste, ohne den Namen der Ewigen Stadt zu erwähnen und ihre berühmten Bauwerke genauer zu identifizieren, verstehen die Romkenner bereits auf den ersten Seiten, dass es sich um eine spezifische Stadt handelt: die einzigartige Ewige Stadt. Es reichen zum Beispiel nur die Beschreibungen der Spanischen Treppe und des Pantheons, um diese Orte sofort zu erkennen. Mit dieser literarischen Finesse setzte sich der Autor mit einer die Romliteratur tief prägenden Problematik auseinander: Wurde über Rom bereits so viel geschrieben, so soll ein Schriftsteller versuchen, seinen persönlichen und neuen Weg zur Begegnung mit der Stadt zu finden. In diesem Sinne repräsentiert *Das Licht in den Steinen* einen gelungenen Versuch.

Die Figur des Flaneurs kennzeichnet auch Hanns-Josef Ortheils Beziehung zur Ewigen Stadt. Laut Ortheil gilt der Flaneur als „genuine Rom-Erscheinung“, denn Rom verführt seit Jahrhunderten fremde Reisende und verwandelt sie in Flaneure. Viele Romreisende blieben für eine längere Zeit in der Stadt, um sie flanierend zu entdecken, wie der Autor in der folgenden Passage erläutert:

Als Typus ist der Flaneur für mich in Rom entstanden. Er ist der befreite Fremde oder Tourist, der Tourist, der gelernt hat, sich Zeit zu lassen, zu verweilen, zu schlendern, kein Ziel mehr zu haben, sondern sich der Stadt hinzugeben. Und diese besondere Verhaltensweise ist eben in Rom entstanden. Rom hat die Fremden schon immer angelockt und Rom hat die besten von ihnen in Flaneure verwandelt, in Besucher, die sich immens viel Zeit ließen und manchmal Jahre oder sogar ein ganzes Leben lang blieben. Diese Anziehung und diese Verwandlung sind etwas Rom-Spezifisches.³¹⁴

Aus dieser Perspektive lässt sich Ortheils Rombild mit der Figur des Flaneurs verbinden, weil Rom die den Flaneur kennzeichnende Lebenshaltung und Denkweise begünstigt. Die Faszination Roms sowie die Verwandlung, die zahlreiche Reisende dort erlebten, ist seit Jahrhunderten etwas Romcharakteristisches, sodass sich Rom als ursprünglicher Geburtsort des Flaneurs erweist:

Walter Benjamin [hat] die Figur des Flaneurs im Blick auf das großstädtische Paris des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt. Er hat behauptet und zu zeigen versucht, dass der Flaneur eine Paris-Geburt und eine Geburt dieses besonderen Jahrhunderts ist. Aber in seinen vielen Notizen und Aufzeichnungen für sein Buch über Paris und den Flaneur gibt es auch ein Moment des Stockens: Da fragt er sich, ob der Flaneur nicht doch in Rom entstanden ist! In Rom und viel früher! Leider geht er dieser Vermutung nicht weiter nach, er hält nur inne, tut erstaunt, dann aber räuspert er sich ein wenig verlegen und macht in seinem Paris-Projekt weiter. Ich folge ihm in dieser Hinsicht nicht, denn es ist doch viel zu deutlich, dass es die typischen Verhaltensweisen des Flaneurs schon viel früher als im neunzehnten Jahrhundert gab. Rom war eigentlich immer voller Flaneure, schon die altrömischen Lyriker besingen dieses Flanieren in der antiken Stadt.³¹⁵

³¹⁴ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 69.

³¹⁵ Ebd.

Im Gegensatz zur Theorie Walter Benjamins, der die Entstehung des Flaneurs auf das Paris des neunzehnten Jahrhunderts zurückführt, hält Ortheil diese Figur für eine „genuine Rom-Erscheinung“ nicht nur aufgrund der Tradition der Romreisenden, sondern auch, weil sie in der antiken Geschichte verwurzelt ist. Obgleich die altrömischen Lyriker eine Stadt besingen, die anders als das Paris von Baudelaire aussieht, gelten Ortheil zufolge einige von ihnen als urbane Spaziergänger, die sich in ihren Versen Zeit nehmen, um die Ewige Stadt aufmerksam zu beobachten und zu beschreiben.³¹⁶

Im Hinblick auf die Bedeutung der Villa Massimo sind Analogien unter den drei Autoren zu erkennen. Wie bereits erwähnt, hielt sich Uwe Timm, anders als Klaus Modick und Hanns-Josef Ortheil, nie als Stipendiat der Villa Massimo in Rom auf. Deshalb bedeutete die Villa Massimo für ihn eine privilegierte Lage: Finanzielle Sicherheit, kostenlose Unterkunft und breite Unterstützung für die künstlerische Arbeit erleichterten sichtlich den Aufenthalt der Stipendiaten, wohingegen sich Timm allein mit einer neuen Welt auseinandersetzen musste. Die unmögliche Bürokratie, die neue Sprache, aber auch die bescheidenen Verhältnisse stellten für ihn und seine Familie konkrete Probleme dar, wie er in dieser kurzen Passage beschreibt: „Klar, in der Villa Massimo, das hätte mir gefallen und ich wäre auch rausgegangen. [...] Wir haben sie [die Stipendiaten der Villa Massimo] bewundert. Sie hatten Geld und wir hatten kein Geld; ihre Kinder wurden sogar vom Kindergarten abgeholt“.³¹⁷ Trotzdem wusste Timm, den großen Vorteil seiner Erfahrung zu schätzen:

Der Vorteil war, dass wir Rom ganz anders erlebt, ganz anders kennengelernt haben. Wir sind nicht durch diese Mauer mit Stacheldraht abgeschlossen gewesen, sondern haben dieses andere Rom erlebt, dieses chaotische, aber auch von Solidarität der Menschen geprägte Rom erlebt, was die anderen nicht hatten. Es ist bestechend gewesen, wie hilfsbereit sie [die Menschen in Rom] waren. [...]

Aber die Haltung dieser Menschen...Selbst die Beamten waren immer freundlich und hilfsbereit. Das muss man einfach sagen. [...] Auch die Nachbarn. Wir hatten eine Wohnung in der Via Gradisca. Es war eine Selbstverständlichkeit, dass sie irgendwas brachten oder abgaben oder das, was sie gebacken hatten, anboten; die Kinder waren nicht lästig und konnten toben. Es hört sich an wie ein Klischee, ist es gar nicht: Das ist die Realität.³¹⁸

Dadurch, dass Timm und seine Familie nicht in der Villa Massimo, sondern in der Stadt wohnten, hatten sie die Gelegenheit, von Anfang an mit der freundlichen und solidarischen Seite der römischen Gesellschaft in Kontakt zu treten. Die Erinnerungen an die Hilfe der Nachbarn und die Freiheit der Kinder haben den Autor für sein Leben geprägt.

³¹⁶ Ortheil erklärt hier nicht genau, welche altrömischen Lyriker gemeint werden. So gibt es etwa nur wenig Stadtbeschreibung in den Texten Tibulls und Properz'. Höchstens bei Catull, Horaz und Ovid sind einige Passagen über das römische Alltagsleben zu finden. Auch bei Juvenal und Martial sind zwar Hinweise auf den römischen Alltag, aber es sind keine ausführliche Stadtbeschreibungen zu finden.

³¹⁷ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2017).

³¹⁸ Ebd.

Im Hinblick auf Timms Konzept von „Vorteil“ ist hier zu betonen, dass der Status der Villa Massimo-Stipendiaten selbstverständlich das Kennenlernen der Stadt nicht ausschließt. Wäre Timm Stipendiat der Villa Massimo gewesen, so wäre er wahrscheinlich auch dem durch Solidarität geprägten Rom begegnet, wie er in dem Interview erklärte. Sein Interesse an der Stadt, deren Kultur und Einwohner hätten ihn von der Deutschen Akademie hinaus in die Stadt geführt. Dennoch wäre diese Begegnung viel schwieriger gewesen, weil sich die Deutsche Akademie zur Zeit seines Aufenthalts bis in die 1990er Jahre als nicht sehr offen gegenüber der römischen Öffentlichkeit erwies. Vor diesem Hintergrund repräsentierte die Romerfahrung Uwe Timms trotz der vielen Schwierigkeiten eine wichtige Chance, um die Ewige Stadt aus der Perspektive der Römer und nicht als Deutscher unter den Deutschen zu betrachten.

Während Uwe Timm Rom und die Römer erzwungenermaßen außerhalb der Deutschen Akademie kennenlernte, gelang es Klaus Modick, im Laufe seines Förderjahres die Stadt zu erkunden. Obgleich er auf dem Gelände der Villa Massimo wohnte, nahm er sich Zeit, um durch Rom zu flanieren und diese für ihn neue Welt zu ergründen:

Irene Faipò: Wie war ihr Alltag in Rom? Waren Sie wesentlich mehr in der Villa Massimo oder eher in der Stadt?

Klaus Modick: Wenn man das in Stunden rechnen könnte, war ich vermutlich mehr Zeit in der Villa, weil ich da gearbeitet und geschlafen habe. Damit war ich schon 8 Stunden da pro Tag. Ich würde das so sagen: Die Villa war mein Lebensmittelpunkt und mein Wohnort. Ich hatte auch meine Familie mit, meine Frau und zwei kleine Kinder. Trotzdem war ich anders als viele andere Stipendiaten oft unterwegs. Es gab allerdings andere wie ich, die viel herausgegangen sind. Es gab aber viele, die sich bestimmt Rom angeguckt haben, aber hauptsächlich viel in ihren Studios gesessen und gearbeitet haben – wie Maler oder Musiker. Ich hatte mir gar nicht vorgenommen in diesem Jahr zu arbeiten. Ich habe gedacht: „Das ist ein Geschenk und du musst nicht arbeiten“. Ich habe da kein Projekt mitgenommen [...]. Hätte ich ein anderes Buch-Projekt mitgenommen, dann hätte ich dieses Rombuch nicht geschrieben, weil ich mich die ganze Zeit damit beschäftigt hätte. Ich wollte auch kein Rombuch schreiben. Das ergab sich einfach.³¹⁹

Von großer Bedeutung für Klaus Modicks Romerfahrung war die Entscheidung, keine Projekte nach Rom mitzunehmen, um das Geschenk des Villa Massimo-Stipendiums zu genießen. Der Autor wollte nicht nach einem Jahr nach Hause zurückkehren und denken: „Die Villa Massimo ist schön, aber viel mehr über Rom kann ich nicht sagen“. Diese offene Haltung ermöglichte es ihm, sich von der Stadt inspirieren zu lassen.

Trotzdem erkannte Klaus Modick, dass die Deutsche Akademie privilegierte Zustände bot, weil die Stipendiaten in einem kleinen Paradies lebten:

In der Villa Massimo gibt es nicht nur diese märchenhafte Abgeschiedenheit, sondern man ist wie ein Kind dort. Man lebt da, als sei man wie ein Kind. Das ist wie im Hotel dort, mit Putzfrau usw. [...] Das ist eine absolute Ausnahmesituation. Das hat eine gewisse Künstlichkeit, eine schöne Künstlichkeit, wenn man aber hinter diese Mauer geht, fängt das wahre Leben an. Es ist auch schön, aber auch hektisch und schwierig.³²⁰

³¹⁹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Klaus Modick, (Mainz, 16.11.2017).

³²⁰ Ebd.

Da er während seiner römischen Zeit den Versuch unternahm, die Stadt wie ein Einwohner und nicht wie ein Tourist kennenzulernen, begriff er auch bald, dass das Leben in Rom häufig große Herausforderungen bereitet. Der chaotische Verkehr, die mangelnde Sauberkeit auf der Straße und die Nichtbeachtung der Regeln bilden einen deutlichen Kontrast zu der idyllischen und ruhigen Villa Massimo:

Klaus Modick: Das muss man auch sagen: Rom ist, wenn man nicht in einem Märchenschloss wie die Villa Massimo wohnt, eine sehr schwierige Stadt. Das Leben da ist hart, extrem schwierig.

Irene Faipò: Warum ist es hart?

Klaus Modick: Das ist laut. Das ist schnell. Das ist chaotisch. Das ist manchmal – das müssen Sie nicht übel nehmen – nicht ganz sauber im Vergleich zu deutschen Verhältnissen. Dann ist Rom teuer, wenn man nicht in einem Borgata [am Stadtrand] wohnen will.

Insofern galt die Deutsche Akademie für Klaus Modick als Rückzugsort, weil sie ihm gegebenenfalls Zuflucht von der überwältigenden Atmosphäre Roms gewährte. Diese geschützte Zone, in der sich Modick immer zurückziehen konnte, wenn er das Bedürfnis nach Ruhe spürte, schaffte auch die Bedingungen dafür, dass er ein gutes Verhältnis zu der Stadt entwickelte.

Was Hanns-Josef Ortheil betrifft, so repräsentierte die Villa Massimo ebenfalls kein Hindernis für seine flanierenden Erkundigungen durch die Stadt. Anders als einige seiner Mitstipendiaten war er sehr häufig in der Stadt unterwegs und beschäftigte sich vielmehr mit dem römischen Alltag als mit deutschen Themen.

Mir kam zugute, dass ich Rom bereits gut kannte und dass ich viele Freunde in Rom hatte. 1991 hatte ich nach einem Monat Aufenthalt in der Villa Massimo noch fast gar keinen Kontakt mit den anderen Stipendiaten, weil ich jeden Tag immer in der Stadt mit alten Freunden unterwegs war. Ich kannte viele römische Familien, ich habe fast mehr in der Stadt als in der Villa gelebt, und ich hatte daran so viel Freude, dass die anderen Stipendiaten weniger interessant für mich waren. Das deutsche Leben und die deutsche Kommunikation mit deutschen Themen – das alles hätte ich ja auch zu Hause haben können. Es gab Stipendiaten, die mit Fernseher anreisten und laufend deutsche Fernsehprogramme schauten, das fand ich absurd. Ich war einfach auf die Stadt und das römische Leben fixiert.³²¹

Selbstverständlich befand er sich in einer privilegierten Position, denn er kannte sich nicht nur bereits gut mit der Stadt aus, sondern pflegte auch noch viele Freundschaften aus der Zeit seiner pianistischen Ausbildung am römischen „conservatorio“ (Konversatorium). Dennoch erscheint Ortheils Zuneigung für die Stadt als sehr tief und leidenschaftlich, sodass die Verhältnisse des Aufenthalts in seinem Fall keine große Rolle spielen. Zunächst als deutscher Pianist unter den Römern, danach als Stipendiat der Villa Massimo zeigte er deutlich, dass er die Stadt mit dem beobachtenden Auge des Flaneurs zu ergründen weiß, um sie in seinen Werken literarisch zu behandeln.

Im Übrigen brachte Ortheil den Bemühungen der vorletzten Leiter der Deutschen Akademie, sie für die römische Öffentlichkeit zu öffnen, großen Respekt entgegen. Während

³²¹ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 63.

die Villa in der Zeit vor der Direktion Schillings eine deutsche Insel in Rom war, nahm sie ab dem Jahr 1993 eine immer wichtigere Position in der römischen Kulturwelt ein. In diesem Zusammenhang äußerte sich Ortheil folgendermaßen:

Schilling hat das intensive Gespräch mit den Stipendiaten gesucht. Er kam immer wieder in die Studios, und er interessierte sich auch als professioneller Fachmann, also als Kunstwissenschaftler und Kurator für alles, was er sah, d.h. er hat dafür gesorgt, dass die Villa mit ihren Themen und Programmen auch in der Stadt vorkam. Zuvor war sie ja eher ein Geheimnis oder eine Insel gewesen. Die Villa hat unter Dr. Schillings Leitung so etwas wie eine reale Zeitgenossenschaft entwickelt, sie hat sich offener, gegenwärtiger und mehr auf Rom bezogen präsentiert. Und sein Nachfolger, Dr. Blüher, hat diese ersten, guten Ansätze dann noch enorm erweitert und die Villa in Rom als ein viel beachtetes kulturelles Zentrum etabliert.³²²

Heute ist die Villa Massimo Bestandteil der kulturellen Landschaft Roms und versucht mithin, immer mehr Römer an deutsche Kunst und Kultur heranzuführen.

Die Stimmen der italienischen Autoren

Im Folgenden werden ausgewählte Passagen aus den Interviews untersucht, die Alberto Moravia und Marco Lodoli mit verschiedenen Gesprächspartnern durchführten.³²³ Den Rahmen dieser Betrachtungen bilden zwei auf Rom bezogene Themenbereiche: Zum einen soll die Beziehung beider Schriftsteller zu Rom analysiert werden; zum anderen wird beschrieben, warum sich Moravia und Lodoli gerade mit Rom, ihrer Heimatstadt, beschäftigten. In Anbetracht dieser Themen ist ein großer Unterschied zu den Interviews mit Timm, Modick und Ortheil zu erkennen. Es erscheint als bemerkenswert, dass die Deutsche Akademie Rom nie als Gesprächsthema in den Interviews der italienischen Autoren auftauchte. Zwar wurde Rom zum Lebensmittelpunkt beider Schriftsteller und rückte außerdem ins Zentrum ihres literarischen Werkes; jedoch zeigten Moravia und Lodoli kein großes Interesse an den Verhältnissen der Villa Massimo.

Diese Geisteshaltung bedeutet in keiner Weise, dass italienische Schriftsteller die deutsche Gegenwartsliteratur ablehnen; vielmehr signalisiert sie, dass der kulturelle Austausch in dem deutsch-italienischen Literaturbetrieb ein schwieriger und vor allem individueller Prozess ist. Obgleich sich die Deutsche Akademie seit den 1990er Jahren zur Stadt hin geöffnet hat und heute auch ein vielfältiges Kulturprogramm anbietet, ist die Entstehung von Kontakten unter italienischen und deutschen Autoren noch nicht selbstverständlich geworden. Dass sich ein deutscher Autor im Laufe seiner Zeit als Stipendiat der Villa Massimo für die Stadt interessiert und mit ihr auseinandersetzt, heißt bei Weitem nicht, dass er sich auch mit italienischen Schriftstellern in Verbindung setzen würde. Umgekehrt interessiert sich ein italienischer

³²² Ebd., S. 64.

³²³ Diese Wahl lässt sich folgendermaßen begründen. Alberto Moravia starb am 26. September 1990 in Rom. Marco Lodoli erklärte sich bisher nicht bereit, ein Interview mit der Autorin durchzuführen.

Autor, der in Rom wohnt und tätig ist, nicht unbedingt für die von der Villa Massimo beherbergten Vertreter der deutschen Gegenwartsliteratur. Manchmal entstehen Freundschaften, manchmal aber auch nicht, denn weder fahren alle Literatur-Stipendiaten nach Rom, um Kontakte mit der italienischen Literaturwelt zu knüpfen, noch warten die italienischen Autoren darauf, mit den Schriftstellern der Deutschen Akademie eine Beziehung aufzunehmen. Werden Kontakte geknüpft, so handelt es sich um etwas Besonderes und Wertvolles, das die deutsch-italienischen Verhältnisse auf literarischer Ebene vorantreibt. Es ist reine Utopie zu erwarten, dass ein Austausch stattfinden wird, nur weil deutsche Schriftsteller nach Rom fahren. Gleichzeitig ist es nicht das Versäumnis der Villa Massimo, wenn Kontakte zwischen der deutschen und italienischen Literaturwelt nicht zustande kommen. Es liegt an den einzelnen Autoren, aus Deutschland und Italien, ob sie sich für das Andere öffnen wollen.

Diese Reflexion über den komplexen Kulturaustausch innerhalb des deutsch-italienischen Literaturbetriebs spielt sowohl für Marco Lodoli als auch für Alberto Moravia eine wichtige Rolle. Im Fall Alberto Moravias ist es außerdem möglich, sein Desinteresse an der Villa Massimo dadurch zu begründen, dass die Deutsche Akademie noch isoliert von der römischen Kulturwelt war, als er in Rom lebte und arbeitete. Moravia starb im Jahr 1990 und konnte deshalb nie die Zeitgenossenschaft der Villa Massimo erleben. Soweit es Marco Lodoli betrifft, gilt er als Autor, der auf Rom und seine Gesellschaft fixiert ist. Nicht nur verfasste er wie Moravia viele Texte mit Rombezug, sondern er ist in seiner Heimatstadt auch gesellschaftlich sehr engagiert, nicht zuletzt aufgrund seiner Tätigkeit als Lehrer in einer Berufsbildungseinrichtung der römischen Peripherie. Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass sich Lodoli nie für eine Institution wie die Deutsche Akademie interessierte, die trotz ihrer Öffnung in den letzten zwei Jahrzehnten immer noch paradiesische und privilegierte Zustände darstellt. Vielmehr richtete er den Fokus seiner Werke auf die Außenseiter der römischen Gesellschaft wie in *I fannulloni* sowie auf die unbekannt Facetten Roms, beispielsweise in *Isole*.

Darüber hinaus resultiert die Distanz italienischer Gegenwartsautoren zur Villa Massimo nicht zuletzt aus der in den letzten zwanzig Jahren sichtbaren, unzureichenden Verbreitung deutscher Literatur in Italien. In der italienischen Kulturwelt scheint es derzeit an einer Vermittlungsinstanz zu mangeln, welche die Aufmerksamkeit für deutsche Gegenwartsliteratur weckt. Wie Maria Gazzetti betont, fehlt heute in Italien „eine gute Politik der Vermittlung“, die deutsche Gegenwartsautoren dabei unterstützt, das italienische Publikum zu erreichen:

Die Vermittlung ist nicht engmaschig. Vor zwanzig Jahren, wenn ein deutsches Buch erschienen ist, gab es gute Rezensionen von Claudio Magri, Cesare Case oder Luigi Forte in den Zeitungen. Sie sind drei Germanisten, die auch dafür gesorgt haben, dass ein neues Buch erklärt und vermittelt wurde,

sodass man auch über deutsche und mitteleuropäische Literatur sprechen konnte. Wer ist heute der Vertreter für deutsche Literatur in Italien? Es fehlen Vermittlungspersönlichkeiten.³²⁴

Diese These lässt sich auch durch die ungenügende Übersetzung deutscher Gegenwartsliteratur ins Italienische bestätigen. Es genügt zu erwähnen, dass ein berühmter und preisgekrönter Autor wie Hanns-Josef Ortheil kaum ins Italienische übersetzt wurde. Ähnliches gilt für Klaus Modick: Nur wenige seiner Texte erschienen auf Italienisch und zudem noch in kleinen Verlagen, die eine größere Leserschaft nicht leicht erreichen können.³²⁵

Soweit es Moravias Beziehung zu Rom betrifft, wirkt sie genauso widersprüchlich und kontrastvoll wie die Stadt selbst. Alberto Moravia wurde am 28. November 1907 in Rom in einer Familie jüdischer Herkunft geboren und wohnte sein ganzes Leben bis zum Tod am 26. September 1990 in der Ewigen Stadt.³²⁶ Vor diesem Hintergrund gilt dieser gebürtige Römer als Zeitzeuge des zwanzigsten Jahrhunderts und als wichtigster Vertreter der jüdischen Literatur Roms.³²⁷ Neben der historischen Zäsur des Ersten und danach des Zweiten Weltkrieges erlebte Moravia auch ein anderes, für die italienische und römische Gesellschaft bedeutendes Ereignis: das Wirtschaftswunder zwischen den fünfziger und sechziger Jahren. Das in der italienischen Öffentlichkeit als „boom economico“ bezeichnete, rasche Wirtschaftswachstum hatte zur Folge, dass sich nicht nur das Stadtbild, sondern auch die römische Gesellschaft verwandelten. Diese Veränderungen stellten einen klaren Kontrast zu der Stadt dar, die Moravia als junger Mann kennengelernt hatte. Damals wuchs noch die „campagna“, das Land, in die Stadt hinein und Pferdekutschen fungierten anstelle von Autos als Verkehrsmittel:

Die Stadt war voller Droschken, und überall roch es nach Pferden, nach Pferdeurin und Mist. Ich weiß noch, wenn wir mit dem Zug aus den Ferien zurückkamen, [...] flößte mir das Klappern der Pferdehufe auf dem römischen Pflaster, während die Droschke heimwärts rollte, ein Gefühl des Wohlbehagens ein.³²⁸

³²⁴ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018).

³²⁵ Eine ausführliche Darstellung der Übersetzungen der ausgewählten deutschen und italienischen Texte wird im folgenden Kapitel skizziert.

³²⁶ Für eine ausführliche kritische Studie zum Werk von Alberto Moravia vgl. Cristina Benussi: *Il punto su Moravia* (Roma [u.a.]: Laterza, 1987). Zum biografischen Profil des Autors siehe auch: Enzo Siciliano: *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere* (Milano: Bompiani, 1982). Renzo Paris: *Moravia. Una vita controversa* (Firenze: Vicenti, 1996).

³²⁷ Dennoch betonte Moravia, dass sich sein Vater genauso wie die meisten italienischen Juden mit den jüdischen kulturellen Traditionen nicht identifizierte: „Mein Vater hatte keine jüdischen Gewohnheiten beziehungsweise Gefühle, die sich mit derartigen Sitten und Gebräuchen hätten verbinden lassen. [...] Mein Vater war hundertprozentiger Italiener [...]. Andere Juden, die sich mit der Synagoge verbunden fühlten, habe ich selbst nie kennengelernt. Auch meine Vettern, die Brüder Rosselli, sahen nicht wie typische Juden aus. Italienische Juden waren immer zuerst Italiener und dann Juden, und dann fast immer waren sie ausgesprochene Bürger“. Dacia Maraini: *Der Junge Alberto: Gespräche mit Alberto Moravia* (Hamburg: Rowohlt, 1990), S. 52.

³²⁸ Ebd., S. 101. Die preisgekrönte italienische Autorin Dacia Maraini war zwischen den 1960er und 1970er Jahren Lebensgefährtin Alberto Moravias. Moravia hatte sich zwar von seiner ersten Frau Elsa Morante, ebenfalls einer berühmten Autorin, getrennt, aber die zwei pflegten eine lebenslange Freundschaft.

Diese Erinnerung, die in dem Interview *Der junge Alberto* zu finden ist, zeigt deutlich, dass Moravia in das alte Rom, das Rom seiner Jugend, verliebt war. Deshalb äußerte er sich, vor allem im hohen Alter, sehr kritisch gegen das neue, sich im Zuge des Wirtschaftswunders entwickelnde Stadtbild. In den 1950er Jahren begann das Land um Rom herum allmählich zu verschwinden, weil dort neue Wohnviertel wie die von Pasolini beschriebenen „borgate“ entstanden, die meist keine Serviceleistungen und Infrastrukturen besaßen. Im Laufe der Zeit sollten auch diese neuen Wohnviertel in die Stadt eingegliedert werden. Jenes neue Rom, in das sich der Fortschritt hineingedrängt hatte, ähnelte für Moravia der „Dritten Welt“.³²⁹

Ogleich er mit diesen Veränderungen nicht einverstanden war und sie stark kritisierte, hörte Moravia nie auf, seine Leidenschaft für Rom auszudrücken, wie in der folgenden Passage zu lesen ist:

Ich bin dieser Stadt äußerst anhänglich, denn ich liebe nicht nur ihre schönen und antiken Teile, sondern auch die modernen und mittelmäßigen. In Rom haben für mich nicht nur die Denkmäler, sondern auch das Klima, der Wandel des Lichtes, die banalsten Aspekte einen Wert, den ich, ohne zu zögern, als poetisch und autobiografisch bezeichne. Das nenne ich, Rom wirklich zu lieben und zu kennen.³³⁰

Moravia liebte Rom in seinen Widersprüchen und Kontrasten, denn diese Stadt wirklich zu kennen, bedeutet nicht nur, mit ihren schönen und antiken Teilen vertraut zu sein, sondern auch die mittelmäßigen und banalen Seiten wahrzunehmen. Rom lieben und kennen scheint untrennbar: Es ist notwendig, Rom wirklich zu kennen, um es zu lieben, aber nur wer die Stadt innig liebt, kann sie auch wirklich kennenlernen.

Trotz dieser widersprüchlichen Beziehung spielt die Ewige Stadt eine wesentliche Rolle in Moravias Werk. Rom fungiert nicht nur als Erzählpulvis, sondern es bringt auch die zentralen Themen seines Werkes, Sexualität und Klassenzugehörigkeit, zur Anschauung. Dadurch, dass sie sich stets in heiklen Situationen befinden, die häufig zu verbotenen, sexuellen Erfahrungen führen, dekurvieren die Figuren Moravias die heuchlerische Seite ihrer Klasse: Sie enthüllen die vielen Widersprüche des römischen Bürgertums. Wie Alfred Andersch bemerkte, wirke es, als könnte Moravia die Themen, die ihm am Herzen liegen, in keiner anderen Stadt als Rom darstellen:

Wenn man die italienischen Schriftsteller liest, staunt man [...]; es ist, als kämen sie gar nicht auf die Idee, sie könnten etwas schildern, das sie nicht so genau kennen wie den Bezirk ihrer ersten Schritte, den Raum, in dem sich ihr Bewusstsein entwickelte. [...] Das ist der Grund, warum wir uns mit Moravia in Rom befinden.³³¹

³²⁹ Ebd., S. 184.

³³⁰ Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*, S. 69.

³³¹ Alfred Andersch zit. nach Maraini: *Der Junge Alberto: Gespräche mit Alberto Moravia*, S. 186.

Marco Lodoli ist genauso wie Alberto Moravia in Rom geboren und hat seine Heimatstadt nie verlassen.³³² Heute lebt er als freier Schriftsteller und Lehrer in Rom; außerdem schreibt er für die Zeitung *la Repubblica*. Auf der römischen Seite von *la Repubblica* erschienen zum ersten Mal seine Kurztexte über die als Inseln bezeichneten, unbekanntenen Ecken der Stadt, die anschließend in dem Band *Isole* (2005) versammelt wurden. Lodoli ist ein Flaneur und deshalb gilt *Isole* als Ergebnis seiner Streifzüge durch die Stadt: Er schlenderte durch die Gassen und Viertel, die Touristen vermeiden, aber auch nicht alle Römer kennen, um die Schönheit und Kontraste der Stadt zu beobachten und schriftlich festzuhalten. Entsprechend erweist sich seine Beziehung zu der Stadt als Schwanken zwischen Liebe und Kritik, was die folgende Passage aus *Isole* deutlich macht:

Da sempre Roma viene paragonata con una zoccola bene in carne, un po' madre e un po' zoccola, generosa nell'accogliere tra le tette dei suoi colli e figliastri. È un abbraccio bonario, indulgente, che in breve smorza gli incendi anche nelle coscienze più arroventate. Qui tutto s'arrotonda, le vite s'allacciano in un cerchio, pochi giorni e le polemiche si trasformano in pacche sulle spalle, le inimicizie in paciose tavolate.³³³

Die Widersprüchlichkeit Roms offenbart sich durch das Bild der Frau, die teils Mutter und teils Prostituierte ist: Rom ist unschuldig wie die mütterliche Liebe, aber zugleich auch unzüchtig wie die Liebe einer Prostituierten. Um die Metapher zu paraphrasieren, ist Rom eine Stadt voller Kontraste, weil die heftigsten Debatten schnell in Vergessenheit geraten; weil kein endgültiges Ja oder Nein existiert, sondern alles immer in Frage gestellt wird; weil die Regeln zwar als Orientierung gelten, jedoch der jeweiligen Situation anzupassen sind: „Qui nessuno dice mai di no, perchè tutto si può fare: i cocci, prima che taglino, si possono sempre rincollare“.³³⁴

Marco Lodoli wählte Rom als Sujet vieler seiner Texte aus, weil diese kontrastvolle Stadt das passende Szenario für die Abenteuer seiner Außenseiter darstellte. An einem Ort, an dem sich die absolute Schönheit mit deren Gegenteil paart, richtete Lodoli das Augenmerk auf die letzten und vergessenen Menschen der Gesellschaft, um hervorzuheben, dass das Leben, ähnlich wie Rom, unregelmäßig und unstimmig ist: „[L]a vita è qualcosa di apparentemente

³³² „Alberto Moravia lebte immer in Rom, unterbrochen nur von einem kurzen Exil mit Elsa Morante während des Faschismus (Moravias Bücher wurden verboten); zahlreiche Reisen, vor allem nach Indien, China und die Sowjet Union“. Ebd., S. 184.

³³³ „Seit immer wird Rom mit einer kurvigen Frau verglichen, ein bisschen Mutter und ein bisschen Hure, die großzügig zwischen den Titten ihrer Hügel Söhne und Stiefsöhne aufnimmt. Sie ist eine gutmütige, nachsichtige Umarmung, die in Kürze die Brände auch in den glühendsten Bewusstseinen auslöscht. Hier wird alles rund, die Leben verbinden sich in einem Kreis, wenige Tage und die Polemiken verwandeln sich in Schulterklopfen, Feindschaften in friedfertige Tischgesellschaften“. Marco Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, übersetzt von Nadl Gundl (Torino: Einaudi, 2005), S. 32. Eigene Übersetzung.

³³⁴ „Hier sagt niemand Nein, weil man alles machen kann: Man kann die Scherben immer wieder kleben, bevor sie schneiden“. Ebd., S. 33.

zoppo ma anche di avventuroso, di bello. [...] Il nostro punto d'arrivo deve essere questo riconoscimento dell'imperfezione, ma è impossibile riuscirci se non accettiamo la diversità".³³⁵

Des Weiteren versuchte Lodoli zu zeigen, dass die Außenseiter nur auf den ersten Blick anders wirken, genauso wie Rom nur auf der Oberfläche als pure Schönheit erscheint. Deshalb bevorzugte er „le storie concrete e in cui ci si può riconoscere, [...] perché sono come delle porte: ci si affaccia su qualcosa che è più grande delle singole storie, qualcosa che le contiene e in qualche modo le giustifica“.³³⁶ In Wirklichkeit aber können sich viele Menschen in den Erfahrungen der Außenseiter wiedererkennen, weil jede dieser kleinen, individuellen Erfahrungen eine größere und universelle Geschichte widerspiegelt. Dieses Konzept der Wiedererkennung wird von Lodoli auch anhand der folgenden Metapher ausgedrückt: Das Leben ist keine gerade Linie; vielmehr es hat, nicht anders als Rom, eine runde Form. „Qui tutto s'arrotonda“ („hier [in Rom] wird alles rund“), reflektiert der Erzähler von *Isole*, denn in der Stadt der Kontraste bewegt sich das Leben in einem Kreis.³³⁷ Jemand, der heute in Rom abseits der Gesellschaft steht, kann morgen Erfahrungen sammeln, in denen sich auch andere Menschen wiedererkennen. Dies führt dazu, dass auch ein Außenseiter die Gelegenheit hat, zum Mitglied einer gesellschaftlichen Gruppe zu werden. Dennoch ermöglicht die Form des Kreises auch den entgegengesetzten Prozess: So kann eine Person, die zwar in der Gesellschaft integriert ist, aber sich in den Erfahrungen eines Außenseiters wiedererkennt, von der Gesellschaft entfernt werden. In dieser Hinsicht lassen sich soziale Trennungen in der Form des Kreises aufheben. Koinzidiert der Anfang des Kreises mit seinem Ende, so können auch die Menschen, die sich inner- und außerhalb der Gesellschaft befinden, ihre Rollen tauschen.

2.2.3. Das System der Übersetzungen

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Übersetzung deutscher Gegenwartsliteratur ins Italienische als ungenügend erscheint. Diese Behauptung lässt sich durch die Untersuchung der italienischen Auflagen der Texte Uwe Timms, Klaus Modicks und Hanns-Josef Ortheils rechtfertigen.

³³⁵ „Das Leben ist scheinbar etwas Hinkendes, aber auch Abenteuerliches und Schönes. [...] Unser Ankunftspunkt muss die Anerkennung der Imperfektion sein, aber es ist unmöglich, das zu tun, wenn wir das Unterschiedlichsein nicht akzeptieren“. Marco Patrioli: „Io, apprendista scrittore: La letteratura è un continuo imparare“, in: *Vita*, Publiziert elektronisch: 05.03.1999. <<http://www.vita.it/it/article/1999/03/05/ioapprendista-scrittore/16321/>>.

³³⁶ „[K]onkrete Geschichten, in denen man sich wiedererkennen kann, weil sie wie Türen sind: [...] Man blickt auf etwas, das größer als die einzelnen Geschichten ist; etwas, was sie beinhaltet und irgendwie begründet“. Alessia Liparoti: „Lodoli: ‚Da scrittore mi interessa la realtà, ma nella sua dimensione metafisica‘. L'intervista“, in: *Affari Italiani*, Publiziert elektronisch: 02.04.2013. <<http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/vapore-einaudi-intervista-a-marco-lodoli020413.html>>.

³³⁷ Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 32.

Insofern ist Uwe Timm der einzige der hier untersuchten deutschen Autoren, der in Italien breit rezipiert wurde. Der linksorientierte Verlag Feltrinelli veröffentlichte einige seiner wichtigsten Werke, die hier chronologisch nach dem deutschen Erscheinungsjahr aufgeführt werden: Neben *Johannisnacht* (1996), auf Italienisch *La notte di San Giovanni* (2007), und *Rot* (2001), auf Italienisch *Rosso* (2005), sind vor allem *Der Freund und der Fremde* (2005), auf Italienisch *L' amico e lo straniero* (2007), und *Am Beispiel meines Bruders* (2003), auf Italienisch *Come mio fratello* (2005), und *Halbschatten* (2008), auf Italienisch *Penombra* (2011), zu erwähnen.³³⁸ Darüber hinaus wurde Timm im Jahr 2006 mit den beiden literarischen Preisen „Premio Napoli“ und „Premio Mondello“ ausgezeichnet, die das Interesse der italienischen Literaturwelt an seinem Werk unterstrichen. In Anbetracht der breiten Rezeption Uwe Timms in Italien ist bemerkenswert, dass derzeit noch keine italienische Übersetzung von *Römische Aufzeichnungen* vorliegt.

Umso erstaunlicher ist es, dass auch die Werke Klaus Modicks und Hanns-Josef Ortheils kaum ins Italienische übersetzt wurden. Was Klaus Modick betrifft, so erschienen zwar drei seiner Texte auf Italienisch, aber in kleinen Verlagen: Der Verlag Keller aus Rovereto publizierte sowohl *Das Grau der Karolinen* (1986), auf Italienisch *Il grigio delle Caroline*, als auch den Roman *Sunset* (2011), der in der italienischen Auflage ebenfalls diesen Titel trägt. Der Verlag Neri Pozza aus Vicenza veröffentlichte das Buch *Konzert ohne Dichter* (2015) mit dem Titel *Concerto di una sera d'estate senza poeta* (2018). Im Vergleich dazu sind Ortheils Texte kaum in italienischer Sprache verfügbar. Der Verlag Keller publizierte *Die Erfindung des Lebens* (2009) unter dem Titel *Il suono della vita* (2010); außerdem erschien nur der erste Band der Reihe „Kreatives Schreiben“, *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren* (2011), bei dem wichtigen und sich im Bereich der Didaktik beziehungsweise Fremdsprachendidaktik etablierten Verlag Zanichelli.³³⁹ Die italienische Übersetzung von Ortheils Handbuch lautet *Scrivere idee. Annotazioni e appunti* (2012).

Wird die hier skizzierte Übersetzungslandschaft in Betracht gezogen, so lässt sich behaupten, dass deutsche Gegenwartsliteratur heutzutage in Italien nicht besonders populär sei. Diese Annahme beruht außerdem darauf, dass eine Antriebskraft für deutsche Gegenwartsautoren im heutigen Italien fehlt. Es mangelt an Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die die Türe der italienischen Verlagswelt für die deutsche Gegenwartsliteratur öffnen, wie Maria Gazzetti betonte:

³³⁸ Giangiacomo Feltrinelli kämpfte als Partisan in der Resistenza. Er gründete den Verlag, der seinen Nachnamen trägt, mit dem folgenden Spruch: „Die Welt mit Büchern ändern, Ungerechtigkeiten mit Büchern kämpfen“.

³³⁹ Der Verlag Keller stammt aus Rovereto, eine Stadt in der Region Trentin-Südtirol. So könnte das Interesse dieses Verlags an deutschen und deutschsprachigen Autoren damit verbunden sein, dass das Deutsche die offizielle Sprache der italienischen Region Südtirol ist.

Es gibt keine „forza trainante“ („Antriebskraft“), wie damals Umberto Eco in Deutschland, der alle mitgezogen hat. Zum Beispiel hat Italien Elena Ferrante, Roberto Saviano und Andrea Camilleri in Deutschland. Es ist egal wie man zu deren Literatur steht: Es gibt drei italienische Autoren, die sich groß verkaufen lassen. Sie werden von deutschen Verlagen publiziert und lassen dann von italienischer Literatur reden. Entsprechende deutsche Autoren gibt es aber nicht in Italien. [...] Die Literatur braucht eine Lokomotive. Man braucht Bücher, die ein Land vermitteln.³⁴⁰

Während die Werke von Autorinnen und Autoren wie Elena Ferrante, Roberto Saviano und Andrea Camilleri das deutsche Lesepublikum nicht nur erreichen, sondern auch begeistern, hat die deutsche Gegenwartsliteratur große Schwierigkeiten damit, an den italienischen Buchmarkt zu gelangen. Ohne „Lokomotive“, das heißt ohne Texte, die Neugierde für Deutschland erwecken, kann der Zug der deutschen Gegenwartsliteratur nach Italien nicht abreisen.

Richtet sich das Augenmerk auf die Romtexte der Stipendiaten der Villa Massimo, so wirkt die Situation nicht besser. Als noch weniger attraktiv für den italienischen Buchmarkt erscheinen genau jene deutschen Gegenwartswerke, in deren Zentrum Rom oder die Erfahrung in der Villa Massimo stehen. Auf diese Weise lässt sich erklären, weshalb sowohl die Romtexte Timms, Modicks und Ortheils als auch diejenigen von anderen deutschen Autoren wie Durs Grünbein, Friedrich Christian Delius, Ingo Schulze und Feridun Zaimoğlu nicht in die italienische Sprache übersetzt wurden.

Im Vergleich zu der geringen Rezeption Klaus Modicks und Hanns-Josef Ortheils in Italien wurden sowohl Alberto Moravia als auch Marco Lodoli deutlich mehr ins Deutsche übersetzt. Alle wichtigsten Texte von Moravia erschienen bei bekannten, deutschen Verlagen wie dem Rowohlt Verlag und der dtv-Verlagsgesellschaft. Unter anderem sind hier sowohl Moravias Debütroman *Gli indifferenti* (1929), auf Deutsch *Die Gleichgültigen* (1956), als auch *Il conformista* (1951), auf Deutsch *Der Konformist* (1951), aber auch *Racconti Romani* (1954), auf Deutsch *Römische Erzählungen* (1954), und *La noia* (1960), auf Deutsch ebenfalls *La noia* (1961), zu erwähnen. Darüber hinaus wurde *Il viaggio a Roma* (1988) mit dem Titel *Die Reise nach Rom* im Jahr 1991 von dem Rowohlt Verlag publiziert. Soweit es die literarische Produktion Marco Lodolis betrifft, erschienen von ihm in deutscher Übersetzung *Der große Anarchistenzirkus* (1996), auf Italienisch *Grande circo invalido* (1993), *Der Wind* (1998), auf Italienisch *Il vento* (1996), aber auch *Hunde und Wölfe* (1999), auf Italienisch *Cani e Lupi* (1995), im Hanser Verlag. Außerdem veröffentlichte der Suhrkamp/Insel Verlag ausgewählte Texte aus *Isole* (2005) und *Nuove Isole* (2014): Die deutschen Auflagen tragen die Titel *Inseln in Rom: Streifzüge durch die Ewige Stadt* (2013) und *Unter dem blauen Himmel Roms: Neue Streifzüge durch die Ewige Stadt* (2016).³⁴¹

³⁴⁰Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Maria Gazzetti, (Casa di Goethe, Rom, 09.03.2018).

³⁴¹*Isole* erschien bereits im Jahr 2006 im Hanser Verlag.

Diese Aufstellung der deutschen Übersetzungen der Texte Alberto Moravias und Marco Lodolis zeigt, dass das deutsche Interesse an der italienischen Gegenwartsliteratur heutzutage noch groß ist. Während die gute Rezeption Alberto Moravias dadurch begründet werden könnte, dass der römische Autor ein Zeitgenosse Italo Calvinos und Umberto Ecos war, die für die Übertragung italienischer Literatur in die deutsche Sprache eine wesentliche Rolle spielten, gehört Marco Lodoli zur nächsten Autorengeneration. Insofern lässt sich die Übersetzung vieler Texte von Lodoli ins Deutsche nur damit erklären, dass es beim deutschen Lesepublikum und in der Verlagswelt eine Vorliebe für italienische Gegenwartsliteratur gibt, deren Ausmaß sich im Rahmen der vorliegenden Studie nicht untersuchen lässt.

Darüber hinaus nimmt die bereits zum Topos gewordene Sehnsucht der Deutschen nach Italien und Rom nicht nur im Fall Moravias, sondern auch in Bezug auf die Übersetzungen Lodolis eine wichtige Position ein. Es wurde bereits darauf hingewiesen, welche starke Faszination die Ewige Stadt auf deutsche Autoren und ihre Texte ausübt. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Annahme formulieren, dass auch italienische Texte über Rom ein fruchtbares Terrain in Deutschland finden können.³⁴²

³⁴² Dies bedeutet nicht, dass alle italienischen Texte über Rom gut in Deutschland rezipiert wurden. Es gibt beispielsweise viele Romtexte der italienischen Gegenwartsliteratur, die nicht ins Deutsche übersetzt wurden. Dazu zählen unter anderem viele der im Kapitel *Zum Mangel einer italienischen Akademie in Rom* bereits erwähnten Texte wie Sandro Onofris *La luce del Nord* (1991), Andrea Carraros *Il bianco* (1994), Walter Sitis *Il contagio* (2008) und Emanuele Trevis *Senza verso: un'estate a Roma* (2012).

3. Analyse der Texte

Die Analyse der deutschen und italienischen Texte richtet sich zunächst auf deren narrative Struktur, ehe sie anschließend vergleichend untersucht werden. Die Textanalyse gewinnt ihr Instrumentarium aus Juri Lotmans Raumsemantik. Nach dieser Theorie repräsentieren die Räume eines literarischen Textes weitaus mehr als nur räumliche Begriffe, sodass sie auch mit einer neuen und nicht-räumlichen Bedeutung verbunden werden können. In anderen Worten: Ein literarischer Text kann Begriffe nicht-räumlicher Natur wie zum Beispiel „ordentlich – chaotisch“ und „offenbar – verborgen“ in räumlichen Kategorien darstellen wie „geschlossen – offen“ oder „außen – innen“. Demzufolge können auch oppositionelle Topoi wie ‚Rom‘ und ‚Deutschland‘ in räumlichen Kategorien aufgenommen werden, die in einem literarischen Text eine neue und nicht-räumliche Bedeutung erhalten. Der Topos ist eine „sprachliche Formulierung mit allgemein anerkannter kulturspezifischer Bedeutung“.³⁴³ So bezeichnet dieser Begriff sowohl ein Bündel von Merkmalen, die sich fest oder variabel verbinden lassen, als auch ein Gefüge anerkannter Wissensbestände, die zu einer bestimmten Realität gehören. In den analysierten deutschen Texten bezeichnet etwa der Topos ‚Rom‘ einen Zusammenhang von Merkmalen wie „Sehnsucht“ und „Freiheit“. Als Topos ‚Rom‘ werden hier ferner alle anerkannten Wissensbestände bezeichnet, die wie die „Kaffeekultur“ oder der „Markt“ aus deutscher Perspektive zur römischen Realität gehören.

Als entscheidend für die vorliegende Studie gilt darüber hinaus, dass sich die Orte und Räume eines literarischen Textes, die in räumlichen Kategorien organisiert werden können, auch mit Themen und Motiven verbinden. Inwiefern die Semantisierung von Orten und Räumen nicht nur Begriffe aus nicht-räumlicher Natur, sondern auch die zugehörigen partikulären Themen und Motive artikuliert, soll in diesem Kapitel erläutert werden. Mit ‚Ort‘ ist die Ordnung gemeint, „selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence“.³⁴⁴ Laut Michel de Certeau ist deshalb ein Ort „une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité“.³⁴⁵ Die Elemente, die zum Ort gehören, sind an einem eigenen und spezifischen Ort gelegen, sodass der Ort nahezu geografische Kennzeichnungen erhält.³⁴⁶ De Certeau zufolge entsteht der ‚Raum‘ dagegen erst, „qu’on prend

³⁴³ Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. III: P – Z (Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2007), S. 649.

³⁴⁴ „Die Ordnung, nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden“. Michel de Certeau: *Arts de faire* (Paris: Gallimard, 1990), S. 172-73. Für die deutsche Übersetzung siehe: *Kunst des Handelns*, Merve (Berlin: Merve-Verlag, 1988).

³⁴⁵ „Eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität“. Certeau de: *Arts de faire*, S. 173.

³⁴⁶ Vgl. ebd.

en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps“.³⁴⁷ Der Raum, ergänzt der Certeau, ist ein Geflecht von beweglichen Elementen, die stets beheimatet werden.³⁴⁸ Der Raum ist demnach ein Ort, der sich immer wieder verwandelt, weil die Menschen mit ihm etwas machen: „En somme, l’espace est un lieu pratiqué“.³⁴⁹ Des Weiteren ist zu betonen, dass sich ‚Ort‘ und ‚Raum‘ in einem literarischen Text nicht immer trennscharf unterscheiden lassen. In einem literarischen Text werden nicht nur ständig Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt, sondern auch die Beziehungen zwischen Orten und Räumen modifiziert. In anderen Worten organisieren literarische Texte „les jeux des rapports changeants“³⁵⁰ zwischen Orten und Räumen. Vor diesem Hintergrund sind die beiden Termini ‚Ort‘ und ‚Raum‘ in der vorliegenden Analyse anzuwenden, weil sie wesentliche Bestandteile jener „recits d’espace“³⁵¹ sind, die nach De Certeau als Basis jedes literarischen Textes fungiert: „Tout récit est un récit de voyage – une pratique de l’espace“.³⁵²

3.1. Die narrative Struktur der deutschen Texte

Alle deutschen Texte thematisieren zwar einen römischen Aufenthalt und weisen eindeutig autobiografische Züge auf, wenn sie nicht sogar wie *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* durch einen autobiografischen Ich-Erzähler charakterisiert sind, unterscheiden sich aber, wie nicht zuletzt die Texte von Timm, Modick und Ortheil zeigen, wesentlich in ihren narrativen Strukturen.

Wie die Titelwahl deutlich signalisiert, ist *Römische Aufzeichnungen* kein zeitlich geordneter Reisebericht, der in nummerierte Kapitel gegliedert wurde.³⁵³ Es handelt sich hier vielmehr um die notizenhafte Aufzeichnung eines individuellen und literarischen Entwicklungsprozesses.³⁵⁴ Deswegen stimmt die Zeit der Geschichte mit der Zeit der Erzählung nicht überein. In Timms Text werden die einzelnen Elemente ohne Rücksicht auf die zeitliche

³⁴⁷ „Wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt“. Ebd.

³⁴⁸ Vgl. ebd.

³⁴⁹ „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“. Ebd.

³⁵⁰ „Das Spiel der wechselnden Beziehungen“. Ebd.

³⁵¹ „Berichte von Räumen“. Ebd.

³⁵² „Jeder Bericht ist ein Reisebericht – ein Umgang mit dem Raum“. Ebd., S. 171.

³⁵³ Timms Notizen, Erinnerungsbruchstücke, Reflexionen und Traumnotate wurden zunächst im Jahr 1989 unter dem Titel *Vogel, friss die Feige nicht* veröffentlicht. Elf Jahre später erschienen sie, um das Nachwort *Das plötzliche Verschwinden der Katzen* erweitert, als *Römische Aufzeichnungen* bei dtv. Der Originaltitel gilt als Anspielung auf Antonio Gramsci, der ein wichtiges politisches Modell für Uwe Timm war. Antonio Gramsci erzählt in *Gefängnishefte* von dem Versuch, seinen Sohn Sardisch zu lehren: „Ich wollte ihm beibringen, ‚Lassa su figu, puzzone‘ (‚Vogel, friss die Feige nicht‘) zu singen, aber besonders die Tanten hatten sich energisch dagegen gewehrt“. Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 100.

³⁵⁴ Vgl. M. Caterina Poznanski: *Selbsterkenntnis in der Fremde: Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*, in: Czaplá Ralf Georg (Hrsg.): *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* (Bern u.a.: Lang, 2008), S. 279.

Reihenfolge des Geschehens zusammengefügt, sodass sich beispielsweise römische Erfahrungen mit Kindheitserinnerungen und introspektiven Passagen verflechten. Dabei lässt sich festhalten, dass *Römische Aufzeichnungen* durch das Kompositionsprinzip „Willkür des Lebens und der Umstände“ reguliert wird.³⁵⁵

Dennoch ist die Textstruktur nur scheinbar arbiträr, weil jene Erlebnisse, Eindrücke und Erkundungen, die als Bestandteile dieses römischen Berichts fungieren, eine doppelte Valenz besitzen: Sie sind nicht nur auf der Inhaltsebene von Bedeutung, sondern verleihen auch dem Text eine klare Kapitelstruktur.³⁵⁶ So tragen einige Kapitel Titel wie *Erste Einblicke* und *Erkundungen I, II, III*, sowie *Ausblick I, II und III*; außerdem deuten andere auf spezifische römische Erfahrungen des Erzählers wie *Die Kontoeröffnung* oder *Die Kunst der Verbindungen* hin. Anhand dieser Kapitelüberschriften ist es möglich, die Entwicklungslinie des autobiografischen Erzählers zu erkennen. Diese ist, wie Sanna hervorhebt, durch drei Stationen gekennzeichnet. Zu Beginn wird Rom als Ort der Flucht und der Wünsche betrachtet, doch im Laufe der Zeit versucht der Protagonist umso offensichtlicher, die Stadt zu entdecken. In dieser zweiten Phase der Annäherung werden einerseits seine Erwartungen erfüllt, andererseits stellt ihn die römische Realität auf die Probe. Schließlich erreicht die Hauptfigur in der dritten Phase einen Status der politischen, ästhetischen und menschlichen Selbsterkenntnis.³⁵⁷

Obleich sich drei Stationen in der Entwicklung des Ich-Erzählers deutlich identifizieren lassen, spiegeln sie sich in der Folge der Kapitel nicht wider. Mit anderen Worten: Die anfänglichen Kapitel entsprechen nicht immer der ersten Phase, genauso wie der mittlere Teil des Textes nicht unbedingt mit der zweiten Phase zu verbinden ist; das Gleiche gilt für das Ende, das sich nur zum Teil auf die Phase der Selbstentfaltung bezieht. Anspielungen auf die drei Stationen sind überall in dem Buch präsent, ohne sich an eine bestimmte Ordnung zu halten. So lässt sich manchmal eine Station mit einem Kapitel verbinden, aber häufig können in ein und demselben Kapitel mehrere Stationen betrachtet werden; zudem ist hervorzuheben, dass die Bezüge auf eine Phase öfters in verschiedenen Kapiteln zu finden sind. Die Kapitel *Erste Einblicke*, *Ausblick I* und *Die Kunst der Verbindungen* korrespondieren zum Beispiel mit der Phase der Annäherung, die auch in *Erkundungen I* und *Ausblick III* thematisiert wird. Im Kapitel *Erkundungen I* lässt sich nicht nur die Phase der Annäherung, sondern auch die der

³⁵⁵ Simonetta Sanna: *Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*, in: Manfred Durzak, Steinecke, Harmut (Hrsg.): *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk Uwe Timm* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995), S. 172.

³⁵⁶ Uwe Timm bestätigte in dem Vorwort zu der 2010 erschienenen Sammlung seiner autobiografischen Schriften, dass die Kapitelstruktur wohlgedacht ist: „Diese Notizen, Erinnerungspartikel, Zitate, Sprechgesten, Reflexionen und Traumnotate wurden in einer strukturierten Auswahl 1989 [...] veröffentlicht.“ Uwe Timm: *Am Beispiel eines Lebens: Autobiografische Schriften* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010), S. 10.

³⁵⁷ Sanna: *Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*, S. 172.

Selbstbegegnung erkennen. Darüber hinaus sind in *Ausblick III* alle drei Phasen präsent: Flucht, Annäherung und Selbstbegegnung.

Außerdem ist auf einen Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil von *Römische Aufzeichnungen* hinzuweisen. Im ersten Teil berichtet der Ich-Erzähler überwiegend von den ersten Monaten des zweijährigen Aufenthalts: Die Zeit zwischen der Abreise Timms aus München am 21. September 1981 und der Geburt seiner jüngsten Tochter am 18. Januar 1982 in Rom umfasst die ersten fünfundzwanzig Kapitel.³⁵⁸ Dass die Rückkehr in die Bundesrepublik Deutschland erst im Nachwort erwähnt wird, bestätigt eindeutig, dass der Fokus des Werkes auf der römischen Erfahrung des Autors liegt.³⁵⁹ Dagegen besteht der zweite Teil, der nach dem fünfundzwanzigsten Kapitel *Ausblick III* beginnt, aus den Essays über drei Persönlichkeiten, die Timms politischer, ästhetischer und persönlicher Bildung als Modell dienten: über den politischen Philosophen Antonio Gramsci, den Maler Caravaggio und den Schriftsteller Heinar Kipphardt. Diese drei Aufsätze spielen auf zwei Ebenen eine zentrale Rolle für das gesamte Werk. Auf der empirischen Ebene haben sie ein hohes Gewicht in der Gliederung, weil sie die zweite Hälfte von *Römische Aufzeichnungen* bilden. Auf der inhaltlichen Ebene bilden sie den konzeptuellen Hintergrund des Textes. Erst im Rückblick auf die Abhandlungen über Gramsci, Caravaggio und Kipphardt findet das Erlebte Timms seine Daseinsberechtigung in den Bereichen der politischen Philosophie, der Malerei und der Literatur.³⁶⁰

Antonio Gramsci war nicht nur Schriftsteller und Journalist, sondern auch Politiker und Philosoph. Im Laufe seiner Studienzeit in Turin schrieb er für die Zeitungen *L'Avanti* und *Il Grido del Popolo*, bevor er 1921 bei der Gründung des Partito Comunista Italiano mitwirkte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien war er von Mai 1914 bis zu seiner Verhaftung durch die Faschisten am 8. November 1926 Abgeordneter im italienischen Parlament.³⁶¹ Während seiner Zeit im Gefängnis verfasste Gramsci Texte mit philosophischen und politischen Überlegungen, die 33 „quaderni“ (Hefte) füllen. Die zwischen 1925 und 1935 verfassten Hefte

³⁵⁸ Trotz seines autobiografischen Charakters beschreibt das Werk nur einen kleinen Teil von Timms gesamtem Aufenthalt: „Zwei Jahre habe ich in Rom gelebt, von 1981 bis 1983“. Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 159.

³⁵⁹ Das im Jahr 2000 hinzugefügte Nachwort *Das plötzliche Verschwinden der Katzen* enthält eine Reflexion über das Vergehen der Zeit und die Ewigkeit des Rommythos: „Tempora sic fugiunt pariterque homines sed Roma erit“, liest Timm an der Wand eines römischen Restaurants. Ebd., S. 159-67.

³⁶⁰ In dieser Hinsicht ist die Positionierung der Aufsätze – nach den Aufzeichnungen aber vor dem Nachwort – kein Zufall, sondern vielmehr aus einer genauen Überlegung entstanden.

³⁶¹ Zu Antonio Gramscis Biografie siehe: Giuseppe Fiori: *Vita di Antonio Gramsci* (Bari: Laterza, 1965). Für ein kritisches Profil des Autors vgl. Antonio A. Santucci: *Antonio Gramsci 1891-1937. Guida al pensiero critico e agli scritti* (Roma: Editori Riuniti, 1987). Zur Problematik der Intellektuellen und zu Gramscis Sicht der Literatur siehe: Alberto Asor Rosa: *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Saggistica (Roma: Samonà e Savelli, 1969). Guido Guglielmi: *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*, Saggi (Bologna: Il Mulino, 1976). Dazu auch diese aktuelle Studie: Gianni Francioni: *Il raggio e i prismi. Per una nuova edizione dei „Quaderni del carcere“ di Gramsci* (Pavia: Dipartimento di Filosofia dell'Università di Pavia, 1992).

wurden erst zwischen 1948 und 1951 unter dem Titel *Quaderni del carcere (Gefängnishefte)* veröffentlicht, sodass „quel grande e ricco laboratorio di idee“ („jenes große und reiche Laboratorium von Ideen“) erst eine Dekade nach Gramscis Tod zum Gegenstand der kulturellen und politischen Debatte wurde.³⁶² Gramscis Analysen werden bis heute in der politischen Theorie rezipiert. In den *Quaderni del carcere* reflektierte Gramsci, der im Gefängnis auf die Umstände des politischen Kampfes zurückblicken konnte, über die vergangenen Erfahrungen und die Gründe für das Scheitern der Arbeiterbewegung der 1920er Jahre. Der Kernpunkt der Problematik der *Quaderni* liegt in Gramscis Bewusstsein, dass radikale Veränderungen ohne eine intellektuelle und moralische Reform, die in der Lage ist, Werte und Strukturen zu beeinflussen, nicht stattfinden können.

Caravaggio, Pseudonym von Michelangelo Merisi, gilt als ein Revolutionär der Malerei. Der 1571 geborene Künstler verband in seinen Gemälden eine tiefgreifende Analyse des menschlichen Zustands, der sich sowohl auf der körperlichen als auch auf der emotionalen Ebene zeigt, mit einem innovativen Gebrauch des Lichtes. Darüber hinaus rebellierte er gegen den Stil der Renaissance und deren Suche nach dem schönen Ideal, sodass Prostituierte für seine Madonnen posierten und der einfache Mensch zum Protagonisten seiner Gemälde wurde.³⁶³ Seine Kunst hatte einen großen Einfluss auf die Malerei der Barockzeit und trug zur Entstehung des „caravaggismo“ bei, einer Strömung der Malerei, die sich an Caravaggios Stil orientierte und in seinen Gemälden eine neue Inspirationsquelle fand. Dennoch war Caravaggio eine unruhige Seele, die ein bewegtes Leben führte. Er wurde wegen eines Totschlags aus Rom verbannt und befand sich für den Rest seines Lebens auf der Flucht, um der Todesstrafe zu entgehen.³⁶⁴

Heinar Kipphardt studierte Medizin mit Fachrichtung Psychiatrie und arbeitete zunächst als Arzt in mehreren Kliniken, ehe er 1950 Chef dramaturg am Deutschen Theater in Ostberlin wurde. Dort war er bis 1959 tätig, als er seinen Vertrag aufgrund von Auseinandersetzungen bezüglich des Spielplans und der Inszenierungen kündigte. Deshalb verließ er 1959 die DDR und übersiedelte in die BRD. Hier arbeitete er zunächst als freier Schriftsteller und ab 1969 als

³⁶² Vgl. Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, S. 300.

³⁶³ Dieser Aspekt der Kunst wurde aber auch schon von dem Prediger Girolamo Savonarola kritisiert. Savonarola setzte sich der Korruption und Dekadenz der Kirche entgegen. Da er den Luxus für eine Form der Depravation hielt, organisierte er die sogenannten „Scheiterhaufen der Eitelkeiten“, in denen depravierte Kunstwerke und Bücher verbrannt wurden. Zu Girolamo Savonarola vgl. Gian Carlo Garfagnini (Hrsg.): *Savonarola: democrazia, tirannide, profezia. Atti del terzo Seminario di studi, Pistoia, 23-24 maggio 1997* (Tavarnuzze: SISMEL Ed. del Galluzzo, 1998).

³⁶⁴ Trotz des schweren Beginns seiner Karriere als Künstler in Rom schaffte es Caravaggio, in den höchsten römischen Kreisen Bewunderer, Gönner und Käufer zu gewinnen. Zu seiner Klientel gehörten Kardinäle, Bankiers und Abkömmlinge aus altem römischem Adel. So galt die römische Zeit als entscheidende Dekade in Caravaggios Karriere. Dazu siehe: Lothar Sickel: *Caravaggios Rom: Annäherungen an ein dissonantes Milieu* (Berlin: Ed. Imorde, 2003).

Chefdramaturg bei den Münchener Kammerspielen. 1971 wurde sein Vertrag infolge einer politischen Kontroverse um die Programmheft-Gestaltung zu Wolf Biermanns *Der Dra-Dra* nicht verlängert. Seit 1977 war er Mitherausgeber des Verlags „Autoren-Edition“, bei dem auch Uwe Timm als Lektor arbeitete. Der Dramaturg Heinar Kipphardt wurde zu einem der bekanntesten Vertreter des deutschen Dokumentartheaters.³⁶⁵ Die Tradition dieser Theaterform lässt sich unter anderem auf Brechts Konzeption vom epischen Theater zurückführen, „in dem nicht Einfühlung und Identifikation, sondern Distanz und Vernunft die Zuschauerhaltung prägen sollen“.³⁶⁶ Der Begriff des Dokumentarischen weist darauf hin, „dass die mit ihm belegten Darstellungen ein besonders enges Verhältnis zur Wirklichkeit“ haben.³⁶⁷ Deshalb beruht das Dokumentartheater auf der Vorstellung, dass Theater „sich verstärkt an einer ‚absoluten‘, ‚faktischen‘ oder ‚gesellschaftlichen‘ Wirklichkeit orientieren sollte“.³⁶⁸ Mit anderen Worten soll diese Theaterform die Wirklichkeit widerspiegeln und ihren kontroversen Themen näher kommen. Mit Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, sowie Rolf Hochhuts *Der Stellvertreter* und Peter Weiss‘ *Die Ermittlung* etablierte sich das Genre des Dokumentartheaters in Deutschland. Es machte auf gesellschaftliche Fragen und Missstände aufmerksam und verstand sich als Korrektiv zu der medialen Berichterstattung.³⁶⁹

Römische Aufzeichnungen erweist sich als ein Text mit stark autobiografischer Prägung, weil Timms Aufenthalt zwischen 1981 und 1983 in Rom, der ihm als Prozess der Selbsterkenntnis diene, im Zentrum des Erzählens steht. Darüber hinaus erfolgt Timms Bericht über seine römische Erfahrung in der ersten Person Singular, die in diesem Text als Markierung der autobiografischen Schreibweise gilt.³⁷⁰ Der autobiografische Aspekt in *Römische Aufzeichnungen* wird bereits im ersten Kapitel deutlich, wie die folgenden Passagen aus *Der Vernichtung der Zettelkästen* belegen. Der Erzähler bedenkt zunächst: „Für den Tag der Abreise – D. war mit den Kindern schon vorausgefahren – hätte ich mir Regen gewünscht“; anschließend wirft er einen letzten Blick auf seine Heimatstadt: „Beim Einbiegen in die Paradiesstraße sah ich nochmals zurück zum Englischen Garten“.³⁷¹ Hier bestätigen sowohl der Name „D.“, der für Dagmar, Timms Frau, steht, als auch der Bezug auf den Englischen Garten

³⁶⁵ Sein Dokumentarstück *In der Sache J. Robert Oppenheimer* war zum Beispiel „das meistgespielte Stück der Spielzeit 1964/65 in der BRD und auch international erfolgreich“. Peters Heinrich, Töteberg Michael: „Heinar Kipphardt: Essay“, in: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Publiziert elektronisch: 01.10.2005. <<http://www.munzinger.de/document/16000000300>>.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Peter W. Marx (Hrsg.): *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2012), S. 305.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Zum Dokumentartheater siehe auch: Peter Weiss, *Notizen zum dokumentarischen Theater [1968]*, in: ders., *Rapporte 2* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971), S. 91-104.

³⁷⁰ Zum Beispiel spielt der Beginn des Buches auf den Umzug Timms und seiner Familie nach Rom an: „Die letzte Nacht schlief ich in der leeren Wohnung“. Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 7.

³⁷¹ Ebd., S. 8.

in München, in dessen Nähe der Autor damals lebte und heute noch eine Wohnung besitzt, dass das Autobiografische eine wichtige Position in *Römische Aufzeichnungen* einnimmt.

Das Autobiografische ist nicht nur ein Merkmal dieses Textes, sondern charakterisiert Timms literarische Produktion an sich. Die meisten Erzähler seiner Texte gelten zwar als fiktive Figuren, sie stehen ihm, dem realen Autor Uwe Timm, jedoch sehr nahe. Laut Kerstin Germer ist Timm als „Individuum und Repräsentant [...] an- und abwesend“ in seinen Werken und vereinigt in seiner Person eine „doppelte Stimme“, sodass ein Echo des Schriftstellers stets in der Perspektive des Erzählers durchscheint.³⁷² Im Übrigen erweist sich das autobiografische Erzählen in Timms Werk auch immer als ein die Subjektivität des Erzählenden hervorhebender Akt. Vor diesem Hintergrund sind das autobiografische Erzählen und die subjektive Perspektive für Timm eng verbunden. In der autobiografischen Schrift *Warentermingeschäfte oder Die wunderbare Wirklichkeit der Alten Welt* führt der Autor die Herkunft dieses Primats der Subjektivität auf die erzählerische Urszene seiner Poetik zurück: Tante Gretes Wohnküche im Hamburger Kiez. Dort wurden zahlreiche Geschichten erzählt und gehört, denn „[w]er in die Küche von Tante Grete kam, tat das, um andere zu treffen, um zu erzählen und zuzuhören“.³⁷³ Außerdem spielte die faktische Treue in diesem Erzählkreis keine wichtige Rolle. Im Gegenteil: Es zählte nur die Subjektivität des Erzählten:

Was gab es für außergewöhnliche Dinge und für sonderbare Menschen. Natürlich wurde in der Küche gelogen, dass sich die Balken bogen. Aber es ging ja nicht darum, irgendein Ereignis haarklein nachzuerzählen, sondern man wollte mitteilen, wie man selbst zu den Menschen und Dingen stand, welche Bedeutung man ihnen durch die Erzählung gab.³⁷⁴

Tante Gretes Wohnküche wurde mit ihrem „überquellende[n] Wirklichkeitsreservoir“ nicht nur zum Erzählrepertoire des späteren Autors, sondern tauchte auch an zentralen Stellen verschiedener Romane immer wieder auf, darunter in *Römische Aufzeichnungen*.³⁷⁵ Die Subjektivität ist für Uwe Timm eine intrinsische Eigenschaft des Erzählens, weil das Erzählen auch im Alltag erst interessant wird, „wenn sich der Erzähler in das Geschehen einbringt, also nicht nur mitliefert, was passiert war, sondern auch worüber er sich gefreut hat, oder was denn für ihn erschreckend an einem Ereignis war und wie er darauf reagiert hat“.³⁷⁶ Versteht der Erzähler, „dem Wahrgenommenen seine subjektive Bedeutung“ zu geben, so lernen die

³⁷² Kerstin Germer: *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte: Uwe Timms narrative Ästhetik* (Göttingen: V&R unipress, 2012), S. 275; 78.

³⁷³ Timm: *Am Beispiel eines Lebens: Autobiografische Schriften*, S. 14.

³⁷⁴ Ebd., S. 15.

³⁷⁵ Manfred Durzak: *Ein Autor der mittleren Generation*, in: Manfred Durzak, Steinecke, Harmut (Hrsg.): *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk Uwe Timm* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995), S. 20.

³⁷⁶ Uwe Timm: *Erzählen und kein Ende: Versuche zu einer Ästhetik des Alltags* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993), S. 102.

Leserinnen und Leser „individuelle, das heißt einmalige Realitätspartikel“ kennen.³⁷⁷ Das subjektive Erzählen gibt nur ein reduziertes und relatives Fragment der Realität wider.

In der Aufsatzsammlung *Erzählen und kein Ende* unterscheidet Timm zwischen zwei Erscheinungsformen des Erzählens: dem alltäglichen und dem literarischen Erzählen. Im Zentrum des alltäglichen Erzählens steht der Begriff des Alltags. Mit Alltag sind „die Lebensverhältnisse und Handlungsformen einzelner Menschen, kleiner und größeren Gruppen“ gemeint, „so wie sie sich als einmaliges Ereignis, als immer wiederkehrende und wenig beachtete Routinetätigkeit, als Erlebtes und Erlittenes zeigen; dabei werden oft bestimmte Verhaltensmuster und Mentalitäten fest ausgeprägt“.³⁷⁸ Darüber hinaus verkörpert das alltägliche Erzählen als „Ferment im Zusammenleben“ eine unerlässliche Ausdrucksform: Es muss im Alltag erzählt werden, um „sich mit-zu-teilen, sich zu verstehen“ und Kontakt auszutauschen.³⁷⁹ Im Vergleich dazu konzentriert sich das literarische Erzählen auf „die wenig beachteten, [...] gesellschaftlich unbewussten Verhaltensmuster“, ist aber zugleich auch imstande, diese Wahrnehmungsmuster zu erweitern.³⁸⁰ So unterscheidet sich das literarische Erzählen vom alltäglichen grundsätzlich dadurch, dass es eine „strukturiert[e], geordnet[e] und auf Bedeutungen ausgerichtet[e]“ Form des Erzählens ist, die sich dem Partikulären, dem Konkreten und dem Spezifischen widmet.³⁸¹ Insofern stellt die Literatur einen aus jenem Moment der künstlerischen Freiheit entstehenden „schöne[n] Überfluss“ dar, denn sie entspricht zwar einer „anthropologischen Konstante“, aber keiner Voraussetzung des Menschseins.³⁸² Es muss nicht geschrieben werden, aber es kann. Dies bedeutet, dass die Literatur, anders als das Alltagserzählen, nicht notwendig ist. Insofern erhält Timms Aussage, sein Interesse an „literarischen Arbeiten“ sei darauf gerichtet, „wie sehr sie Alltägliches absorbieren nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Form“ einen programmatischen Charakter.³⁸³ In seinem Schreiben sinniert Timm über die Darstellungsmöglichkeiten alltäglicher Elemente.

In Timms *Römische Aufzeichnungen* wird das Alltägliche einerseits über die fünf Sinne wahrgenommen, andererseits mit dem metaphorisch zu verstehenden „Auge des Ethnologen“ untersucht.³⁸⁴ Die Sinne dienen als Instrument der Erkenntnis, sodass die Dinge und die Menschen in Rom nicht nur in einem neuen Licht erscheinen, sondern auch ihre tieferen

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Ebd., S. 16.

³⁷⁹ Ebd., S. 110.

³⁸⁰ Ebd., S. 18.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd., S. 16.

³⁸⁴ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 84.

Schatten zeigen. Trotzdem wäre dem Erzähler dieser Prozess der Erkenntnis versagt, wenn die Stadt seine von einer strengen Erziehung betäubten Sinne nicht aus der Apathie erweckte. Diese sinnliche Befreiung wird anhand von Caravaggios malerischer Aufklärung dargestellt. In Caravaggios Gemälden wendet sich eine neue Farbigeit den Kleinen und den gesellschaftlich Marginalisierten zu, damit das Licht alle Nuancen des Alltäglichen aus der Dunkelheit heraushebt. Auf einen neuen und offenen Blick, der „den Schrecken und das Entsetzliche“ nicht beschönigt, gründet Caravaggio, der sich nach dem Herkunftsort seiner Eltern Caravaggio nannte, seine ästhetische Revolution.³⁸⁵ Es ist der Beginn der „Emanzipation des Sehens“ in der italienischen Malerei.³⁸⁶ Soweit es das „Auge des Ethnologen“ betrifft, müssen Schriftsteller lernen, wie „die Hopi-Indianer“ [...] durch [ihre] Arbeiten Pfeile [zu] schießen“, weil die sich politisch verstehende Literatur nicht nur reine Form sein kann.³⁸⁷ Demzufolge gehört es zu den Aufgaben dieser Literatur, „die Alltagsgewohnheiten“ mit einem fragenden Auge – „mit dem Blick des Ethnologen“ – zu betrachten.³⁸⁸ Diese ethnologische Betrachtungsweise richtet sich auf die römische Gesellschaft, um Widersprüche und Klischees nicht nur zu beschreiben, sondern in deren Tiefe einzudringen.

Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* berichtet von einem mystischen Spaziergang im Laufe eines einzigen Tages. Ein namenloser, als autobiografischer Ich-Erzähler sprechender Stipendiat der Villa Massimo, verbrachte ein Jahr in der Ewigen Stadt, ohne dass es ihm gelang, zu ihrer Singularität und Exzeptionalität vorzudringen. Deshalb traf er in der Nacht vor seiner Abreise die Entscheidung, einen Tag durch die römischen Gassen zu flanieren, um die Stadt ein letztes Mal mit anderen Augen zu betrachten. Kurz vor dem Abschied wuchs in ihm das Gefühl, er habe den Schlüssel zum Verständnis Roms entdeckt. Im Übrigen erfolgt die Erzählung aus der Retrospektive. Der Stipendiat erzählt von seiner Erfahrung in Rom in der Vergangenheitsform, als ob er sich nach der Rückkehr nach Deutschland an seinen letzten Tag in der italienischen Hauptstadt erinnerte. An diesem Tag erhalten jene Erlebnisse, Impressionen und Reflexionen, die ihn im Laufe des Romaufenthalts begleiteten, endlich eine Bedeutung.

Im Zentrum dieses Textes steht viel mehr als eine Promenade durch die Stadt, weil die Perspektive des Erzählers nicht nur über die traditionellen Bilder der Reiseführer hinausgeht, sondern sich auch deutlich von den romantischen Darstellungen Roms als Stadt der Sehnsucht distanziert. Zu Beginn des Romans fühlt sich der Erzähler in Bedrängnis. Zum einen ist er sich dessen bewusst, dass alles, was über Rom zu schreiben war, bereits geschrieben wurde, sodass

³⁸⁵ Ebd., S. 123.

³⁸⁶ *Caravaggio oder die Emanzipation des Sehens* ist der Titel der Abhandlung über Michelangelo Merisi alias Caravaggio genannt. Ebd., S. 113-34.

³⁸⁷ Hier zitiert Timm eine Anmerkung des Dramatikers Heiner Müller zu den Hopi-Indianern. Ebd., S. 84.

³⁸⁸ Ebd., S. 126.

ihm nur die Möglichkeit übrig bleibt, „Wahrnehmung aufzuschreiben“.³⁸⁹ Zum anderen ist er im Laufe seines Romaufenthalts trotz großer Bemühungen stets daran gescheitert, seine Wahrnehmungen in Worte zu fassen. Der Grund für das Scheitern liegt in seinem mangelnden Sehvermögen: Wer Rom verinnerlichen will, der muss zunächst sehen lernen. Offensichtlich hat der Stipendiat das Sehen noch nicht erlernt und benötigt deshalb die Schule der Anschauung.

In *Das Licht in den Steinen* bezieht sich das Sehen nicht auf die allgemeine Fähigkeit, mit dem Sehsinn und mit den Augen optische Eindrücke wahrzunehmen. Vielmehr ist damit eine Art der Anschauung gemeint, die in die Objekte der Welt eindringen kann: die „reine Anschauung“. Ein Bericht über Rom, so konstatiert der autobiografische Stipendiat, „würde nur dann wahrhaftig sein, wenn er ausspreche, was anders nie zu sagen wäre“.³⁹⁰ Nur ein Reisender, der sich auf die Schule der Anschauung einlässt, kann sich von seinen persönlichen Grenzen befreien und ein neues Deutungsmuster entwickeln. Nur so bietet sich ihm die Möglichkeit, „einen Sinn und eine Bedeutung, die es da draußen, die es hier drinnen nicht [gibt], [...] zu erfinden und also wiederzufinden“.³⁹¹ Die „reine Anschauung“ ist ein wesentliches Instrument für das Subjekt, um sowohl äußeren als auch inneren Erkenntnissen einen Sinn und eine Bedeutung zuzuschreiben. Deswegen gilt sie als primäres Mittel, um Rom zu verinnerlichen.

In der Schule der Anschauung ist ein deutlicher Bezug auf die Poetik des Sehens von Rainer Maria Rilke zu erkennen.³⁹² Auch der Protagonist von *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) fährt nach Paris, um das Geheimnis des puren Sehens zu erlernen. Der 28jährige Dichter, Hauptfigur des Romans, unterzieht sich einem Training im Sehen, damit er die Fähigkeit erwirbt, Phänomene zu beobachten und anschließend zu beschreiben. „Ich lerne sehen“, behauptet der junge Däne, „[i]ch weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war“.³⁹³ Durch diesen Prozess versteht er, dass die Dinge dieser Welt ihre eigene Essenz erst dann preisgeben, wenn

³⁸⁹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 37.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 14.

³⁹² Diese Theorie wurde von Klaus Modick im Laufe des Interviews mit der Autorin bestätigt: „Das könnte sein, zumal ich mich damals viel mit Rilke beschäftigt habe. [...] Ein oder zwei Rilke-Gedichte sind auch im Roman. Ich habe sie natürlich durchgeknetet und etwas anderes daraus gemacht. Da [in *Dem Licht in den Steinen*] ist schon Rilke drin, aber an den *Malte* habe ich gar nicht gedacht. Da haben Sie aber durchaus einen Punkt. Da ist auf jeden Fall eine Parallele, eindeutig.“ Des Weiteren scheint die Intertextualität ein wichtiges Merkmal von Modicks Werk sein. Josua Novak zufolge nutzte Modick in *Weg war weg* (1988) „die herkömmliche Variante des wörtlichen oder sinngemäßen Zitats, teil unter Angabe der Quelle, teils als verdecktes Zitat. Die Liste der im Text zitierten Schriftsteller und Philosophen enthält u.a. Thomas Mann, [...] William Shakespeare, Walter Benjamin [und] Friedrich Nietzsche. Die Liste ist fortsetzbar und beinhaltet u.a. Selbstzitate Klaus Modicks“. Josua Novak: *Der postmoderne komische Roman* (Marburg: Tectum Verlag, 2009), S. 93.

³⁹³ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Leipzig: Insel Verlag, 1927), S. 9.

das beobachtende Ich sein Vorwissen vergisst und zugleich zu einer neuen Wahrnehmungserfahrung bereit ist. In einer ähnlichen Situation befindet sich auch das Alter Ego von Klaus Modick. An seinem letzten Tag in Rom steigt in ihm das Bewusstsein auf, dass die Stadt nur aus einer Perspektive zu begreifen ist, die sich von bereits vorhandenen Interpretationsmodellen emanzipiert.

In diesem Kontext spiegelt auch der Romantitel *Das Licht in den Steinen* die Erkenntnis wider, dass Rom nur durch die „reine Anschauung“ zu verinnerlichen ist. Der Akzent soll ferner auf zwei Elemente gelegt werden: Einerseits betont die Wahl der Präposition „in“, dass sich etwas Unbekanntes in den Steinen verbirgt; andererseits weist das Wort „Licht“ auf Wärme und Leben hin, als besäße der Stein ein klopfendes Herz aus Licht. Allein dem Beobachter, der sich auf die Schule der Anschauung einlässt, öffnet sich die Ewige Stadt in Form ihres kleinsten Bestandteiles: des Steins. Das Entscheidende liegt dennoch in der Erkenntnis, dass die Quelle aus den Objekten der Betrachtung stammt. Deshalb soll das erzählende Subjekt keine schon existierende Bedeutung in die Steine projizieren, sondern dieser die Möglichkeit gegeben, sich allmählich zu zeigen.

Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die Struktur des Werkes klare Konturen. Modicks *Das Licht in den Steinen* ist in zehn, nur durch römische Ziffern gekennzeichnete Kapitel aufgeteilt und enthält zudem kein Inhaltsverzeichnis. Dies hat zur Folge, dass der Leser zwar dem zeitlichen Verlauf der Flanerie folgen kann, dass er aber zugleich auch außerstande ist, eine Hypothese hinsichtlich des Fortgangs der Handlung zu entwickeln. Dabei wurde bereits erwähnt, dass Modick nicht nur auf jegliche Ortsangaben verzichtet, damit allein ein guter Kenner der Stadt seine poetischen Beschreibungen kodieren kann.³⁹⁴ Vielmehr erscheint der Name ‚Rom‘ nicht im Roman, weil Rom als unverwechselbar und unvergleichbar gilt. Es ist allein von „dieser Stadt“ die Rede. Insofern könnte die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ im Hinblick auf *Das Licht in den Steinen* nur als ein Buch über Rom verstanden werden. Mit der Entscheidung, Ortsangaben zu vermeiden, verfolgt der Autor das doppelte Ziel, zugleich den Blick zu verfremden und das Reiz-Reaktions-Schema eines Reiseführers zu überwinden. Da die Anonymität der Orte daran hindert, bekannte Bilder im Gedächtnis abzurufen, erscheint die Stadt, die jeder zu kennen glaubt, fern und fremd. Würden Orte und Räume genannt, so rückten sie sofort in ihre Welt zurück, wohingegen Modick einen anderen Effekt erzielen will: die Dinge ans Licht kommen zu lassen.

³⁹⁴ Es ist hier der Hinweis auf Caravaggios Gemälde „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ in der Galleria Doria Pamphilj hervorzuheben. Vgl. Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 60. Auch die Schilderung der Wasserspiele der Villa Ada und die Periphrase für die Spanische Treppe, „die berühmteste der berühmtesten Treppen“ sind klare Beispiele für die Ortsangaben Modicks. Vgl. ebd. S. 153-67.

Der Begriff „reine Anschauung“ übt außerdem einen großen Einfluss auf Modicks Erzählstil im Roman aus, was sich durch das zentrale Konzept der „Augenblicksbilder“ erklären lässt. Diese sind Bilder, die zwar für einen kurzen Augenblick sichtbar sind, sich jedoch schnell nicht mehr erfassen lassen. Jede Wahrnehmung der Stadt wird für einen Moment in bildlichen Korrelaten gefangen, um gleich danach wieder zu verschwinden und anderen Wahrnehmungserfahrungen Platz zu machen. Aus dieser Perspektive kann die „reine Anschauung“ nur rasch vorübergehende Augenblicksbilder liefern, deren Kurzlebigkeit die Sprache Modicks zu beschreiben versucht. In diesem Sinn tragen die Augenblicksbilder, die nach Ulrich Baron als „Reminiszenzen einer inneren Zwiesprache mit der Welt“ gelten, zur Suggestionskraft der Sprache bei.³⁹⁵ Daher erscheint der Erzählstil von *Das Licht in den Steinen* als ruhelos: Haupt- und Nebensätze folgen rasch aufeinander, während eine Reihe assoziativer Verbindungen³⁹⁶ die Gegenwart mit der Vergangenheit, das Außen mit dem Innen, den Eindruck mit der Erinnerung in einen schwindelnden Wirbel verbinden.³⁹⁷

Modicks Erzählstil wurde zum Teil stark kritisiert. So behauptet Michael Braun in seiner Rezension für *Die Tageszeitung*, dass nicht das Erlernen des Sehens, sondern eine gezwungene und verschriebene Reflexion im Zentrum des Romans stehe. Dieser „mystisch[e] Touristenführer“, wie Braun mitteilt, erspare sich das ruhige Hinsehen auf die Dinge der Welt, um sie lieber mit einem „auratischen Schein“ zu vergolden; zudem wirke die Aura dieser Erscheinung „mehr verordnet“, als „sinnlich erfahren“.³⁹⁸ Gegen diese Lektüre wendet sich Albert von Schirnding mit einem Artikel in der *Süddeutschen Zeitung*. Obwohl Modicks lyrische und hochkomplexe Prosa auf den ersten Blick als nebulös erscheint, ist sie in Wirklichkeit durch „wunderbare Genauigkeit beim sprachlichen Erfassen der fragmentarischen Realität“ charakterisiert.³⁹⁹ Die „Unschärfe der Wahrheitsbilder“ gilt deshalb als der wahre Schlüssel zur Lektüre des Romans: Wer sich anstrengt, die Stadt zu begreifen, der wird sie noch weniger verstehen; wer dagegen die „reine Anschauung“ erlernt, der wird in die Tiefe Roms eindringen können.

³⁹⁵ Ulrich Baron: „Klaus Modick: Essay“, in: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Publiziert elektronisch: 01.10.1997, <<http://www.munzinger.de/document/16000000402>>.

³⁹⁶ Ein gutes Beispiel für eine Reihenfolge von Assoziationen ist im fünften Kapitel zu finden. Zu Beginn dieses Kapitels befindet sich der Erzähler in einer Bar und bewundert die zauberhafte Kunst der Kaffeezubereitung. Danach erinnert er sich an den Bildhauer, der ebenfalls Stipendiat der Villa Massimo zu seiner Zeit war. Dem Bildhauer zufolge sei Gelb die Farbe der Stadt, weil durch sie hindurch immer etwas hervorscheine, was nicht in dem jeweiligen Gegenstand anwesend sei. Diese Theorie führt die Gedanken des Erzählers auf den Besuch des Stadions Olimpico zurück, als er zum Fußballspiel Roma gegen Lazio ging. Vgl. Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 71-77.

³⁹⁷ Als beispielhaft für die von Modick verwendete Satzstruktur gilt die Beschreibung einer Bar im dritten Kapitel. Vgl. ebd., S. 71-72.

³⁹⁸ Braun Michael: „Mystischer Touristenführer“, *die Tageszeitung*, 04.07.1992.

³⁹⁹ Albert von Schirnding: „Das Namenlose mit Worten umstellen: Ein Rom-Roman und ein Band Sonette von Klaus Modick“, *Süddeutsche Zeitung*, 07.05.1992.

Des Weiteren wehrt sich Paul Kersten dagegen, *Das Licht in den Steinen* als Roman zu bezeichnen. Dem Rezensenten der Zeitung *Die Zeit* zufolge zähle Modicks Text nicht zur Gattung des Romans, sondern er gelte als „erzählende, essayistische und lyrische Prosa, meditativer Exkurs und poetologischer Traktat zugleich“.400 Tatsächlich erklärte Klaus Modick in dem mit der Autorin durchgeführten Interview, dass er *Das Licht in den Steinen* nicht als Roman konzipiert habe:

Als Stadtführer ist dieses Buch nicht geeignet. Obwohl es streng genommen auch gar kein Roman ist. Wäre es für mich gewesen, hätte ich das nicht so genannt. Das ist auch nicht wichtig. Die Verlage wollen immer „Roman“ darauf haben, weil sie behaupten, Leser wollen Romane. Mir hätte nur „Roman“ und dann nichts gereicht: Was das ist, steht ja drin. Für mich ist das auch nie ein Roman gewesen. Man kann das natürlich auch als Roman lesen. Das ist ein sehr offener Text: Das hat auch etwas Essayistisches, aber nicht im Sinne von etwas Wissenschaftlichem und Systematischem. [...] Das ist einfach nur ein Text. Ein offener Text.⁴⁰¹

Die Grenzen literarischer Genres sind oftmals nicht so scharf, wie Kersten in seiner Rezension andeutet. Vielmehr sind vor allem in der Gegenwartsliteratur hybride Romane zu finden, deren Einzigartigkeit sich gerade einer kunstvollen Begegnung von verschiedenen Gattungen verdankt. Dementsprechend ist *Das Licht in den Steinen* als offener Text zu lesen.

Hans-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo* berichtet vom Romaufenthalt eines Stipendiaten aus der Fachrichtung Literatur namens Peter Ka, der ein Jahr auf dem Gelände der Deutschen Akademie verbringt.⁴⁰² Die Erzählung erfolgt anders als in *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* im Präsens. Auf diese Weise verstärkt sich das Gefühl der Unmittelbarkeit in Bezug auf die dargestellten Ereignisse. Im Gegensatz zu den Texten Timms und Modicks lässt sich ferner in diesem Roman eine heterodiegetische Erzählsituation mit interner Fokalisierung, in den Worten Genettes „focalisation interne“, erkennen. Die Geschichte wird in der dritten Person Singular, aus der Perspektive der Hauptfigur, des Lyriker Peter Ka, erzählt. Dies bedeutet, dass das Wissen des Erzählers auf das der Reflektorfigur beschränkt ist. Die Wahl der internen Fokalisierung hat zwei Folgen. Einerseits trägt sie zu einer subjektiven und impressionistischen Sicht der erzählten Welt bei; andererseits ermöglicht sie es den Leserinnen und Lesern, die psychische und emotionale Sphäre der Reflektorfigur zu betreten. Wie Ortheil die „focalisation interne“ umsetzt, wird am Beispiel der folgenden Passage aus dem Kapitel *Ankommen* deutlich:

[W]ährend eines flüchtigen Blicks in die Vitrinen fällt ihm die winzige Plastikfigur eines römischen Legionärs auf. Peter Ka bleibt einen Moment stehen und mustert die Figur mit leicht geöffnetem Mund.

⁴⁰⁰ Paul Kersten: „Römische Mystik: Klaus Modicks Prosaetüde *Das Licht in den Steinen*“, *Die Zeit*, 08.05.1992.

⁴⁰¹ Aus dem von der Autorin durchgeführten Interview mit Klaus Modick, (Mainz, 16.11.2017).

⁴⁰² Ortheil nennt zwar seine Hauptfigur „Peter Ka“, erwähnt aber nie ihren vollständigen Namen. Da die Identität der Hauptfigur unbekannt bleibt, könnte Peter Ka einen x-beliebigen Stipendiaten der Villa Massimo verkörpern. Ortheil hat sich außerdem nie darüber geäußert, ob die Abkürzung „Peter Ka“ auf jemanden deute, sodass sie viel Raum für Spekulationen bietet. So könnte „Peter Ka“ zum Beispiel eine Anspielung auf Franz Kafka sein.

Warum begegnet ihm hier, in Rom, [...] als Erstes ein römischer Legionär in Uniform? Mit Schwert und Speer? Beinahe wie eine Figur seiner Kindheit, wie ein alter Bekannter!⁴⁰³

Diese Szene, in deren Zentrum die Ankunft Peter Kas in Rom steht, zeigt, dass der Erzähler nur das weiß, was zum Wissen der Figur gehört, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt wird. Da Peter Ka die Bedeutung des römischen Legionärs nicht erklären kann, ist auch der Erzähler außerstande, diese Frage zu beantworten.

Wie der Untertitel hervorhebt, versteht sich Ortheils Buch als *Roman einer Institution*. Insofern erzählt der Autor nicht nur von der Erfahrung eines Stipendiaten der Deutschen Akademie. Im Mittelpunkt dieses Textes steht vielmehr die Villa Massimo als wichtiger Treffpunkt deutscher Künstler in Italien. Deshalb wird der Verlauf des Romans sowohl von den Phasen der Selbstentfaltung der Hauptfigur als auch von den wichtigsten Momenten bestimmt, die das Leben aller Stipendiaten der Deutschen Akademie prägen. Dazu gehören die folgenden Veranstaltungen: die als Eröffnung des Stipendienjahres dienende Vorstellungsrunde, an der die Künstler und die Direktion teilnehmen; die als „Open Studios“ bezeichnete Nacht der offenen Ateliers, in der die Künstler der römischen Öffentlichkeit ihre Werke präsentieren können; und schließlich das Abschlusstreffen im Martin-Gropius-Bau in Berlin, wo das Ende des Aufenthalts offiziell zelebriert wird. Die Stationen der Selbstentfaltung von Peter Ka und die Phasen des Stipendienjahres, die sich gegenseitig reflektieren, sind ferner anhand der Kapitelaufteilung klar zu identifizieren. Vor diesem Hintergrund lässt sich sowohl eine Parallele als auch eine Differenz zu *Römische Aufzeichnungen* ausmachen: Zwar sind auch in Timms Text klare Phasen in der persönlichen Entwicklung des Erzählers zu erkennen, aber sie spiegeln die Gliederung nicht wider; dagegen stimmen die Stationen von Peter Kas Selbstfindung zeitlich und inhaltlich mit der Reihenfolge der Kapitel überein.

Im ersten Kapitel von Ortheils Roman, das den Titel *Vorgeschichte* trägt, wird die Hauptfigur präsentiert und ihr Vorhaben hinsichtlich des geplanten Romaufenthalts dargestellt. Peter Ka vertritt eine strenge und puristische Sicht der Dichtung, die sich auch mit einem stereotypisierten Lyriker-Bild verbindet. Peter Ka zufolge muss ein guter Lyriker „[s]chlank, entschieden, mit einem Sinn für Knappheit und Eleganz ausgestattet sein“⁴⁰⁴, mehrere Fremdsprachen beherrschen und außerdem nur zu Fuß gehen: „Gute Lyriker gingen nicht allzu schnell zu Fuß, ob er in Rom joggen würde, wusste Peter Ka noch nicht genau“.⁴⁰⁵ Darüber hinaus plant der Lyriker aus Wuppertal seine Auseinandersetzung mit Rom im Detail, indem er versucht, Wahrnehmungsformen und Annäherungsweisen zu identifizieren, die ihn schnell

⁴⁰³ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 26.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 18.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 21.

zur Aneignung der Stadt führen können. Als ließe sich Rom anhand eines festgelegten Prozesses begreifen, ist er fest davon überzeugt, den einzigen richtigen Weg für die Begegnung mit der Stadt zu kennen. Er hält zum Beispiel jegliche Art des Kontakts nach Deutschland für falsch und schließt deshalb für sich aus, die Eltern in Wuppertal zu besuchen. Im Übrigen verfolgt er die überwältigende Aufgabe, sich in die Tradition der großen Meister der deutschen Literatur einzureihen: Es ist sein Ziel, „diesem uralten Menschheitsraum Gedichte von einer Schönheit und Klarheit abzunötigen, wie sie lang kein deutscher Lyriker mehr geschrieben hat. ‚Das Peter, ist die Aufgabe! Hörst du! Alles klar!‘“.406

In seinem obsessiven Planen und vermessenen Vorhaben liegen Peter Kas große Fehler, die zwar in den Kapiteln *Ankommen* und *Den Rhythmus finden* skizziert werden, ihren Höhepunkt aber mit *Auftreten* und *Open Studios* erreichen. Die Nacht der Ateliers konfrontiert Peter Ka mit dem Scheitern seiner methodischen Aneignung Roms, sodass er gestehen muss, „noch nicht die geringste Ahnung“ zu haben, „wie dieser gewaltigen Stadt mit Gedichten beizukommen wäre“.407 Im Zuge der Veranstaltung *Open Studios* gerät der Lyriker in eine tiefe, im Kapitel *Gereizt* beschriebene Krise, die vor allem von der Ernüchterung seiner naiven Vorstellung der Romdichtung verursacht wird. Trotzdem findet er im Laufe eines Prozesses der Selbsterkenntnis den Weg aus der Krise. Im Kapitel *Renaissancen* versteht Peter Ka die Bedeutung des Sich-Rom-Aussetzens, das für die Bereitschaft steht, sich auf Veränderungen einzulassen. Die Verwandlung des eigenen Ichs zu akzeptieren, gilt als unabdingbare Bedingung, um Rom erfassen zu können:

Es kommt also auf „Verwandlung“ an, und zwar auf eine, die man nicht selbst nach eigenem Gusto [...] gestaltet, sondern auf eine, die wie ein Eingriff an einem vorgenommen wird. Entweder packt einen dieses Rom, oder es lässt einen links liegen – etwas Drittes gibt es nicht. Genau das aber sind die eigentlichen Alternativen, die er jetzt, auf der Stufe der stärksten Erniedrigung, sehr deutlich sieht.408

Mit der Erkenntnis, er könne in Rom nicht mehr „die alte Figur aus dem Wuppertal bleiben und spielen, nur ins etwas Erhabenere und Glänzendere gerückt“, ist Peter Ka im Kapitel *Das kleine Brodeln* zu einem neuen Anfang bereit.409 So stellt er fest, dass er sein altes Ich, „den Typus des naiv wirkenden Dichterjünglings mit hochgezogenen Nasenflügeln“, aufgegeben habe: „Er ha[be] sich gehäutet, zweifellos“.410 Insofern kann hier von einer tiefgreifenden Verwandlung gesprochen werden, die nicht nur die Persönlichkeit von Peter Ka, sondern auch seine Art der Annäherung an Rom betrifft. Der Lyriker findet beispielsweise den Mut, seine Anziehung gegenüber einer anderen Stipendiatin, die in dem Roman als „die Malerin“ anonym bleibt,

406 Ebd., S. 120.

407 Ebd., S. 119.

408 Ebd., S. 158.

409 Ebd.

410 Ebd., S. 176.

endlich auszudrücken. Des Weiteren ändert er seinen Kleidungsstil, lernt fleißig Italienisch und mietet eine Wohnung in dem römischen Viertel San Lorenzo: „Er ist jetzt ein Bewohner Roms, ein Einwohner“, denkt Peter Ka mit Freude und Stolz.⁴¹¹

Als noch bedeutender erscheint die Überwindung seiner dichterischen Schwierigkeiten. Im Rahmen eines im Kapitel *Traumkabinett* beschriebenen Besuchs der Casa di Goethe begreift Peter Ka, dass er genauso wie der Weimarer Lyriker erst nach der Trennung von Rom anfangen soll zu dichten:

Goethe hat sie [*Römische Elegien*] aber anscheinend erst *nach* der Rückkehr ins heimatische Weimar geschrieben. Als die römischen Atmosphären langsam verblassten und er sich zurücksehnte! *Elegien* also. Im Tonfall des Verlusts. [...] Jetzt, ja, jetzt hat er die Lösung für alles gefunden. Bis zum Ende seines Aufenthaltes aufmerksam notieren. Rom-Gedichte aber wird er in der Ewigen Stadt nicht schreiben, sondern damit warten, bis er wieder zu Hause ist.⁴¹²

Nach der Rückkehr nach Wuppertal wird Rom in einem unerwarteten Moment wieder in seinem Bewusstsein auftauchen, damit er schließlich seine lang ersehnten römischen Gedichte schreiben kann. Trotzdem wird Rom nur flüchtig auftauchen, als wäre es ein mächtiger Sturm, der über das Land hereinbricht, wütet und tobt, um danach allmählich abzuflauen. So muss Peter Ka während des Sturms der römischen Impressionen und Erinnerungen seine Verse rasch notieren, bevor die Stadt wieder in die Tiefe des Unsagbaren verschwindet, wie er in der folgenden Passage bemerkt:

Irgendwann, in einem unerwarteten Moment, werden die ersten Zeilen da sein. Als erbräche sich ganz Rom mit all seinen Villengeländen in sein kleines Wuppertal-Hirn. Dann wird er sich beeilen müssen, um in sein winziges Zimmerchen zu flüchten, damit er diesen Furor mitschreiben kann, gerade noch rechtzeitig, bevor dieser Sturm wieder verschwunden ist, als hätte es ihn nie gegeben.⁴¹³

Am Ende seines Aufenthalts befreit sich Peter Ka von einem Alb, denn er hat gelernt, dass es nur mit einer offenen, sich von rigiden Modellen distanzierenden Haltung möglich ist, Rom nahe an sich heranzulassen. Deshalb verabschiedet er sich im Kapitel *Das finale Brodeln* von der Ewigen Stadt und kehrt nach Wuppertal zurück. An dieser Stelle begibt sich aber etwas Erstaunliches: Peter Ka hat sich in Rom so stark verändert, dass er mit seinem alten Leben in Deutschland nicht mehr zurechtkommt. In der deutschen Stadt, die er lange Zeit für seine Heimat hielt, fühlt er sich nach dem Romaufenthalt nicht nur unglücklich und apathisch; vielmehr wurde sein Wuppertaler-Selbst von dem römischen Peter Ka abgelöst: „Der brotlose Junge, der sich in jenen Herr verwandelt hatte, von dem nichts mehr übrig bleibt“.⁴¹⁴ Ortheils *Rom, Villa Massimo* endet mit dem Umzug Peter Kas nach Rom, das zu seinem neuen Zuhause wird.

⁴¹¹ Ebd., S. 191.

⁴¹² Ebd., S. 231.

⁴¹³ Ebd., S. 291.

⁴¹⁴ Ebd., S. 262.

3.2. Analyse der deutschen Texte

In *Römische Aufzeichnungen* sowie *Rom*, *Villa Massimo* und *Das Licht in den Steinen* dienen die folgenden räumlichen Modelle als Organisationsprinzip: „geschlossen – offen“ und „außen – innen“. In allen deutschen Texten werden außerdem die beiden oppositionellen Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ anhand der hier aufgeführten räumlichen Modelle dargestellt. So wird der Topos ‚Deutschland‘ in der Kategorien „geschlossen“ und „außen“ aufgenommen, während sein Gegensatz ‚Rom‘ jeweils mit „offen“ und „innen“ zu verbinden ist.

Soweit es die Deutsche Akademie betrifft, wird sie in *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* dem Topos ‚Deutschland‘ zugeordnet und steht deshalb im Gegensatz zum Topos ‚Rom‘. In *Römische Aufzeichnungen* gilt die Villa Massimo als Hyponym gegenüber dem Hyperonym ‚Deutschland‘. Genauso wie sein Hyperonym ‚Deutschland‘ wird auch das Hyponym ‚Villa Massimo‘ durch das räumliche Modell „geschlossen“ repräsentiert. Demzufolge steht die Deutsche Akademie in Opposition zum „offenen“ Modell Roms, weil sie in *Römische Aufzeichnungen* das Gegenteil der Ewigen Stadt repräsentiert. Diese Position lässt sich dadurch erklären, dass sich Uwe Timm nie als Stipendiat der Deutschen Akademie in Rom aufhielt, sondern immer privat wohnte.

Darüber hinaus werden sowohl der Topos ‚Deutschland‘ als auch sein Hyponym ‚Villa Massimo‘ in *Römische Aufzeichnungen* nicht präziser beschrieben beziehungsweise lokalisiert. Anders als der Topos ‚Rom‘, der durch spezifische Ortsangaben wie Bauwerke, Straßennamen und Stadtteile charakterisiert wird, erhalten ‚Deutschland‘ und die ‚Villa Massimo‘ keine genaue Lokalisierung, sondern weisen unklare Konturen auf. Insofern sind die Themen und Motive, die sich auf den Topos ‚Deutschland‘ beziehen, zwar in räumlichen Modellen gebildet, sie bleiben aber ohne konkrete Ortsangaben lediglich mentale Konzepte. Dagegen lässt sich eine große Vielfalt an räumlichen Spezifizierungen für den Topos ‚Rom‘ erkennen. Als Beispiele sind unter anderem der Campo de’ Fiori, die Villa Borghese und der Cimitero acattolico (Protestantische Friedhof) zu nennen. Nur in wenigen Passagen taucht eine im Vergleich zum Rest des Textes relativ präzisere Lokalisierung Deutschlands auf. So werden etwa Timms Elternhaus in Hamburg und die Münchener Innenstadt erwähnt. Auch der Park der Villa Massimo wird einmal im Kapitel *Erkundungen I* beschrieben. Es handelt sich dabei immer nur um kurze Einblicke, nach denen die Erzählung schnell wieder zu Rom, in klar identifizierbare Orte, hinüberblendet. Der Grund dieser Diskrepanz in der räumlichen Darstellung der Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ liegt im erzählerischen Fokus von Timms *Römische Aufzeichnungen*. Wie der Titel kenntlich macht, befasst sich der Text primär mit der Heteroimago der Ewigen Stadt und nur sekundär mit der Autoimago des eigenen Landes.

In *Das Licht in den Steinen* ist die Deutsche Akademie zwar als der entgegengesetzte Topos zu ‚Rom‘ präsent, jedoch erscheint sie nur in den ersten beiden Kapiteln. Ab dem dritten Kapitel verschwindet der Topos ‚Villa Massimo‘, weil der Ich-Erzähler das Gelände der Deutschen Akademie verlässt, um bis zum Ende des Romans durch die Ewige Stadt zu flanieren. Aus dieser Perspektive koinzidiert der Beginn der Flanerie mit dem Erscheinen des Gegensatzes ‚Deutschland‘ gegenüber ‚Rom‘, der als Organisationsprinzip den ganzen Text bestimmt. In Modicks Roman benötigt der Erzähler ein Jahr lang, bevor er in der Lage ist, die Schutzzone der Deutschen Akademie zu verlassen. Sobald er diese Grenze überschreitet, setzt sich auch die Handlung in Gang. So öffnet sich das erste Kapitel mit der Entscheidung, vor der definitiven Rückkehr nach Deutschland ein letztes Mal in die Stadt aufzubrechen. Im dritten Kapitel überschreitet der Stipendiat die Grenze der Villa Massimo und beginnt, durch Rom zu flanieren. Seine Streifzüge dauern zwar nur einen Tag, sie nehmen aber den größten Teil des Romans, vom dritten Kapitel bis zum Ende, ein. Im Kontrast dazu wird der Aufenthalt in der Villa Massimo lediglich als Auslöser der Flanerie thematisiert. Welche Versuche der Stipendiat im Laufe des vergangenen Jahres wagte, um das Geheimnis der Verinnerlichung der Ewigen Stadt zu entdecken, wird nur angedeutet, aber nicht im Detail berichtet. Der Erzähler erwähnt zum Beispiel das „Gefühl, etwas versäumt zu haben“ bei seinen Bemühungen, „einen Weg durch die Schichten dieser Stadt zu finden“ und reflektiert mithin: [V]ielleicht hatte ich zu viel gesucht, statt meinen Neigungen zu folgen“.415

Diese Gliederung der erzählten Zeit hat zur Folge, dass zwei Analogien zwischen *Das Licht in den Steinen* und *Römische Aufzeichnungen* im Hinblick auf die Raumsemantik bestehen. Erstens tritt die Villa Massimo in Modicks Roman, genauso wie in Timms *Römische Aufzeichnungen*, nur beschränkt als semantischer Raum in Erscheinung, weil die römischen Streifzüge im Mittelpunkt der Handlung stehen. So finden zwar etwa die ersten beiden Kapitel von *Das Licht in den Steinen* in dem Atelier des Erzählers statt, jedoch werden weder dieser Raum noch die anderen Räume der Villa Massimo genauer beschrieben; zudem erhält der Topos ‚Deutschland‘ in *Das Licht in den Steinen* kaum räumliche Spezifizierungen, was sich bereits für *Römische Aufzeichnungen* feststellen ließ. Der Fokus der Raumsemantik ist sowohl bei Modick, ab dem dritten Kapitel, als auch bei Timm, spätestens ab dem zweiten Kapitel *Archäologie der Wünsche*, ausschließlich Rom.

Des Weiteren erhält die Villa Massimo in Modicks *Das Licht in den Steinen* eine doppelte Bedeutung. Da die Stadt jenseits der Mauer liegt, stellt die Deutsche Akademie zwar eine reale Grenze zwischen Rom und dem Stipendiaten dar, gilt aber auch als Impuls zur Verinnerlichung

415 Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 25.

der Stadt. Obwohl der Erzähler über das ganze Jahr vergeblich versucht hat, sich Rom anzunähern, ist ihm die Stadt „zumeist fremd“ geblieben.⁴¹⁶ Lediglich während seiner letzten Nacht in der Villa Massimo wird er imstande sein, nicht nur die reale, sondern auch die abstrakte Grenze zwischen ihm und Rom zu überschreiten: Es ist nicht die Mauer der Deutschen Akademie, die ihn von der Stadt trennt, sondern sein unzureichendes Sehvermögen. Vor diesem Hintergrund bedeutet die Überschreitung der Grenze eine Bereitschaft, sich auf die Schule der Anschauung einzulassen.

Das Entscheidende liegt aber darin, dass die Überwindung der Grenze ohne die Villa Massimo nicht möglich gewesen wäre. Dementsprechend lässt sich die doppelte Bedeutung der Villa Massimo durch das Konzept der sozialen Schutzzone erklären. Obgleich eine reale Mauer die Villa Massimo von Rom trennt, übt diese Absonderung eine positive Wirkung auf den Stipendiaten aus. In der privilegierten und geschützten Zone der Deutschen Akademie hat der Stipendiat allmählich sowie im eigenen Tempo die Gelegenheit, das Geheimnis der Verinnerlichung Roms zu entdecken. Aus dieser Perspektive dient die Villa Massimo als Tür zur Romwelt sowohl auf der praktischen als auch auf der metaphorischen Ebene. Einerseits trifft der Stipendiat in der Deutschen Akademie die Entscheidung, in die Stadt aufzubrechen; andererseits tauchen alle Themen und Motive, die sein Flanieren durch die Stadt bestimmen, zunächst in der Villa auf.

Außerdem spielt das erste Kapitel von *Das Licht in den Steinen* aus zwei Gründen eine zentrale Rolle für die Gestaltung des Romans. Hier setzt erstens, wie bereits erläutert, die Handlung in Gang; zweitens schließt sich der Kreis des römischen Jahres, weil sich der Beginn und das Ende des Aufenthalts begegnen. In seiner letzten römischen Nacht wacht der Erzähler plötzlich auf und fühlt sich, als wäre er in eine seelische Verfassung zwischen Schlafen und Wachen gelangt. Ob ihn das Mondeslicht oder die Stechmücken aus Morpheus' Armen gerissen haben, erscheint zunächst zwar unklar, langsam aber kommt dem Stipendiaten zu Bewusstsein, dass er diese „An- und Abwesenheiten“ schon direkt nach seinem Ankommen erlebt hatte.⁴¹⁷ In dieser Nacht kann er endlich den Zustand des Halbschlafs, in dem er sich das ganze Jahr befunden hatte, genauer einordnen: Ein solcher „Zustand zwischen Tag und Traum hatte von Anfang an eine Saite angeschlagen, deren Ton in wechselnder Intensität das ganze Jahr über schwingen sollte“.⁴¹⁸ Koinzidieren Beginn und Ende des Aufenthalts, so erhält dieses Jahr die Form eines Kreises, dessen Ausgangs- und Schlusspunkt sich in einem Augenblicksbild

⁴¹⁶ Ebd., S. 36.

⁴¹⁷ Ebd., S. 22. Modick schafft hier eine bewusste Kontraposition zwischen dem romantischen Bild des Mondes und dem trivialen, jedoch realistischen Bild der Stechmücken.

⁴¹⁸ Ebd., S. 21-22.

verflechten. Insofern symbolisiert die Metapher der Saite eine wichtige Erkenntnis: Selbstdarstellungen und Wahrnehmungen der Außenwelt finden ihren Ursprung allein in kontradiktorischen und ziellosen Gedanken, „in denen die Reflexion ihre Spannkraft einbüß[t]“ und „in denen Fragen und Gegenstände [...] Verbindungen eingehen, die nicht beabsichtigt“ sind.⁴¹⁹ Die Erkenntnis, dass Rom jenseits logischer Gesetze zu begreifen ist, meldet sich erst beim Versagen der Rationalität, in einer dem Erwachen und Halbschlaf ähnelnden Kondition.

In Ortheils *Rom, Villa Massimo* ist die Deutsche Akademie kein Topos, der in räumlichen Kategorien gebildet wird. Vielmehr dient sie im Kontrast zu den Texten von Timm und Modick als räumliche Realisierung des Topos ‚Rom‘ in Hinblick auf die Kategorien „nah“ und „offen“. Mit anderen Worten ist die Villa Massimo ein Ort, der mit dem Topos ‚Rom‘ in Verbindung steht. Demzufolge können bestimmte Themen und Motive aus dem Ort der Villa Massimo abgeleitet werden, die sich wiederum auf die räumlichen Kategorien „nah“ und „offen“ zurückführen lassen. Im Übrigen ist das Konzept der Deutschen Akademie als soziale Schutzzone, ähnlich wie in Modicks *Das Licht in den Steinen*, auch in Ortheils *Rom, Villa Massimo* zu finden. Dies wird in dem letzten Absatz des Romans durch eine Bemerkung zur Beziehung zwischen Peter Ka und der Villa Massimo besonders deutlich: Nach der Rückkehr nach Rom betritt Peter Ka das Gelände der Villa „nur noch zu den offiziellen Festen und spricht dann fast ausschließlich Italienisch. Kontakte mit den jeweils dort lebenden Stipendiaten nimmt er nicht auf“.⁴²⁰ Dieses Verhältnis zur Villa Massimo soll zwar als Distanzierung von der deutschen Idee Roms und Italiens verstanden werden, gilt aber nicht als Ablehnung der Deutschen Akademie, deren soziale Schutzzone Peter Ka eine lebensverändernde Verwandlung zu verdanken hat. Die Zeit in der Villa Massimo repräsentierte für ihn eine zentrale Lebensphase, denn er wäre ohne das von der Deutschen Akademie geschaffene Refugium nie an das große Ziel gelangt, Rom dichterisch zu gestalten. Trotzdem müssen alle Lebensphasen früher oder später ans Ende kommen, damit eine neue beginnen kann. Vor diesem Hintergrund koinzidiert das Ende des Stipendienjahres in der Villa Massimo mit dem Beginn einer neuen Zeit, in der sich Peter Ka überwiegend unter den Römern aufhalten möchte, weil er einen Bedarf danach spürt, Rom tiefer kennenzulernen. Diese neue Zeit wäre jedoch ohne den vorherigen Aufenthalt in der Deutschen Akademie nicht möglich gewesen.

⁴¹⁹ Ebd., S. 20, 50.

⁴²⁰ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 263.

3.2.1. Das räumliche Modell „geschlossen – offen“: Die Kategorie „geschlossen“

In allen analysierten Texten wird der Topos ‚Deutschland‘ in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ gebildet, die sich in Timms *Römische Aufzeichnungen* und Modicks *Das Licht in den Steinen* auf das Thema „Ordnung“ zurückführen lässt. Mit „Ordnung“ wird hier der Vorrang einer sozialen, politischen und individuellen Gesetzmäßigkeit gemeint, die im Kontrast zur römischen Unregelmäßigkeit steht. Das Thema „Ordnung“ konkretisiert sich in den Texten von Timm und Modick am Beispiel des Handlungszusammenhangs „geregelter Verkehr“, der sich auf bestimmte Orte und Teile des Lebens der Figuren zurückführen lässt.⁴²¹ Aus diesem Handlungszusammenhang wird ferner das Motiv der „strengen Regeln“ abgeleitet, die sich den in Rom herrschenden „weichen Regeln“ entgegensetzen. Das Motiv „strenge Regeln“ taucht in beiden Texten auf, zeigt zugleich aber auch unterschiedliche Nuancen.

Ironisch setzt sich Timm in seinem Text mit der unterschiedlichen Bedeutung der Verkehrszeichen in Deutschland und Italien auseinander. Als Beispiel dient ein klassisches Italien-Klischee: Die rote Ampel, die vor allem von Fußgängern häufig nicht beachtet wird und eher eine Empfehlung als eine Vorschrift auszusprechen scheint. So berichtet ein junger Italiener, der dem Erzähler zufällig begegnet ist, von seinem Staunen, als er bei dem ersten Besuch in München zwei Männer „in den sonst menschenleeren Straßen der Innenstadt“ an einer Ampel stehen sah: „Er glaubte zunächst, dass die beiden, ins Gespräch versunken, nicht auf den Verkehr geachtet hätten. Aber auch an der nächsten Ampel blieben sie stehen. Warteten, bis die Ampel Grün zeigte“.⁴²² Timm thematisiert zwar das populäre Italien-Klischee der roten Ampel, schildert es aber nicht aus der deutschen, sondern aus der italienischen Perspektive, um das Klischee zu konterkarieren. Aus dem Italien-Klischee des Regelverstoßes entsteht deshalb das Deutschland-Klischee der Ordnungsmäßigkeit.

Darüber hinaus erklärt der junge Italiener, dass sich die Beachtung der Verkehrsgesetze in Deutschland, unter anderem des Gesetzes der roten Ampel, allein durch die Theorie der Kartoffeln begründen ließe. Seiner Auffassung nach beginne alles mit dem Klima, das in Deutschland wesentlich kälter als in Italien sei:

Man muss vorsorgen, sonst kommt man nicht durch den langen Winter. Man darf eben nicht alle Kartoffeln aufessen, sondern braucht welche für die nächste Saat. Hier, insbesondere im Süden, wächst irgend etwas, es wächst, weil es wächst [...]. Man lebt in den Tag hinein, und irgendwie geht's schon weiter, und so fährt man auch einfach, los und geradeaus, und wenns dann gar nicht mehr weitergeht, dann muss man sich etwas einfallen lassen, man muss dann eben etwas finden, etwas Neues.⁴²³

⁴²¹ Der Handlungszusammenhang „geregelter Verkehr“ bezieht sich hier auf den Ort Deutschland und auf jene Lebensphase der Figuren, die in Deutschland spielt.

⁴²² Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 70.

⁴²³ Ebd.

Obgleich diese Erklärung ironische Züge aufweist, erscheint sie Timm als durchaus plausibel. Für die deutsche Mentalität ist die Beachtung der Regeln überlebenswichtig, früher um den Winter zu überstehen, heute um Unfälle zu vermeiden. Dagegen leben die Menschen aus dem Süden, wie die Römer, aufgrund des milden Klimas in den Tag hinein. Dies bedeutet laut Timm, dass sie keine Vorräte an Kartoffeln erstellen und auch bei roter Ampel ruhig weiterfahren. Außerdem gilt in Italien als letzte Option die Devise: Improvisieren, denn die Fantasie ist in Abwesenheit eines Gesetzsystems die wichtigste Ressource, um eine problematische Situation zu lösen. Wie der volkstümliche Spruch „Aiatati, che Dio ti aiuta“ – auf Deutsch „Hilf dir selbst, so wird dir Gott auch helfen“ – hervorhebt, ist die Idee des Sich-Etwas-Einfallens, die öfters auch über die Grenzen der Legalität hinausgeht, in der italienischen Kultur tief verwurzelt.

In seinem Roman weist Modick ebenfalls auf den Unterschied zwischen dem deutschen und dem italienischen Fahrtstil hin, richtet aber den Fokus auf die Aggressivität der deutschen Autofahrer. Statt wie der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* die Differenzen mit Ironie zu beschreiben, kritisiert der Stipendiat in *Das Licht in den Steinen* die Haltung seiner Landsleute. So bemerkt er, dass „Rücksicht [...] erste Bürgerpflicht“ in Rom sei, obgleich hier öfters ein chaotischer Verkehr herrsche.⁴²⁴ Da die gewöhnlichen Verkehrsregeln in Rom nicht gelten, gehen die Autofahrer vorsichtiger mit ihrer Umgebung um. „Und in der Tat“, reflektiert der Stipendiat, „hatte [er] die aggressiven Jagdszenen auf Fußgänger, Radfahrer oder PS-schwache Kleinwagen, die auf deutschen Straßen an der Tagesordnung waren, hier nie erlebt“.⁴²⁵ Auch das Hupen deutscher Autofahrer wirkt aggressiver als das römische, als ähnelte es einem wütenden „Platz-da-jetzt-komm-ich-Gebell“.⁴²⁶ Aus diesen Beobachtungen zieht der Erzähler das bittere Fazit, dass die Deutschen die Tendenz hätten, ihren Frust gegenüber einem allzu regulierten Leben beim Autofahren rauszulassen: Es wird der Eindruck erweckt, als möchte sich „ein im Fahrtstil ausdrückender Nationalcharakter unterdrückt [...] fühlen“.⁴²⁷ Wäre die Ordnung weniger streng, dann hätten die Deutschen auch einen friedlicheren Fahrtstil. Außerdem fühlt sich der Stipendiat in seiner Heimat häufig am falschen Platz, weil sich seine Verhaltensweise von dem „sklavischen Reglement nördlich der Alpen“ erheblich unterscheidet: „[D]as Chaos, die Unruhe, mit der ich mich meine eigene Existenz erfüllte, trat in der Akkuratess des Nordens unbarmherzig ins Licht“, reflektiert er zu Beginn des römischen Spazierganges.⁴²⁸ Vor diesem Hintergrund findet auch der Erzähler von *Das Licht in den*

⁴²⁴ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 43.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd., S. 44.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

Steinen in Rom eine Wahlheimat, in der er nicht auffällt oder anders aussieht, sondern nur dem eigenen Selbst treu ist.

In der räumlichen Kategorie „geschlossen“ wird darüber hinaus das Thema „Romabneigung“ sowohl in *Römische Aufzeichnungen* als auch in *Rom, Villa Massimo* realisiert. In den beiden Texten erhält dieses Thema nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine politische Konnotation. Das Thema „Romabneigung“ steht zudem mit den Stipendiaten der Villa Massimo auf zwei Ebenen in Verbindung. Zum einen haben die „Hochbegabten“ kein Interesse an den politischen Verhältnissen Roms und Italiens.⁴²⁹ Zum anderen empfinden sie Rom nicht als Ort des künstlerischen Schaffens, denn die meisten Stipendiaten setzen hier die Arbeit fort, mit der sie in Deutschland bereits begonnen haben.

In *Römische Aufzeichnungen* übt Timm starke Kritik an der Haltung der Stipendiaten gegenüber der Stadt. Die „unzufriedenen Stipendiaten“⁴³⁰ werden nicht nur als verwöhnt beschrieben, weil sie trotz ihrer Privilegien stets unzufrieden wirken, sondern der Mehrheit von ihnen wird auch vorgeworfen, dass sie sich nur aufgrund der materiellen Förderung in der Villa Massimo befinden, aber kein Interesse an der Stadt haben: „Einige wollten gar nicht da sein, sind es aber, weil sie sonst kein Stipendium bekämen“.⁴³¹ Im Gegensatz dazu ist Timm freiwillig nach Rom gezogen, um seinen Kindheitstraum zu erfüllen: „Ich hatte mir seit meiner Schulzeit gewünscht, in dieser Stadt zu leben, nicht als Tourist, sondern für eine längere Zeit“.⁴³² Deshalb repräsentieren Timm und die Stipendiaten der Deutschen Akademie zwei Gegenpole: „Die Fronten waren klar“, kommentiert der Autor im Nachwort, „[w]ir waren also nach Rom umgezogen, ohne Stipendium, ohne feste Einkünfte, ohne jemanden in dieser Stadt zu kennen“.⁴³³

Italien beziehungsweise Rom spielt, wie bereits erwähnt, eine wesentliche Rolle in der politischen Bildung Timms. Die Bedeutung Roms als politisches Modell führt dazu, dass viele politisch motivierte Bemerkungen in *Römische Aufzeichnungen* eingegangen sind. Im Text wird zum Beispiel auf die Wohnungspolitik des römischen Stadtrates verwiesen, um den Akzent auf den Umgang mit der sozialen Ungleichheit in Deutschland und Italien zu legen. So wird im Kapitel *Ausblick III* von der folgenden Begebenheit berichtet: Im römischen Zentrum werden plötzlich „überall Zelte, Bauzelte, [...] alte Campingszelte, kleine Rucksackzelte“ aufgestellt, in denen „graue, fadenscheinig gekleidete Gestalten, Frauen und Kinder, Greise,

⁴²⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 59.

⁴³⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 159.

⁴³¹ Ebd., S. 26.

⁴³² Ebd., S. 159.

⁴³³ Ebd.

Säuglinge“ eine Notunterkunft finden.⁴³⁴ Auch auf der eleganten Via Veneto, „direkt vor dem Fünf-Sterne-Hotel Ambasciatore, steht [...] eines dieser Kabelleger-Zelte“.⁴³⁵ Die Dramatik dieser Szene wird einerseits durch den Kontrast zwischen der Armut der Wohnungslosen und dem Reichtum des noblen Hotels bewirkt, andererseits durch die Akkumulation von Substantiven, die sich auf die Zelte und ihre Bewohner beziehen, erheblich erhöht. Timm thematisiert hier die Folgen der starken Mietkrise der achtziger Jahre. Trotz des von den Kommunisten durchgesetzten Mieterschutzes wurden vielen römischen Familien die Wohnungen gekündigt, sodass sie in einer Zeit der wachsenden Arbeitslosigkeit keine andere Option hatten, als auf der Straße zu wohnen.

In dieser schwierigen Situation bewahren die Römer ihr Würdegefühl, weil sie sich nicht verstecken, sondern der Öffentlichkeit mit Mut zeigen, dass soziale Ungleichheit weitreichende Konsequenzen für die unteren Schichten der Gesellschaft hat. Timm zufolge gibt es einen großen Unterschied zwischen der würdigen Haltung der Römer und dem Selbstempfinden der Armen in der Bundesrepublik Deutschland: „Die Armut verkriecht sich nicht wie bei uns, wo sie als selbstverschuldet empfunden wird, sondern sie setzt sich, weil der Zusammenhang zumindest geahnt wird, gut sichtbar, auf die gepflegten Einkaufsboulevards“.⁴³⁶ Der Autor von *Römische Aufzeichnungen* vertritt die Auffassung, dass die Armut in Deutschland häufig als Selbstverschuldung verstanden wird. Die Notleidenden wollen nicht erkennen, dass ihre Situation zumindest zum Teil von den Mechanismen der sozialen Ungleichheit verursacht wird.

Ähnlich wie der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* ist Peter Ka nach Rom gefahren, um sich auf der professionellen und kulturellen Ebene mit der Stadt zu beschäftigen. Er verfolgt die Absicht, sowohl Gedichte über Rom zu schreiben, als auch mehr über die italienische Kultur und Politik zu erfahren. Dagegen haben die meisten „anderen Stipendiaten [...] ihre ‚Arbeit‘ mit aus Deutschland gebracht“ und halten es für seltsam, dass sich Peter Ka keine Arbeiten in Rom vorgenommen habe.⁴³⁷

Des Weiteren herrscht unter den Stipendiaten Desinteresse für alles, was auf der politischen Ebene in Italien und Rom passiert, wie die folgende Bemerkung Peter Kas zeigt: „Was in den italienischen Zeitungen verhandelt wird, interessiert ohnehin kaum jemanden“.⁴³⁸ Beschäftigen sich die Künstler mit der politischen Situation Italiens und Roms, so sind sie mit ihren Betrachtungen außerstande, die Grenzen des Klischees zu überschreiten. Demzufolge kreisen

⁴³⁴ Ebd., S. 87.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd., S. 88.

⁴³⁷ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 70.

⁴³⁸ Ebd., S. 162.

die selten stattfindenden, politisch engagierten Diskussionen der Stipendiaten „noch immer [um] den Namen Berlusconi“: „Berlusconi ist eine Figur, zu der man immer etwas sagen kann, er ist im Gedächtnis geblieben, während die anderen politischen Gestalten zum Verwechselln ähnlich reden und aussehen“.⁴³⁹ Zwar ist Berlusconi eine unvergessliche Figur der italienischen Politik und bewirkte außerdem eine mediale Revolution, mit der sich das Land heute noch auseinanderzusetzen hat. So behauptet Peter Ka, übertreibend: „[S]elbst die römischen Reinemachefrauen können sie [die anderen politischen Gestalten] nicht richtig unterscheiden, kennen aber sogar die Lieblingseissorte Berlusconi“.⁴⁴⁰ Jedoch erscheinen die Gespräche der Stipendiaten als stereotypische Darstellungen der politischen Verhältnisse Italiens und Roms, weil sich nach dem Rücktritt Berlusconis die politische Landschaft des Landes und der Stadt grundsätzlich wandelte.⁴⁴¹ Hanns-Josef Ortheil, der als Italien- und vor allem Romkenner gilt, hebt mit dem hier aufgeführten Kommentar der Hauptfigur einen wichtigen Aspekt hervor: Es ist unmöglich, ein Land und eine Stadt kennenzulernen, wenn das beobachtende Auge in der Banalität der Klischees gefangen gehalten wird.

In jedem der untersuchten deutschen Texte ist auch ein autor- und textspezifisches Thema zu erkennen, das in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ abgehandelt wird. Insofern lassen sich das Thema „Macht der Sprache“ in Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen*, das Thema „Religionstourismus“ in Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* und das Thema „Starrheit der Poesie“ in Hanns-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo* mit dieser räumlichen Kategorie verbinden.

Soweit es das Thema „Macht der Sprache“ betrifft, wird es in *Römische Aufzeichnungen* in Form einer Abhandlung über Heinar Kipphardt aufgenommen, die den Titel *Die Utopie der Sprache* trägt. Im Zentrum dieser Abhandlung steht die unauflösbare Verbindung von Ordnung und Macht, denn „jede Ordnung trägt Macht in sich“.⁴⁴² Einerseits muss Macht ausgeübt werden, damit Ordnung herrschen kann; andererseits sucht jede Art von Macht nach Ordnung, um sich zu etablieren. Aus diesem Grund bedeutet die Infragestellung der Ordnung, sich für die Freiheit und gegen die Macht zu entscheiden: Jegliche Form der Ordnung aufzulösen, setzt eine

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Als Beispiel ist der Aufstieg der Protestpartei Cinque Stelle (Fünf Sterne) des Komikers Beppe Grillo zu erwähnen, die sich jeder politischen Einordnung zu entziehen strebte. Bei den Parlamentswahlen vom 24. und 25. Februar 2013 kam der Movimento Cinque Stelle auf 25,55 und 109 Abgeordnete. Bei den Kommunalwahlen desselben Jahres in Rom erreichte außerdem die Fünf Sterne Bewegung einen Anteil von 12,82 Prozent, sodass die Anwältin Virginia Raggi zur Stadträtin werden konnte. Aus den folgenden Kommunalwahlen des 22. Juni 2016 ging diese Protestpartei als Siegerin hervor und Virginia Raggi gelangte mithin als Oberbürgermeisterin der Stadt Rom ins Amt. Vgl. Winkler: *Die Zeit der Gegenwart*, S. 418.

⁴⁴² Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 144.

Freiheit voraus, „die nicht nur darin bestehen sollte, sich der Macht entziehen zu können, sondern selbst auch keine Macht auszuüben“.⁴⁴³

Die Begriffe „Ordnung“ und „Macht“ sind hier zwar als politische zu verstehen, jedoch ist mit „Macht“ insbesondere die Macht der Sprache gemeint. So sitzt die Macht viel tiefer als erwartet, denn „sie reicht bis in das Bewusstsein, bis in die Sprache“.⁴⁴⁴ Kipphardt zufolge repräsentiert die Sprache eine „gewöhnte, ganz selbstverständliche alltägliche“ Form der Machtausübung, weil „jede Sprache eine Klassifikation darstellt“ und jede Klassifikation als oppressiv gilt.⁴⁴⁵ Dass die sich dies- und jenseits der Sprecher befindende Welt mit und in der Sprache klassifiziert wird, führt zwangsläufig zu einer Machtausübung: „Die Sprache übt Macht aus, weil sie uns zwingt, in bestimmten Regeln zu sprechen und zu denken“.⁴⁴⁶ Darüber hinaus zeigen die Studien Kipphardts, dass sowohl die revolutionären Bewegungen als auch die faschistischen Systeme die Macht der Sprache zu nutzen wissen, um die bisherige Ordnung aufzulösen und an die Macht zu gelangen.

Der politisch engagierte Dramaturg, der die Erstarrung der Revolution in den sozialistischen Ländern aus erster Hand erlebte, verstand bald, dass „die Revolution, diese Bewegung gegen die Macht“, in Wirklichkeit „neue Macht erzeugt und ausübt, hat sie sich erst einmal konsolidiert“.⁴⁴⁷ Mit anderen Worten „verhärtet, verbürokratisiert“ jede Revolution, sobald sie sich ein neues Machtsystem schafft: Sie wird unmenschlich, weil ihre grundlegenden Ziele verloren gehen.⁴⁴⁸ Im Jahr 1947, zu Beginn des Kalten Krieges, war Kipphardt als Kommunist in die DDR umgezogen, um seinen politischen Überzeugungen zu folgen, aber dort „widersprach, kritisierte“ er die Regierung und konnte „gegen seine Überzeugungen nicht revozieren“, denn er glaubte keineswegs blind an die kommunistischen Ideale.⁴⁴⁹ „Jede Ordnung“, wie Timm betont, „war etwas, was ihm zutiefst suspekt, ja zuwider war“.⁴⁵⁰ Deshalb kündigte er 1959 seinen Vertrag am Deutschen Theater in Ostberlin infolge einer Auseinandersetzung mit der DDR-Kulturkommission und wurde von der Partei ausgeschlossen.

Nach seiner Rückkehr in den Westen betrachtete er die „Kontinuität der Strukturen“ mit wachsender Unruhe. Aus dem Prozess der Entnazifizierung hatte sich kein neuer Staatsapparat

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 145.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 142-43.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 142.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 150.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 151.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 150.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 144.

ergeben; vielmehr wurde die Mehrheit der nationalsozialistischen Elite verschont.⁴⁵¹ In der mangelhaften Erneuerung des politischen Systems steckten die „Anzeichen für das Heraufkommen eines [...] demokratisch verkleideten Faschismus“, der anstelle direkter Gewalt ein stärkeres und feineres Instrument zur Verfügung hatte: die Macht der Sprache.⁴⁵² Vor diesem Hintergrund wird Heinar Kipphardt in dem Essay *Die Utopie der Sprache* zum Symbol der Diskussion über die neue, „technokratische Variante“ des alten Faschismus.⁴⁵³ Der neue Faschismus ist in der Lage, „eine ganz und gar gepolsterte, komfortable Macht zu bilden“, weil er in der Öffentlichkeit nicht auftritt, sondern sich unter der Oberfläche um die Zustimmung der Bevölkerung bemüht.⁴⁵⁴ Insofern gewinnt die Figur Kipphardts die Bedeutung einer Warnung: Reicht die Sprache über die Grenzen des menschlichen Denkens und Handelns hinaus, so verkörpert das Wach-Bleiben-Müssen den einzigen praktikablen Weg, um sich gegen autoritäre Machtsysteme zur Wehr zu setzen.

Der Einfluss von Kipphardts politischer Philosophie auf Timms *Römische Aufzeichnungen* lässt sich in zweifacher Hinsicht untersuchen. Zum einen ist Kipphardts Reflexion über die Sprache mit der römischen Erfahrung von Uwe Timm verbunden, weil sich der Autor im Laufe seines Aufenthalts in Rom mit der ästhetischen Bedeutung seiner Texte auseinandersetzt. Infolge der Entscheidung, allein von der Tätigkeit als Schriftsteller zu leben, stellt sich Timm die Frage, welche Aufgabe die Literatur und ihre Sprache verfolgen. Die Antwort dazu lautet, dass die Literatur imstande sei, „den Diskurs der Macht [zu] stören, nicht dramatisch, sondern im Kleinen, fast Spielerischen“, weil sich die literarische Sprache als lebendige und künstlerische Ausdrucksform jenseits des Auswirkungsspektrums der Macht befindet.⁴⁵⁵ Zum anderen dient die medizinische Ausbildung Kipphardts als Grundlage für die Überlegung, dass der Macht „nur um den Preis der Unverständlichkeit, [...] der [sozialen] Ausgrenzung“ zu widerstehen ist.⁴⁵⁶ In der psychischen Krankheit identifizierte Kipphardt eine Möglichkeit, jene Normalität der Gesellschaft, auf der die Macht beruht, durch das Anderssein in Frage zu stellen. In seinem Roman *März*, der die damalige psychiatrische Versorgung stark kritisierte, versteht beispielsweise der junge Arzt Kofler die Schizophrenie nicht als Defekt, sondern sieht im psychotischen Verhalten „einen unerkannten Wert und einen menschlichen Entwurf anderer Art“.⁴⁵⁷

⁴⁵¹ Schmid: *Was geht uns Deutschland an? Ein Essay*, S. 58.

⁴⁵² Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 148.

⁴⁵³ Ebd., S. 149.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 143.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 145.

⁴⁵⁷ Heinar Kipphardt: *März* (München [u.a.]: Bertelsmann, 1976), S. 166.

Insofern lässt sich Timms Entscheidung, dem italienischen Psychiater Franco Basaglia und den Folgen seines Gesetzes ein Kapitel zu widmen, als Hommage an seinen geistigen Vater deuten. Im Kapitel *Es gibt nur gefährliche Situationen, keine gefährlichen Menschen (Basaglia)* wird von dem revolutionären, die italienische Psychiatrie bis heute prägenden Legge 180 („Gesetz 180“) zum Thema „Accertamenti e trattamenti sanitari volontari e obbligatori“ („Ermittlungen und freiwillige und zwanghafte, gesundheitliche Behandlungen“) berichtet.⁴⁵⁸ Dieses Gesetz, das 1978 auf Betreiben des Psychiaters Franco Basaglia verabschiedet wurde, verbot, psychische Kranke in isolierte Stationen einzusperren.⁴⁵⁹ Wie Timm erläutert, sei „die Heilung dieser Krankheiten“ nach Basaglia „nicht in der Isolation der Psychiatrie [möglich], sondern nur dort [...], wo diese Krankheiten ihren Ausgang genommen haben, in der Gesellschaft“.⁴⁶⁰ In Anbetracht dieses Kapitels lässt sich feststellen, dass Kipphardts Einfluss auf Uwe Timm eine fundamentale Rolle für *Römische Aufzeichnungen* sowohl auf der politischen als auch auf der ästhetischen Ebene spielte.

Die Beziehung zwischen den beiden Schriftstellern sprengte ferner den Rahmen des Beruflichen. So empfand Uwe Timm den Kollegen und Freund Heinar Kipphardt als wesentlichen Bezugspunkt in seinem Leben, als wäre Kipphardt zu seinem zweiten Vater geworden, einem intellektuellen Vater, der anders als der biologische frei gewählt werden kann. Demzufolge lässt sich in der Aussage Timms, der „biologische Vater [sei] nicht wählbar“, nicht nur eine schmerzliche Erinnerung an die schwierige Beziehung zu seinem biologischen Vater, sondern vielmehr die Erhebung Kipphardts zu einer intellektuellen Vaterfigur erkennen.⁴⁶¹ In diesem Kontext ist es für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, der Verbindung zwischen dem biologischen und dem intellektuellen Vater des Autors nachzugehen. Sowohl Hans Timm als auch Heinar Kipphardt starben, ohne die Fragen Timms beantworten zu können. Deshalb berichtet der Autor von *Römische Aufzeichnungen*, dass er zwar viele Fragen zum Krieg gehabt habe, die er „genaugenommen [s]einem Vater hätte stellen müssen“,⁴⁶² sein Verhältnis zu dem Vater aber basierte darauf, „dass [sie] einander nicht mehr fragen konnten“, weil die Traumata des Kriegs noch zu präsent in dem Bewusstsein Hans Timms waren.⁴⁶³ Da sein Vater starb, als Timm achtzehn Jahre alt war, blieben seine Fragen für immer ohne Antwort. Ebenso wie Hans Timm starb Heinar Kipphardt ebenfalls plötzlich, bevor das Buchprojekt über seine politische

⁴⁵⁸ Der Titel dieses Kapitels lässt sich auf die psychiatrischen Theorien von Franco Basaglia zurückführen.

⁴⁵⁹ Zum Gesetz 180 vgl.: „Legge 180: la rivoluzione di Basaglia“ Passato e presente, rai.it, Aufruf: 22.10.2019, <<https://www.raiplay.it/video/2018/05/Passato-e-presente---LEGGE-180-la-rivoluzione-di-Basaglia-1d5bea82-1e08-4e2d-9ff7-1a0139a00781.html>>.

⁴⁶⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 45.

⁴⁶¹ Ebd., S. 153.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

Philosophie und Idee der Ästhetik in Form eines Gespräches mit Uwe Timm eingeleitet werden konnte. Timm wohnte noch in Italien, als er von Kipphardts Tod erfuhr, der seinen Romaufenthalt nie hatte nachvollziehen können. So bereut Timm, dass er seinen Mentor zur Arbeit an dem neuen Buch nicht gedrängt habe: „Warum habe ich ihn nicht gedrängt?“, fragt sich der autobiografische Ich-Erzähler von *Römische Aufzeichnungen*.⁴⁶⁴ Die Antwort auf diese Frage kennt er aber schon: Kipphardt hatte verstanden, dass Timm „an etwas anderem [...] arbeiten wollte und nicht an diesem Gesprächsband, und das [sei]“, wie Timm gesteht, „wohl so falsch nicht“ gewesen.⁴⁶⁵ Hier spielt Timm auf sein Rombuch *Römische Aufzeichnungen* an, mit dem er sich während seines Aufenthalts in Rom eingehend beschäftigte. Insofern hatte Kipphardt nach Timm schon begriffen, dass er in der Ewigen Stadt einen Text über seine römische Erfahrung schreiben wollte.

In Modicks *Das Licht in den Steinen* wird das Thema „Religionstourismus“ in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ aufgenommen, weil sie die bornierte Perspektive vieler Touristen spiegelt, die Rom aus religiöser Motivation besichtigen. Modick zufolge gibt es viele Pilger, die jedes Jahr nach Rom als Glaubensbekenntnis reisen, ohne das System des religiösen Massentourismus zu hinterfragen. Viele dieser Pilger sind ebenfalls engstirnige Menschen, die in ihren Vorurteilen befangen bleiben, weil sie sich mit dem Fremden nicht auseinandersetzen. Vor diesem Hintergrund wird der Religionstourismus in *Das Licht in den Steinen* stark kritisiert, was anhand der folgenden Passage beispielhaft deutlich wird:

Wie eine Sintflut schlug während der Ostertage der Religionstourismus über die Stadt zusammen, ein Jahr für Jahr wiederkehrendes Vandalenheer in Reisebussen und Sonderzügen, Personenkraftwagen und Flugzeugen, Barbaren im Zeichen des Kreuzes, uniformiert in Turnanzügen, schrillen T-Shirts, grellen Jogging-Schuhen und pflegeleichten Windjacken.⁴⁶⁶

Modick problematisiert den Religionstourismus anhand eines Vergleichs, der aus den folgenden drei Teilen besteht. Erstens ähnelt der spirituelle Tourismus einer „Sintflut“, die jedes Jahr wütet, als wäre das Ende der Stadt gekommen; zweitens gleicht der Religionstourismus einem wiederkehrenden „Vandalenheer“ aus der Völkerwanderungszeit, deren demolierende Kraft Rom regelmäßig trifft und zerstört; drittens wird er mit einem Kreuzzug verglichen, dessen Ziel nicht die Christianisierung der Ungläubigen, sondern die barbarische Verwilderung der Krippe des Christentums ist. Außerdem werden beide historischen Begriffe ‚des Vandalenheers‘ und ‚des Kreuzzuges‘ mit gegenwärtigen Elementen verbunden, wodurch ein Verfremdungseffekt erzielt wird. So reisen zum Beispiel die Vandalen mit modernen Verkehrsmitteln an, während die „Barbaren im Zeichen des Kreuzes“ die

⁴⁶⁴ Ebd., S. 137.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 96.

Kleidung der gemeineren Touristen als Uniform tragen. Die Anwendung der Adjektive „schrill“ und „grell“ hebt hier die Gleichgültigkeit vieler Pilger gegenüber den heiligen Orten hervor, in denen die Wahl einer bescheidenen Kleidung als Zeichen von Respekt gelten sollte.

Nach der Ankunft in Rom wundern sich die Touristen, dass die Stadt nicht nur fremd, sondern auch anders als das ihnen Bekannte wirkt: „Aus den sauberen, reichen, geordneten Provinzen der nördlichen Länder brachen sie über die unsaubere, chaotische Stadt herein und äußerten ihr Befremden, dass das Fremde nicht nur fremd, sondern auch anders als das Gewohnte war“.⁴⁶⁷ Hier wird der Kontrast zwischen dem Eigenen und dem Fremden, der jeweils auch den Gegensatz von dem Gewohnten und Ungewohnten widerspiegelt, durch die Kombination von entgegengesetzten Adjektiven bezeichnet. Während „sauber“, „reich“ und „geordnet“ den Norden beziehungsweise Deutschland charakterisieren, beschreiben „unsauber“ und „chaotisch“ das südlich gelegene Rom. Des Weiteren werden die Touristen als naiv und einfältig geschildert, weil das, was sie erwarten, unmöglich ist: Das Fremde gleicht nicht dem Eigenen. Nur wer wie die Vertreter des Religionstourismus für das Andere nicht offen ist, der kann erwarten, im Fremden eine exakte Kopie des Eigenen zu finden. Die Unmöglichkeit dieser Erwartung ist auch von dem Polyptoton „ihr Befremden, dass das Fremde nicht nur fremd [...] war“ ausgedrückt.⁴⁶⁸ Ziel dieses Polyptotons ist es, durch eine variierte Wiederholung ein und desselben Terminus die Einseitigkeit und Engstirnigkeit der Perspektive des Religionstourismus hervorzuheben.

Im Hinblick auf *Rom, Villa Massimo* ist das Thema „Starrheit der Poesie“ zu untersuchen, weil es ebenfalls in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ gebildet wird. Die „Starrheit der Poesie“ bedeutet eine eingeschränkte und einseitige Sicht der Lyrik, die wie der Religionstourismus in Klischees befangen ist. So vertritt Peter Ka die folgende Poetik: „Lyrisches Seitenfüllen [...] hält er für schlimm, richtig schlimm, es ist ein Verstoß gegen den Purismus von Lyrik, gegen ihre Strenge, gegen ihre Ausschließlichkeit“.⁴⁶⁹ In den Konzepten des Purismus, der Strenge und der Ausschließlichkeit ist es möglich, die Grundlagen von Peter Kas Poetik zu erkennen. Mit ‚Purismus‘ ist sowohl das übertriebene Streben nach Stilreinheit und nach der reinen poetischen Lehre als auch nach einer von Fremdwörtern rein zu haltenden Sprache gemeint; außerdem lässt sich als ‚Strenge‘ sowohl die Exaktheit und Striktheit der Dichtung als auch die strenge Haltung und Beschaffenheit des Dichters bezeichnen; schließlich steht das Wort ‚Ausschließlichkeit‘ einerseits für die Absolutheit der Lyrik, andererseits für deren elitäre Exklusivität.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 97.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 70.

Auf dieser puristischen, strengen und ausschließlichen Sicht der Dichtung basiert Peter Kasklischeehaftes und stereotypisiertes Bild des Lyrikers, das mit beißender Ironie in Ortheils Roman skizziert wird. Nach Peter Ka existieren Bedingungen, die unabdingbar erfüllt werden müssen, um sich als Lyriker zu bezeichnen. Soweit es das Aussehen betrifft, wurde bereits angedeutet, dass ein Lyriker so schlank sein muss „wie ein feiner Wind, den es durch die Straßen treibt“.⁴⁷⁰ Nicht nur ist der schlanke Körperbau wichtig, sondern auch die Wahl des Verkehrsmittels, weil der echte Lyriker nur zu Fuß geht, höchstens Fahrrad fährt, aber keineswegs ein Auto besitzt. Eine solch Behauptung, die per se schon amüsanter wirkt, wird im Text auf die Spitze getrieben, um die Unwahrscheinlichkeit der Auffassung von Peter Ka zu unterstreichen: Er behauptet, gute Lyriker sollten zwar nur zu Fuß gehen, jedoch nicht allzu schnell. Insofern erhält seine Überlegung, „ob er in Rom joggen würde“, deutlich ironische Züge.⁴⁷¹

Der dritten Bedingung zufolge muss ein Lyriker arm sein, „schlotternd vor Armut und Hunger, jedenfalls ganz und gar reduziert und dadurch besonders hellwach und reizbar“.⁴⁷² In der völligen Armut liegt der Weg, der zur poetischen Wahrnehmung der Welt führt. Darüber hinaus ist für den Anwärter auch die Entscheidung des Lyrikers von Relevanz, in strenger Askese zu leben. Deswegen hat sich Peter Ka „von allem getrennt, was in seinen Augen nur wenig oder sogar nichts mit der Lyrik zu tun hat“.⁴⁷³ Mit seinen Eltern vermeidet er jeden Kontakt, mit Ausnahme eines wöchentlichen Mittagessens. Von seiner Freundin hat er sich getrennt, denn „diese Verbindung hatte nichts Flackerndes, nichts Großes“; dagegen sucht er nach jener Art von Liebe, die „etwas den Atem Raubendes, etwas Durchdringendes“ ist.⁴⁷⁴ Freunde und Bekannte hat Peter Ka auch nicht mehr viele, weil er allmählich „skeptischer und strenger“ geworden ist, „mit sich selbst, aber auch mit den anderen“.⁴⁷⁵

Die genannten Bedingungen respektiert Peter Ka mit großer Aufmerksamkeit, als wären sie Maximen. Es ist seine Überzeugung, dass er anhand dieser Prinzipien, sein poetisches Modell erreichen wird: Stefan George. Mit dem symbolistischen Dichter identifiziert sich Peter Ka auf der poetischen wie auf der persönlichen Ebene: „Abtauchen, die Dinge von ganz unten her, aus äußerster Anspannung, Leere und Konzentration erfassen – das war Georges Devise gewesen. Und genau so versuchte es auch Peter Ka“.⁴⁷⁶ Er kann viele von Georges Gedichten auswendig

⁴⁷⁰ Ebd., S. 18.

⁴⁷¹ Ebd., S. 21.

⁴⁷² Ebd., S. 8-9.

⁴⁷³ Ebd., S. 7.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 8.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 16.

und parodiert sie gerne, denn die „großen Götter musste man parodieren, unbedingt, man musste sie verehren und sie sich gleichzeitig vom Leib halten“.⁴⁷⁷ Vor diesem Hintergrund strebt Peter Ka nicht danach, Georges Gedichte nachzuahmen, sondern sie als Inspiration für seine eigene, modernere Lyrik zu verwenden. Im Übrigen hat er ein verklärtes Verhältnis zu Stefan George entwickelt, sodass er sich öfters überlegt, wie der Dichter an seiner Stelle denken oder handeln würde. So glaubt Peter Ka zum Beispiel, „Stefan George hätte es bestimmt gefallen, dass [er] nun nach Rom aufbrechen würde“.⁴⁷⁸

Schließlich steht die Figur des Lyrikers im Kontrast zu der des Romanciers. Körperlich haben manche Romanciers „vom vielen Sitzen und Schreiben oft etwas Breiiges, ungesund Schweres“.⁴⁷⁹ Dagegen werden Lyriker als schlanke und elegante Wesen geschildert. Auch auf der literarischen Ebene vertreten Romanciers mit ihrer „Eintopfästhetik“ das Gegenteil der drei lyrischen Prinzipien des Purismus, der Strenge und der Ausschließlichkeit.⁴⁸⁰ Mit dem Neologismus „Eintopfästhetik“ weist Peter Ka auf den Schreibprozess der Romanciers hin: Wie bei der „Vorbereitung eines gewaltigen Eintopfs [...] alle Reste des Hauses einem gewaltigen Topf anvertraut“ werden, interessiert sich ein Romancier in der Vorbereitungsphase seines Romans für „alle Themen und Stoffe der politischen, sozialen und ökonomischen Welt“, als wäre er in einer Art von „Fresssucht“ geraten.⁴⁸¹ Die Abneigung gegen die Kategorie des Romanciers hat zur Folge, dass Peter Ka auch in der Villa Massimo versucht, dem anderen Stipendiaten aus dem Fach Literatur, einem Romancier, so wenig wie möglich zu begegnen: „Er möchte ihm eigentlich gar nicht begegnen“.⁴⁸²

3.2.2. Das räumliche Modell „geschlossen – offen“: Die Kategorie „offen“

Der Topos ‚Rom‘ wird in Timms *Römische Aufzeichnungen* und Modicks *Das Licht in den Steinen* in der räumlichen Kategorie „offen“ aufgenommen. In Ortheils *Rom, Villa Massimo* lässt sich die „Villa Massimo“, die hier als räumliche Realisierung des Topos ‚Rom‘ dient, mit derselben Kategorie verbinden. Außerdem drückt die räumliche Kategorie „offen“ werkspezifische Themen aus. So werden das Thema „Chaos“ in *Römische Aufzeichnungen*, die beiden Themen „Realität als Wandlung“ und „Einheit des Universums“ in *Das Licht in den*

⁴⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 18. Zur Romreise mit den Augen von Stefan George siehe auch: Ralf Georg Czapla: „*Das Vollkommene duldet nur die Anbetung und Opfer*“: eine Romreise mit den Augen Stefan Georges, in: Bogner Ralf Georg, Czapla Ralf Georg (Hrsg.): *Realität als Herausforderung: Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten. Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag* (Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2011), S. 511-29.

⁴⁷⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 18.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 51.

⁴⁸¹ Ebd., S. 50-51.

⁴⁸² Ebd., S. 50.

Steinen sowie das Thema „historische Durchdringungen“⁴⁸³ in *Rom, Villa Massimo* anhand der räumlichen Kategorie „offen“ literarisch realisiert. Darüber hinaus kann festgehalten werden, dass die erwähnten Themen in der räumlichen Kategorie „offen“ gebildet werden, weil sie auf offene Realitätswahrnehmung hinweisen, deren Bestandteile unordentlich sind, sich frei bewegen und die Grenzen der Epochen überwinden.

In Timms *Römische Aufzeichnungen* steht das in Rom herrschende Chaos der deutschen Ordnung entgegen, denn das Chaos ist ein großes Durcheinander, das die Auflösung aller Ordnung bedeutet. Das Thema „Chaos“ zeigt sich hier anhand des „chaotischen Verkehrs“ und der „komplexen Bürokratie“ am Beispiel der Orte „Straße“ und „öffentliche Ämter“. Sowohl der „chaotische Verkehr“ als auch die „komplexe Bürokratie“ sind Handlungszusammenhänge, die sich auf das Leben der Hauptfigur in Rom zurückführen lassen. Aus diesen beiden Handlungszusammenhängen kann ferner das Motiv der „weichen Regeln“ abgeleitet werden, die in Opposition zu den „strengen deutschen Regeln“ stehen. Des Weiteren konkretisiert Timm das Thema „Chaos“ anhand des Motivs der „historischen Kontinuität“ in der Kirche Santa Maria degli Angeli. Das Motiv „historische Kontinuität“ hat zugleich aber auch eine Kehrseite, die am Beispiel des Nomentanviertels und der Villa Torlonia, der Stadtresidenz Mussolinis, deutlich wird.

Soweit es *Das Licht in den Steinen* betrifft, lassen sich hier die beiden Themen „Realität als Wandlung“ und „Einheit des Universums“ auf Modicks Theorie zurückführen, der zufolge die römische Realität aus Fragmenten besteht, die sich regellos und frei kombinieren, um eine Einheit zu bilden. Trotzdem kann diese Einheit schnell geändert werden, weil die Bestandteile ständig in Bewegung sind: Sie „kommen und gehen, scheiden und kehren wieder“.⁴⁸⁴ Dabei folgen sie keinem inneren Gesetz, sondern sind frei in der Gestaltung ihrer Kombinationen. Davon ausgehend stehen die beiden Themen „Realität als Wandlung“ und „Einheit des Universums“ in Opposition zum Thema der deutschen „Ordnung“, denn sie repräsentieren, ähnlich wie das Thema „Chaos“ in Timms *Römische Aufzeichnungen*, den „Zerfall jeder Gesetzmäßigkeit“⁴⁸⁵, die bei Modick als Grundlage für die Verinnerlichung Roms fungiert. Im Übrigen sind diese Themen mit spezifischen Orten in Rom verbunden. So konkretisiert Modick einerseits das Thema „Realität als Wandlung“ anhand der beiden Handlungszusammenhänge „chaotischer Verkehr“ und „komplexe Bürokratie“ am Beispiel der Orte „Straße“ und „öffentliche Ämter“. Aus diesen beiden Handlungszusammenhängen lässt sich das Motiv der „weichen Regeln“ ableiten, die hier genauso wie in Timms *Römische Aufzeichnungen* den

⁴⁸³ Ebd., S. 202.

⁴⁸⁴ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 206.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 9.

strengen deutschen Regeln entgegenstehen. Andererseits taucht das Thema „Realität als Wandlung“ anhand des Motivs der „historischen Kontinuität“ am Beispiel des „Denkmals Marcus Aurelius“ an der Piazza del Campidoglio (Kapitolsplatz) auf. Anders als in *Römische Aufzeichnungen* wird die Kehrseite des Motivs „historische Kontinuität“ in *Das Licht in den Steinen* nicht geschildert. Vielmehr steht bei Modick die „historische Kontinuität“ mit dem Motiv der „menschlichen Vergänglichkeit“ in Verbindung, das sich am Beispiel des Protestantischen Friedhofs zeigt. Das Thema „Einheit des Universums“ lässt sich dagegen mit dem Campo de' Fiori verbinden, weil hier die Statue des Astronomen und Philosophen Giordano Bruno steht, der die Unendlichkeit des Weltraums und die ewige Dauer des Universums postulierte.⁴⁸⁶

In Ortheils *Rom, Villa Massimo* bezieht sich das Thema „historische Durchdringungen“ auf die Kontinuität der Epochen, die in der Villa Massimo überall zu spüren ist. In der Deutschen Akademie genauso wie in der Stadt scheint jedes Zeitalter auf dem vorherigen zu beruhen und zugleich als Basis für die Zukunft zu dienen. Insofern spiegeln die von Peter Ka untersuchten „historischen Durchdringungen“ das Motiv der „historischen Kontinuität“ wider, das in *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* ebenfalls geschildert wird.⁴⁸⁷ Die historische Kontinuität hat auch in Ortheils Roman ihre Schattenseite, die ebenso wie in Timms *Römische Aufzeichnungen* im Nomentanoviertel am Beispiel der architektonischen Reste des Faschismus erkennbar ist.

Im Hinblick auf die räumliche Kategorie „offen“ gibt es eine Übereinstimmung zwischen *Das Licht in den Steinen* und *Römische Aufzeichnungen*, weil sowohl Timm als auch Modick die beiden Handlungszusammenhänge „chaotischer Verkehr“ und „komplexe Bürokratie“ anhand dieser räumlichen Kategorie thematisieren. Im Kapitel *Die Ohrdusche* aus *Römische Aufzeichnungen* beschreibt Timm den Abendverkehr in Rom. Sobald die Läden schließen, wächst der Verkehr und staut sich an der Via Po, Ecke Via Salaria, eine wichtige Verkehrsader

⁴⁸⁶ Auf dem Campo de' Fiori wurde der italienische Astronom und Philosoph durch die Inquisition zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt, sodass seine Statue, die im Zentrum des Platzes steht, seine Blicke zum Vatikan richtet. Die Statue wurde am 9. Juni 1889 eingeweiht. Wie Massimo Bucciantini hervorhebt, repräsentierte diese Statue und vor allem „il desiderio di vederla realizzata ad un passo dal trono di Pietro“ für viele „uomini e donne comuni [...] un segno di rinnovamento“. („Der Wunsch, sie nur wenige Schritte vom Thron Petri entfernt realisiert zu sehen, für viele gewöhnliche Männer und Frauen, ein Zeichen von Erneuerung“). „La statua [...] era così diversa da quelle che si incontravano nelle vie e nelle piazze di Roma [...]. [D]ava corpo ad un'idea di cambiamento e speranza“. („Die Statue unterschied sich sehr von den, die man in den Straßen und auf den Plätzen Roms sah. Sie förderte eine Idee von Veränderung und Hoffnung“). Dazu siehe auch: Massimo Bucciantini: *Campo dei Fiori: storia di un monumento maledetto* (Torino: Giulio Einaudi editore, 2015), S. 185.

⁴⁸⁷ In Ortheils Roman gelten die „historischen Durchdringungen“ als Thema. Dagegen erscheint die „historische Kontinuität“ in den Texten von Timm und Modick als Motiv, das heißt, als konkretes Element, das einem Thema Gestaltung gibt. So ist das Motiv „historische Kontinuität“ in *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* eine thematische Einheit, die sich jeweils mit den Einheiten „weiche Regeln“ und „menschliche Vergänglichkeit“ verbindet.

des römischen Straßennetzes. „Mit einem unfasslichen Eigensinn“ fahren die Autos „in langen Kolonnen“ auf die Kreuzung, als führten sie einen „Kampf um jeden Meter, jeden Zentimeter, Stoßstange an Stoßstange“.⁴⁸⁸ Von außen betrachtet wirkt die Situation unlösbar, in Wirklichkeit aber ist eine solche chaotische Dynamik das typische Merkmal des römischen Verkehrs, denn „langsam entwirrt sich dieser Blechhaufen, der in Deutschland nur mit Polizeieinsatz hätte aufgelöst werden können“.⁴⁸⁹ Das Erstaunliche liegt darin, dass sich der Stau anders als in Deutschland nicht dank der Beachtung, sondern des Ignorierens der Verkehrsregeln auflöst: Das Chaos „bringt mehr Bewegung als die starren Regeln, darum ist der Verkehr so flüssig in Rom, sonst wäre er längst kollabiert“.⁴⁹⁰ Das ist das Paradoxon des römischen Verkehrs: Er findet seine Ordnung in der Unordnung, die der Nicht-Beachtung der Regeln entspricht. Leuchtet zum Beispiel das Rot, so lassen es die Römer leuchten und fahren problemlos weiter. Auch „das Vorfahrtsschild hat“, so der Ich-Erzähler“, „wie ja die deutschen Italienurlauber so gern berichten, nur eine begrenzte Aussagekraft“.⁴⁹¹

Die Reflexion über Ordnung und Chaos führt außerdem den Erzähler zu einer anderen, wesentlichen Erkenntnis. In Rom sind Zeichen und vor allem Verkehrszeichen nicht eindeutig, sondern sie gelten als arbiträre Hinweise, die in der jeweiligen Situation neu zu interpretieren sind: „Hier sprechen die Zeichen. Anders als in Deutschland“.⁴⁹² Es erscheint so, als erklärten die Zeichen in Rom, dass jede einzelne Regel in Frage gestellt werden kann. Vor diesem Hintergrund bezeichnet Sergio Corrado das Rom von *Römische Aufzeichnungen* als „Ort des Prekären“, weil es „voller unstabiler Zeichen ist, die sich ständig verwandeln und andere Kombinationen bilden“.⁴⁹³ Darüber hinaus bewundert der Erzähler in Timms Text die römische Leichtigkeit, die darin besteht, eine entspannte Einstellung auch in einer chaotischen Situation zu bewahren. Eine römische Zufallsbekanntschaft behauptet beispielsweise, „es sei doch schöner, mit einer sich schminkenden Frau zusammenzustoßen als mit jemandem, der auf sein Vorfahrtsrecht beharrte“.⁴⁹⁴ In der Stadt der Emanzipation der Sinne herrscht die Tendenz, immer die positive Seite des Lebens zu sehen und die Unordnung als Bestandteil der Existenz zu genießen.

In Modicks *Das Licht in den Steinen* reflektiert der Stipendiat über den Verkehr, während ihn ein römischer Taxifahrer auf den Kapitulinischen Hügel, den Anfangsort seines Flanierens,

⁴⁸⁸ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 69.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 71.

⁴⁹¹ Ebd., S. 69.

⁴⁹² Ebd., S. 72.

⁴⁹³ Sergio Corrado: „Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom“, in: *Arcadia* 46, 2 (2011), S. 457.

⁴⁹⁴ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 72.

fährt. So bemerkt er, er habe „immer die Kunst der Taxifahrer bewundert, die ihr Gefährt [...] durch die Wirrnisse eines Verkehrs steuerten“, in einer „Mischung aus schlauer Aggressivität und graziöser Gelassenheit“.⁴⁹⁵ In der gelassenen Haltung der Taxifahrer lässt sich eine Analogie zu *Römische Aufzeichnungen* erkennen, weil beide Texte hervorheben, dass die Römer trotz des chaotischen Verkehrs immer ihr seelisches Gleichgewicht bewahren. Genauer ausgedrückt: Fast immer, denn ihre Gelassenheit ist „gelegentlich unterstrichen durch ein Wort der Verachtung“.⁴⁹⁶ Der römische Verkehr, in dessen Netz sich die Taxifahrer mit großer Sicherheit bewegen, ist außerdem durch Arbitrarität charakterisiert. Zwar ist eine systematische Reglementierung des Verkehrs theoretisch „im Überfluss vorhanden“; jedoch verkörpern „diese Reglementierungen lediglich Vorschläge, keine Normen, Symbole einer höheren, quasi idealen Ordnung“.⁴⁹⁷ Insofern weist Modick auf jene Ungenauigkeit der Zeichen hin, die in *Römische Aufzeichnungen* ebenfalls skizziert wird. Zeichen gelten in Rom nicht als Befehle, sondern eher als Empfehlungen, deren Bedeutung keineswegs universell ist, weil sie immer neu definiert wird.

Am Beispiel der Arbitrarität der Zeichen konkretisiert Modick das Thema „Realität als Wandlung“, das samt dem Thema „Einheit des Universums“ als organisatorisches Prinzip des Textes dient. In Rom beeinflusst das Prinzip des ständigen Wechsels, das der Geschichte und der Architektur dieser Stadt zugrunde liegt, die Auseinandersetzung des Erzählers mit dem römischen Alltag. Mit anderen Worten: In keiner anderen Großstadt ist der andauernde Wandel der Materie – tragende Säule der Philosophie Giordano Brunos – an jeder Ecke und an jedem Bauwerk wahrzunehmen. Dennoch taucht das Prinzip der „Realität als Wandlung“ ebenfalls in den kleinen alltäglichen Dingen auf, wie die veränderbaren Reglementierungen des Verkehrs. In der Ewigen Stadt erlebt alles einen Wandel, auch die Normen und Zeichen, die den Verkehr regulieren.

Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass sich die Wahrnehmung des Erzählers im Laufe des Jahres stark verändert hat. Erschien ihm der römische Verkehr anfangs als „blankes Chaos“, so entpuppt es sich jetzt „als eine Form durchaus freundlicher Anarchie [...], die sich von Situation zu Situation ihre eigenen Regeln schuf, Regeln, die allerdings an der nächsten Kreuzung bereits wieder außer Kraft gesetzt waren“.⁴⁹⁸ Während seines Aufenthalts verstand er, dass sich hinter dem irrationalen Chaos des römischen Verkehrs eine andere Interpretation der Verkehrszeichen verbirgt, die ihm früher, aus deutscher Perspektive betrachtet, als

⁴⁹⁵ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 42.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 42.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 43.

unvorstellbar und „nahezu übernatürlich“ erschien.⁴⁹⁹ Diese Veränderung in der Wahrnehmung des Verkehrs hat eine wichtige Folge für den Erzähler: Er entwickelt das Gefühl, am richtigen Ort zu sein, weil er begreift, dass es nicht nur eine bestimmte und vorgegebene Ordnung gibt. So stellt er fest: „[V]ielleicht fühlte ich mich deshalb an solchen Orten sicherer, wo größere Unordnung herrschte, weil ich dort meine Hoffnung in eine Ordnung setzen konnte, die es noch nicht gab“.⁵⁰⁰ In Rom wird deutlich, dass sich die Ordnung von Situation zu Situation auf unterschiedliche Arten und Weisen gestaltet: Alles kann sich verändern und verwandeln, denn die Realität ist Wandlung.

In *Römische Aufzeichnungen* setzt sich Timm bei mehreren Gelegenheiten auch mit der Unverständlichkeit der italienischen Bürokratie auseinander, er aber betont konstant die positive, menschliche Seite seiner Erlebnisse.⁵⁰¹ Eine banale Kontoeröffnung oder die Beantragung der Aufenthaltserlaubnis werden zu spannenden Abenteuern im Land der Stempel, Antragsformulare und Steuermarken, in dem sich Bankpräsidenten um ordinäre Kunden bemühen und übermüdete Beamte Mitleid zeigen. Unter den verschiedenen Episoden, die Timms Auseinandersetzung mit der komplexen Bürokratie beschreiben, dient die Szene der Kontoeröffnung für deren ironische Darstellung als exemplarisch.

Im Kapitel *Die Kontoeröffnung* berichtet der Erzähler von einem titanischen Unterfangen: Stellt die Eröffnung eines Bankkontos ein Routineverfahren für deutsche Verhältnisse dar, so erscheint sie in Rom als hochkomplexer Prozess. Die Schwierigkeiten zeigen sich bereits am Eingang der Banca Nazionale del Lavoro. Hier erkundigt sich der Erzähler beim Pförtner danach, wo er ein Konto eröffnen könne. Obgleich die Frage in korrektem Italienisch gestellt wird – „Dove posso aprire un conto?“ –, bleibt der Pförtner sprachlos und führt den Erzähler nach kurzem Überlegen zum Empfang.⁵⁰² Es könnte an dieser Stelle zwar möglich sein, dass der Pförtner, der vielleicht die Geheimnisse der Kontoeröffnung nicht gut kennt, den möglichen Kunden an die zuständigen Sachbearbeiter verweist; jedoch können solche Vorgänge in Rom

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 44.

⁵⁰¹ Uwe Timms Erfahrung unterscheidet sich beispielsweise sehr von der Hans Magnus Herzensbergers, der in seinem Buch *Ach, Europa* (1987) nicht nur die Unverständlichkeit, sondern auch die Korruption des italienischen bürokratischen Systems kritisierte. Im Kapitel *Italienische Ausschweifungen* erzählt Herzensberger von einer Zollerklärung, die „drei Tage [seines] Lebens“ dauerte. Wie der Erzähler mitteilt, irrte er „mit [s]einen Formularen in fünffacher Ausfertigung, mit Gebührenmarken, Laufzetteln, Kassenbons, Bescheinigungen, Quittungen von einem Verschlag zum andern“, bis er „am Abend des dritten Tages [s]eine Sachen in Empfang“ nahm. Er ergänzt auch, dass er „38 verschiedene Stempel“ gesammelt und „[u]m jeden einzelnen [...] zäh und erbittert gekämpft“ habe. Dazu siehe: Hans Magnus Enzensberger: *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), S. 68-69.

⁵⁰² Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 21.

viel komplexer sein, als es scheint.⁵⁰³ So beginnt die Pilgerfahrt des Erzählers durch die Bank, in der ihm niemand zu helfen weiß, aber jeder ihm zu helfen versucht. Von Büro zu Büro begegnet er vielen Bankmitarbeitern, die zwar unterschiedliche Positionen in der Bankhierarchie besetzen, aber immer ratlos wirken. Die Reihenfolge beginnt mit dem Mädchen an der Auskunft: Sie verweist den Erzähler an einen Schalter, an dem ein Mann sitzt. Nachdem der Mann am Schalter seine Anfrage mit Kopfschütteln nachgesprochen hat, wird der Erzähler zu einem älteren Herrn in einem anderen Büro geführt. Der ältere Herr schüttelt ebenfalls den Kopf und bittet den Erzähler, ihm durch das labyrinthische Bankgebäude zu folgen: „[W]ir gehen durch hohe Gänge, Frauen stöckeln vorbei, Männer in faltenlos gebügelten Hemden, [...] wieder ein Gang, Lüster, ein Vorzimmer, eine Sekretärin telefoniert, ein Büroraum“.⁵⁰⁴ In diesem Büro versucht der Erzähler erneut, sein Anliegen zu formulieren: Er wolle „keinen Kredit“, sondern „solamente un conto“, nur ein Konto eröffnen, erklärt er einem Abteilungsleiter in seinem gebrochenen „Gastarbeiteritalienisch“.⁵⁰⁵ Trotzdem ist auch der Abteilungsleiter außerstande, ihm genauere Auskünfte zu geben; stattdessen klopft er ihm auf die Schulter, um in dieser schwierigen Situation Mitleid zu zeigen.

An dieser Stelle hat der Erzähler die Hoffnung verloren und würde am liebsten „alles ungeschehen machen, [s]ich rausschleichen“, aber plötzlich begibt sich etwas Unerwartetes.⁵⁰⁶ Il Direttore Sandrine, der Bankpräsident, wird angerufen, um diesen schwierigen Fall endgültig aufzulösen. Der Direktor, der Deutsch spricht, klärt ihn endlich auf: „Ein Konto, von dem aus man Zahlungen vornehmen kann, zu eröffnen, sei in Italien so ziemlich die schwierigste Sache der Welt“.⁵⁰⁷ Die Regeln der italienischen Bürokratie sind so irrational, dass nicht einmal der Bankleiter behilflich sein kann. Dennoch verspricht er, sich darum zu bemühen, eine Lösung zu finden: „Bestimmt werden wir einen Weg finden. [...] Man wird eine Lösung finden“.⁵⁰⁸ Dass es sich bei dieser Lösung um eine neue Interpretation der Regeln handeln könnte, erscheint als höchstwahrscheinlich. Sind Verkehrszeichen in Rom nicht eindeutig, so können auch Maßnahmen und Gesetze arbiträr angewandt werden. Die Szene der Kontoeröffnung endet mit einer Reflexion des Erzählers. Obgleich solche Vorgänge in der Bundesrepublik Deutschland viel leichter sind, wird die Erfahrung in der Banca Nazionale del Lavoro als bereichernd betrachtet: „Wie leicht so etwas in der Bundesrepublik ist. Aber hätte ich bei dem Versuch, ein

⁵⁰³ Uwe Timm erzählt, dass er in den 1980er Jahren große Schwierigkeiten damit hatte, mit der römischen Bürokratie umzugehen. Seine Schilderung spiegelt vielleicht die damaligen Verhältnisse zum Teil wider, ist aber eher eine satirische Übersteigerung als die heutige Realität.

⁵⁰⁴ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 22.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 24.

⁵⁰⁸ Ebd.

Konto zu eröffnen, je den Präsidenten der Deutschen Bank kennengelernt?“⁵⁰⁹ Die Frage bleibt offen, die Antwort ist aber selbstverständlich ein „Nein“: Solche Erfahrungen sind Timm zufolge nur in Rom zu sammeln.

In *Das Licht in den Steinen* beschreibt Modick seine Erfahrungen mit der italienischen Bürokratie am Beispiel der römischen Post, deren unverständliche Dynamik mit Ironie dargestellt wird. Der Erzähler konzentriert sich auf zwei Aspekte: Unzuverlässigkeit und arbiträre Bedeutung der Post-Zeichen. Die Unzuverlässigkeit der Post zeigt sich insbesondere durch die Lieferzeiten. Die Sendungen kommen häufig mit Verspätung an, sodass, wie der Erzähler meint, „die Zustellgeschwindigkeit der Post dem weltstädtischen Selbstverständnis dieser Stadt Tag für Tag hohnlachte“.⁵¹⁰ Es ist paradox, dass die Post in einer Hauptstadt wie Rom nicht rechtzeitig ankommt. Im Übrigen herrscht in Rom immer, auch wenn die Sendungen erfolgreich zugestellt werden, „eine Art Postgeheimnis“: „Laufzeiten“ sind „weder in Erfahrung zu bringen noch intuitiv oder sonst wie außeradministrativ abschätzbar“.⁵¹¹ Niemand weiß mit Sicherheit, wann eine Sendung eintreffen wird. Die genaue Uhrzeit einer Lieferung zu erfahren, wird von den Kunden der italienischen Post in Rom als Utopie empfunden.

Auch das Zeichensystem, durch das die Sendungen kategorisiert werden, ist bei der römischen Post sehr unzuverlässig. Die Post-Zeichen werden auf willkürliche Art interpretiert, sodass sich ihre Bedeutung, die aus deutscher Perspektive als etabliert und universell gilt, stets verändert. Insofern berichtet der Stipendiat, alles gerate durcheinander. So trifft zum Beispiel ein Reklamebrief aus Deutschland in vier Tagen ein, hingegen benötigt ein Eilbrief drei Wochen. Der Grund dieses Unterschieds liegt nach dem Stipendiaten vermutlich darin, dass „das schrill farbenfrohe Äußere des Umschlags die hiesige Post zur Geschwindigkeit angestachelt“ hat.⁵¹² Dass die Wahl eines auffälligen bunten Umschlags die Lieferzeiten beeinflussen kann, bestätigt die Arbitrarität des postalischen Zeichensystems in Rom. Das ist aber noch nicht alles. Damit das Gleichgewicht des Systems bewahrt wird, muss die Langsamkeit eines Eilbriefs, wie der Erzähler mitteilt, die Geschwindigkeit eines Reklamebriefs aufwiegen: „[A]ls ausgleichende Gerechtigkeit benötigte dann ein Eilbrief drei Wochen“.⁵¹³ Schließlich gelten „Einschreiben“ als „vergebliche Liebesmühe: Auch sie wurden zugestellt, gewiss, landeten jedoch ohne Empfangsbestätigung im Briefkasten“.⁵¹⁴ Weshalb die Empfangsbestätigungen in Rom häufig verschwinden, versucht der Erzähler mit einer

⁵⁰⁹ Ebd., S. 25.

⁵¹⁰ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 81.

⁵¹¹ Ebd., S. 82.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Ebd.

sarkastischen Bemerkung zu erklären: „[V]ermutlich gab es in den Postämtern hochmoderne Unterschriftsmaschinen, die als Dienst am Kunden diesem die lästige Arbeit des Unterschreibens abnahmen“.515

Am Beispiel der hier gemachten Erfahrung mit der römischen Post kann festgehalten werden, dass sich das Thema „Realität als Wandlung“ durch die Änderung eines Zeichensystems zeigt, das die kleinen Dinge des Alltags kategorisiert. Ebenso wie die Verkehrszeichen in Rom nicht eindeutig sind, kann sich die Bedeutung der Zeichen, aus denen das Kommunikationssystem der römischen Post besteht, von Situation zu Situation verändern. In Rom verwandelt sich alles auf willkürliche Art, auch das die Lieferzeiten der Post regulierende Zeichensystem.

Im Hinblick auf *Rom, Villa Massimo* lässt sich feststellen, dass das von Ortheil geschilderte Thema „historische Durchdringungen“ dem Motiv „historische Kontinuität“ in Timms *Römische Aufzeichnungen* in auffällender Weise ähnelt. Das im Kapitel *Renaissancen 4* beschriebene Gespräch mit dem Ehrengast, einem preisgekrönten und zu einem Kurzaufenthalt in die Villa Massimo eingeladenen Autor, inspiriert Peter Ka zu einer Reflexion über die lange und zerrissene Geschichte der Akademie. Während der Lyriker aus Wuppertal die jahrhundertealten Zypressen und Pinien des Parks der Villa bewundert, reflektiert er mit Leidenschaft über die Gründung der Villa Massimo. Das große Projekt, im Jahr 1910 eine Deutsche Akademie in Rom zu errichten, wurde „finanziert, mit geplant und mit durchgeführt von einem jüdischen Mäzen, der nicht nur Unmengen von Geld, sondern eben auch Unmengen von Geist, Kultur und vor allem Kunstsinn gehabt habe!“516 Seit 1910 hat dieses Gelände viel überstanden, weil „Pläne, Zusammenbrüche, Schmähungen, Debatten, Aufruhr“ aufeinanderfolgten, die als Bestandteile der historischen Entwicklung der Deutschen Akademie Rom gelten.517

Die Verflechtungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit zeigen sich als Einheit in der Architektur der Villa. Als Beispiel dafür dient die folgende Beschreibung des Hauptgebäudes:

So hat es [das Haupthaus] etwas Abwesendes, Stilles, Ruhiges, wie aus einer anderen Zeit, deren Lebensformen und Atmosphären unwiederholbar sind. Was aber nicht bedeutet, dass man vor reiner Vergangenheit stünde. Nein, dieses Haupthaus lebt durchaus noch, es hat noch einen Atem [...]. Sein Atem wirkt so, wie sich Peter Ka das uralte Rom vorgestellt hat: brütend, von der Gegenwart nicht tangiert, nur noch mit letztem, immer mehr verblassendem Willen auf sie bezogen.518

Anhand dieses Bildes werden die „historischen Durchdringungen“ der Villa Massimo deutlich, denn die Gegenwart bezieht sich hier auf die Vergangenheit und ein Echo der Vergangenheit

515 Ebd., S. 83.

516 Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 202.

517 Ebd., S. 239.

518 Ebd., S. 33.

scheint zugleich in der Gegenwart durch. Des Weiteren repräsentiert das Haupthaus genauso wie die Ewige Stadt einen Ort, an dem sich die historische Kontinuität als sichtbar, aber nicht offensichtlich erweist, weil die Übergänge der Epochen nicht trennscharf sind. Vor diesem Hintergrund wird die Atmosphäre der vergangenen Epochen nicht durch die Gegenwart aufgelöst, sondern sie erstreckt sich noch mit ihren letzten Kräften auf das Heute. Dennoch ist es für den heutigen Besucher nicht leicht, die lange und gequälte Geschichte der Akademie nachzuvollziehen. Wie Peter Ka notiert, herrscht „[j]etzt in der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts“ eine „beinahe unheimliche Friede“ in der Villa.⁵¹⁹ Die Zeichen der Geschichte sind zwar auf dem Gelände der Villa Massimo allgegenwärtig, aber nicht deutlich sichtbar. So muss der Lyriker aus Wuppertal im Stillen zugeben, „dass solche Perspektiven und historischen Durchdringungen einem die Augen für diese Anlage öffnen“.⁵²⁰ Nur ein Reisender, der sich mit der Geschichte der Deutschen Akademie beschäftigt, kann auch die „historischen Durchdringungen“ auf deren Gelände erkennen.

Entsprechend wird sich Peter Ka erst nach einem langen Gespräch mit dem Ehrengast dessen bewusst, dass die Villa von der historischen Kontinuität geprägt ist. Der Ehrengast erzählt ihm, dass „der Architekt Maximilian Zürcher, den der bedeutende Mäzen der Villa – Eduard Arnhold – mit der Planung der Bauten und der Gartenanlagen auf diesem Gelände beauftragte, zum Kreis um Stefan George“ gehörte: „Ein George-Jünger hat das alles geschaffen“, ruft der Ehrengast aus, indem er mit der Hand auf das Gelände der Villa deutet.⁵²¹ Darüber hinaus erklärt der Ehrengast, dass Stefan George „einer der ersten, wenn nicht der erste Dichter überhaupt gewesen [ist], der sich auf diesen Wegen und zwischen diesen Bäumen aufgehalten“ hat.⁵²² So stellt Peter Ka fest, dass der Lyriker Stefan George als Urtyp des Künstlers der Villa Massimo dient, weil er sich auf deren Gelände aufhielt, „um sich persönlich davon zu überzeugen, dass und wie die zukünftige deutsche Künstlerakademie von seinem Geist getragen, geformt und durchdrungen sei!“.⁵²³ Nach der Auffassung Peter Kas bestätigen die Bemerkungen des Ehrengastes, dass sich die „historischen Durchdringungen“ nicht nur anhand der Architektur der Villa, sondern auch aufgrund ihrer dichterischen Beziehung zu Stefan George offenbaren. Insofern repräsentiert der Aufenthalt in der Villa Massimo für Peter

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd., S. 202.

⁵²¹ Ebd., S. 199. Der Ehrengast orientiert sich hier an dem Aufsatz *Zur Geschichte der Villa Massimo (1800-2010)* von Angela Windholz in dem von Joachim Blüher zum hundertjährigen Jubiläum der Villa herausgegebenen Band *100 Jahre Deutsche Akademie Rom*. In dem eben erwähnten Essay wird ein Profil des Architekten Maximilian Zürcher skizziert. So erklärt Windholz, er sei „Mitglied und Mitbegründer der Berliner Sezession“ gewesen und habe zum Kreis um Stefan George gehört. Dazu siehe: Windholz: *Sulla storia di Villa Massimo (1800-2010)*, S. 36.

⁵²² Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 199.

⁵²³ Ebd.

Ka eine wesentliche Gemeinsamkeit mit Stefan George. Der Dichter aus Wuppertal fühlt sich zudem dank des Villengeländes, das ein „George-Ambiente“ ist, wie nie zuvor mit seinem lyrischen Vorbild eng verbunden.⁵²⁴

In Ortheils *Rom, Villa Massimo* gelten die „historischen Durchdringungen“ aus folgenden Gründen als Thema und nicht als Motiv. Zum einen ist die historische Kontinuität eine wichtige Erkenntnis, die Peter Ka dabei helfen wird, seiner dichterischen Krise zu entfliehen und Rom allmählich zu begreifen. Außerdem taucht die historische Kontinuität erst in der Villa Massimo auf, deren Bedeutung für Peter Kas Prozess der Romannäherung bereits erläutert wurde. Zum anderen sind die „historischen Durchdringungen“ ein Thema, weil sie am Beispiel der Beziehung zwischen Peter Ka und Stefan George realisiert werden. Peter Ka empfindet Stefan George als persönliches und lyrisches Vorbild, sodass er im Laufe des ganzen Romans seine Dichtung und Erfahrungen in Rom auf diejenigen Georges bezieht.

Ebenso wie Ortheil das Thema „historische Durchdringungen“ anhand der Villa Massimo konkretisiert, beschäftigt sich Timm mit dem Motiv „historische Kontinuität“ am Beispiel der Kirche Santa Maria degli Angeli. In *Römische Aufzeichnungen* bezeichnet Timm die historische Kontinuität als „historisches Raumverständnis“ oder „begehbare Geschichte“, weil sie an verschiedenen Orten der Stadt greifbar wird.⁵²⁵ Im Übrigen gilt die historische Kontinuität bei Timm als Motiv, weil sie das Thema „Chaos“ Gestaltung gibt, dessen Opposition zu „Ordnung“ als Organisationsprinzip des Textes dient.

In *Römische Aufzeichnungen* erklärt Timm, er sei „auf die Historizität des Raumes, in der sich der kulturelle und religiöse Wandel entfaltet“ nicht durch „abstrakte Überlegungen, sondern durch die Anschauung“ dieser antiken Kirche aufmerksam geworden.⁵²⁶ Obgleich der Prozess der Anschauung in Timms Romtext nicht ausführlich beschrieben wird, könnte er dank der Opposition zu den „abstrakten Überlegungen“ eine Analogie zur „reinen Anschauung“ in Modicks *Das Licht in den Steinen* bilden. Muss sich bei Modick das beobachtende Subjekt von den vorgegebenen Wahrnehmungsmustern befreien, um das Sehen zu erlernen, so wird Timm erst auf die historische Kontinuität aufmerksam, wenn er seine abstrakten Reflexionen verdrängt, um sich auf die Anschauung der Kirche Santa Maria degli Angeli zu konzentrieren.

Sein historisches Raumverständnis erläutert Timm anhand der architektonischen Entwicklung der Kirche, die durch mehrere Phasen charakterisiert ist:

Im Jahr 1561 segnete Papst Pius IV. die Ruinen der Thermen des Diokletian und man begann mit dem Kirchenbau, den Michelangelo leitete. Wer die Kirche heute [...] betritt, wird von der Monumentalität des Inneren überrascht. Man gewinnt hier eine Ahnung von der Höhe und Mächtigkeit des antiken

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 164-65.

⁵²⁶ Ebd., S. 164.

Bades. [...] Aber so wie sich heute die Kirche zeigt, war sie nicht von Michelangelo geplant, nämlich als griechisches Kreuz, sie wurde verändert und umgebaut, die Achse zum Altar wurde verschoben. [...] Man kam mit den Proportionen des Raums nicht zurecht, der Versuch in der Renaissance, eine Synthese zwischen der intellektuellen Bewunderung, der antiken Vergangenheit und der spirituellen christlichen Verehrung zu finden, scheiterte. Eine eigentümliche Unproportion geht von dieser Kirche aus [...]. An die extrem hohen Seitenwände wurden entsprechend große Bilder aus dem Vatikan gehängt, unter anderem der Sturz Simon, des Magiers, der von sich behauptete, fliegen zu können, also auch den himmlischen Raum zu beherrschen. Er wurde durch ein Gebet von Peter zum Absturz gebracht. [...] Der Astronom Francesco Bianchini bekam um 1700 den Auftrag, einen Meridian zu konstruieren, mit dessen Hilfe das genaue Datum und die Zeit festgestellt werden konnten [...]. Der Meridian wurde am 6.10.1702 eingeweiht. Durch zwei Löcher im oberen Teil der Kirchenwände kann der Stand der Sonne sowie der Sterne bestimmt und auf einen 45,80 Meter langen Meridian bezogen werden.⁵²⁷

Die Geschichte der Kirche Santa Maria degli Angeli dient als exemplarische Darstellung der historischen Kontinuität, weil jede Epoche eine architektonische Änderung realisierte, die heute noch an dem Kirchenbau zu erkennen ist. Zunächst wurde der antike Raum zur Kirche umgebaut, um ihn danach zur Messung der Zeit zu verwenden. Auf diese Weise hörte die Kirche auf, nur ein sakraler Bau zu sein und erhielt eine neue Funktion: Sie öffnete sich „für eine naturwissenschaftlich-technizistische Betrachtung“.⁵²⁸ In der Alternanz von profanen, religiösen und naturwissenschaftlichen Elementen wird ferner die Entwicklung der Menschheit von der antiken Zeit bis zur Renaissance und zum Barock deutlich, was bedeutet, dass Rom für Timm das Zentrum der Geschichte und Zivilisation ist. Deshalb erhält Rom die Charakteristik der Ewigkeit, wie die trivialen Verse andeuten, die der Autor an der Wand eines römischen Restaurants entdeckt: „Tempora sic fugiunt pariterque homines sed Roma erit“.⁵²⁹

Des Weiteren thematisieren sowohl Timms *Römische Aufzeichnungen* als auch Ortheils *Rom, Villa Massimo* die Kehrseite der historischen Kontinuität, die sich in Rom als Beständigkeit der faschistischen Ideologie am Beispiel des Ortes „Nomentanoviertel“ zeigt. Im Land der politischen Linken wird der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* zum Zeuge einer Rehabilitation des Faschismus. In der Nähe seiner Wohnung sind etwa auf zahlreichen Hauswänden faschistische Parolen wie „Morte ai rossi! Al crematorio i comunisti! Morte al sistema! Jude kaputt! Dux vive! Heil Hitler! Heil Himmler“ zu lesen, sodass der Erzähler feststellt, dass das Nomentanoviertel seinen Ruf „als Hochburg der römischen Faschisten“ im Laufe der Jahre nicht verloren hat.⁵³⁰ Mit der Zusammenstellung faschistischer und

⁵²⁷ Ebd., S. 164-165.

⁵²⁸ Ebd., S. 166.

⁵²⁹ Ebd., S. 167. „So fliehen die Zeiten und auf dieselbe Art die Menschen, aber Rom wird sein“. Dieser Spruch könnte eine triviale Bearbeitung der folgenden Verse aus dem 15. Buch von Ovids *Metamorphosen* sein: „Tempora sic fugiunt pariter, pariterque sequuntur, / et nova sunt semper“ („So fliehen die Zeiten und folgen zugleich, und doch sind sie immer / neu“). Für die deutsche Übersetzung vgl. Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen: lateinisch-deutsch*, übersetzt von Niklas Holzberg (Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2017), S. 757.

⁵³⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 32. Die Parolen finden sich im Text auf Italienisch: „Morte ai rossi!“ („Tod den Roten!“), „Al crematorio i comunisti!“ („Zum Krematorium die Kommunisten!“), „Morte als sistema!“ („Tod dem System!“).

nationalsozialistischer Parolen, die in der jeweiligen Sprache aufgesprüht wurden und den dunklen Farbton der italienischen Camicie nere haben, schafft Timm eine groteske Szene.⁵³¹ So drückt der Autor seine Besorgnis über ein Land aus, das zwar die stärkste kommunistische Partei Europas besitzt, seine faschistische Vergangenheit aber nicht verarbeitet hat.

Die Verwurzelung der faschistischen Ideologie in Rom wird auch anhand einer anderen Episode thematisiert, die im Park der Villa Torlonia, der ehemaligen Stadtvilla Mussolinis, spielt.⁵³² Hier begegnet der Erzähler einem alten Mann, der sich aus zwei Gründen als Nostalgiker des Faschismus erweist. Zum einen ist Schwarz die prädominante Farbe dieser Figur, die nicht nur einen schwarzen Bart und schwarze Haare hat, sondern auch einen „schwarzen langen Umhang“ und „eine schwarze Pudelmütze“.⁵³³ Diese Beschreibung spielt auf die Camicie nere an, zumal der Mann ein „Orden auf der Brust“ zeigt.⁵³⁴ Zum anderen beklagt sich der Mann über den kommunistischen Stadtrat, den er als Tod der Stadt bezeichnet. Wie der Erzähler mitteilt, redet der Mann in Schwarz vor sich hin und „ruft: I Communisti sono la morte di Roma, Romulus mortus est. Romulus mortus est“.⁵³⁵ Die letzten Parolen auf Latein spielen eine wichtige Rolle in dieser Szene, weil sie zwei zentrale Symbole der faschistischen Ideologie aufnehmen. Sie weisen sowohl auf die Gründung Roms durch Romulus als auch auf die kapitolinische Wölfin, die sich wiederum auf die römische Antike zurückführen lassen. Der Faschismus, der sich als Erbe des Römischen Reichs verstand, griff auf die Symbole des antiken Roms zurück, um sein Handeln zu legitimieren.

Schließlich ist auch der Mussolini-Kult deutlich in Rom zu spüren, wohingegen die Figur Hitlers in der Bundesrepublik Deutschland mit einem moralischen Tabu belegt und gesetzlich verboten ist. In den Buchhandlungen liegen „stapelweise Mussolini-Biographien: Mussolini beim Dauerlauf, Mussolini von jungen Frauen umringt, Mussolini mit freiem Oberkörper beim Degenfechten, beim Paradelauf der Bersaglieri [...], Mussolini mit seiner Frau, seinen Kindern, seiner Geliebten, mit Hitler und Himmler“.⁵³⁶ In dieser Passage lassen sich verschiedene Symbole der faschistischen Rhetorik erkennen, wie zum Beispiel die Verehrung des Militarismus und des sportlichen Wettkampfs, aber auch die Rolle des Mannes als Haupt der Familie. Mit der Formulierung „mit Hitler und Himmler“ stellt der Erzähler die Verbindung zwischen dem italienischen Faschismus und dem deutschen Nationalsozialismus her. Die

⁵³¹ Die Camicie nere waren die ersten Faschisten, die in die Partei eintraten. Die Bezeichnung „Camicie nere“ bezieht sich auf deren schwarzen Uniform und bedeutet wörtlich „schwarze Hemden“.

⁵³² In Rom erweist sich die faschistische Ideologie heute noch als sehr stark, zumal das erste faschistische Gemeindezentrum, Casa Pound, im Jahr 2003 in dem Stadtteil Esquilino gegründet wurde.

⁵³³ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 33.

⁵³⁴ Ebd.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Ebd., S. 33. Als „Bersagliere“ wird ein Angehöriger einer Scharfschützentruppe bezeichnet.

Position dieser Formulierung, die die Reihenfolge von Mussolinis Bilder beendet, betont die historischen und kulturellen Beziehungen zwischen den beiden faschistischen Diktaturen, deren Gräueltaten die europäische Geschichte für immer änderten.

Auch die Hauptfigur von Ortheils Roman setzt sich mit der Tradition des Faschismus auseinander, die im Nomentanoviertel noch allenthalben zu spüren ist. So erfährt Peter Ka, dass dieses Stadtviertel „noch immer das Viertel des Duce“ genannt wird, „weil er a) ganz in der Nähe (auf dem Gelände der Villa Torlonia) gewohnt hat und b) viele der hohen Miethäuser ringsum aus der faschistischen Ära stammen“.⁵³⁷ Wie der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* in den 1980er Jahren viele faschistische Parolen auf den Hauswänden bemerkte, stellt Peter Ka in der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts fest, „dass es in diesem Viertel noch einige martialische historische Monumente mit Texten gibt, die man längst hätte beseitigen müssen“.⁵³⁸

Obgleich beide Erzähler auf die im Nomentanoviertel noch sichtbaren Spuren der faschistischen Ära aufmerksam werden, lässt sich ein markanter Unterschied in ihren Haltungen erkennen. Der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* wirkt ernüchtert, weil er im Land der politischen Linken, die Timm zufolge als Modell für die deutsche Linke zu gelten hat, feststellen muss, dass der Prozess der Verarbeitung der faschistischen Vergangenheit noch nicht abgeschlossen ist. Insofern spiegelt das Rombild von Uwe Timm, das sich aus der Abhandlung über Antonio Gramsci ableiten lässt, nur einen Teil der Realität wider. Anders als das von Timm geschilderte politisch engagierte Erzähler beobachtet Peter Ka das Nomentanoviertel, ohne seinen politischen Standort zu markieren. Er hält es zum Beispiel lediglich für „[i]nteressant“, dass es noch viele faschistische Parolen auf den Hauswänden gibt, wohingegen der Erzähler Timms darüber schier entsetzt ist.⁵³⁹ Auch in der Villa Torlonia bemerkt Peter Ka nur, dass den meisten Römern die faschistische Vergangenheit des Parkgeländes „ziemlich egal“ ist: „Kaum jemand redet davon, dass hier einmal der Duce gewohnt hat, so etwas ist höchstens ein Randthema. Viel wichtiger ist die muntere Gegenwart“.⁵⁴⁰ Dieser Kommentar ist zwar als Kritik zu lesen, er differenziert sich aber erheblich von dem klar ausgesprochenen, politischen Engagement des autobiografischen Erzählers von Uwe Timm.

Vor diesem Hintergrund unterscheidet sich Peter Ka von dem Erzähler in *Römische Aufzeichnungen* grundsätzlich darin, dass er kein politisches, sondern nur ein ästhetisches und soziokulturelles Interesse an der Stadt hat. Genauer gesagt, hat der Dichter aus Wuppertal in

⁵³⁷ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 79.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 81.

der ersten Phase seines Aufenthalts lediglich vor, die Stadt als lyrischen Gegenstand in seinen Gedichten zu verarbeiten. Nach der im Kapitel *Renaissancen* geschilderten Verwandlung entwickelt Peter Ka zwar auch ein soziokulturelles und linguistisches Interesse an Rom, er befasst aber sich nie direkt mit der italienischen und der römischen Politik. So erweist sich die Kritik, die Peter Ka an den anderen Stipendiaten übt, als widersprüchlich. Obwohl er die Stipendiaten der Villa Massimo kritisiert, weil sie sich für die italienische Kultur und Politik nicht interessieren, ist sein Verhalten gegenüber der römischen Kultur und Gesellschaft bis zum Zeitpunkt seiner persönlichen „Renaissance“ ebenfalls nicht offen.⁵⁴¹

Im Hinblick auf *Das Licht in den Steinen* hat das Motiv der „historischen Kontinuität“ die Funktion, das Thema „Realität als Wandlung“ zu konkretisieren. In Modicks Roman zeigt sich das Motiv „historische Kontinuität“ anhand von Mark Aurels Denkmal, das zu Beginn des Romans geschildert wird. Der Erzähler erreicht zur morgendlichen Stunde die oben auf dem kapitolinischen Hügel gelegenen Piazza del Campidoglio. Bevor er zu flanieren beginnt, will er sich aber noch „am Sockel des Reiterdenkmals des Nationalhelden“ ausstrecken.⁵⁴² Mit dieser Periphrase ist die Reiterstatue des aufgeklärten Kaisers und Stoikers Mark Aurel gemeint, die plötzlich den Stipendiaten dazu inspiriert, über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz nachzudenken. So reflektiert er etwa, dass nicht nur die zahlreichen Denkmäler, die historischen Gestalten gewidmet sind, sondern auch alle Kunstwerke, die im Laufe der Geschichte der Menschlichkeit geschaffen wurden, als Versuch gelten, gegen die Sterblichkeit der humanen Kondition zu kämpfen. Die Zeit ist demnach der größte Feind der Menschen, gegen den ein ungleicher Kampf geführt wird.

Im Gegensatz zum vergänglichen Leben der Menschen ist Rom vom Verfall nicht bedroht. Zwar hat sich die Stadt im Laufe der Jahrtausende verändert, weil ihr Bild von den jeweiligen historischen Epochen stark geprägt wurde. Der Stipendiat fragt sich jedoch, ob „nicht jede Gegenwart auf dem Verfall“ wuchs, denn „wo nichts zu Ende ging, konnte auch kein Heute entstehen“.⁵⁴³ Seine Frage enthält bereits eine Antwort: Jede Epoche begann in Rom mit dem Verfall der vorherigen, sodass kein Zeitalter endgültig aus der Geschichte gelöscht wurde, sondern als Grundlage für die Zukunft diente. Anhand dieser Reflexion über die Geschichte Roms konstatiert der Erzähler, dass „der Steinbruch der Stadt“ die Antike war, „aus der sich die Renaissance herausgemeißelt hatte, wiederum umgebaut [...] oder niedergelegt vom Barock“.⁵⁴⁴ In dieser Stadt haben „zahlreiche Generationen nebeneinander, übereinander [...]

⁵⁴¹ Ebd., S. 168.

⁵⁴² Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 50.

⁵⁴³ Ebd., S. 55.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 56.

gelebt, geschaffen, gebaut, zerstört, wieder gebaut“, sodass schließlich eine Stadt entstand, die unvergleichlich ist.⁵⁴⁵ Dies bedeutet, dass Rom mit keiner anderen Hauptstadt der Welt verglichen werden kann, weil sein Bild durch historische Kontinuität charakterisiert ist. Nach dem Stipendiaten signalisiert die in verschiedenen Bauten Roms erkennbare historische Stratifikation einen „produktive[n] Umgang mit der eigenen Geschichte“, der die Stadt „zu einer gigantischen Wiederaufbereitungsmaschine des Materials gemacht“ hat.⁵⁴⁶ Die Konsequenz der historischen Kontinuität besteht darin, dass sich in Rom die Vorstellung der Ewigkeit entwickelt: Diese Stadt scheint trotz der Veränderungen ewig zu bleiben. So schließt der Stipendiat seine Reflexion mit der folgenden Feststellung. In der Ewigen Stadt sind die „Bögen der Stile, der Menschen, der Zeiten, der Hoffnungen und Enttäuschungen [...] so weit gespannt wie an keinem Ort sonst, nirgends“ und schließen sich dennoch „schön geschwungen und bruchlos zusammen, gemauert aus Bruch und Stücken, vom Mörtel der Vorstellungskraft verputzt, Brücken von Zeitufer zu Zeitufer“.⁵⁴⁷ Mit den beiden Metaphern „Bögen der Stile, der Menschen, der Zeiten, der Hoffnungen und Enttäuschungen“ und „Brücken von Zeitufer zu Zeitufer“ hebt der Erzähler erneut hervor, dass die Epochen in Rom nicht trennscharf voneinander geschieden sind. Im Gegenteil zeigt sich der Wandel der Realität anhand einer Architektur, die Brücken zwischen den Zeitaltern schlägt.

In dieser Analyse der räumlichen Kategorie „offen“ wurde bereits darauf hingewiesen, dass das Motiv „historische Kontinuität“ sowohl in *Römische Aufzeichnungen* als auch in *Rom, Villa Massimo* eine Kehrseite besitzt. Es handelt sich dabei um die unvollständige Verarbeitung des Faschismus in Italien, die hingegen in *Das Licht in den Steinen* nicht thematisiert wird. In Modicks Roman verflechtet sich vielmehr das Motiv der „historischen Kontinuität“ mit dem Motiv der „menschlichen Vergänglichkeit“, das zwar bereits anhand der Reiterstatue von Mark Aurel skizziert wurde, das aber aufgrund seiner Relevanz für die Darstellung des Themas „Realität als Wandlung“ präziser untersucht werden soll. So wird das Motiv „menschliche Vergänglichkeit“ insbesondere am Beispiel des Cimitero acattolico, des Protestantischen Friedhofs, deutlich. Der Protestantische Friedhof wurde 1821 offiziell eingerichtet als Cimitero

⁵⁴⁵ Ebd., S. 55. Der Topos der Unvergleichlichkeit Roms existiert schon seit dem 12. Jahrhundert. So mag „die Vorstellung von der Unvergleichlichkeit Roms zwar schon von Martial verbalisiert worden sein, zum literarischen Topos aber hat sie erst Hildeberts Romelegie werden lassen. ‚Stadt der nichts gleich gewesen Und nichts zu gleichen ist‘: Diese Worte verstehen sich als literarisches Programm. Mit ihnen reiht sich Andreas Gryphius in eine Tradition der europäischen Romdichtung ein, von der man sich nur schwer vorstellen kann, dass sie von einem anderen als Hildebert von Lavardin ihren Ausgangspunkt genommen haben soll“. Ralf Georg Czapla: „Zur Topik und Faktur postantiker Romgedichte (Hildebert von Lavardin, Joachim Du Bellay, Andreas Gryphius). Mit einem Exkurs über die Rezeption von Hildeberts carmen 36 Scott in der Frühen Neuzeit“, in: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur* 27 (1998), S. 183.

⁵⁴⁶ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 55-56.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 57.

degli stranieri acattolici, Friedhof der nichtkatholischen Ausländer, um jene in Rom verstorbene Ausländer zu bestatten, die nicht katholischen Glaubens waren. Da vor allem Engländer und Deutsche dort bestattet wurden, wird der Cimitero acattolico auch als Friedhof der Engländer bezeichnet.⁵⁴⁸

Anlässlich seines letzten Spazierganges über den Protestantischen Friedhof wird sich der Stipendiat bewusst, dass sich der Wandel der Realität auch anhand des Gegensatzes von Tod und Leben zeigt. Anders als Rom sind die Menschen vergänglich, weil sie wachsen, älter werden und letztendlich sterben. Demzufolge steht die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens in Opposition zu jener historischen Kontinuität, die in der Architektur der Stadt zu finden ist. Aus dieser Perspektive erhält die Kunst eine wesentliche Bedeutung, weil sie das Bemühen der Menschen dokumentiert, sich der Vergänglichkeit des Lebens zu widersetzen. Wer nicht vergessen wird, der gewinnt gegen den Tod. Diese Erkenntnis zeigt sich dem Erzähler vor dem Grab des englischen Lyrikers John Keats, der in Rom „in der Hoffnung auf Genesung mit der Gewissheit starb, als Dichter vergessen zu werden, keine Nachwelt zu finden“.⁵⁴⁹ Da Keats erheblich an seinem poetischen Werk zweifelte, ließ er seinen Grabstein mit der folgenden „unsäglich traurige[n] Inschrift“ gravieren: „*Here lies one whose name was writ in water*“.⁵⁵⁰ In Analogie zu seiner Lyrik, in deren Zentrum die Sterblichkeit des Menschen stand, war der englische Dichter von dem obsessiven Gedanken eingenommen, nach dem Tod auch selbst in Vergessenheit zu geraten. Wie der Erzähler mitteilt, wurde Keats außerdem in seiner Zeit „hämisch und infam“ kritisiert, sodass er an die Dauer seines Werks nicht mehr glauben wollte.⁵⁵¹ Deshalb sah er „seinen Namen wie von einer Windböe aufs Wasser der Zeit geschrieben“.⁵⁵²

Auf dem Protestantischen Friedhof wird der Stipendiat auch auf ein anderes Verständnis von Kunst aufmerksam, in dessen Mittelpunkt nicht die Vergänglichkeit des Lebens, sondern das Kunstwerk als sich wandelnde Einheit steht. Diese Erkenntnis ist mit der Erfahrung eines anderen englischen Romantikers verbunden, dessen Grabplatte „drei Zeilen aus dem Gesang

⁵⁴⁸ Der Cimitero acattolico ist aber auch Grabstätte für nicht-katholische Italiener. Zum Beispiel sind Antonio Gramsci und Carlo Emilio Gadda hier begraben. Gramsci war zunächst auf dem Campo Verano bestattet. Erst nach dem Krieg wurden seine sterblichen Überreste auf den Cimitero acattolico überführt. Deshalb steht auf seinem Grabstein der Hinweis „Cineres Gramscis“, obgleich die richtige Inschrift „Cinera Gramscis“ lauten müsste. Pier Paolo Pasolini schrieb 1954 ein Gedicht, das den Titel *Le ceneri di Gramsci (Gramscis Aschen)* trägt. Dazu siehe: Pier Paolo Pasolini: *Le ceneri di Gramsci* (Milano: Garzanti, 1976).

⁵⁴⁹ Ebd., S. 137.

⁵⁵⁰ Ebd. Obgleich John Keats öfters von der Kritik als „poor Keats“, als „the genius who died too young“, wahrgenommen wurde, suggeriert Jack Stillinger das Bild von einem „multiple Keats“. Stillinger zufolge gilt Keats als facettenreicher romantischer Dichter, der keineswegs stereotypisiert werden soll. Jack Stillinger: *The „story“ of Keats*, in: S. Susan Wolfson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Keats* (Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001).

⁵⁵¹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 137.

⁵⁵² Ebd.

des Ariel“ aus William Shakespeares *The Tempest* trägt: „*Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*“. Es ist von Percy Bysshe Shelley die Rede, der im Tyrrhenischen Meer ertrank und von seinen Künstlerfreunde Lord Byron, Edward John Trelawny und James Henry Leigh Hunt am Strand eingeäschert wurde.⁵⁵³ Shelleys Asche wurde seinem Wunsch entsprechend auf dem Protestantischen Friedhof in Rom beigesetzt, der ihm als der schönste galt, den er jemals gesehen hatte. In Anbetracht der poetischen Inschrift auf Shelleys Grab beginnt der Stipendiat, über die „Realität als Wandlung“ zu reflektieren. Mit der Metapher „sea-change“ vergleicht Shelley den Wandel der Realität mit der Bewegung der Meereswellen, die sich zwar verändern, aber immer ähnlich sind.⁵⁵⁴ So ist die Realität „weder Wachstum noch Verwelken oder Absterben“, sondern ein „ständiges Kommen und Gehen, ein Wechsel auf Schwellen“.⁵⁵⁵ Die „Realität als Wandlung“ hat ferner eine wichtige Folge für den Künstler und sein Werk. Gilt die Realität als „Changieren im Durchgang“, so wird auch ein Künstler nicht vor der Vergänglichkeit bedroht.⁵⁵⁶ Vielmehr unterliegt sein Werk einem ständigen Wandel, der sich auf zwei Ebenen zeigt. Zum einen ist der Entstehungsprozess eines Werks nicht geradlinig, sondern verwickelt und vielfältig, weil sich im Laufe des Schreibens manches verändern kann. Zum anderen bleiben auch Sinn und Bedeutung eines Werks nicht unverändert. Im Gegenteil: Es können immer wieder neue Interpretationsansätze formuliert werden, die den soziokulturellen Rezeptionskontext widerspiegeln. Dies bedeutet, dass das Werk eines Autors von der zeitgenössischen Kritik auf eine Art interpretiert werden kann, die Jahre später von anderen Beobachtern widerlegt wird.

Schließlich ist das Thema „Einheit des Universums“ in *Das Licht in den Steinen* zu untersuchen, das genauso wie die „Realität als Wandlung“ in der räumlichen Kategorie „offen“ gebildet wird. Die „Einheit des Universums“ taucht auf dem Campo de' Fiori auf, der die letzte Etappe der in dem Roman geschilderten Streifzüge durch Rom ist. Dieser Platz repräsentiert für den Erzähler einen wichtigen Raum, weil er hier von Anfang an ein wahres Heimatgefühl gespürt hat. So gesteht er, dass sich „auf diesem Markt immer ein Gefühl von Heimat und unmittelbarer Zugehörigkeit zum sonst verschlossen Fremden der Stadt einstellte“.⁵⁵⁷ Im Vergleich zu der hier geschilderten Verschlossenheit, die ihm während des Aufenthalts große Schwierigkeiten bereitete, die Stadt zu verinnerlichen, fühlte sich der Stipendiat auf dem

⁵⁵³ Da Percy Bysshe Shelleys dichterische Tätigkeit und politische Idealen in enger Verbindung miteinander stehen, gilt er heute wie damals als „political poet“. Seine politische Philosophie basierte auf dem Konzept des passiven Widerstandes. Dazu vgl.: William Keach: *The political poet*, in: Timothy Morton (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Shelley* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

⁵⁵⁴ Die Meer-Metapher könnte auch eine Anspielung auf Shelleys Biographie sein.

⁵⁵⁵ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 144.

⁵⁵⁶ Ebd.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 203.

Campo de' Fiori immer wohl. Ein wichtiger Grund seines Wohlgefühls liegt darin, dass jeden Tag auf diesem Platz ein lebendiger Markt stattfindet, dessen vielfältige Düfte und Farben eine Einheit bilden. Über den Platz webten, wie der Erzähler mitteilt, „Echos der Blumen, die ihm den Namen [Campo de' Fiori] gaben, und süßlich, mürbe und faulig“ schlug sich „der Geruch der Obst- und Gemüsestände hinzu“.⁵⁵⁸ „Ununterscheidbar in eins“ zerflossen der Duft „der roten Trauben, der wachsgelben Pflaumen, der weißen Trauben auch, der roten und grünen Äpfel, der goldgrünen Melonen, der mattgrünen Birnen, der unterirdisch schwarzen Feigen, der fettglänzenden Oliven in grün und schwarz“.⁵⁵⁹ Mit dieser Beschreibung des Marktes konzentriert sich der Erzähler zunächst auf die Verschmelzung der Düfte und Farben auf dem Campo de' Fiori, um danach die Einheit des Universums am Beispiel der Figur Giordano Brunos expliziter zu thematisieren.

An seinem letzten Abend auf dem Campo de' Fiori konzentriert sich der Stipendiat nicht auf den Markt, sondern richtet sein Augenmerk auf die Statue Giordano Brunos, die zwar im Zentrum des Platzes steht, aber häufig von den Rombesuchern nicht wahrgenommen wird. Giordano Bruno, so der Erzähler, „blickte, den Kopf trotzig gesenkt, die Wahrheit tief in den Falten seiner Kutte verborgen, in Richtung Dom, der ihm den Prozess gemacht hatte aus Furcht vor Auflösung und Zerfall, aus Furcht vor dem Leben“.⁵⁶⁰ Hier wird auf die Studien des Dominikaners angespielt, die eine tiefgreifende Veränderung in den ehemals vorherrschenden Vorstellungen von Gott und dem Kosmos hervorriefen, sodass ihn die Inquisition wegen Häresie zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilte.⁵⁶¹ Gelehrte und Theologen lehnten sein revolutionäres Denken aus der Furcht heraus ab, dass es die Rolle der katholischen Kirche bedrohen würde.

Der Erzähler erläutert, dass Bruno „die Welt nicht von den göttlichen Attributen her gedacht [hatte], sondern sie von der Idee der Schöpfung als Selbstschöpfung ihres Urhebers unendlich [hatte] werden lassen“. Bruno „hatte einen großen Anfang gemacht, die Einheit zu denken“.⁵⁶² Die Philosophie von Giordano Bruno basierte auf der Intuition der ursprünglichen Einheit und Unendlichkeit des Ganzen. Gott, ein unendliches, in einem einzigen Akt erschaffenes Wesen, konnte sich in unendliche Subsistenzen multiplizieren, sodass er überall sichtbar und spürbar wurde. Die beiden erheblichen Konsequenzen dieser philosophischen Intuition waren zum einen die radikale Veränderung der Bedeutung der Religion, zum anderen die neue Beziehung

⁵⁵⁸ Ebd., S. 200.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 200-201.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 200.

⁵⁶¹ Trotz des Kerkers und der Qualen der Inquisition weigerte er sich, seine Schriften als häretisch anzuerkennen. Insofern unterscheidet er sich von anderen angeklagten Wissenschaftlern wie beispielsweise Galileo Galilei.

⁵⁶² Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 205.

zwischen Gott und den Menschen. Bruno zufolge bedeutete die Religion, dass jeder Mensch die Möglichkeit erhielt, Gott überall und in all seinen wandelbaren Formen zu erkennen. Diese Religion ragte weit über die historischen Religionen hervor, die nach Bruno zwar unterschiedliche Arten und Weisen darstellten, wie zur Erkenntnis Gottes zu gelangen war, aber vor allem als politische Erfindungen galten, um die Massen zu beeinflussen. Darüber hinaus zeigte sich eine neue Beziehung zwischen Gott und den Menschen, in der Gott nicht mehr die Vergewisserung der menschlichen Existenz repräsentierte. Nach Bruno musste der Mensch die Gottheit nicht mehr in den Fernen suchen, weil sie nah war „und tiefer in sich selbst als sich selbst“.⁵⁶³ Dies bedeutet, dass Gott nicht mehr als Herr über die Welt herrschte, sondern sich den Menschen in vielfältigen Formen offenbarte. In einer Welt, in der Gott überall und für alle Menschen sichtbar und spürbar wurde, „war dann kein Platz mehr gewesen für Himmel und Hölle“.⁵⁶⁴

Anhand der Verbindung des „Himmel[s] mit dem Selbstbewusstsein innerer Tiefe“ lässt sich feststellen, weshalb die katholische Kirche Giordano Bruno als Häretiker verfolgte.⁵⁶⁵ So bedeutete seine Definition Gottes die Aufhebung der Trinität, die eins der fundamentalen Dogmen des Katholizismus ist. Des Weiteren schwächte sein philosophischer Gedanke die Macht der Kirche, weil er ihr den „Zugang“ zu „neuem Plündergut, zu mehr Macht“ versperrte.⁵⁶⁶ Die Möglichkeit, Gott überall zu erkennen, stellte die Rolle der Kirche in Frage, die bisher als alleinige und unbestrittene Vermittlerin zwischen Himmel und Erde geherrscht hatte.

Die philosophische Theorie Brunos, der zufolge die Realität ein einheitliches und unendliches Ganzes ist, offenbart sich dem Stipendiaten auf dem Campo de' Fiori. Der Platz erweist sich deshalb als der Raum, in dem sich die beiden wichtigsten Themen des Romans verflechten. Einerseits stellt der Erzähler fest, dass das Universum als „Synthese des Entlegendsten“, als eine in sich geschlossene Ganzheit, konzipiert werden soll.⁵⁶⁷ Die „Einheit des Universums“ hat zur Folge, dass das Fremde und Eigene sowie das Vertraute und Unvertraute zu Bestandteilen desselben Ganzen werden. Andererseits konstatiert der Stipendiat, dass das Geschehen als ständiger Wandel gilt, weil sich die Substanz der Materie dauernd verändert. Nichts stirbt und vergeht, sondern wandelt sich und geht weiter, sodass jedes Ende einen neuen Beginn bedeutet: „[W]ir, selbst und unsere Bestandteile“, so hatte Bruno postuliert, „kämen und gingen, schieden und kehrten wieder, jeder Abschied war ein neuer

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Ebd.

Anfang, und wir besäßen nichts, dass uns nicht einmal fremd würde, und es gebe nichts Fremdes, das nicht einmal in und mit uns sein werde“.⁵⁶⁸

Das wiedergegebene Zitat Brunos erscheint zweimal, und zwar sowohl zu Beginn als auch am Ende des Romans *Das Licht in den Steinen*. Dieses Zitat dient zwar als Incipit des Romans, wird aber auch im letzten Kapitel in den Fließtext integriert. Daraus ergibt sich eine wichtige Konsequenz auf der Inhaltsebene. Das gegenseitige Widerspiegeln des Anfangs und Endes zeigt, dass die philosophische Position Brunos als Schlüssel zu *Das Licht in den Steinen* dient. Nur anhand der beiden Prinzipien der „Einheit des Universums“ und der „Realität als Wandlung“ ist der Stipendiat in der Lage, die Stadt zu begreifen. Insofern bemerkt er, er sei endlich „auf die andere Seite geraten“.⁵⁶⁹ Die andere Seite ist die innere Seite der Stadt, deren Tiefe ihm unerreichbar und unfassbar blieb, bis er zu sehen lernte. Mit der Schule der Anschauung konnte der Stipendiat die Prinzipien von Brunos Philosophie erlernen, die ihm das Verinnerlichen der Stadt ermöglichten. So spürt der Erzähler, dass er ans Herz der Stadt gelangt ist, was er folgendermaßen erklärt: „[D]ass ich in diesem Herz stand wie in meinem eigenen Körper, [...] davon war ich einige Sekunden lang so tief überzeugt, dass die plötzliche Erscheinung einer mir bekannten Person ein Schock gewesen wäre“.⁵⁷⁰ Der Stipendiat hat Rom schließlich verstanden und kann deshalb im Frieden mit sich selbst von der Stadt Abschied nehmen: „Morgen würde ich reisen“, kommentiert er in der letzten Zeile des Romans.⁵⁷¹

3.2.3. Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „außen“

Der Topos ‚Deutschland‘ wird auch in *Römische Aufzeichnungen*, *Das Licht in den Steinen* und *Rom, Villa Massimo* anhand der räumlichen Kategorie „außen“ geschaffen. Entsprechend lässt sich ein spezifisches Thema, das mit der Kategorie „außen“ in Verbindung steht, in jedem der untersuchten Texte ausmachen. Es ist von der „Verdrängung der Sinne“ in *Römische Aufzeichnungen*, von der „Unverständlichkeit der Stadt“ in *Das Licht in den Steinen* und von der „Unterdrückung der Gefühle“ in *Rom, Villa Massimo* die Rede. Diese Themen weisen eine wichtige Analogie auf, weil sie die Verdrängung der inneren Welt hervorheben, die das Leben der Hauptfiguren in Deutschland charakterisiert. Das Wahrnehmungsvermögen der Sinne ist in *Römische Aufzeichnungen* unterdrückt, genauso wie das Erlernen des Sehens in *Das Licht in den Steinen* verdrängt wird. Auf eine ähnliche Weise hält Peter Ka in *Rom, Villa Massimo* seine

⁵⁶⁸ Ebd., S. 206.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 214.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 215.

⁵⁷¹ Ebd., S. 216.

Gefühle zurück. Sie erscheinen ihm trivial im Gegensatz zur großen Liebe, nach der er in Rom strebt.

In *Römische Aufzeichnungen* steht das Thema „Verdrängung der Sinne“ in Opposition zum Thema „Freiheit der Sinne“, die sich dem Erzähler erstmalig in Rom zeigt. So steht die Kategorie „außen“ für die Unterdrückung der Sinne, wohingegen die Kategorie „innen“ die freie Ausdrucksfähigkeit der Sinne darstellt. Dem Erzähler zufolge gibt es einen Sinn, der in Deutschland am meisten unterdrückt wird. Es ist der Tastsinn, der laut Timm eine wesentliche Rolle bei der Wahrnehmung der Realität spielt, weil der Mensch durch das Betasten und Anfassen der Gegenstände wertvolle Kenntnisse von der Außenwelt erlangt. Die Unterdrückung des Tastsinns zeigt sich anhand des Vergleichs zwischen der „Lust an der Berührung“, die auf dem Markt auf der Via delle Scuderie sichtbar wird, und der in Deutschland herrschenden, strengen Beziehung zu dem eigenen und fremden Körper.⁵⁷² Zwischen den Obst- und Gemüseständen gehen, so der Erzähler, „die Frauen und Mädchen, in leichten offenen Kleidern, die zarten Einschnitte der Slips, Männer, die im Vorbeigehen Brüste, Oberarme und Hintern streifen, wie zufällig, aber doch gezielt, eine Lust an der Berührung, dem Befühlen, dem Tastsinn, dieser bei uns so verborgen-verbotenen Wahrnehmung“.⁵⁷³ Obgleich diese Szene eine sexuelle Belästigung beschreibt, wird sie von dem Erzähler positiv konnotiert. Seine Absicht ist es nicht, die sexuelle Belästigung von Frauen mit dem Argument zu rechtfertigen, dass die Römer einen unbefangenen Umgang mit dem Berühren des fremden Körpers haben. Vielmehr will er zeigen, dass die in Deutschland lange Zeit praktizierte Verdrängung des Tastsinns zu einer tiefen Angst vor der Berührung anderer Menschen geführt hat. Davon ausgehend steht die ungezwungene Art, mit der Männer in Rom unbekannte Frauen berühren, im Kontrast zu den ungeschriebenen Gesetzen, die das Berühren fremder Personen in Deutschland als sozial unakzeptabel erklären. Die negativen Konsequenzen einer solchen Unterdrückung des Tastsinns beschreibt er wie folgt: „[S]chließlich sah man sich vor, fasste nicht mehr alles an, berührte nicht mehr jeden, war irritiert, wurde man berührt, zuckte innerlich zusammen, so wie in den überfüllten U-Bahnen, Bussen, Aufzügen, jeder versuchte, sich in sich zu verkriechen“.⁵⁷⁴ Die Verben „verkriechen“ und „innerlich zusammen zucken“ weisen hier auf eine Beziehung zum eigenen Körper hin, die der Erzähler als unterdrückend und unnatürlich empfindet. Die Deutschen versuchen, sich möglichst unbemerkt an einen öffentlichen Ort zu begeben, damit sie geschützt vor jeglicher Art unabsichtlicher Berührung bleiben. Werden sie aber berührt, so erschrecken sie, weil sie sich innerlich gestört fühlen. Aus

⁵⁷² Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 20.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd.

dieser Perspektive bemühen sie sich darum, keinen körperlichen Kontakt mit anderen Personen zu haben, weil sie selbst nicht berührt werden wollen.

Die hier geschilderte Reflexion über die Unterschiede, die sich in Bezug auf den Tastsinn in Deutschland und Rom zeigen, lässt sich anhand der strengen Erziehung Timms nachvollziehen. Sein Vater war als preußischer Offizier ein strenger Mann, der großen Wert auf die Körperhaltung des Sohns legte. So erzählte Timm, dass ihm sein Vater „immer Bücher unter die Arme“ klemmte, damit er ruhig saß und den Rücken gerade hielt.⁵⁷⁵ Dementsprechend berichtet der autobiografische Erzähler in *Römische Aufzeichnungen* von den vielen Befehlen, die er zwecks einer korrekten Körperhaltung befolgen musste: „Mein Vater: Fummel nicht, fass das nicht an, Hände auf die Bettdecke, Hände auf den Tisch“.⁵⁷⁶ Darüber hinaus vertrat der Vater eine Vorstellung von Sauberkeit, die beinahe obsessive Züge trug: „Wasch dir die Hände“, sagte er, wenn der Sohn jemandem die Hand gegeben hatte.⁵⁷⁷ Auch „das ewige Waschen der Hände, das Säubern der Fingernägel“, wird von dem Erzähler kritisch bedacht.⁵⁷⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Zuneigung zum unbefangenen und natürlichen Umgang mit dem Tastsinn, der in Rom überall zu erkennen ist, als Reaktion des Erzählers auf seine strenge, preußische Erziehung interpretieren: „Was hat das für Kraft gekostet“, so der Erzähler, „damals, die Arme ruhig zu halten, und gerade darum habe ich – und tue das immer noch – bei Tisch immer wieder Gläser und Tassen umgeworfen“.⁵⁷⁹ In Deutschland fühlte er sich unterdrückt, weil er sich lebenslang anstrengen musste, eine gute Körperhaltung zu zeigen. Dahingegen kann sich der Erzähler in Rom zwanglos bewegen und frei ausdrücken, ohne Angst davor zu haben, einen Fehler in der Öffentlichkeit zu begehen. Die Ewige Stadt repräsentiert demnach den Ort, in dem sich neben den anderen Sinnen auch der Tastsinn frei entfalten kann.

In Modicks *Das Licht in den Steinen* steht das Thema „Unverständlichkeit der Stadt“ im Gegensatz zur Offenbarung⁵⁸⁰, die der Erzähler erst am Ende seines Romaufenthalts erlebt. Der Stipendiat ist stets daran gescheitert, die Stadt zu verinnerlichen, weil er sie mit einem rationalen Ansatz zu begreifen versuchte. Dennoch wird er während seiner Streifzüge durch Rom feststellen, dass man die Stadt erst dann begreifen kann, wenn das beobachtende Ich sein Vorwissen vergisst und sich für eine neue Wahrnehmungserfahrung bereit macht. Die Opposition zwischen den beiden Wahrnehmungsformen des Erzählers, die wiederum die

⁵⁷⁵Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2017).

⁵⁷⁶ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 20.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 43.

⁵⁸⁰ Mit dem Begriff ‚Offenbarung‘ ist hier eine Form von Epiphanie zu verstehen, die Modick in seinem Roman ‚lichten Moment‘ nennt. Es handelt sich dabei um einen Moment, in dem das Subjekt eine Erkenntnis gewinnt, die ihm zuvor unverständlich geblieben war: eine Epiphanie.

Phasen eines Erkenntnisprozesses widerspiegeln, wird anhand des räumlichen Modells „außen-innen“ dargestellt. Deshalb wird das Thema „Unverständlichkeit der Stadt“ in der räumlichen Kategorie „außen“ aufgenommen, während die Kategorie „innen“ für die Offenbarung steht, an die der Stipendiat dank der Schule der Anschauung in Rom gelangt.

In den ersten beiden Kapiteln seines Romans konkretisiert Modick das Thema „Unverständlichkeit der Stadt“ am Beispiel der Villa Massimo, die dem Topos ‚Deutschland‘ zugeordnet ist. Dies bedeutet, dass die Villa Massimo im Kontrast zum Topos ‚Rom‘ steht, der in der räumlichen Kategorie „innen“ geschaffen wird. Dagegen lässt sich die Villa Massimo genauso wie der Topos ‚Deutschland‘ mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbinden. Modicks Roman beginnt demnach mit der Erkenntnis des Stipendiaten, dass es ihm in der Deutschen Akademie unmöglich war, die Stadt zu begreifen. So gesteht er, dass er zwar verschiedene Offenbarungen erlebte, dass er aber im Laufe des Aufenthalts nie imstande war, ihre Bedeutung nachzuvollziehen. Diese Offenbarungen, die er nicht zu interpretieren wusste, werden als „lichte Momente“ bezeichnet.⁵⁸¹ Es handelt sich dabei, so der Erzähler, um Erscheinungen, „die aus einer bestimmten, aber unbeabsichtigten Unschärfe des Blicks oder aus einer ungewollten, aber produktiven Verwirrung des zielgerichteten Nachdenkens entsprangen“.⁵⁸²

Die hier aufgeführte Definition der „lichten Momente“ lässt sich auf das Konzept der Epiphanie zurückführen, die in der Zeit der Antike entstand. Mit dem Begriff ‚ἐπιφάνεια‘ (‚Offenbarung‘), bezeichneten die Griechen den Prozess, mit dem sich eine Gottheit den Menschen anhand eines Zeichens, beispielsweise einer Vision oder eines Traums, offenbarte. In der christlichen Welt veränderte sich die Bedeutung der Epiphanie, sodass sie als Bezeichnung für die Erscheinung Christi unter den Menschen verwendet wurde. Auch in der Literatur ist mit ‚Epiphanie‘ eine Offenbarung gemeint, die ein neues Licht auf die Realität wirft und unbekannte Aspekte der Existenz enthüllt.⁵⁸³

Der Unterschied zwischen dem traditionellen Begriff der „Epiphanie“ und den „lichten Momenten“ liegt darin, dass der Stipendiat die Bedeutung der Erscheinungen nicht erschließen kann. Zwar erlebte er in der Villa Massimo zahlreiche Offenbarungen, die ihm die Lösung für die Verinnerlichung Roms andeuteten. Jedoch misslang ihm wiederholt, die Bedeutung dieser Offenbarungen zu entziffern. So konstatiert der Stipendiat, dass sich hier „solche lichten

⁵⁸¹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 36.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Der literarische Begriff ‚Epiphanie‘ ist eng mit der Figur des englischsprachigen Autors Jaymes Joyce verbunden. So ist die Epiphanie nicht nur für Joyces Gesamtwerk von Relevanz, sondern gilt auch als repräsentatives Konzept für die literarische Bewegung des ‚Modernism‘. Dazu siehe auch: Zack Bowen: „Joyce and the Epiphany Concept: A New Approach“, in: *Journal of Modern Literature* 9,1 (1981-1982), S. 103-14.

Momente [...] freilich oft eingestellt“ hatten, aber seine Versuche, „sie zu einer Art Lichterkette zu fügen, deren Schein alle Fremdheit vertrieben hätte“, immer erfolglos blieben. Im Laufe des Romaufenthalts scheiterte er aber nicht nur daran, die lichten Momente zu begreifen.⁵⁸⁴ Vielmehr konnte er sie niemals in Worte fassen, weil sie sich immer als abstrakte Erscheinungen zeigten: „[S]ie ließen sich auch nicht beschreiben, nicht zur Dauer bewegen, weil ihre Sprache keine aus Worten war: Manchmal waren sie einfach da, fassten mir ins Herz – und ich ging vorbei und weiter; was sonst wäre zu tun gewesen?“⁵⁸⁵ Für den Stipendiaten bleibt die Frage danach, was gegenüber den lichten Momenten zu tun sei, in den ersten beiden Kapiteln offen. Wie mit den lichten Momenten umzugehen ist, beginnt er erst nachzuvollziehen, nachdem er auf seine angeborenen Wahrnehmungsmuster verzichtet hat. Zu diesem Zeitpunkt ist er dafür bereit, durch Rom zu flanieren und das pure Sehen zu erlernen. Sobald sich der Erzähler auf die Schule der Anschauung einlässt, beginnen auch die lichten Momente, ihre Bedeutung zu zeigen.

Außerdem ist hervorzuheben, dass die Villa Massimo eine doppelte Bedeutung hat. So war der Erzähler im Laufe des Stipendienjahres zwar außerstande, die Stadt zu verinnerlichen, aber ohne den Aufenthalt in der Deutschen Akademie hätte er nie den Impuls gehabt, ein letztes Mal durch die Stadt zu flanieren. Die Deutsche Akademie dient folglich als soziale Schutzzone und Zufluchtsstätte, in der sich der Erzähler innerlich darauf vorbereitet, das pure Sehen zu erlernen. Der Stipendiat begreift zum Beispiel während seiner letzten Nacht in der Villa Massimo, dass er nur noch einen einzigen Tag zur Verfügung hat, um seinen Ansatz zu ändern und sich auf das pure Sehen zu konzentrieren: „[I]m Bewusstsein, dass mir nur noch ein Tag blieb, wusste ich sehr genau, dass die Stadt weder zu begreifen noch auf irgendwelche abgreifbare Formeln zu bringen war, sondern sich nur dem öffnete, der sie sich neu erfand oder sie in seine tiefsten Traumschichten versenkte“.⁵⁸⁶ Im Anschluss daran verlässt er sein Atelier, um das „Schauspiel“ der Stadt nicht zu verpassen, „wie [er] es das ganze Jahr lang aus Trägheit verpasst hatte“.⁵⁸⁷ Hier gesteht der Erzähler, dass er auch aufgrund seiner Trägheit daran gescheitert ist, Rom zu verinnerlichen. Deshalb trägt die Villa Massimo keine Schuld an seinem Scheitern, sondern ist der Stipendiat für sein eigenes Versagen verantwortlich, weil er aus Trägheit die „reine Anschauung“ stets ignorierte. Während der Stipendiat den Park der Deutschen Akademie durchquert, beginnt er schließlich zu verstehen, dass vornehmlich die kleinen Dinge des Alltags, die das Verständnis des Ganzen ermöglichen, dank der „reinen Anschauung“ zum

⁵⁸⁴ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 36.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 37.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 37.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 41.

Ausdruck kommen. So fragt er sich, „ob nicht die unbeachteten Dinge des Lebens, eine vergessene, rostige Gießkanne im Winkel des Hofes, der im Kerzenlicht glänzende Plastikball der Kinder, vielleicht sogar das Entscheidende und auf merkwürdig verschobene Weise, das eigentlich Große waren“.⁵⁸⁸ Hätte sich der Erzähler zunächst nicht an diesem Zufluchtsort aufgehalten, um Rom allmählich kennenzulernen, so wäre er nie zu den hier skizzierten Erkenntnissen gelangt. Dies zeigt, dass die Villa Massimo eine doppelte Bedeutung besitzt, die als wesentliche Grundlage für die vorliegende Analyse von *Das Licht in den Steinen* fungiert.

In *Rom Villa Massimo* steht das Thema „Unterdrückung der Gefühle“, das in der Kategorie „außen“ aufgenommen wird, im Gegensatz zu der inneren Freiheit, die der Erzähler erstmals in Rom auf der persönlichen und dichterischen Ebene erlebt. Deswegen bringt die Kategorie „innen“ die Befreiung von jenen Regeln zur Sprache, die nach Peter Ka das Leben eines Lyrikers regulieren. Diese Befreiung hat auch zur Folge, dass sich der Dichter aus Wuppertal für ein neues Gefühlsleben öffnet.

Das Thema der Unterdrückung der Gefühle zeigt sich am Beispiel der Beziehung Peter Kas zu seiner ehemaligen Freundin in Wuppertal. Zu Beginn des Romans berichtet er, dass er sich von ihr getrennt habe, weil diese Verbindung sein Ideal der Liebe nicht widerspiegelte. Unter Liebe stellte er sich eine „tiefgreifende Leidenschaft“, etwas „Zerstörerisches, kopflös Machendes“ vor.⁵⁸⁹ Allein „Momente solcher Intensität“ (Ebd.) können ihm dazu verhelfen, Liebesgedichte zu schreiben.⁵⁹⁰ Dies bedeutet, dass Peter Ka in Wirklichkeit seine Beziehung nicht aus dem Grund beendete, dass er seine Ex-Freundin nicht liebte. Vielmehr hat er seine Vorstellung der Liebe an jene „Liebe“ angepasst, die von anderen großen Dichtern besungen wurde.⁵⁹¹

Peter Ka orientiert sich beispielsweise an den „großen Petrarca“, der aus zwei Gründen eine wichtige Rolle in seiner Poetik spielt.⁵⁹² Erstens ist Francesco Petrarca der italienische Lyriker, „mit dem“, so Peter Ka, „alles beginnt“.⁵⁹³ Damit ist gemeint, dass die Auseinandersetzung über die Dichtung in italienischer Sprache, in „lingua volgare“, mit Petrarca begann. Der Lyriker aus Arezzo verfasste zwischen 1336 und 1374 eine umfangreiche Gedichtsammlung mit dem Titel *Canzoniere*, die der Humanist Pietro Bembo zum stilistischen Modell für die Dichtung in „lingua volgare“ erhob.⁵⁹⁴ Zweitens steht die Liebe Petrarcas für eine Frau namens

⁵⁸⁸ Ebd., S. 40.

⁵⁸⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 8.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd., S. 11.

⁵⁹³ Ebd.

⁵⁹⁴ Laut Arnaldo di Benedetto „[i]l Petrarca volgare, e anzitutto quello del *Canzoniere*, si viene affermando come il modello per eccellenza dei lirici. [...] Un segno, fra i molti, dell'autorità conquistata dalla poesia volgare di

Laura im Zentrum des *Canzoniere*. Der Name Laura lässt sich auf den ‚laurus‘ zurückführen, der als ein dem Gott Apollo geweihter Baum gilt. So ist die Liebe Petrarcas für Laura nicht nur eine wesentliche Inspirationsquelle für den *Canzoniere*. Vielmehr kann Petrarca anhand dieser unerfüllten und gequälten Liebe seine innerlichen Konflikte poetisch verarbeiten, sodass sie zum Sujet seiner Gedichte werden. Dieser intertextuelle Bezug auf Petrarcas *Canzoniere* zeigt, dass Peter Ka nach einer Liebe strebt, deren poetische Verarbeitung ihn zu einem Prozess der Selbsterkenntnis führen kann. Diese Art der Liebe ist in der Realität aber schwer zu finden. Im Gegenteil dient sie in den Gedichten als Instrument, um die innerliche Welt des Lyrikers zu sondieren. Mit anderen Worten hat Peter Ka die Liebe als Inspiration und Sujet seiner Dichtung idealisiert. Dies bedeutet, dass er seine ehemalige Freundin nicht wirklich lieben konnte, weil er diese Liebe stets mit der großen Liebe verglich, die im Zentrum des *Canzoniere* steht.

Peter Ka hofft außerdem darauf, der wahren Liebe in Rom zu begegnen, damit er sich an der Liebesdichtung versuchen kann. Deshalb behauptet er vor seiner Abreise, er sei vorbereitet „auf Gesänge über Liebe, er ha[be] das drauf, so viel ah[ne] er, aber die ‚Liebe‘ soll ihm vorher auch in einer schönen Gestalt begegnen“.⁵⁹⁵ Anhand dieser Aussage lässt sich feststellen, dass Peter Ka nicht primär auf der Suche nach der wahren Liebe ist, sondern vielmehr nach Liebesgedichten. In Rom will er eine Frau kennenlernen und sie leidenschaftlich lieben, um Liebesgedichte zu schreiben, denn „Liebesgedichte‘ sind das Äußerste von Dichtung, das Extrem, das Höchste und Flirrendste überhaupt“.⁵⁹⁶ Einer seiner römischen Träume besteht zum Beispiel darin, „in Rom mit einer Römerin lange Unterhaltungen zu führen“, die dem „wunderbare[n] Gespräch“ zwischen Alberto Moravia und Claudia Cardinale ähneln.⁵⁹⁷ Peter Ka wünscht sich, „mit einer Frau einmal genau so auf Distanz und doch voller Intimität und Nähe sprechen zu können“, weil er in dieser Intimität und Nähe die Voraussetzungen für seine Liebesgedichte erkennt.⁵⁹⁸

Schließlich ist hervorzuheben, dass die hier aufgeführte Idealisierung der Liebe, die Peter Ka dazu führt, seine Gefühle für die Ex-Freundin zu unterdrücken, sich auch anhand einer

Petrarca all'inizio del XVI secolo può essere visto anche nella citazione che solennemente sigilla il *Principe* (1513) di Niccolò Machiavelli [...]. Ebbene, il trattato si chiude con una citazione, d'intento esortativo, dalla canzone *Italia mia* di Petrarca“ („Petrarcas ‚lingua volgare‘ und vor allem die Sprache von *Il Canzoniere* etabliert sich allmählich als lyrisches Modell par excellence. Ein Zeichen für die Autorität von Petrarcas Dichtung in ‚lingua volgare‘ zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist unter anderem in einem Zitat am Ende von Niccolò Machiavellis *Der Fürst* (1513) zu finden. So endet die Abhandlung Machiavellis mit einem Zitat aus dem Lied *Italia mia* von Petrarca, dessen Absicht eine Aufforderung ist.“). Arnaldo Di Benedetto: „Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco“, in: *Italica* 83, 2 (2006), S. 170-71.

⁵⁹⁵ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 8.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Hier verweist Ortheil auf das Interview *Claudia Cardinale. Ein etwas ungewöhnliches Gespräch*, das Alberto Moravia mit der Schauspielerin Claudia Cardinale durchführte. Ebd., S. 12.

⁵⁹⁸ Ebd.

bestimmten stilistischen Wahl zeigt. Deswegen werden die Worte „Liebe“ und „Liebesgedichte“ wiederholt in Anführungszeichen gesetzt. Auf diese Weise betont der Autor, dass mit „Liebe“ jenes Gefühl gemeint wird, das vor Peter Ka bereits andere Lyriker in Worte zu fassen versucht haben. Insofern gründet Peter Ka seine Definition der Liebe nicht auf den eigenen Erfahrungen, sondern auf dem fremden Erlebnis anderer Dichter, was wiederum bedeutet, dass Peter Ka in seinem Streben nach einem von anderen Lyrikern geschaffenen Bild der Liebe seine eigenen Gefühle unterdrückt.

3.2.4. Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „innen“

In *Römische Aufzeichnungen* und *Das Licht in den Steinen* wird der Topos ‚Rom‘ in der räumlichen Kategorie „innen“ gebildet. In *Rom, Villa Massimo* wird dagegen die „Villa Massimo“, die hier als räumliche Realisierung des Topos ‚Rom‘ dient, in der Kategorie „innen“ geschaffen. In allen Texten wird außerdem eine werkspezifische Variante des Themas „Freiheit“ in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen. Insofern kann von „Freiheit der Sinne“ in *Römische Aufzeichnungen*, von „Freiheit der Offenbarung“ in *Das Licht in den Steinen* und von „innere Freiheit“ in *Rom, Villa Massimo* gesprochen werden. Diese Themen stehen ferner mit der räumlichen Kategorie „innen“ in Verbindung, denn sie setzen jene innere Freiheit des Sujets voraus, die sich als Befreiung von vorgegebenen Wahrnehmungsmustern zeigt.

In Timms Romtext ist die „Freiheit der Sinne“ durch eine multisensorische Perspektive charakterisiert. So können die Sinne des Erzählers in Rom als Instrument der Erkenntnis dienen, weil sie von der in Deutschland erlebten Unterdrückung befreit werden. Darüber hinaus sind alle Sinne in diesen Emanzipationsprozess involviert, was nach Jolanta Pacyniak zur Folge hat, dass in *Römische Aufzeichnungen* ein „multisensorisches Weltbild“ entsteht.⁵⁹⁹ Auch Simonetta Sanna hebt den multisensorischen Charakter des sinnlichen Universums der *Aufzeichnung* hervor, indem sie auf die „Synästhesie“ der Sinne hinweist.⁶⁰⁰ Vor diesem Hintergrund richtet die vorliegende Arbeit den Fokus auf den Tast- und Sehsinn, deren Befreiung eingehend in *Römische Aufzeichnung* beschrieben wird. Die Befreiung des Tastsinns wird am Beispiel der Galleria Borghese untersucht, in der der Erzähler die Skulptur „Daphne und Apollo“ Gian Lorenzo Berninis berührt.⁶⁰¹ Dagegen kommt der Sehsinn anhand einer Reflexion über

⁵⁹⁹ Jolanta Pacyniak: „Die Entdeckung der Sinne bei Uwe Timm“, in: *Revista de Filología Alemana* 22 (2014), S. 127.

⁶⁰⁰ Sanna: *Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*, S. 178.

⁶⁰¹ Uwe Timm erzählte während des Interviews mit der Autorin, dass die Skulptur „Daphne und Apollo“ „damals ein kleines Loch hatte. Jetzt ist es zugemacht, aber alle haben früher daran gebohrt. Mehr kann man gar nicht

Caravaggio zum Ausdruck, dessen berühmte Gemälde *Die Bekehrung des Paulus* in der Kirche Santa Maria del Popolo ausgestellt ist. Die Emanzipation der Sinne spielt eine wesentliche Rolle in *Römische Aufzeichnung*, weil sie es dem Erzähler ermöglicht, sich selbst in der Fremde neu zu begegnen und sein Leben neu zu gestalten.

Im Hinblick auf *Das Licht in den Steinen* kann festgehalten werden, dass sich das Thema „Freiheit der Offenbarung“ auf die „reine Anschauung“ zurückführen lässt. Indem der Stipendiat das reine Sehen erlernt, wird ihm die Bedeutung der lichten Momente deutlich. So kann er die beiden Fundamente der Philosophie Giordano Brunos, die „Einheit des Universums“ und die „Realität als Wandlung“, nachvollziehen, die es ihm ermöglichen werden, Rom zu verinnerlichen. Die „Freiheit der Offenbarung“ zeigt sich am Beispiel der Villa Ada, die als „Park mit den Wasserspielen“ bezeichnet wird, und anhand des Pantheons, dessen ausführliche Beschreibung es unverwechselbar macht.⁶⁰² „Vielleicht bestand“, so der Stipendiat, „die fast greifbare Ausstrahlung des Gebäudes in seiner genialen Schlichtheit, in der radikalen Einfachheit seiner Konstruktion; die Vorderansicht ließ ja nur drei geometrische Figuren hervortreten, Säule, Dreieck und Bogen“.⁶⁰³ Die Villa Ada und das Pantheon spielen eine zentrale Rolle für diese Analyse, weil sich hier erstmals die „Einheit des Universums“ und die „Realität als Wandlung“ offenbaren, die dem Erzähler in den vergangenen „lichten Momenten“ unverständlich geblieben waren.

Soweit es *Rom, Villa Massimo* betrifft, erlangt Peter Ka eine „innere Freiheit“, die der Befreiung der sinnlichen Wahrnehmung in *Römische Aufzeichnungen* ähnelt. Dies liegt darin, dass die beiden Hauptfiguren in Deutschland ihre innere Welt verdrängten, die dagegen in Rom mit Kraft zur Anschauung kommt. Es lässt sich aber zugleich auch eine große Differenz zwischen den Erfahrungen der beiden Charaktere erkennen. Während der Erzähler von Timms *Römische Aufzeichnungen* seine Sinne von einer sozialen und erziehungsbedingten Unterdrückung erlöst, befreit sich Peter Kas von den Regeln, die seine poetische Auseinandersetzung mit Rom bestimmen müssen. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass Peter Ka in einer strengen Poetik gefangen ist, deren Regeln von ihm selbst geschaffen wurden. Die in *Römische Aufzeichnungen* geschilderte Verdrängung der Sinne weist dagegen eine soziale und familiäre Komponente auf, die für die Hauptfigur von *Rom, Villa Massimo* keine Rolle spielt. Deshalb zeigt sich die innere Freiheit Peter Kas anhand des Motivs der „Entdeckung der Liebe“ und des Motivs der „neuen Wahrnehmungsform“ Roms. In der Villa

sagen. Es genügt zu denken, was für Bedürfnisse und Wünsche des Tastens überhaupt da sind“. Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2018).

⁶⁰² Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 156.

⁶⁰³ Ebd., S. 183.

Massimo entwickelt Peter Ka starke Liebesgefühle für eine andere Stipendiatin, die ihm diese Liebe erwidert. Dies führt dazu, dass er sich von seiner idealisierten Auffassung der Liebe befreit und für eine Liebesgeschichte in Rom öffnet. Darüber hinaus entscheidet sich Peter Ka nach seiner künstlerischen Krise dafür, einen neuen Ansatz für die Verinnerlichung der Stadt zu verfolgen. Statt Rom in seinen Gedichten zu erklären, wird er das Gegenteil versuchen. Dies bedeutet, dass er die Stadt zunächst kennenlernen will, um danach Gedichte über sie zu schreiben.

Die räumliche Kategorie „innen“ lässt sich zunächst mit dem Raum „Bar“ verbinden, der in allen analysierten Texten auftaucht. In *Römische Aufzeichnungen* konkretisiert Timm das Thema „Freiheit der Sinne“ am Beispiel des Raums „Bar“, weil sich hier die Hände mit ihren vielen Gesten frei bewegen können. Im Kapitel *Erkundungen IV* beschreibt der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* die „Choreographie der Espressozubereitung“, die jeden Tag in einer Bar in der „Via Po, Ecke Via Ofanto“ zu besichtigen ist.⁶⁰⁴ Während der eine Barista den Kaffee zubereitet, kümmert sich der andere um das Geschirr, denn jedes einzelne Element, von den Tassen und Untertassen bis zu den kleinen Löffeln, spielt eine wesentliche Rolle in dieser Choreographie. Der Erzähler findet diese Szene so faszinierend, dass er sie ausführlich schildert:

Einer steht vor der Espressomachine, [...] mit drei kräftigen Schlägen klopft er den Kaffeersatz aus dem Metallfilter, füllt Kaffee hinein, dreht ihn mit drei schnelleckigen Bewegungen in die Maschine, drückt dreimal den Hebel, der heiße Dampf schießt in die Kanne, aus fünf kleinen Hähnen tröpfelt es schwarz in die Tassen, er singt: There is a rainbow before me...Ein anderer zieht die Untertassen aus dem Trockner, lässt sie, wie in einem Western die Whiskygläser, über den spiegelnden verchromten Tresen schliddern. Hey man! Jede Untertasse kommt genau vor den zu stehen, der den Kaffee bestellt hat, die Löffel zieht er aus einem Trockner und wirft sie mit einem Salto auf die Untertassen, dann mit einem kühnen Schwung, aber ohne etwas überschwappen zu lassen, stellt er die vollen Tassen auf die Untertassen.⁶⁰⁵

Jede dieser Bewegungen trägt zu der Choreographie der Espressozubereitung bei, obgleich sie auf den ersten Blick unbedeutend zu sein scheint: „Jeder Griff sitzt, die Lust an der Bewegung und der Geschwindigkeit“.⁶⁰⁶ Deshalb wird jede Aktion in der Beschreibung des Erzählers festgehalten, der mit dem Auge des Ethnologen auf das kleinste Detail achtet. Darüber hinaus stellt der Erzähler einen Ablauf von Bewegungen dar, der Methodik mit Leichtigkeit verbindet. Jede Bewegung wird zwar schnell und präzise ausgeführt, jedoch stehen die Baristi nicht unter Druck. Im Gegenteil arbeiten sie mit Leichtigkeit und können dabei sogar ein Lied auf Englisch singen, ohne die Konzentration zu verlieren. Die Baristi führen jeden Tag eine kleine Show auf, die große Faszination auf die nicht-römischen Gäste wie den Erzähler ausübt. Im Vergleich

⁶⁰⁴ Die Via Po, Ecke Via Ofanto befindet sich in der Nähe von Uwe Timms damaliger Wohnung in Rom. Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 47.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 46-47.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 47.

dazu schenken die Römer der Choreographie der Espressozubereitung keine Aufmerksamkeit, weil sie ein selbstverständlicher Teil des römischen Alltags ist.

Der Unterschied zwischen den Römern und den nicht-einheimischen Barbesuchern liegt darin, dass sich die ersten nicht auf den Kaffee konzentrieren. So stellt der Erzähler fest, dass die Römer nicht nur in eine Bar gehen, um Kaffee zu trinken, sondern vielmehr wegen der Unterhaltungen, die sie hier führen können. Die Bar gilt in Rom als sozialer Raum, in dem zwar Kaffee getrunken wird, aber vor allem Gespräche stattfinden: „Ein Durcheinander von Stimmen, Rufen, Reden, Lachen“.⁶⁰⁷ Diese Gespräche lassen sich aber mit denen, die auch in einer Münchener Bar geführt werden könnten, nicht vergleichen, weil die Leute in Rom mit den Händen sprechen. Hier wird jeder Satz von einer Geste begleitet, die eine genaue Bedeutung innehat und die Message verstärkt. Zum Beispiel „zupft sich“ jemand „am Ohr, was schwul bedeutet“ oder „jemand schabt sich unter dem Kinn, sein Chef hängt ihn zum Hals raus, jemand bohrt sich in die Wange, es schmeckt“.⁶⁰⁸ Der Erzähler erhält den Eindruck, „auf einem Treffen von Taubstummen“ zu sein, „aber so, als hätten sie plötzlich ihre Stimmen wiedergefunden und redeten jetzt viel zu laut und zu heftig“.⁶⁰⁹ Der Vergleich zwischen Römern und Taubstummen zeigt, welche wichtige Position die Gesten in der Kommunikation auf Italienisch einnehmen. Die Worte sind in Rom nicht genug, sodass sie die Verstärkung einer Gebärdensprache benötigen, mit deren Zeichen der Erzähler vertraut ist.

Am Beispiel dieser Szene lässt sich feststellen, dass Rom für Uwe Timm als ein Ort gilt, an dem die Sinne endlich befreit werden. Die Freiheit der Gestik, die beispielsweise in dem freien „Fuchteln der Hände und Arme“ deutlich wird, steht demnach im Gegensatz zu der rigiden Körperhaltung, die der Erzähler als Kind erlernen musste.⁶¹⁰ Entsprechend taucht an dieser Stelle die befehlerische Stimme des Vaters auf: „Sitz ruhig! Red nicht so! Zappel nicht! Bücher unter die Arme geklemmt, damit man ruhig sitzt, Arme beim Essen zusammengebunden, damit man den Nachbarn nicht die Seite stößt“.⁶¹¹ In Rom kann sich der Erzähler dagegen frei bewegen.

Auch der Stipendiat in *Das Licht in den Steinen* beschäftigt sich eingehend mit dem Raum „Bar“, aber im Gegensatz zum Erzähler in *Römische Aufzeichnungen*, der die beiden Motive der „Kaffeezubereitung“ und „Gebärdensprache“ zur Anschauung bringt, konzentriert er sich auf die Atmosphäre der Bar. Der Stipendiat beschreibt alles, was in dem Lokal zu riechen, zu

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Ebd.

hören und zu sehen ist, als ob seine Sinne versuchten, die Düfte, Geräusche und optischen Eindrücke der Bar festzuhalten:

Schwarz und beizend folge Kaffeeduft den schwebenden, graublauen Mustern des Zigarettenrauchs und vermischte sich mit ihnen zu einem gemächlich treibenden, manchmal sanft verwirbelnden Ornament, dem sich der süße Geruch frischer Hörnchen ansetzte, durchsogen vom matten Dampf der Milch, in kleinen Kannen gurgelnd aufgeschäumt, während das Brodeln des Wassers in der Maschine, unterlegt vom trockenen, resonanzlosen Stakkato des Klapperns und Klackens dickwandiger Tassen auf Untertassen, ins Stimmengewirr zischte wie fette Regentropfen auf heißen Stein, und auf dieser unruhig bewegten See hin- und herflutender Klangwellen blinkten als Segel, die plötzlich ins Blickfeld gerieten, die immergleichen Formeln der Bestellungen, die Zurufe der Barmänner, die kurzen Worte des Willkommens, die kürzeren des Abschieds, in den Raum geworfen wie die blanken Geldstücke auf den feuchten Glanz des Marmortresens, auf dem sich die Armaturen der ununterbrochen fauchenden Espressomaschine in blanken, glitzernden Streifen spiegelten, aufs Silber der Zuckerschalen mit den langstieligen Löffeln trafen und vor dort leuchtende Punkte an Decke und Wände warfen, die Morgengesichter der Menschen sprenkelten, ihnen die Müdigkeit abnahmen, um dann als in die Ferne stürzende, nie zu fixierende Lichtkonstellationen den ganzen Raum zu durchwirken.⁶¹²

In dieser Schilderung einer namenlosen Bar ist sowohl eine Analogie als auch eine Differenz zu *Römische Aufzeichnungen* zu erkennen. Einerseits lässt sich ein „Konglomerat der sinnlichen Eindrücke“⁶¹³ für die Bar-Szenen beider Texte festhalten, denn der Stipendiat in Modicks Roman skizziert die Atmosphäre der römischen Bars aus einer multisensorischen Perspektive, die der Synästhesie der Sinne in Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* ähnelt. Andererseits konzentriert sich der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* auf „die Lust an der Bewegung“⁶¹⁴, wohingegen der Stipendiat von Modicks *Das Licht in den Steinen* den Fokus auf die Idee des Ganzen richtet. Deshalb liegt der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Bar-Bildern darin, dass die Cafés Roms für Uwe Timm jene Freiheit des Tastsinns symbolisieren, die sich am Beispiel der Choreographie der Kaffeezubereitung und der Gestik der Römer zeigt. Im Gegensatz dazu verfolgt Klaus Modick das Ziel, anhand der Beschreibung der Atmosphäre einer römischen Bar das Prinzip der „Einheit des Universums“ zu thematisieren.

Vor diesem Hintergrund stehen alle die Atmosphäre der Bar kennzeichnenden Elemente in Verbindung. Zum Beispiel schließt sich einer Mischung von Kaffeeduft und Zigarettenrauch der süße Geruch der frischen Croissants an, der sich wiederum mit dem Gurgeln der Milch und Brodeln des Wassers in der Kaffeemaschine verflechtet. Darüber hinaus ähneln die Geräusche der Bar wie das Klappern und Klacken der Tassen auf die Untertassen sowie das Stimmengewirr der Gäste und Barmänner einer unruhigen See, deren Wellen nicht aus Wasser, sondern aus Klang bestehen. Deshalb verwendet der Erzähler das Wort „Klangwellen“.⁶¹⁵ In der Bar lassen sich aber nur Bruchteile von diesen Gesprächen vernehmen, sodass sie mit

⁶¹² Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 71-72.

⁶¹³ Pacyniak: „Die Entdeckung der Sinne bei Uwe Timm“, S. 129.

⁶¹⁴ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 47.

⁶¹⁵ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 71.

kleinen Segeln vergleichbar sind, die in der Ferne auf einer bewegten See sichtbar werden. Anhand dieser See-Metapher hebt Modick die Lebendigkeit hervor, die in der Bar herrscht und deren Atmosphäre charakterisiert.

Schließlich konzentriert sich der Stipendiat auf das Licht, dank dessen Bewegungen die jeweiligen Elemente der Bar zu einer Einheit werden. So spiegelt sich die Espressomaschine in den Marmortresen wider, während der Glanz ihrer Armaturen auf die Zuckerschalen und Löffeln trifft, um von dort aus „leuchtende Punkte an Decke und Wände“ zu werfen.⁶¹⁶ Danach „sprengeln“ diese leuchtenden Punkte die „Morgengesichter“ der Gäste, sodass sie langsam wach werden und ihre Müdigkeit verschwindet.⁶¹⁷ Die „Lichtkonstellationen“ der Bar sind nach dem Stipendiat in der Lage, „den ganzen Raum zu durchwirken“, weil diese Lichtreflexe auf alle Gegenstände der Bar scheinen.⁶¹⁸ Dies bedeutet, dass all die Elemente der Bar anhand der Lichtspiele eine Einheit bilden, die sich ständig verändern kann. So lässt sich die von Modick geschilderte Bar auf das Thema „Freiheit der Offenbarung“ zurückführen, weil sich das zentrale Prinzip der „Einheit des Universums“ in diesem Raum zeigt.

In *Rom, Villa Massimo* richtet der Erzähler sein Augenmerk auf die lebhaften Unterhaltungen, die täglich in der „Bar Mizzica in der Via Catanzaro“ zu beobachten sind.⁶¹⁹ Die Hauptfigur des Romans stellt fest, dass die meisten Gäste der Bar lange an ihrem Caffè nippen; sie „tun so, als tränken sie nebenbei auch etwas Wasser, essen und trinken in Wahrheit aber sehr wenig“.⁶²⁰ Der Grund dieses scheinbar seltsamen Verhaltens liegt darin, dass die Mehrheit der Gäste „eigentlich gekommen“ ist, „um sich zu unterhalten“.⁶²¹ Es sind weder der „gut[e] Cappuccino“ der der „kräftig[e] Caffè“ noch die frischen, sizilianischen „Dolci“, die die Gäste am Vormittag in diese Bar locken.⁶²² Vielmehr gehen die Einwohner des Nomentanoviertels in die „Bar Mizzica“, „um den ersten Kontakt mit der nahen Welt aufzunehmen“.⁶²³ Mit anderen Worten repräsentiert die Bar einen wichtigen Raum des sozialen Lebens. So gehen viele Römer regelmäßig in ihre Lieblingsbar, damit sie auch im hohen Alter ein aktives, soziales Leben führen können. In dieser Hinsicht beobachtet der Erzähler, dass „fast alle“ älteren Gäste „einen ausgeprägten sozialen Sensus“ haben, weil sie ihre Gesprächspartner

⁶¹⁶ Ebd., S. 72.

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 74.

⁶²⁰ Ebd.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Ortheil scheint eine Vorliebe für sizilianische Süßwaren zu haben, die zum Beispiel im Zentrum des Buches *Die Insel der Dolci: In den süßen Paradiesen Siziliens* (2013) stehen. Es ist darüber hinaus hervorzuheben, dass Ortheil großen Wert auf die Originalformen der italienischen Ess- und Trinkvokabeln legt. So entscheidet er sich beispielsweise dafür, das italienische Wort „Caffè“ zu behalten, anstatt die deutsche Übersetzung „Espresso“ wiederzugeben. Ebd.

⁶²³ Ebd.

aufmerksam zuhören, um danach einen Kommentar „kurz, bündig, am besten pointenreich“ zu formulieren.⁶²⁴ Anhand der Reflexion über das Verhalten der Gäste der „Bar Mizzica“ kann Peter Ka nachvollziehen, dass die Bars in Rom viel mehr als Kaffee und Süßwaren anbieten. Die Cafés Roms bieten die Gelegenheit, soziale Kontakte zu pflegen, sodass sie auch zu einem Treffpunkt für „ältere Römer“ werden, die mit guten Unterhaltungen gegen die Einsamkeit kämpfen.⁶²⁵

Des Weiteren ist hervorzuheben, dass die regen Bargespräche zwar auch von Timm anhand der Bar in der „Via Po, Ecke Via Ofanto“⁶²⁶ thematisiert werden, dass der Fokus von *Römische Aufzeichnungen* aber auf der Gestik und Mimik der Römer liegt, die für die Unterhaltung eine genauso wichtige Rolle wie das gesprochene Wort spielen. Im Vergleich dazu werden die Unterhaltungen der Römer in Ortheils Roman als Bestandteile eines lebendigen Schauspiels betrachtet. Peter Ka fühlt sich so, als säße er unter den Zuschauern, während die „beste Commedia dell’arte“ auf der Bühne aufgeführt wird.⁶²⁷ Die Commedia dell’arte ist die volkstümliche italienische Stegreifkomödie, in der die Aufführung geschriebener Theaterstücke aufgehoben wurde. Da die Improvisation als Basis der Commedia dell’arte galt, setzte sie die Fähigkeit der Schauspieler voraus, immer neue Variationen der Handlung, als „canovaccio“ bezeichnet, zu erfinden.⁶²⁸

Der sprunghafte und schnelle Charakter der Unterhaltungen in der Bar Mizzica erinnert Peter Ka an die Commedia dell’arte. Der Lyriker aus Wuppertal sieht und erlebt hier ein „[s]prunghaftes, rasches Reagieren und Sprechen“, das als kennzeichnend für die italienische Stegreifkomödie gilt.⁶²⁹ Auch die Struktur der Unterhaltungen entspricht den Grundprinzipien der Commedia dell’arte, die Peter Ka folgendermaßen zusammenfasst: „Temporeiche Übergänge. Ein Motiv oder Thema aufpicken, es zerrupfen und voller Verachtung in den nächsten Gossenrand schleudern“.⁶³⁰ Insofern stellt Ortheil die lebhaften Unterhaltungen der Römer ins Zentrum seiner Schilderung der „Bar Mizzica“, um die Rolle der Bar als Raum des sozialen Lebens hervorzuheben. So lässt sich der Raum „Bar“ in *Rom, Villa Massimo* mit dem Thema der „inneren Freiheit“ verbinden, weil sich hier Peter Ka für das soziale Leben in Rom öffnet, was übrigens als Anstoß für seine neue Annäherungsweise dient. Im Gegensatz zu

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 47.

⁶²⁷ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 74.

⁶²⁸ Zur Rolle der Improvisation in der Commedia dell’arte vgl. Piermario Vescovo: *Between Improvisation and Book*, in: Balme Christopher, Vescovo Piermario, Vianello Daniele (Hrsg.): *Commedia dell’arte in context* (Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2018).

⁶²⁹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 75.

⁶³⁰ Ebd.

Timms *Römische Aufzeichnungen* und Modicks *Das Licht in den Steinen* wird in Ortheils Roman der Fokus weder auf die Kaffe Zubereitung noch auf die einheitliche Atmosphäre der Bar gelegt. Vielmehr ist hier die Bar jener Raum, in den die Römer gehen, um sich zu unterhalten und Kontakt mit der nahen Welt aufzunehmen.

In *Römische Aufzeichnungen* beschäftigt sich Uwe Timm eingehend mit dem berühmtesten Gericht der italienischen Küche, das auf der Speisekarte jeder Gaststätte in Italien zu finden ist. Der Erzähler unternimmt den Versuch, eine „Ästhetik des Spaghetti-Essens“ zu formulieren, während er einen Teller „unvergleichliche[r] Spaghetti all’amatriciana“, eine typisch römische Speise, „in einem kleinen Restaurant in den Sabiner Bergen“ kostet.⁶³¹ Zu Beginn des Kapitels *Versuch über eine Ästhetik des Spaghetti-Essens* weist der Erzähler auf die „Entwicklungsgeschichte dieses Nudelgerichts“ hin, die aber auf „Vermutungen“ basiert, weil sie „leider noch immer nicht geschrieben“ ist.⁶³² Die Nudeln wurden zwar in Italien durch Marco Polo eingeführt, der sie auf seiner Reise durch den Orient kennen lernte, ihre „Entstehungsgeschichte“ „verliert sich [aber] im mystischen Dunkel“.⁶³³ Auch die Art und Weise, wie die Spaghetti auf die Gabel gerollt werden, nahm ihren Anfang mit Marco Polo, der sich außerdem nach einer volkstümlichen Legende „den Scherz erlaubte, in seinen Berichten zu unterschlagen, dass man die Nudeln in China vor dem Kochen durchbricht“.⁶³⁴ Dies bedeutet, wie der Erzähler mitteilt, dass Marco Polo für die Einführung jenes „hässlichen Knacks“ verantwortlich ist, „mit dem man auch heutzutage den Spaghetti leider immer noch in entlegenen nord- und mitteldeutschen Gebieten das Genick bricht“.⁶³⁵ Der Akt der Zerkleinerung der Spaghetti hat zur Folge, dass sie „aufhören Spaghetti zu sein“.⁶³⁶

Obgleich die letzte Aussage des Erzählers als übertrieben erscheinen könnte, spiegelt sie das italienische Verständnis des Spaghetti-Essens genau wider. In Italien wird das Durchbrechen der Spaghetti als Schmähung empfunden, denn, wie der Erzähler betont, „ihr Wesen ist ja gerade die dünne Überlänge“.⁶³⁷ Das Zerkleinern dieses Nudelgerichts ist deshalb die Konsequenz „eines dumpfen Missverständnisses, das annimmt, sie müssten sich nach der Größe des Topfes richten, nicht umgekehrt“.⁶³⁸ Entsprechend weist diese Entstehungsgeschichte der Spaghetti nicht nur die Züge eines Plädoyers auf, mit dem Timm

⁶³¹ Die Sabina ist eine geografische Region im Zentralitalien, die zwischen Latium, Umbrien und den Abruzzen liegt. Da sie nicht weit entfernt von Rom liegt, ist sie bei den Römern ein beliebter Ort für Tagesausflüge. Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 75.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd., S. 75-76.

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Ebd.

entschieden für die Länge des Nudelgerichts eintritt, sondern sie wird auch aus einer italienisch-römischen Perspektive erzählt. Das Wort „Missverständnis“ weist zum Beispiel darauf hin, dass es nach italienischem Empfinden lediglich eine richtige Art gibt, wie die Spaghetti zubereitet sind. Vor diesem Hintergrund versteht sich der Erzähler als Warte der Kultur des Spaghetti-Essens, während die Deutschen als Befürworter eines großen Missverständnisses über die Länge der Spaghetti dargestellt werden. Timm zufolge war deshalb eine „Aufklärungsarbeit gegen dieses Missverständnis“ in Deutschland notwendig, für die die Migrationswellen aus Italien der 1950er und 1960er Jahre eine wesentliche Rolle spielten.⁶³⁹ Die italienischen Gastarbeiter führten ihre kulinarischen Traditionen in Deutschland ein, sodass sich zum Beispiel italienische Restaurants auch „in der norddeutschen Provinz“ verbreiteten, in der Pasta bisher unbekannt war.⁶⁴⁰ Dank dieses Kulturaustausches ist es heute auch in Norddeutschland, „das sich mit seinen Heringen und seinem Grünkohl als besonders resistent erwies“, durchaus möglich, „Spaghetti in ihrer vollen Länge“ in einem italienischen Restaurant zu genießen.⁶⁴¹

Im letzten Teil des Kapitels konzentriert sich der Erzähler auf den Akt des Spaghetti-Essens, der als multisensorische Erfahrung geschildert wird. Die Dünne und Länge der Spaghetti garantieren ein „weitverteiltes Schmecken der Geschmackknospen“, das „zugleich – wie bei kaum einem anderen Gericht – mit einem höchst lustvollen Erstasten der Speise durch Lippen, Zunge und Gaumen verbunden“ ist.⁶⁴² Hier werden das Schmecken und Tasten im Akt des Spaghetti-Essens vereinigt, weil die Spaghetti „weich, aber nicht matschig sein dürfen, noch gerade im Biss spürbar, also *al dente*“.⁶⁴³ Dies bedeutet, dass die Spaghetti, wenn sie auf italienische Art gekocht werden, nicht nur den Geschmacks-, sondern auch den Tastsinn aktivieren, der nach Timm der subalterne Sinn *par excellence* ist. Darüber hinaus symbolisiert das Spaghetti-Essen die „Erinnerung an lustvoll orale Zeiten“, weil dieser Akt sowohl das Beißen als auch das Saugen voraussetzt.⁶⁴⁴ In Italien ist es nicht nur den Kindern erlaubt, die Nudeln „mit einem Flutsch in den Mund zu ziehen“, vielmehr wird „dieses Hineinlutschen der Nudeln auch in pickfeiner Gesellschaft akzeptiert“.⁶⁴⁵

Insofern ist festzuhalten, dass sich der Raum „Gaststätte“ in Timms *Versuch über eine Ästhetik des Spaghetti-Essens* mit dem Thema der „Freiheit der Sinne“ in Verbindung steht.

⁶³⁹ Ebd., S. 76.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Ebd., S. 77.

⁶⁴³ Ebd.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd.

Die Sinne werden nicht nur von jeglicher Art der Unterdrückung befreit, sondern sie können sich auch in jedem Moment des Alltags frei entfalten. Deshalb ist Italien für Timm das Land der Sinne schlechthin, was beim Kosten eines Tellers „Spaghetti all’amatriciana“ besonders deutlich wird.

In Ortheils *Rom, Villa Massimo* wird der Raum „Gaststätte“ am Beispiel der Weinhandlung Uve e forme thematisiert, die sich in der unmittelbaren Nähe der Villa Massimo befindet. Uve e forme wird sofort zum Lieblingslokal Peter Kas, weil er sich hier aus verschiedenen Gründen wohl fühlt. Der erste Grund des Wohlgefühls liegt darin, dass es in dieser ruhigen Weinhandlung ein großes Angebot an Wein und Käse gibt. Dies ist für Peter Ka „genau das Richtige“, denn für ihn sind Lyriker schlanke Wesen, die nicht viel essen müssen.⁶⁴⁶ Deshalb hält er bereits bei seinem ersten Besuch in Uve e forme fest, dass „Wasser, Wein – und vielleicht noch die Olive, das Öl, zusammen mit gutem Brot, seine Grundnahrungsmittel werden“ können.⁶⁴⁷ Der Geschmack des guten Weins „trifft ihn“ außerdem „so plötzlich“, dass er die Augen schließen muss: „Es ist ein Genuss“, so Peter Ka, den er in Wuppertal nie erleben konnte, weil es dort „nicht die richtigen Räumlichkeiten gibt, um den Wein zu genießen“.⁶⁴⁸ Mit den „richtigen Räumlichkeiten“ sind hier Weinhandlungen wie Uve e forme gemeint, die zwar traditionelle Lokale in Rom sind, sich aber erst in den letzten Jahren in Deutschland ausgebreitet haben. Darüber hinaus gelten die Oliven und das Öl als charakteristische Zutaten der mediterranen Küche, die Peter Ka erst dank seines Romaufenthalts kennenlernt. Aus dieser Perspektive repräsentiert Uve e forme für den Lyriker aus Wuppertal die erste Begegnung mit den Weinen und Speisen, die als Bestandteile der kulinarischen Kultur Italiens gelten.

Zu den wichtigsten italienischen Gerichten zählt aber auch die Pasta.⁶⁴⁹ Deshalb schaut sich Peter Ka „heimlich und unauffällig“ um, um herauszufinden, was die anderen Gäste der Weinhandlung trinken und essen.⁶⁵⁰ Hierbei zeigt er ein Interesse an dem lokalen Gebrauch, das dem „Auge des Ethnologen“⁶⁵¹ Uwe Timms deutlich ähnelt. Sowohl Peter Ka als auch der Erzähler von *Römische Aufzeichnungen* sind aufmerksame Beobachter, die sich mit einer allgemeinen Vorstellung der italienischen Kultur nicht bescheiden, sondern die römischen Sitten genauer kennenlernen wollen. Entsprechend konstatiert Peter Ka, dass Männer meist römische Pasta bestellen, wenn sie zu zweit sind. Das ist bemerkenswert, weil er „den Verdacht

⁶⁴⁶ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 43.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 45.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Genauso wie für die Schilderung der „Bar Mizzica“ entscheidet sich Ortheil auch in diesem Kapitel für das italienische Wort. So wird hier zunächst die Bezeichnung „römische Pasta“ verwendet, um sie danach wie folgt zu erklären: „römische Nudeln also in den verschiedensten Formaten und Größen“. Ebd., S. 45

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 84.

(und die ‚Theorie‘)“ hat, „dass die Nudeln die eifrig und beflissen essenden Männer mit den weiblichen Sphären der Mutter verbinden“.652 In seinen Augen ähneln demnach die Spaghetti „Nabelschnüren, die mit der Mutter Verbindung suchen und aufnehmen“, als wären die männlichen Esser immer noch Föten im Mutterleib.653 Die männlichen Gäste von Uve e forme erwecken „sehr deutlich den Eindruck von gehorsamen Kindern, die löffeln und aufgabeln, was man ihnen vorsetzt“.654 Auch die Ravioli erscheinen ihm als „gut gepackte Schulranzen oder fast geschnürte Schulpakete“, sodass sie genauso wie die Spaghetti eine „Verbindung mit dem Zuhause und der Kindheit“ symbolisieren.655

Der Lyriker aus Wuppertal fühlt sich in Uve e forme nicht nur deshalb wohl, weil er italienische Köstlichkeiten ausprobieren kann, sondern er spürt auch, dass diese Wein- und Käsehandlung ein Gefühl von Zuhause ausstrahlt. Er gewinnt den Eindruck, als bewegten sich die anderen Gäste in Uve e forme genauso, wie sie sich auch zu Hause bewegen, weil sie das Lokal als Teil ihres Zuhauses empfinden. Deswegen wünscht sich Peter Kas, dass dieses Lokal zusammen mit dem Studio in der Villa Massimo bald auch zu einem Teil seines Zuhauses wird. Dies bedeutet für ihn eine neue und wichtige Erfahrung, denn er hatte noch nie in seinem Leben ein „richtiges Zuhause“.656 So möchte er sich in seinem römischen Zuhause wohlfühlen und in das Leben der Stadt integrieren, wohingegen sein „winziges Zimmer“ in Wuppertal „höchstens so etwas wie eine ‚Unterkunft‘“ war.657 Mit „Unterkunft“ ist hier eine vorübergehende Lösung gemeint, die sich deshalb von dem Begriff des Zuhauses stark unterscheidet. Die Bezeichnung „Unterkunft“ deutet auch das Gefühl Peter Kas an, einen Gast im eigenen Land zu sein. Im Gegensatz dazu fühlt er sich in Rom sofort zu Hause, wie sein spontanes Glücksgefühl in Uve e forme deutlich bestätigt: Er spürt „den kurzen Herzsprung eines Glücksgefühls. Was ist denn bloß los mit ihm? Er spürt das Gastliche, Offene und Unvoreingenommene dieser großen Stadt“.658 Vor diesem Hintergrund lässt sich der Raum „Weinhandlung“ in *Rom, Villa Massimo* auf das Thema „innere Freiheit“ zurückführen, weil hier die unterdrückten Gefühle Peter Kas erwachen. So steigt in ihm ein unerwartetes Glücksgefühl auf, das er noch nie in seinem Leben gespürt hat.

Peter Kas Glücksgefühl steht in Analogie zu jenem Wohlbehagen, das Johannes, die Hauptfigur in Ortheils *Die Erfindung des Lebens*, in Rom spürt. Johannes reflektiert ebenfalls

652 Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 46.

653 Ebd.

654 Ebd.

655 Ebd.

656 Ebd.

657 Ebd.

658 Ebd., S. 43.

über „die Leichtigkeit, in Rom anzukommen und sich in dieser Stadt einzuleben“, aber auch über das „Glück“, das ihm Rom unvoreingenommen gibt.⁶⁵⁹ Genauso wie Johannes benötigt Peter Ka in Rom nicht viel, um glücklich zu sein. Es genügen ihm ein Glas Wein und ein bisschen Käse, um sich in der Ewigen Stadt einzuleben.

Die Themen „Freiheit der Sinne“, „Freiheit der Offenbarung“ und „innere Freiheit“, die in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen werden, lassen sich ebenfalls auf bestimmte Orte und Teile des Lebens der Figuren in den jeweiligen Werken zurückführen. In *Römische Aufzeichnungen* steht die räumliche Kategorie „innen“ mit dem Thema „Freiheit der Sinne“ in Verbindung. Dies bedeutet, dass die Sinne nicht nur konstant anhand der Farben, Klänge und Düfte der Stadt stimuliert werden. Vielmehr erwachen sie aus einem langen Schlaf und bestehen darauf, an der Wahrnehmung der Außenwelt teilzuhaben. An diesem Befreiungsprozess beteiligen sich zwar alle Sinne, sodass das Weltbild Uwe Timms als multisensorisch bezeichnet werden kann. Jedoch konzentriert sich der Erzähler in *Römische Aufzeichnungen* auf zwei Sinne: den Tast- und den Sehsinn.

Im Kapitel *Die gnostischen Rindenfelder* reflektiert der Erzähler über die Geschichte und Bedeutung des Tastsinns anhand von Gian Lorenzo Berninis Skulptur „Daphne und Apollo“. Dieser „zu Stein gewordener Augenblick“ befindet sich im Casino der Galleria Borghese, welche auf die Sammeltätigkeit des Kardinals Scipione Borghese zurückgeht und heute zu den wichtigsten Kunstsammlungen Roms zählt.⁶⁶⁰ Im Museumssaal beobachtet der Erzähler die Plastik zu Beginn aus der Distanz, anschließend fühlt er jedoch dasselbe Verlangen wie andere Besucher, nämlich mit dem Finger an der Statue zu bohren: „Allein“, so der Erzähler, „beginne ich wie unter Zwang in einem kleinen Loch am Sockel zu pulen, in dem schon so viele Finger gepult haben“.⁶⁶¹ Der Ursprung dieses unkontrollierbaren Verlangens, die Skulptur zu berühren, ist für Timm mit der Bedeutung des Tastsinns verbunden. Das kleine Loch am Sockel der Statue deutet „auf den Proleten unter den Sinnen, den Tastsinn“ an, der „in der phylogenetischen Entwicklung sich für all die anderen Sinne und deren Kultivierung abarbeiten musste, dabei zugleich aus Gründen der Sauberkeit (Fass das nicht an) und des Lustaufschubs (Fummel nicht) unterdrückt wurde“.⁶⁶² Hier unterstreicht der Erzähler, dass der Tastsinn in seiner Entwicklungsgeschichte immer nur eine „dienende Funktion“ der anderen Sinne ausübte, insbesondere des Auges.⁶⁶³ Es ist ferner interessant zu beobachten, dass Timm die gesellschaftliche Unterdrückung des Tastsinns mit der Figur seines Vaters in Zusammenhang

⁶⁵⁹ Ortheil: *Die Erfindung des Lebens*, S. 482, 64.

⁶⁶⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 40.

⁶⁶¹ Ebd., S. 40.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd., S. 41.

bringt. Deshalb stellen die Ausdrücke in Klammern „(Fass das nicht an)“ und „(Fummel nicht)“ intertextuelle Bezüge auf die strenge Erziehung dar, mit dem der Vater die „Lust an der Berührung“, die der junge Timm empfand, verdrängte.⁶⁶⁴

Der Tastsinn kann erst dann, wenn sein „so bevorzugter Brudersinn, das Auge“, versagt, seine Erkenntnisfähigkeiten zeigen: „Er lernt buchstäblich lesen“.⁶⁶⁵ Daraus ergibt sich das erste Paradox des Tastsinns. Zwar ist das Sehen der primäre Kanal der Alltagswahrnehmung, aber gerade das allmächtige Auge reicht oft allein nicht aus, sodass es an das subalterne Tasten appellieren muss.⁶⁶⁶ Obgleich der Tastsinn „unterfordert und stiefmütterlich behandelt“ wird, hat er in Wirklichkeit ein großes Wahrnehmungsvermögen, denn die Lust am Befühlen gilt als angeborene Charakteristik des Menschseins.⁶⁶⁷ So stellt der Erzähler fest, dass dieses Betasten „vielleicht noch aus archaischer Zeit“ herüberreicht, in der der Glaube entstand, „dass etwas von dem Gegenstand, den man be-greift, auf uns selbst übergehe“.⁶⁶⁸ Insofern kann von einem „lustvoll magische[n] Begreifen“ gesprochen werden, für das „der über die Jahrhunderte buchstäblich abgegriffene Fuß“ des sitzenden Petrus in der Peterskirche deutlich spricht.⁶⁶⁹ Wie Uwe Timm selbst hervorhebt, sind die Bedürfnisse und Wünsche des Tastens trotz der Verbotsschilder überall in den Museen der Welt zu erkennen: „Sie sind überall. Der Fuß Petrus im Peters Dom ist ganz schmal, wie eine flache Zunge, weil Millionen und Millionen Menschen immer daran wischen. Das hat eine gewisse Magie“.⁶⁷⁰ Entsprechend erzählen bestimmte Details von Plastiken in den Museen, wie das Loch in der Statue von „Daphne und Apollo“ oder der Fuß des sitzenden Petrus, „durch ihre glänzende Abgegriffenheit von diesen geheimen Lüsten“.⁶⁷¹

Am Beispiel von Berninis Skulptur wird auch das zweite Paradox des Tastsinns erläutert. Apollo greift nach Daphne, weil ihm das Beobachten nicht mehr reicht. Nun will er die Nymphe „auch ‚erfassen‘“, damit „durch die winzigen Verformungen der Haut an Hand und Fingern jede Erregung über die peripheren Nerven zum Rückenmark und von dort zur Großhirnrinde gelangt“.⁶⁷² Es ist in den gnostischen Rindenfeldern, dass die haptische Erfahrung Apollos zu dem Erlebnis verarbeitet wird, das Bernini für ewig in seiner Skulptur festhält: „[D]as fließende Haar, dies ebenmäßige Gesicht, die Schenkel, der kleine Hintern, von der Borke schon fast

⁶⁶⁴ Ebd., S. 40.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 41.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2018).

⁶⁷¹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 41.

⁶⁷² Ebd., S. 42.

umschlossen, das kleine Grübchen oberhalb der Hüftrundung, die aufgerichteten festen Brüste“ der Nympe.⁶⁷³ Das Verlangen Apollos, nach dem Körper Daphnes zu greifen, spiegelt das zweite Paradox des Tastsinns wider, der „die Körper nur äußerlich erfassen kann“, aber in sie „eindringen will, um sie ‚ganz‘ zu spüren“.⁶⁷⁴ Trotzdem lassen sich haptische Erfahrungen wie diejenige, die Apollo bewegte, nicht im Tastsinn aufheben, weil er „gedächtnislos“ ist.⁶⁷⁵ Dies bedeutet, dass das Tasten die Körperformen im Gedächtnis nicht behalten kann, weil die Lust an der Berührung immer wieder auf sich zurückverwiesen wird. So bleibt lediglich die Erinnerung, wie Bernini zeigt, denn „die Lust des Fühlens eilt immer hinter dem optischen Eindruck“ her, „wie Apollo hinter der Nympe“.⁶⁷⁶ Anhand des zweiten Paradoxes des Tastsinns lässt sich festhalten, dass die Synästhesie der Sinne eine dringende Notwendigkeit in Timms Weltbild darstellt. Da das Tasten allein in Zusammenarbeit mit den anderen Sinnen als Medium für die Befriedigung des Körpers fungieren kann, muss die Realität par force aus einer multisensorischen Perspektive wahrgenommen werden.

Ebenso wie sich anhand von Berninis Skulptur „Daphne und Apollo“ über den Tastsinn reflektieren lässt, steht eines der berühmtesten Gemälde Caravaggios im Zentrum der Abhandlung über die Emanzipation des Sehens. Die Revolution von Caravaggios Malerei wird am Beispiel *Der Bekehrung des Heiligen Paulus* untersucht, die in einem Seitenraum der Kirche Santa Maria del Popolo ausgestellt ist. Zu Beginn des Essays *Caravaggio oder die Emanzipation des Sehens* beschreibt der Erzähler das Gemälde, um daran anschließend die Neuigkeit oder „Aufklärung“ zu analysieren, die mit Caravaggio „im Sehen“ beginnt.⁶⁷⁷ So zeigt die Bekehrung Pauli,

wie der Christenverfolger Saulus auf dem Weg nach Damaskus vom Pferd gestürzt ist, auf dem Rücken liegt, den Kopf vorn, am Bildrand, das Gesicht leicht abgewandt, nach oben blickend, aber mit geschlossenen Augen, der mit Federn geschmückte Helm ist zur Seite gerollt, das Schwert liegt auf dem ausgebreiteten roten Gewand, während das Pferd, weißbraun geschenkt und ungesattelt, fast das ganze Bild einnehmend, vorsichtig einen Huf hebt, um den Gestürzten nicht zu treten, ein Knecht hält das eher verwundert denn erschreckt blickende Tier an der Kandare, indessen Saulus die Arme jenem Licht entgegenstreckt, das auf ihn fällt und auf die Flanke des Pferdes, ein Licht, dessen geheimnisvolle Quelle nicht zu sehen ist, das ihn aber erleuchtet.⁶⁷⁸

Das beschriebene Gemälde zeigt einen Mann, der von dem überwältigt ist, was er sieht: „Warum verfolgst du mich?“, fragt Christus“.⁶⁷⁹ In diesem kurzen Augenblick wird Saulus, der sich fortan Paulus nennen wird, zu einem anderen Menschen, weil er sich zum Christentum

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 43.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 230.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 121.

⁶⁷⁹ Ebd.

bekehren wird. Hier steht auch ein gewöhnlicher Mensch im Zentrum des Bildes, denn Saulus ist bei Caravaggio „ein einfacher römischer Legionär“, wohingegen ihn Raffael zum Beispiel als römischen Offizier, als „Centurio,“ porträtierte.⁶⁸⁰ Darüber hinaus nimmt nicht der Heilige Paulus, sondern sein Pferd das ganze Bild ein. Dies zeigt Caravaggios Revolution, denn „das Neue und Ungeheure“ seiner Malerei besteht darin, dass ein scheinbar nebensächliches Element der Bekehrung Pauli, wie sein Pferd, in den Vordergrund gestellt wird.⁶⁸¹ Caravaggio führt einen „irritierenden, zum Widerspruch reizenden Blick auf die Wirklichkeit“ ein, weil die Dinge und Menschen in einem neuen Licht betrachtet werden, das aber zugleich auch deren tieferen Schatten zeigt.⁶⁸² Es ist von einem Licht die Rede, das „auf die Dinge, Menschen und Heiligen geworfen wird und sie so auf der Dunkelheit heraushebt“.⁶⁸³ In den Gemälden von Caravaggio zeigt sich „das Kleine, scheinbar Unbedeutende, ganz und gar Alltägliche“, wie beispielsweise in der *Madonna di Loreto* zu erkennen ist.⁶⁸⁴ Hier wendet sich Caravaggio zu den Armen, deren dreckigen Füße erstmals in einer Madonnenanbetung auftauchen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nach Timm eine Parallele zwischen den Gemälden von Caravaggio und den Romanen von Pier Paolo Pasolini feststellen, in denen ebenfalls die tieferen Schatten des Lebens ans Licht kommen. Deshalb wird die folgende Aussage Pasolinis in der Abhandlung über Caravaggio zitiert: „Ich liebe das Leben wild und verzweifelt. [...] Ich bin skandalös, ich bin es in dem Maße, wie ich eine Schnur, besser gesagt, eine Nabelschnur zwischen dem Heiligen und dem Profanen ziehe“.⁶⁸⁵ Mit diesem Satz konstatiert der Erzähler, dass auch Caravaggio in seinen Gemälden skandalös war. Zum Beispiel malte er die dreckigen Füße eines Bauernpaares in den Vordergrund eines Madonnenbildes und ein Pferd ins Zentrum einer Heilsgeschichte, was die Kritik seiner Zeit als skandalöse Akten empfand. Auf eine ähnliche Weise stellte Pasolini die jungen Leute der Peripherie Roms ins Zentrum seines Romans *Ragazzi di Vita* (1955) und seines Filmes *Accattone* (1961). Deshalb liegt nach Timm die Motivation der skandalösen Haltung Caravaggios darin, dass er mit seinen Bildern genauso wie Pasolini in der Literatur- und Filmwelt eine Nabelschnur zwischen dem Heiligen und dem Profanen ziehen wollte.⁶⁸⁶ Insofern gilt die *Die Bekehrung Pauli* als Symbol für die Befreiung des Sehens in *Römische Aufzeichnungen*, weil Caravaggio mit seinen Gemälden imstande war, eine skandalöse Aufklärung in das Sehen einzuführen.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 122.

⁶⁸¹ Ebd., S. 123.

⁶⁸² Ebd., S. 129.

⁶⁸³ Ebd., S. 131.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 129.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 128.

⁶⁸⁶ Vgl. ebd., S. 128.

Im Hinblick auf *Das Licht in den Steinen* wird dagegen das Thema „Freiheit der Offenbarung“ in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, das mit dem Begriff der ‚reinen Anschauung‘ in Verbindung steht. Es geschieht dank der reinen Anschauung, dass der Stipendiat die Bedeutung der als „lichte Momente“ bezeichneten Offenbarungen nachvollziehen kann.⁶⁸⁷ Die „lichten Momente“ sind Augenblicke, „in denen einer seine Pflicht oder das, was er dafür hielt, vergaß, seine Aufgabe und sein Ziel aus den Augen verlor und im Augenblick verdunstete wie Tau auf den Steinen“.⁶⁸⁸ Rom kann sich erst dann zeigen, wenn sich der Beobachter von einer rationalen Denk- und Verhaltensweise befreit, um sich auf die „reine Anschauung“ einzulassen. Demzufolge konstatiert der Stipendiat, „dass die Stadt weder zu begreifen noch auf irgendwelche abgreifbaren Formeln zu bringen“ ist.⁶⁸⁹ Vielmehr wird sich Rom demjenigen öffnen, der es nicht zu erklären versucht. Dies setzt eine Änderung der bisher von dem Stipendiaten angewendeten Annäherungsweise voraus, weil er schließlich akzeptiert, dass „aus seinen zielgerichteten Schritten langsam ein nachlässiges, weiches Schlendern“ wird.⁶⁹⁰ Es ist mit anderen Worten notwendig, das Tempo zu verlangsamen und auf die kleinen Bestandteile der Realität zu achten. Deshalb reflektiert der Stipendiat, dass sich ihm die Stadt zum Beispiel „im Anblick einer Katze, die auf dem geborstenen Sockel einer Säule Siesta hält“ oder beim Beobachten der Linien „eines Mäanders an bröckelnden Friesen“ zeigen wird.⁶⁹¹

In den „lichten Momenten“ werden die beiden Fundamente des philosophischen Denkens Giordano Brunos deutlich, deren Verinnerlichung es dem Stipendiaten dazu ermöglicht, die Ewige Stadt zu begreifen. Zu den Orten, in denen sich die „Einheit des Universums“ und die „Realität als Wandlung“ erstmals eindeutig zeigen, zählen die Villa Ada und das Pantheon. Die Entscheidung, diese beiden Orte zu untersuchen, basiert darauf, dass sie auf verschiedenen Ebenen in Opposition zueinander stehen. So gehört zum Beispiel das Pantheon zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten Roms, wohingegen die meisten Touristen die Villa Ada nicht kennen. Außerdem ist das Pantheon wie jedes Bauwerk ein geschlossener Ort. Im Gegensatz dazu ist die Villa Ada, die als drittgrößter Park der Stadt gilt, eine offene Anlage. Schließlich befindet sich das Pantheon im historischen Zentrum Roms, während die Villa Ada im Viertel Parioli in dem nördlichen Teil der Stadt liegt. Im Folgenden wird zunächst der Ort „Villa Ada“ und danach der Ort „Pantheon“ behandelt, denn diese Reihenfolge entspricht der Route des Erzählers.

⁶⁸⁷ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 36.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 37.

⁶⁸⁹ Ebd.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 67.

⁶⁹¹ Ebd.

Beim Betreten der Villa Ada ist der Stipendiat zunächst von der üppigen Vegetation fasziniert, die diesen „Park mit den Wasserspielen“ kennzeichnet.⁶⁹² Die Parkanlage, die er langsam erkundet, ist eine „Oase wuchernden, frischen Grüns“, aber zugleich auch „eine Orgie rauschenden, plätschernden, rinnenden, strömenden, aufschäumenden und niederprasselnden Wassers“.⁶⁹³ So schildert der Erzähler einen Gegensatz zwischen den beiden Bildern der Oase und der Orgie. Einerseits gilt der Park als ruhige Oase „mitten im ausgedörrten, kargen Land“, weil es um den Park herum zwar viele Gebäude, aber wenige grüne Flächen gibt.⁶⁹⁴ Andererseits betont der Erzähler anhand einer Akkumulation von Verben, die das Fließen des Wassers beschreiben, wie „rauschen“, „rinnen“ und „niederprasseln“, dass das Wasser das Grundelement des Parks der Villa Ada verkörpert, genauso wie der Stein das Grundmaterial Roms ist.

Das Wasser ist von wesentlicher Bedeutung für die Villa Ada nicht nur, weil es die Vegetation „ernährt“.⁶⁹⁵ Vielmehr durchströmt das Wasser den Park „wie Blut einen menschlichen Körper, und das Leben des Menschen mit seinen ständigen Veränderungen, Umwegen, Kapriolen, Metamorphosen [ist] der stetigen Bewegung des Wassers gleich“.⁶⁹⁶ Dies bedeutet, dass die Villa Ada eine Einheit symbolisiert, dessen Grundelement, das Wasser, sich in konstanter Bewegung befindet. In diesem Park wird die Wasserflut, so erklärt der Stipendiat, „durch ein kompliziertes System von Pumpen, Speichern und Leitungen in alle Richtungen geführt“, um sich in immer neue Konstellationen und Phantasien zu entladen“.⁶⁹⁷ Insofern spiegeln die vielfältigen und phantasievollen Wasserspiele des Parks den Wandel der Realität wider, weil sich das Wasser genauso wie die Realität immer wieder verändert, um neue Formen anzunehmen.

Im Anblick der Wasserspiele der Villa Ada zeigen sich dem Stipendiaten die beiden Prinzipien, die ihn zur Verinnerlichung der Stadt führen werden: die „Einheit des Universums“ und die „Realität als Wandlung“. Diese Erkenntnis schildert er wie folgt: „Der steinerne Charakter der Stadt“ war in diesem Augenblick „aufgelöst, verflüssigt zu organischer Substanz, die ihre Energie aus sich selbst bezog, keinen Ursprung hatte, kein Ende kannte und die Bewegung ihrer Formungen und Muster verwiesen nur auf das Ornament, das sie immer wieder bildeten: Die Stadt“.⁶⁹⁸ Ebenso wie der Park ein „Gesamtkunstwerk“ bildet, dessen

⁶⁹² Ebd., S. 156.

⁶⁹³ Ebd.

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 157.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 157-58.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 158.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 161.

Grundelement sich konstant verwandelt, wird auch die Stadt zu einem Organismus, der weder einen Anfang noch ein Ende kennt.⁶⁹⁹ Vielmehr erlebt die Stadt einen ständigen Wechsel, weil sich ihre Bestandteile stets kombinieren und trennen, um danach in einem unendlichen Prozess wieder zusammenzukehren. In diesem Sinne verweist die Bewegung der Bestandteile, die hier als „Formungen und Muster“ bezeichnet werden, nur auf das Ganze, das sie immer wieder bilden: die Ewige Stadt.

Soweit es das Pantheon betrifft, gesteht der Stipendiat, dass auch dieses Gebäude von Anfang an eine große Anziehungskraft auf ihn ausübte. Im Gegensatz zur Villa Ada, deren Ausstrahlung auf dem hier geschilderten „Fest des Wassers“ beruht, findet die Faszination des Pantheons einen anderen Ursprung.⁷⁰⁰ Die Vollkommenheit dieses Gebäudes beeindruckte den Erzähler, ohne dass er hätte sagen können, „was diese Vollkommenheit ausmachte“.⁷⁰¹ Deswegen unternimmt er bei seiner letzten Besichtigung den Versuch nachzuvollziehen, warum ihm das Pantheon von Anfang an als das vollkommenste der Denkmäler Roms erschien.⁷⁰²

Zunächst reflektiert der Erzähler, dass „die Elemente“, dessen, was er sich „als „Substanz der Antike“ vorstellt, in keinem anderen Bau der Stadt „so bruchlos vereint“ sind.⁷⁰³ Im Pantheon sind „Kuppel und Säulen, Stein und Licht, Lakonie und Anmut“ so bruchlos verbunden, dass sich das Gebäude als eine vollkommene Einheit zeigt.⁷⁰⁴ Mit den Wortpaaren „Kuppel und Säulen“ und „Lakonie und Anmut“ weist der Erzähler einerseits auf die Grundelemente der antiken Architektur, andererseits auf deren Grundprinzipien der Einfachheit und Harmonie der Bewegung hin. Darüber hinaus sind „Stein und Licht“ zentrale Motive für das Rombild von Klaus Modick, weil sie den Wandel der Realität symbolisieren. Das römische „Licht“ hebt die Zeichen der Epochen hervor, die in der Geschichte der Stadt aufeinander folgten. Diese Zeichen sind Modick zufolge noch heute in dem römischen „Stein“ sichtbar, sodass das Wort „Stein“ in seinem Roman zu einer Synekdoche für die berühmten Bauten und Denkmäler der Ewigen Stadt wird. In Rom konkretisiert sich der Wandel der Realität am Beispiel der Architektur des Pantheons, dessen jahrhundertalte Geschichte bereits im Jahr 27. v. Chr. begann. Dieser Kuppelbau wurde zwar ursprünglich als Tempel für alle Götter errichtet,

⁶⁹⁹ Ebd., S. 157.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Ebd., S. 182.

⁷⁰² Anders als Modick schildert Ortheil das Pantheon als ein gebändigtes und verletztes Tier, als „eine riesige wuchtige Erscheinung, an den Flanken getroffen, wo der Marmor herausgebrochen ist, schwere Wunden auch an den Ziegelmauern, als habe der Feind von allen Seiten und mit allen nur denkbaren Waffen zugestoßen und zugestochen“. Auch die Öffnung in der Kuppelspitze erscheint ihm als der „entscheidend[e], letzt[e] und tödlich[e] Treffer, [als] das Wundmal des Todes oben im Dach“. Ortheil: *Römische Sequenzen*, S. 9.

⁷⁰³ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 183.

⁷⁰⁴ Ebd.

aber dann zu Beginn des 7. Jahrhunderts zu einer christlichen Basilika umgebaut.⁷⁰⁵ Jahrhunderte später wurde zudem das Pantheon zu einem Bestattungsort, in dem sowohl wichtige Persönlichkeiten der italienischen Kunstwelt wie Raffaello Sanzio und Annibale Carracci als auch Mitglieder der adligen Familie Savoia beerdigt wurden.

Im Anschluss daran stellt der Erzähler in der folgenden Passage fest, dass die „Vollkommenheit“⁷⁰⁶ des Pantheons sich ebenfalls mathematischen Gesetzen verdankt:

Vielleicht war wirkliche Schönheit nur dort zu finden, wo sie sich Parallele zu Wissen und Gesetzmäßigkeit mit deren Logik schnitt, wo die Rationalität aus ihrem Gegenteil lebte und umgekehrt, denn der Durchmesser des Baus hatte die gleiche Länge wie seine Höhe, und der zylindrische Unterbau war ebenso hoch wie die Kuppel; vervollständigte man sie zur Kugel, läge sie dem Boden auf, so dass man es mit einem Raum vollendeter Harmonie zu tun hatte.⁷⁰⁷

Dieses antike Bauwerk fasziniert noch heute mit seinen Gegensätzen und harmonischen Proportionen. Soweit es die Gegensätze betrifft, lässt sich die Fassade mit dem Giebeldreieck nicht auf die runde Form im Inneren des Gebäudes schließen. Dies hat zur Folge, dass das Pantheon ein Bauwerk ist, in dem „die Rationalität aus ihrem Gegenteil lebte und umgekehrt“, denn hier verflochten sich entgegengesetzte, architektonische Elemente.⁷⁰⁸ So versetzt das Pantheon seine Besucher häufig in Staunen, weil der Rundbau das absolute Gegenteil der „Gesetzmäßigkeit“ des Pronaos darstellt.⁷⁰⁹ Im Übrigen ist das Innere des Gebäudes aus zwei Gründen beeindruckend. Zum einen hat der Rundbau die gleiche Höhe des Durchmessers, ebenso wie die Höhe des Zylinders dem Radius gleicht; zum anderen gibt es eine Öffnung in der Kuppelspitze, die einen Ausblick auf den Sternenhimmel gestattet und Himmel und Erde metaphorisch versöhnt. Über dem Rundbau wölbt sich außerdem eine halbkugelförmige Kuppel, die sich geometrisch perfekt in die Zylinderstruktur einfügt. Vor diesem Hintergrund schaffen die geometrischen Proportionen des Pantheons eine ausgewogene und vollendete Harmonie, dank der dieses Gebäude zur „Mutter aller späteren Kuppelbauten“ wurde.⁷¹⁰

Die „Vollkommenheit“⁷¹¹ des Pantheons steht mit dem philosophischen Prinzip von Giordano Bruno in Verbindung, das in der vorliegenden Analyse als „Einheit des Universums“ bezeichnet wurde. Das Pantheon symbolisiert eine Einheit, weil seine geometrischen Proportionen eine ausgewogene Harmonie schaffen, in der die Grundelemente der antiken

⁷⁰⁵ Auf Altgriechisch steht Πάνθεον [iερόν], Pántheon [hierón] für „[Tempel] aller Götter“.

⁷⁰⁶ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 182.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 183.

⁷⁰⁸ Ebd.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*, S. 181. Das architektonische System des Pantheons wurde sowohl von Brunelleschi und Bramante als auch von späteren Architekten wie Borromini übernommen. So kann gewissermaßen von einem „Pantheon-Motiv“ die Rede sein, das von zentraler Bedeutung für die Architektur der Renaissance und des römischen Barocks wurde. Dazu siehe auch: Juergen Bay: *Das Pantheon-Motiv* ([S.I.]: Universität Heidelberg / Zentrale und Sonstige Einrichtungen, 2003).

⁷¹¹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 183.

Architektur bruchlos vereint sind. Insofern äußert sich der Stipendiat beim Verlassen des Gebäudes folgendermaßen: „[U]m das Außen zu verstehen, musste man nach innen sehen, musste das Außen einziehen wie Luft, um es dann wieder aus sich zu entlassen, erfahren, umgeformt, erfunden, und so lebte auch die ganze Stadt in dieser Kuppel, und die Kuppel wölbte sich über der Stadt“.⁷¹² Hier wird deutlich, dass sich die Außenstruktur des Pantheons erst dann nachvollziehen lässt, wenn sie mit dem Inneren des Gebäudes in Verbindung gesetzt wird. In diesem Sinne verkörpern sowohl die Zylinderstruktur mit der Kuppel als auch der Pronao mit dem Giebeldreieck die Bestandteile eines Ganzen, das wiederum ohne die Zusammensetzung seiner einzelnen Bauelemente nicht existieren könnte. Demzufolge wird das Pantheon auch zum Symbol für die ganze Stadt, die genauso wie dieses Gebäude nicht zu begreifen ist, wenn das Ganze und seine Bestandteile separat untersucht werden. Dies bedeutet, dass der Stipendiat lernen muss, das Ganze und die Bestandteile in Verbindung zu setzen, um Rom zu verinnerlichen.

In *Rom, Villa Massimo* wird das Thema „innere Freiheit“ in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen. Dieses Thema betont Peter Kas Befreiung von einem „stur durchgehaltenen, strengen Lebensrhythmus“, die ihm zwar dabei helfen musste, sich Rom „gefügig [zu] machen“, aber in Wirklichkeit eine schwere, seelische und literarische Krise bewirkte.⁷¹³ Die innere Freiheit von Peter Ka zeigt sich anhand des Motivs der „Entdeckung der Liebe“, aber auch anhand des Motivs seiner „neuen Wahrnehmungsform“ Roms.

Die Entdeckung der Liebe ist Bestandteil eines Prozesses der Selbstbegegnung, die Peter Ka erst nach der Überwindung seiner Krise erreicht. Dieser Prozess beginnt aber bereits vor der Krise, sodass seine frühe Phase beispielsweise im Kapitel *Auftreten* auftaucht. Hier wird die zu Beginn jedes Stipendienjahres stattfindende Veranstaltung geschildert, in deren Rahmen die Stipendiaten die Gelegenheit haben, den anderen Künstlern der Villa Massimo und deren Direktor ihre Arbeiten in einem informellen Kontext zu zeigen. Im „Rundgang der Stipendiaten“ ist es der Auftritt des Bildhauers, der Peter Ka am meisten beeindruckt, weil er hier neben den „abstrakt natürlich[en]“, aber auch durch eine „Anwandlung von Körperlichkeit“ geprägten Kunstwerken des „Meister[s]“ etwas noch Erstaunlicheres bewundern kann.⁷¹⁴ Peter Ka ist von der Dynamik fasziniert, die sich zwischen dem Bildhauer und seiner „weiblichen Begleitung in Rot“ entfaltet.⁷¹⁵ In seinen Augen sind sie ein „Paar, das sich ergänzt! Ein Paar, das an einem Strang zieht!“, denn er „ist der Meister und

⁷¹² Ebd., S. 185.

⁷¹³ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 157.

⁷¹⁴ Ebd., S. 114.

⁷¹⁵ Ebd., S. 117.

Handwerker, und sie ist die Kritikerin und Ästhetin“.⁷¹⁶ So symbolisieren der Bildhauer und seine Partnerin, die tatsächlich Kunsthistorikerin ist, die große Liebe, die für Peter Ka nicht nur starke Gefühle voraussetzt, sondern vielmehr auf Kooperation und Vertrauen beruht. Für den jungen Lyriker bedeutet die große Liebe, ein gemeinsames Lebensprojekt zu entwerfen, in dessen Zentrum die Kunst steht.

Die Bindung dieses Paares ist so stark, dass Peter Ka erstmals in seinem Leben neidisch wird. In diesem Moment spürt er, „der sich stets für einen extrem neidfreien und von Eifersucht weitgehend verschonten Menschen gehalten hat, [...] wie so etwas wie hässlicher Neid an ihm nagt.“⁷¹⁷ Das ist ein neues Gefühl für Peter Ka, denn er hatte sich zwar auch schon in Wuppertal nach der großen Lieben gesehnt, der Neid, den er jetzt spürt, ist aber etwas völlig Anderes. Er beneidet nicht den Bildhauer um seinen Erfolg „das gönnt er ihm, und das ist ihm auch herzlich egal“.⁷¹⁸ Neid empfindet er dahingegen angesichts „der weiblichen Begleitung, die so bestimmt, nüchtern und aufmerksam wirkt“.⁷¹⁹ Auch Peter Ka möchte eine Geliebte wie die Kunsthistorikerin an seiner Seite haben, „um gemeinsam durch Rom zu ziehen. Und sich ununterbrochen auf ästhetisch ausgereiztem Niveau über die banalsten Dinge zu streiten!“.⁷²⁰ Deshalb beginnt er im Atelier des Bildhauers, sich „mit seinen eigenen Fantasien über ein anderes Leben“ zu beschäftigen und reflektiert dabei, dass es „[s]chlimm“ ist, „wie allein er sich durch die Welt schlagen muss!“⁷²¹ In diesem Augenblick begreift Peter Ka, dass das Leben durch die Liebe schöner und vollständiger wird. So wünscht er sich nichts sehnlicher, als selbst auch diese Erfahrung erleben zu können.

Peter Kas Wünsche werden erst gegen Ende des Romans erfüllt, als er dank der Figur der Malerin endlich die Liebe entdeckt. Obgleich er sie schon von Anfang an mochte, war er aufgrund seiner Unsicherheit und Scheu nie imstande, seine Gefühle in Worte zu fassen. Vor diesem Hintergrund stellt er fest, dass er „das verdammte Talent [hat], sich auf bestimmte, ihm nahe Menschen zuzubewegen und sich dann wie von selbst aus dieser sich anbahnenden Nähe wieder nach draußen zu befördern“.⁷²² Es ist ihm deshalb nie gelungen, der Malerin seine Liebe zu gestehen, weil „er nicht insistiert! Weil er, bevor es ernster wird zurück in sein Studio geht“.⁷²³ Dennoch nimmt er eines Tages, nachdem er eine schwere seelische Krise überwunden hat, all seinen Mut zusammen und lädt die junge Frau zu einem Glas Gin ein. Es handelt dabei

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Ebd., S. 118-19.

⁷²¹ Ebd., S. 119.

⁷²² Ebd., S. 214.

⁷²³ Ebd.

um einen scheinbar kleinen Schritt, der jedoch die Beziehung zwischen Peter Ka und der Malerin für immer verändern wird. Von diesem Moment an beginnen die beiden Stipendiaten, viel Zeit zusammen zu verbringen: „Sie sind jetzt mehrmals in der Woche zusammen“, bemerkt Peter Ka.⁷²⁴ So besucht er die Malerin in ihrem Studio und „setzt sich lesend in eine Ecke, während sie malt“, weil er sich besser konzentrieren kann, wenn „er sich in ihrer Nähe aufhält und liest“.⁷²⁵ Ebenso wie die Nähe der Malerin einen positiven Einfluss auf Peter Ka ausübt, dessen „Unruhe oder latente Nervosität“ verschwindet, empfindet sie seinen „Atem und [seine] Anwesenheit“ als „beruhigend“.⁷²⁶

Peter Ka ist in die Malerin verliebt, die seine Gefühle erwidert. Die große Neuigkeit für den Lyriker aus Wuppertal ist aber, dass er keine Benennungen für diese Beziehung benötigt, weil ihm das schöne Zusammensein bescheidet. Dies bedeutet eine tiefe Veränderung für Peter Ka, der immer nach der großen Liebe suchte, die von den großen Lyrikern gedichtet wurde. Schließlich hört er auf, seine Gefühle zu kategorisieren und seine Liebesgeschichte zu planen, denn er begreift, dass das Leben gelebt werden muss. Deshalb will er die Frage, ob er und die Malerin ein Liebespaar sind, nicht beantworten: „Sind sie überhaupt ein Liebespaar? So weit würde Peter Ka nicht gehen, nein, das sind sie (noch?) nicht“.⁷²⁷ Diese Frage spielt für ihn keine Rolle mehr, denn was „jetzt zählt, ist das schöne Zusammensein, das viele Vorteile gegenüber all der Einsamkeit der letzten Monate hat“.⁷²⁸ Das Schöne an ihrer Beziehung ist gerade, dass sie nicht mehr „über dieses Liebespaar-Sein oder – Nichtsein“ nachdenken müssen. Vielmehr können sie „intensiv leben“ und das beruhigende Gefühl genießen, „nicht mehr alles nur aus eigener Kraft bestreiten zu müssen“.⁷²⁹ „Das ist“, wie Peter Ka mitteilt, „ein gewaltiger Fortschritt gegenüber den früheren Tagen“, in denen er sich allein „durch die Welt schlagen“ musste.⁷³⁰ Insofern konstatiert der Lyriker aus Wuppertal, dass Liebe „die in diesem Moment beste römische Antwort auf viele sehr deutsche Fragen“ ist.⁷³¹ Dass er die Liebe entdeckt hat, „genügt vorerst“ als römische Erfahrung.⁷³²

In *Rom Villa Massimo* lässt sich das Thema „innere Freiheit“ auch mit dem Motiv „neue Wahrnehmungsform“ verbinden, die Peter Ka zum Verständnis Roms verhelfen wird. So beginnt das Kapitel *Renaissancen* mit dem folgenden Kommentar des Erzählers, der die

⁷²⁴ Ebd., S. 215.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Ebd., S. 218.

⁷²⁸ Ebd., S. 218.

⁷²⁹ Ebd., S. 223.

⁷³⁰ Ebd., S. 219.

⁷³¹ Ebd., S. 233.

⁷³² Ebd.

Änderung in der inneren Haltung von Peter Ka unterstreicht: „Und dann ist es so weit, und Peter Ka macht Ernst mit dem Projekt, sich Rom ‚auszusetzen‘“.733 Deshalb entwickelt der Lyriker aus Wuppertal ein neues Programm, dessen erste Phase nicht in den „klassischen touristischen Zonen etwa in der Umgebung der Spanischen Treppe, in der Nähe von Sankt Peter oder rund um die Piazza Navona“, sondern in den Peripherien Roms beginnt.734 Der Grund für diese Entscheidung liegt darin, dass sich Peter Ka zunächst lediglich für jenen Teil der Stadt interessiert, der keinen Bezug zum „historisch Abgesetzte[n] und Abgehangene[n]“ aufweist.735 Am frühen Morgen steigt er in die Metro und fährt bis zur Endstation der jeweiligen U-Bahn-Linie, um „sich dann von den Peripherien her treiben“ zu lassen.736 Außerdem geht er lange zu Fuß, weil er alles beobachten will, was sich um ihn herum befindet. Wie der Erzähler betont, hat Peter Ka in dieser Phase all seine Sinne „auf Schauen, Hinsehen, Notieren, Aufzeichnen geschaltet“, damit er sich besser auf die „Details“ und „Kleinigkeiten“ Roms konzentrieren kann.737 Während seiner Erkundungen „fotografiert und zeichnet [er] mit Hilfe seines Smartphones Geräusche, Klänge und Unterhaltungen auf“.738 Vor diesem Hintergrund verkörpert Peter Ka eine moderne Version der Romreisenden des 18. und 19. Jahrhunderts. Zwar betrachtet er den römischen Alltag eingehend, aber verwendet dabei ein Smartphone, das typische Werkzeug der digitalen Ära, um seine Eindrücke festzuhalten, statt wie zum Beispiel Goethe handschriftliche Notizen zu Papier zu bringen. Darüber hinaus bildet Peter Kas Interesse an den Peripherien eine deutliche Analogie zum Werk von Pier Paolo Pasolini, der in seinen Texten und Filmen das Augenmerk auf die Einwohner der „borgate“ Roms legte.739

In dieser Phase kennzeichnet Peter Ka seine Annäherungsweise als „eine nicht gezielte, sondern möglichst freie und zufällige Materialsuche“.740 Er wird zunächst „Bilder, Filme, Klänge und Texte der Ewigen Stadt“ zu einem „ungeordneten Gebräu (oder Mix)“ zusammenstellen, „als Grundlage und Ausgangsmaterial für spätere Gedichte“.741 Wichtig ist dabei, „dass er während seiner Recherchen und langen Wege nicht von vornherein an Motive und Themen denkt“. Dies bedeutet, dass Peter Ka mit seinem vergeblichen Versuch aufgehört

733 Ebd., S. 176.

734 Ebd., S. 176-177.

735 Ebd., S. 176.

736 Ebd., S. 177.

737 Ebd., S. 176.

738 Ebd., S. 177.

739 Zu diesem Zusammenhang vgl. Pier Paolo Pasolini: *Rom, andere Stadt: Geschichten und Gedichte*, übersetzt von Annette Kopetzki (Hamburg: Corso, 2010). In diesem Band sind Pasolinis Texte unter anderem Erzählungen, Gedichte und Tagebuchnotizen über Rom aus den 1950er und 1960er Jahren gesammelt. Hier erzählte Pasolini von seiner Liebe zur „grande metropoli popolare“, die sich jedoch durch den aufziehenden „Zentralismus der Konsumgesellschaft“ schon zu seinen Lebzeiten veränderte.

740 Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 177.

741 Ebd.

hat, die Stadt anhand einer präzisen Kategorisierung verstehen zu wollen. Schließlich muss er feststellen, dass Klassifizierungen beim Verständnis der römischen Realität nicht helfen, sondern die Leidenschaft für diese Stadt stillen. „Solche Klassifizierungen“, wie der Erzähler mitteilt, „töten jedes Interesse und kanalisieren es durch lauter Wasser, das den Dingen ihr Leben und ihre Frische entzieht“.⁷⁴² In der Anfangsphase der Arbeit gilt es demnach, „voreilige Benennungen“⁷⁴³ zu vermeiden, sodass sich Peter Ka frei von festen Deutungsmustern nur auf seine Materialsammlung konzentrieren kann: „Das Gebräu muss vorerst nur versorgt, genährt und gepflegt werden – das genügt in der Anfangsphase“.⁷⁴⁴

Insofern scheint seine neue Devise, die „Weg mit dem Verstehen!“ lautet, der Schule der Anschauung bei Klaus Modick zu ähneln.⁷⁴⁵ Auch Peter Ka muss sich von den vertrauten Wahrnehmungs- und Deutungsmustern befreien, um sich auf eine neue Art der Anschauung einzulassen, in deren Zentrum die Details stehen. Erst dann, wenn das Gebräu des gesammelten Materials „gewachsen und groß geworden“ ist, kann „er es genauer beobachten und versuchen, bestimmte interessante Momente zu isolieren und dann weiter mit ihnen zu arbeiten“.⁷⁴⁶ Diese bestimmten und interessanten Momente repräsentieren die Details, die für Peter Ka viel wichtiger als das ganze Wesen der Stadt sind, denn nicht „die Fülle, die Aneinanderreihung und das Ensemble interessieren ihn, sondern das Einzelne, Krasse, Querstehende“.⁷⁴⁷ So bilden zwar die Details eine natürliche Einheit, führen aber zugleich auch „ein Eigenleben und erscheinen charakteristisch, sonderbar“.⁷⁴⁸ Hier ist hervorzuheben, dass die Überlegenheit der Details über das Ganze eine Differenz zum Prinzip der „Einheit des Universums“ in *Das Licht in den Steinen* darstellt. Nach Peter Ka spielen die Details eine primäre Rolle für die Wahrnehmung der Stadt, während das Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen in Modicks Roman wechselseitig ist. Folgt man dem Stipendiaten in *Das Licht in den Steinen*, kann es zwar kein Ganzes ohne Bestandteile geben, jedoch erhalten die einzelnen Teile erst dann eine größere Bedeutung, wenn sie sich zu einem Ganzen zusammenstellen.

In der zweiten Phase des Programms beginnen die Grenzen allmählich zu „verschwimmen“, sodass sich Peter Ka auch in das historische Zentrum begibt. Hier entscheidet er sich dafür, die Casa di Goethe zu besichtigen, die auf der Via del Corso unweit der Piazza del Popolo, liegt. Dieses römische Museum die „alte ‚Goethe-WG‘“, in der heutzutage sein Zimmer und die

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 179.

⁷⁴⁶ Ebd., S. 177.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 179.

⁷⁴⁸ Ebd.

ganze Wohnung zu besichtigen sind, aber auch die von dem Maler Tischbein angefertigten Bilder und Skizzen von Goethe.⁷⁴⁹ Der Beweggrund, die Casa di Goethe zu besichtigen, liegt für Peter Ka darin, dass Goethe das Beispiel eines „Menschen von früher“ verkörpert, „der sich Rom ganz ausgesetzt hat“.⁷⁵⁰ Mit „ausgesetzt“ ist hier gemeint, dass Goethe aufhörte, „seine alten Rollen weiter zu spielen“, um in Rom „bedingungslos, nicht inszeniert“ und „ganz von vorne“ zu beginnen.⁷⁵¹

Sobald Peter Ka das große Eckhaus am Corso betritt, in dem Goethe viele Monate wohnte, muss er feststellen, dass sich direkte Parallelen zwischen seinem Romaufenthalt und demjenigen Goethes ziehen lassen.⁷⁵² Diese „Parallelen verblüffen stark und lassen ihn für einen Moment glauben, er wanderte durch ein Traumkabinett, das unübersehbare Verbindungen mit seiner eigenen Existenz hat“.⁷⁵³ In der Wohnung beschleicht ihn sofort „das seltsame Gefühl, seinem eigenen Zuhause nahe zu sein“.⁷⁵⁴ Unter Zuhause versteht Peter Ka dabei „das kleine Zimmerchen, das er während des langen Sommers als römische Zweitwohnung genutzt“ hat.⁷⁵⁵ So empfindet er als erstaunlich, dass sich auch der große Dichter mit einem kleinen Zimmer beschied und nicht mehrere Räume bewohnte. Darüber hinaus konstatiert Peter Ka, dass Goethe ein „Beobachter und Notierer“ war, der sich für das Leben in Rom mit großer Leidenschaft interessierte.⁷⁵⁶ Dies lässt sich anhand eines berühmten Aquarells von Tischbein festhalten, das zu der Sammlung der Casa di Goethe zählt. Auf diesem Bild steht Goethe „in einfachster Hauskleidung“ und, wie Peter Ka erstaunt hervorhebt, „mit Hausschuhen!“ am Fenster und schaut hinaus.⁷⁵⁷ Die Raffinesse dieses Bildes besteht darin, dass Goethe nur von hinten zu sehen ist, leicht nach vorn gebeugt, weil sein Blick auf die römischen Straßen gerichtet ist. Dieses Aquarell zeigt unmissverständlich, dass Goethe ein „Neugieriger“ war: „Einer, der den Blick nicht lösen kann von dem, was er unten auf den römischen Straßen zu sehen bekommt“.⁷⁵⁸

⁷⁴⁹ Ebd., S. 159.

⁷⁵⁰ Ebd.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Auch Jan Koneffke unterstreicht, dass es Parallelen zwischen seiner römischen Erfahrung und derjenigen von Goethe gibt: „[B]ei der Lektüre [von Goethes *Italienische Reise*] fielen mir erstaunliche Parallelen zu meinen eigenen Erfahrungen auf“. Jan Koneffke: *So denkt an mich als einen Glücklichen: Goethes „Italienische Reise“*, in: Gazzetti Maria, Reitani Luigi (Hrsg.): *Roma trifft Berlin* (Rom: Casa di Goethe / Istituto Italiano di Cultura Berlino, 2016).

⁷⁵³ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 226.

⁷⁵⁴ Ebd.

⁷⁵⁵ Ebd.

⁷⁵⁶ Ebd., S. 230.

⁷⁵⁷ Ebd.

⁷⁵⁸ Ebd., S. 230.

In einer anderen Skizze Tischbeins liegt Goethe auf einem Sofa. Das Interessante an diesem Bild ist, dass Goethe auf dem Rücken liegt und „mit den Füßen hoch in der Luft strampelt“.⁷⁵⁹ Goethes Körperhaltung deutet ein Glücksgefühl an, das Peter Ka sofort nachvollziehen kann, weil er auch solche Glücksmomente in Rom immer wieder erlebt hat. Entsprechend kommentiert er das Bild: „Zum in der Luft Strampeln! Zum Aufstehen und Losgehen und Loslaufen! Pure Euphorie, unerklärlich stark und mitreißend! Dass einem das Herz bis zum Hals schlägt! Dass man endgültig glaubt, den einzigen Platz auf der Erde gefunden zu haben, den man nicht verlassen möchte“.⁷⁶⁰ Sowohl Goethe als auch Peter Ka fanden in Rom ein Zuhause, in denen sie so glücklich waren, dass ihnen „das Herz bis zum Hals“ schlug.⁷⁶¹ Deshalb versuchte Goethe so lange wie möglich in Rom zu bleiben, bis er schließlich nach Weimar zurückkehren musste. Auch Peter Ka fällt der Abschied von der Ewigen Stadt schwer, sodass ihm am Tag der Abreise „unwillkürlich Tränen in den Augen stehen“.⁷⁶² Nach seiner Rückkehr nach Wuppertal fühlt er sich dort zudem so unglücklich, dass er die Entscheidung trifft, nach Rom umzuziehen.

Die letzte Parallele zwischen Goethe und Peter Ka besteht darin, dass sie beide zu Beginn Schwierigkeiten damit haben, sich mit Rom auf der poetischen Ebene auseinanderzusetzen. So ist Peter Ka von den Eingangswersen der ersten *Römischen Elegie* tief berührt, weil sie seine eigene Erfahrung widerspiegeln: „Und dann liest er: *Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste! Straßen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?! Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern, / Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still* [sic]“.⁷⁶³ Der Beginn dieses Gedichts zeigt, dass Goethe genauso wie Peter Ka in Bedrängnis geriet, als er den Versuch unternahm, die Ewige Stadt zu begreifen und in seinen Gedichten zu thematisieren. Deswegen stehen Peter Ka Tränen in den Augen:

Denn im Grunde sprechen diese alten und fernen Zeilen doch von nichts anderem als von ihm, Peter Ka, und von den langen Monaten, in denen er in Rom unterwegs war. Flehentlich darum bettelnd, dass diese Steine zu sprechen und diese Straßen zu reden beginnen. Lauernd darauf, dass der Genius sich regt. Mit dem Empfinden, dass die Umgebung atmosphärisch beseelt sei, er diese Beseelung, aber nicht mit eigenen Zeilen zu fassen bekommt.⁷⁶⁴

Durch die Lektüre von *Römische Elegien* findet Peter Ka die Lösung für seine literarische Beschäftigung mit Rom. Er wird bis zum Ende seines Aufenthalts „weiter aufmerksam notieren“, aber „Rom-Gedichte“ wird er in der Ewigen Stadt nicht schreiben, sondern damit bis

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Ebd.

⁷⁶¹ Ebd.

⁷⁶² Ebd., S. 261.

⁷⁶³ Ebd., S. 231.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 230.

zu seiner Rückkehr nach Wuppertal warten.⁷⁶⁵ In seiner Heimatstadt wird er sich in das gesammelte Bild-, Klang- und Filmmaterial vertiefen und „sich wieder zurück nach Rom versetzen“, um Gedichte über die Ewige Stadt zu schreiben.⁷⁶⁶

Dank der Parallele mit Goethes Romerfahrt fühlt sich Peter Ka von den Ängsten und Beklemmungen befreit, die bisher seine Arbeit in Rom hemmten: „Und plötzlich und auf einen Schlag fühlt er sich befreit von all den quälenden Gedanken, die in den letzten Monaten fortlaufend das sofortige Dichten beschworen“.⁷⁶⁷ Seine neue Annäherungsweise ermöglicht es ihm, sich auf einer persönlichen und poetischen Ebene von den Regeln zu befreien, die ihn bislang daran hinderten, Rom zu begreifen. Peter Ka erringt in Rom jene innere Freiheit, die notwendig ist, um Gedichte über die Ewige Stadt zu schreiben.

3.3. Die narrative Struktur der italienischen Texte

Soweit es die Texte der italienischen Romdichtung betrifft, lassen sich auffällige Konvergenzen feststellen. Gemein haben *Il viaggio a Roma*, *I fannulloni* und *Isole* nicht nur, dass ihre Autoren, Alberto Moravia und Marco Lodoli, gebürtige Römer sind, sondern dass auch die Ewige Stadt im Zentrum dieser Texte steht, wo sie sowohl als Ort der Handlung als auch als literarisches Sujet fungiert. Dies bedeutet aber nicht, dass Rom immer auf dieselbe Art und Weise thematisiert wird. Vielmehr zeigen Moravia und Lodoli eine unterschiedliche Art der Darstellung der Ewigen Stadt, wie in diesem Abschnitt gezeigt wird.

Die andere Gemeinsamkeit zwischen den analysierten Texten besteht darin, dass sie alle eine autodiegetische Erzählstruktur aufweisen, in welcher der Erzähler der Hauptfigur entspricht. Wie Manfred Jahn hervorhebt, „a special case of homodiegetic narration is autodiegetic narration, in which the narrator is the protagonist of his/her story“⁷⁶⁸. So berichten Mario in *Il viaggio a Roma*, sowie Lorenzo in *I fannulloni* und der Ich-Erzähler von *Isole* von ihren eigenen Geschichten, in denen sie als Hauptcharaktere im Zentrum der Handlung stehen. Trotz dieser Übereinstimmungen lassen sich beträchtliche Unterschiede in den Erzählstrukturen festhalten. Deshalb wird im Folgenden zunächst die narrative Struktur von Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* analysiert, ehe anschließend Marco Lodolis *I fannulloni* und *Isole* untersucht wird.

In *Il viaggio a Roma* erzählt die Hauptfigur namens Mario De Sio die Geschichte ihrer Reise nach Rom, die sich aber von Anfang an der Tradition der deutschen Romreisenden

⁷⁶⁵ Ebd., S. 231.

⁷⁶⁶ Ebd.

⁷⁶⁷ Ebd.

⁷⁶⁸ „Narratology: A Guide to the Theory of Narrative“, English Department, University of Cologne, Mai 2017, Aufruf: 23.05.2019, <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>>.

entgegensetzt. Mario begibt sich nicht auf eine Reise in die Ewige Stadt, um sich dort mit der Antike zu beschäftigen oder berühmte Denkmäler zu besichtigen. Vielmehr will er sich Klarheit über die Geschichte seiner Familie verschaffen und seinen Vater nach vielen Jahren wiedersehen. Vor diesem Hintergrund greift der Romantitel scheinbar auf die Tradition der Romreisenden zurück, die aber in Wirklichkeit für Moravia keine große Rolle spielt. Stattdessen richtet sich der Fokus des Geschehens auf die innere Welt Marios, die primär im inneren Monolog entfaltet wird. Der innere Monolog, in dem die Hauptfigur ihre Gedankenvorgänge unmittelbar in der Ich-Form wiedergibt, weist Mario als einen introspektiven Charakter aus. Er hinterfragt nicht nur ständig seine eigenen Entscheidungen, sondern er reflektiert auch über das Agieren der anderen Figuren, weil er glaubt, dass ihm diese Haltung zu einem besseren Verständnis der Realität verhelfen kann. So versucht er, Deutungen für das Verhalten seines Vaters, Riccardo De Sio, zu finden, wie die folgende Passage zeigt:

[M]a era proprio questa accoglienza imprevista e sorprendente che mi ispirava una diffidenza quasi irritata. Perché chiamarmi: „Figlio mio carissimo?“, dopo un silenzio completo durato quasi quindici anni? E che cosa voleva dire la frase: „La tua famiglia ti aspetta“, detta da chi sapeva benissimo che la mia famiglia era ormai quella dello zio che, alla morte di mia madre, mi aveva accolto generosamente nella sua casa di Parigi e mi aveva allevato come un figlio insieme con i suoi due figli Paolo e Silvia? E infine perché questo misterioso, completo estraneo aveva persino voluto accollarsi le spese del mio viaggio, facendomi pervenire senza indugio und biglietto aereo prepagato?⁷⁶⁹

Am Beispiel dieser Passage wird deutlich, dass Mario die dringende Notwendigkeit spürt, nach vielen Jahren die geheimnisvolle Geschichte seiner Familie zu entdecken. Dennoch haben seine Reflektionen den umgekehrten Effekt, weil sie lediglich seine Unsicherheit und Unschlüssigkeit verstärken, anstatt für mehr Klarheit zu sorgen. Insofern sind „i personaggi del Moravia [...] pieni di riflessioni, di calcoli, di ricerche intime che li conducono, a vicenda, all'incertezza e titubanza ed alla passività“.⁷⁷⁰

Des Weiteren wird der innere Monolog Marios oft von langen Dialogen unterbrochen, in denen der junge Mann seinen Gesprächspartnern viele Fragen stellt. Zum Beispiel ist der erste Dialog zwischen Mario und seinem Vater durch eine rasche Reihenfolge von Fragen und Antworten charakterisiert, wie anhand der folgenden Auszüge deutlich wird:

⁷⁶⁹„[D]och gerade diese unvorhergesehene und erstaunliche Aufnahme flößte mir fast gereiztes Misstrauen ein. Warum nannte er mich: ‚Mein lieber Sohn‘, nach fast fünfzehn Jahren völligen Schweigens? Und was sollte der Satz: ‚Deine Familie erwartet dich‘, wo er doch sehr gut wusste, dass meine Familie nunmehr die meines Onkels war, der mich beim Tod meiner Mutter großmütig in seinem Haus in Paris aufgenommen und zusammen mit seinen beiden Kindern, Paolo und Silvia, wie einen eigenen Sohn aufgezogen hatte? Und dann, warum hatte dieser geheimnisvolle völlig Fremde, sogar die Kosten meiner Reise übernehmen wollen und mir unverzüglich ein bezahltes Flugticket geschickt?“ Alberto Moravia: *Il viaggio a Roma* (Milano: Bompiani, 1988), S. 5. Für die deutsche Übersetzung dieses Werks vgl. *Die Reise nach Rom*, übersetzt von Dora Winkler (Hamburg: Rowohlt, 1991).

⁷⁷⁰ „Die Figuren Moravias sind voller Überlegungen, Kalküle und innerem Suchen, die sie aber jeweils zur Unsicherheit, Unschlüssigkeit und Passivität führen“. Giovanni Cecchetti: „Alberto Moravia“, in: *Italica* 30, 3 (1953), S. 162.

Ho chiesto a fior di labbra: „Come sarebbe a dire che ci [nel soggiorno] viveva?“
 „Sarebbe a dire che la tua povera madre faceva di tutto qui dentro.“
 „Di tutto?“
 „Ma sì, lettura, musica, televisione, telefonate, corrispondenza, siesta, conversazione ed altro.“
 „Altro?“
 „Ma sì, anche l’amore“
 [...]
 „Scriveva molte lettere?“
 „Sì capisce, scriveva molte lettere, faceva molte telefonate. Doveva tenere in piedi quella che io chiamavo la sua vita parallela.“
 „La vita parallela?“
 „Ma sì, la vita che lei viveva per conto suo accanto a quella che viveva con me.“⁷⁷¹

Im Laufe dieses Dialogs muss Mario feststellen, dass seine Erinnerungen an die Mutter, namens Dina Diotallevi, nicht die ganze Wahrheit widerspiegeln. Während er sich lediglich an eine liebevolle Mutter erinnert, skizziert ihm sein Vater das Bild einer Frau, die ein Parallelleben führte und zahlreiche Liebhaber hatte. Deshalb stehen die vielen und dringlichen Fragen Marios für seine wachsende Ungeduld. Jetzt will er endgültig die Wahrheit über seine Mutter erfahren.

In *Il viaggio a Roma* verfolgen sowohl die inneren Monologe als auch die Dialoge das klare Ziel, „jene Passivität und Abwesenheit von Werten wiederzugeben“, die charakteristisch für die Figuren Moravias sind.⁷⁷² Alle Charaktere seiner Romane haben die Unfähigkeit gemein, ehrliche Beziehungen zu ihren Mitmenschen zu pflegen. So lässt sich etwa Mario von der Freundin des Vaters, Esmeralda, betören, ohne dem Vater die Wahrheit zu erzählen. Der Grund dieses Verhaltens liegt darin, dass Moravias Figuren „in ihrer egoistischen Einsamkeit und Entfremdung gefangen sind“.⁷⁷³ Insofern wurde seine Prosa von der Kritik als „monochromatisch und schmucklos“ bezeichnet, weil sie danach strebt, die passive und willenslose Haltung der Figuren in Worte zu fassen.⁷⁷⁴ Zudem wurde Moravia wegen seines Schreibstils und seiner „überdeutlichen Darstellungsweise“ stark kritisiert, die nach Dacia Maraini „alles bis ins letzte Detail erklärt und der jeweils zugrundeliegenden Logik von Beziehungen nachspürt“.⁷⁷⁵ Diese überdeutliche Darstellungsweise lässt sich anhand der

⁷⁷¹ Leise fragte ich: „Wie meinst du, dass sie dort [im Wohnzimmer] gelebt hat?“
 „Ich meine, dass deine arme Mutter hier alles Mögliche machte.“
 „Alles Mögliche?“
 „Aber ja, Lesen, Musik hören, Fernsehen, Telefonieren, Briefe schreiben, Mittagsschlaf, Plaudern und noch anderes.“
 „Noch anderes?“
 „Aber ja, auch Liebe.“ [...]
 „Hat sie viele Briefe geschrieben?“
 „Natürlich, sie hat viele Briefe geschrieben, viel telefoniert. Sie musste ja ihr Parallelleben aufrechterhalten, wie ich es nannte.“
 „Parallelleben?“
 „Aber ja, das Leben, das sie für sich gelebt hat, neben dem, das sie mit mir gelebt hat.“
 Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 20.

⁷⁷² Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, S. 40.

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Maraini: *Der Junge Alberto: Gespräche mit Alberto Moravia*, S. 148.

dreizehn Kapitelüberschriften festhalten, die Moravia für *Il viaggio a Roma* auswählte. Jede Überschrift enthält entweder das Schlüsselereignis oder das wichtigste Motiv, auf das der Erzähler dann in dem jeweiligen Kapitel wörtlich zurückgreift. Dies hat zur Folge, dass die Darstellungsweise Moravias oft als überdeutlich erscheint, als möchte er von Anfang an die Ereignisse und Motive hervorheben, die im Zentrum der jeweiligen Kapitel stehen. Das erste und das letzte Kapitel tragen zum Beispiel jeweils die beiden, sehr deutlichen Titel *Il viaggio a Roma* (Die Reise nach Rom) und *Il ritorno a Parigi* (Die Rückkehr nach Paris). Auch das dritte Kapitel *La ripetizione* (Die Wiederholung) weist eindeutig auf Marios Plan hin, sich von einem traumatischen Erlebnis seiner Kindheit zu erlösen, indem er dieses Erlebnis als Erwachsener wiederholt. Dennoch besitzt die Überdeutlichkeit der Kapitelüberschriften manchmal auch einen ironischen Effekt. Im siebten Kapitel enthält beispielsweise der Titel *L'elicottero* (Der Hubschrauber) einen überdeutlichen Bezug auf die erotische und zugleich auch lustige Szene, in der Mario mit Esmeralda Oralsex auf der Terrasse seiner Wohnung hat, aber plötzlich aufhören muss, weil ihn der Lärm eines Hubschraubers erschreckt.

Moravia wies den Einwand der überdeutlichen Darstellungsweise entschieden zurück. Er argumentierte, dass es sein Ziel als Schriftsteller war, sich „dem Durchschnittsbewusstsein anzunähern“.⁷⁷⁶ Mit dem Begriff des „Durchschnittsbewusstseins“ definierte Moravia „die Summe der Erfahrungen“, die „die Menschheit im Laufe ihrer Existenz als ihr Erbe angesammelt hat“.⁷⁷⁷ Genau dieses Durchschnittsbewusstsein thematisierte er in seinem letzten Roman, der eine traumatische und für lange Zeit verdrängte Kindheitserfahrung erzählt, die in Rom plötzlich aus dem Unbewussten auftaucht. Der Hauptcharakter Mario ist zwar wie Moravia gebürtiger Römer, wuchs aber nach der Trennung seiner Eltern allein mit der Mutter in Paris auf. In all dieser Zeit konnte Mario nie nachvollziehen, weshalb sich seine Eltern trennten, sodass er einige Zeit nach dem Tode der Mutter die Entscheidung traf, zu seiner Geburtsstadt zurückzukehren. Diese Romreise hat zwar den offiziellen Zweck der Versöhnung zwischen Vater und Sohn, aber Mario spürt, dass die Wahrheit anders ist. Deswegen reflektiert er zu Beginn des Romans folgendermaßen: „Mi pareva un viaggio assurdo, con un falso scopo, la ricerca di mio padre, che ne nascondeva un altro, vero e autentico, il quale però mi sfuggiva“.⁷⁷⁸

Der eigentliche Zweck seiner Rückkehr nach Rom, der Mario zu Beginn der Reise noch entgeht, aber nach dem Gespräch mit dem Vater deutlich wird, ist mit einer traumatischen

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd., S. 149.

⁷⁷⁸ „Die Reise kam mir absurd vor, sie hatte einen falschen Zweck, die Suche nach meinem Vater, der einen anderen wahren und echten verbarg, der sich mir jedoch entzog“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 5.

Erfahrung seiner Kindheit verbunden. In Rom begreift Mario, dass er einmal als kleiner Junge zufällig zugesehen hat, wie seine Mutter den Vater betrog. Der junge Mario und die Mutter hatten sich für einen kurzen Augenblick in die Augen gestarrt, bevor er in sein Zimmer zurückging. Diese traumatische, bislang verdrängte Erinnerung taucht plötzlich dank der Erzählung des Vaters gerade in dem römischen Haus auf, in dem die Mutter viele Jahre davor den Betrug begangen hatte. Aus dieser Perspektive ist Mario in Wirklichkeit nach Rom gereist, um sich mit der Figur der verstorbenen Mutter zu versöhnen, weshalb er ironisch denkt, er sei wie Kolumbus, der in Asien landen wollte und statt dessen Amerika entdeckte: „Ero partito da Parigi per cercare a Roma mio padre e vi avevo invece trovato mia madre“.⁷⁷⁹ Mit anderen Worten verbirgt der Wunsch, seinen Vater nach langer Zeit wiederzusehen, den Drang, sich mit einer erotischen Erinnerung an die Mutter auseinanderzusetzen, die bislang seine sexuellen Antriebe beeinflusste. Der junge Mann glaubt, dass ihn der Blick der Mutter während des sexuellen Aktes bisher verfolgte, weil er diesen Blick in allen anderen Frauen seines Lebens wiederfand. So meint er, sich befreien zu können, indem er am eigenen Leib erfährt, was er damals mit Schrecken sah: Er will mit einer Frau, die seiner Mutter ähnlich sieht, zu deren gleichsam inzestuösen Liebhaber werden und sich damit selbst erlösen. Dass er sich für Esmeralda, der Freundin seines Vaters, entscheiden wird, steht für die Untreue und Falschheit, die Moravia zufolge die familiären Verhältnisse des römischen Großbürgertums kennzeichnen.

Mario glaubt zwar, dass er sich mit Hilfe der geplanten Wiederholung von der Erinnerung seiner Mutter befreien kann. Jedoch ist sein Plan von Anfang an zum Scheitern verurteilt, weil er wie alle Figuren Moravias handlungsunfähig ist. Demzufolge flieht er vor Esmeralda, bevor es zum Geschlechtsverkehr kommt. Stattdessen lässt er sich von einer Minderjährigen in der Schlusszene des Romans verführen. Zuletzt sieht er sich gezwungen, Rom zu verlassen, ohne sich von seinem Vater zu verabschieden: „Il viaggio a Roma era finito“, lautet der letzte Satz des Buchs.⁷⁸⁰

Am Beispiel der Figur Mario lassen sich die wichtigsten Themen von Moravias Poetik benennen. Es ist hier von der ‚indifferenza‘ (Gleichgültigkeit) und ‚noia‘ (Langeweile, Überdruß) die Rede, deren Bedeutung für *Il viaggio a Roma* im Folgenden näher untersucht wird. Laut Moravia hatte der Schriftsteller die Pflicht, die Realität bis auf den Grund zu erforschen, „fino ad abbracciare una realtà più vasta“.⁷⁸¹ Die von der Literatur untersuchte Realität erschien ihm aber als eine von der Wirklichkeit entfremdete Gesellschaft. Wie Renate

⁷⁷⁹ „Ich war aus Paris gekommen, um in Rom meinen Vater zu suchen, und hatte stattdessen dort meine Mutter gefunden“. Ebd., S. 52.

⁷⁸⁰ „Die Reise nach Rom war zu Ende“. Ebd., S. 227.

⁷⁸¹ „Bis er eine breitere Realität umfassen kann“. Alberto Moravia, *Particolari romanzeschi*, in: ders., *Opere: 1927-1947*, Geno Pampaloni (Hrsg.), (Milano: Bompiani, 1986), S. 1027.

Giamomuzzi-Putz hervorhebt, entsteht das Gefühl der Entfremdung bei Moravia, „ähnlich wie Sartres ‚nausée‘ (Ekel), Camus’ und Malraux’ ‚étrangeté‘ (Befremdung)“ von dem „Verlust eines gültigen Wertesystems“ und zeigt sich zugleich beim Individuum „in dem Gefühl der Gleichgültigkeit und des Überdrusses gegenüber sich selbst und der Realität“.782

Das Gefühl der ‚indifferenza‘ thematisiert Moravia erstmals in dem 1929 erschienenen Roman *Gli indifferenti* (*Die Gleichgültigen*). Gleichgültigkeit bedeutet hier, dass das orientierungslose Individuum, dem sich die Welt als „absurd, willkürlich und fremd“ darstellt, einen großen Widerspruch erlebt.783 Einerseits unternimmt der Mensch bei Moravia den von Anfang an zum Scheitern verurteilten Versuch, eine Leidenschaft für etwas zu entwickeln, was ihn als Individuum verwirklichen und bestimmen kann. Andererseits tendiert aber das Individuum immer dazu, sich „einer externen Ordnung von alltäglichen Fakten und Minuten hinzugeben“, ohne jemals zu versuchen, seine Existenz zu verwirklichen.784 Dies hat nach Cecchetti zur Folge, dass die passiven und willenslosen Figuren Moravias nicht nur „spettatori della propria vita“,785 sondern auch von ihren sexuellen Instinkten gefangen sind. Entsprechend konstatiert Cecchetti: „E perciò non sanno amare. Il loro è quasi sempre un supino abbandono all’istinto, nello sforzo di sfuggire al tedio che li opprime“.786 Insofern ist der Sex eine Konstante der Romane Moravias, weil er zum eigentlichen Kommunikationsmittel in einer Welt wird, in der das Gefühl der Entfremdung herrscht. Außerdem ist hervorzuheben, dass Moravia oft eine krude Sexualität schildert. In seinen Texten verschwinden sowohl „die heuchlerische Anspielung“ als auch „das erregende halbe Licht“, damit die nackte Wahrheit des sexuellen Aktes deutlich wird.787

Die Entfremdung des Individuums äußert sich ebenfalls anhand des Gefühls der Langweile, die erst im 1960 erschienenen Roman *La noia* (*Die Langweile*) thematisiert wurde. Als ‚noia‘ wird eine Variation des Themas der ‚indifferenza‘ bezeichnet, die ähnlich wie die Gleichgültigkeit ihren Ursprung in einem Widerspruch findet. Im Vergleich zum Gefühl der ‚indifferenza‘ lässt sich aber der Gegensatz, welcher der ‚noia‘ zugrunde liegt, nicht auf die Beziehung zwischen Menschen und Gesellschaft zurückführen. Vielmehr entsteht die ‚noia‘ aus der Antinomie zwischen Natur und Geschichte. So lebt das Individuum in einem sozialen

782 Renate Giacomuzzi-Putz: „Alberto Moravia“, in: *Munzinger Online/KLFG - Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, Publiziert elektronisch: <<http://www.munzinger.de/document/18000000317>>.

783 Ebd.

784 Giancarlo Pandini: *Invito alla lettura di Moravia* (Milano: Mursia, 1990), S. 168.

785 „Zuschauer ihres eigenen Lebens sind“. Cecchetti: „Alberto Moravia“, S. 156.

786 „Deshalb können sie nicht lieben. Sie zeigen fast immer eine rückhaltlose Hingabe an den Instinkt in der Bemühung, der Öde ihres Lebens zu entgehen“. Ebd.

787 Pandini: *Invito alla lettura di Moravia*, S. 178.

System, das allmählich seine Entfremdung von der Realität verursacht. Dieses entfremdende, soziale System ist nach Moravia der Neokapitalismus, der „den Menschen zu einem einfachen Bindeglied zwischen den beiden Zyklen der Produktion und des Konsums macht und ihm die Rolle als Protagonist entzieht“.⁷⁸⁸ Die Vertreter des neokapitalistischen Systems sind die Mitglieder des Großbürgertums, weil sie wie Marios Vater glauben, jede Übeltat könne mit Geld wieder ausgeglichen werden.

Vor diesem Hintergrund sind die Gleichgültigkeit und der Lebensüberdruß bei Moravia zwei Formen einer und derselben Krankheit, die in dem großbürgerlichen Milieu regelmäßig auftaucht. In *Il viaggio a Roma* stammt Mario ähnlich wie alle anderen Figuren der Romane Moravias nicht zufällig aus dem Großbürgertum: Als wohlhabender Bürger kannte sich der römische Autor gut mit diesem Ambiente aus. Nach Moravia möchten die Großbürger genauso wie seine Charaktere die Regeln der Gesellschaft ändern, sind aber in ihrer Impotenz gefangen. Deshalb zeigen sich bei dieser Gruppe die Gefühle der ‚indifferenza‘ und ‚noia‘ als „komplexe psychische Reaktion“, die zum einen für einen allgemeinen Wertezwerg, zum anderen für den bürgerlichen Widerstand gegen eine Änderung der Gesellschaft symptomatisch sind.⁷⁸⁹

In Marco Lodolis Roman *I fannulloni* erzählt der siebzigjährige Römer Lorenzo Marchese die Geschichte seiner Freundschaft mit dem jungen Afrikaner Gabèn, der als fliegende Händler auf einem Stück Pappe „una piccola collezione di occhiali colorati, strepitosi“ an der Stazione Termini verkauft.⁷⁹⁰ Seit dem Tod seiner Frau Caterina, einer zwei Meter großen Basketballspielerin „con l’aria smarrita di donna cannone“, lebt Lorenzo allein in seiner kleinen Wohnung am Largo Preneste in der historischen Peripherie der Stadt.⁷⁹¹ Für den vereinsamten Mann, der Seniorentreffen nicht leiden kann, die Langeweile fürchtet und die Weisheit des Alters für überbewertet hält, ist die Freundschaft zu dem fröhlichen und fantasievollen Gabèn eine radikale Änderung. Im Übrigen ist hervorzuheben, dass alle hier genannten Figuren auf ihre persönliche Art als gesellschaftliche Außenseiter gelten. Der alte Lorenzo spürt zum Beispiel, dass er von der sich schnell verändernden Gesellschaft, die er nicht mehr verstehen kann, allmählich ausgeschlossen wird. Ähnlich wie Lorenzo fühlt sich auch die zwei Meter große Caterina anders und unpassend in einer Welt, in der ihr alles zu klein wirkt. Die beiden Außenseiter Lorenzo und Caterina werden deshalb zu einem Ehepaar, weil sie sich dank ihrer Liebe weniger allein und nicht mehr anders fühlen: „Caterina si sentiva

⁷⁸⁸ Ebd., S. 176.

⁷⁸⁹ Giacomuzzi-Putz: „Alberto Moravia“.

⁷⁹⁰ „Eine kleine Auswahl abenteuerlicher Sonnenbrille“. Marco Lodoli: *I fannulloni* (Torino: Einaudi, 1994), S. 230. Für die deutsche Übersetzung dieses Werks vgl. *Nachtvögel*, übersetzt von Gundl Nadl (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995).

⁷⁹¹ „Mit dem verlorenen Ausdruck einer Riesin“. Lodoli, *I fannulloni*, S. 233.

sproporzionata, addirittura brutta, e le veniva paura che io di colpo me ne accorgessi e non l'amassi più. Del resto anch'io temevo che lei improvisamente mi trovasse vecchio“.⁷⁹² Schließlich verkörpert der Afrikaner Gabèn die Figur des gesellschaftlichen Außenseiters nicht nur aufgrund seiner Herkunft, sondern auch als illegaler Migrant. Insofern wird die Außenseiterin Caterina nach ihrem Tod durch eine andere Figur ersetzt, die ebenfalls abseits der Gesellschaft steht. Deswegen konstatiert Lorenzo, dass er Gabèn mag, „perché lui è speciale, è uno diverso, com'era Caterina“.⁷⁹³

Der als Motto der Geschichte dienende Vers aus Dante Alighieris *Divina Commedia* (*Göttliche Komödie*), „Non dubbiar, mentr'io ti guido“ („Fürchte nichts, wenn ich dich führe“), begleitet Lorenzo und Gabèn durch eine Reihe von Abenteuern, in denen sie gemeinsam ihr Unglück bestehen. Die beiden Hauptfiguren durchstreifen das nächtliche Rom und begegnen in seiner Unterwelt einer armen und traurigen Menschheit, die sich in trostlosen Boxringen und Jazzkneipen die Zeit vertreibt, bis sie eines Tages an die Via Veneto gelangen. In der heruntergekommenen „Bar Caramba“ bezaubert der talentierte Erzähler Gabèn eine Gruppe unglücklicher „fannulloni“ („Nichtstuer“)⁷⁹⁴ mit der Geschichte seines Heimatlandes, in dem die Zeit nicht existiert und die Toten immer noch mit ihren Liebsten zusammenleben. Obgleich Gabèns Erzählung unreal wirkt, schenken ihm seine Zuhörer und Bewunderer Glauben, weil sie diese imaginäre Welt viel schöner finden als ihre trostlose Realität. Die Müßiggänger glauben an alles, was er erzählt und zwar auch dann, wenn er zu Ende des Romans einen aberwitzigen Einfall hat: Es muss eine Busfahrt für die Toten organisiert werden, die in Urlaub nach Rom fahren, um diejenigen abzuholen, die stets an sie denken. So wird auch Lorenzo mit seiner schmerzlich vermissten Frau Caterina wieder vereint. Die Geschichte der Ehe zwischen Lorenzo und Caterina ist „eine der verrücktesten und zugleich zartesten Liebesgeschichten der Literatur“, die dank Gabèn einen märchenhaften, glücklichen Ausgang hat.⁷⁹⁵

Soweit es den Romantitel betrifft, bezieht sich das Wort „fannulloni“ nicht nur auf die Gruppe unglücklicher Nichtstuer, die ihre Abende in der trostlosen „Bar Caramba“ verbringen. Mit den Müßiggängern der Via Veneto will Lodoli auch eine Menschheit ins Zentrum seines Romans stellen, die scheinbar reich und sorglos, in Wirklichkeit aber unglücklich und traurig ist. Diese Menschheit ist ein Produkt der Entfremdung und Einsamkeit, die sich in Großstädten

⁷⁹² „Caterina fühlte sich fehl am Platz, geradezu hässlich, und es überfiel sie die Angst, dass ich mir dessen plötzlich gewahr würde und sie nicht mehr liebte. Im Übrigen fürchtete auch ich, dass sie mich plötzlich alt finden könnte“. Ebd., S. 226.

⁷⁹³ „Denn er ist besonders, er ist anders, so wie Caterina“. Ebd., S. 231.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 272.

⁷⁹⁵ Doris Maurer: „Marco Lodolis ‚Nachtvögel‘: Verzaubert“, in: *Zeit online*, Publiziert elektronisch: 01.01.1993. <<https://www.zeit.de/1993/01/verzaubert>>.

wie Rom deutlich zeigt. Vor diesem Hintergrund gibt der deutsche Titel *Nachtvögel* die Bedeutung des Originaltitels nur zum Teil wieder. Während der deutsche Begriff „Nachtvögel“ jemanden bezeichnet, der gerne bis spät in die Nacht hinein aufbleibt, steht das italienische Wort „fannullone“ für einen Müßiggänger, der nichts macht und nichts machen will.

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass das erstmals im Jahr 1990 veröffentlichte Buch *I fannulloni* vier Jahre später zusammen mit den beiden Romanen *Crampi (Herzrasen)* und *Grande Circo invalido (Der große Anarchistenzirkus)* als Teil des Sammelbandes *I principianti* erschien. Zur Entstehung dieses Sammelbandes äußerte sich Lodoli wie folgt:

Ho riordinato i tre brevi romanzi [*Crampi, Grande Circo invalido, I fannulloni*] secondo la sequenza che è rintoccata in me: dal più grave al più leggero, dal più cupo al più vago. Se mi si perdona l'accostamento, questo è stato un percorso dantesco, un viaggio dal fango alla luce, passando e ripassando per Roma. Ogni vita, d'altronde, non può evitare la violenza dell'inferno, non può sottrarsi all'incertezza del purgatorio, non può scansare la speranza di un qualche paradiso. I sentimenti dei personaggi delle tre storie sono i miei sentimenti: smania, esitazione, amore. Ho cercato di capirli meglio, di traversarli fino in fondo, fino alla sbarra della frontiera estrema, e poi laggiù, tremando d'irresponsabilità, quella sbarra ho provato ad alzarla.⁷⁹⁶

Lodoli weist hier auf die Bedeutung hin, die Dantes Reise für die Struktur seines Buchs besitzt. Ähnlich wie die *Göttliche Komödie* beschreibt *I principianti* eine Reise durch Hölle und Purgatorium, die in dem dritten Roman an das Licht des Paradieses gelangt. Lodolis *I fannulloni* verkörpert die letzte Station dieser Reise, in der eine Welt geschildert wird, welche die Hoffnung auf die ewige Liebe noch nicht aufgegeben hat. So treffen sich Lorenzo und Caterina am Ende des Romans wieder, um für die Ewigkeit zusammenzuleben. In diesem Kontext entwirft Gabèn außerdem eine moderne Version von Charon, dem Fährmann der Unterwelt. Anstatt die Seelen der Toten in einem Boot ins Reich des Hades zu bringen, will er sie aber zunächst durch Rom mit „una corriera dell'Acotral“ fahren, um die Sehenswürdigkeiten der Stadt zu bewundern.⁷⁹⁷ Im Rückgriff auf die griechische Mythologie schafft Lodoli eine irrealer und zauberhafte Atmosphäre, die Hoffnung in die entfremdete Menschheit setzt.

Lodolis *I fannulloni* wird in der Ich-Form und vorwiegend im Präsens erzählt, sodass der Leser den Eindruck gewinnt, dass er in die Gedankenwelt Lorenzo Marcheses eindringen könnte. Lediglich die Liebesgeschichte mit Caterina und die einsame Zeit Lorenzos nach ihrem Tod werden rückblickend erzählt. Nach der Begegnung mit Gabèn beginnt aber die Erzählung

⁷⁹⁶ „Ich habe die drei Kurzromane [*Crampi, Grande Circo invalido, I fannulloni*] nach der Reihenfolge geordnet, die in mir läutete: von dem schwersten zu dem leichtesten, von dem finstersten zu dem vagsten. Wenn man mich für den Vergleich entschuldigt, war dies ähnlich wie Dantes Reise: Eine Reise vom Schlamm zum Licht, in der man immer wieder durch Rom fährt. Jedes Leben kann übrigens die Gewalt des Infernos nicht vermeiden, die Unsicherheit des Purgatoriums nicht entgehen, der Hoffnung auf ein Paradies nicht ausweichen. Die Gefühle der Charaktere der drei Geschichten sind meine Gefühle: Unruhe, Zögern, Liebe. Ich habe versucht, sie besser zu verstehen und bis zum Ende in sie einzudringen, bis zur Schranke der äußersten Grenze. Dort habe ich dann versucht, diese Schranke zu heben“. Marco Lodoli: *I principianti* (Torino: Einaudi, 1994), S. V.-VI.

⁷⁹⁷ „Einem alten Linienbus des Acotral“. Acotral war in den 1990er Jahre das öffentliche Personennahverkehr der Stadt Rom. Lodoli, *I fannulloni*, S. 293.

im Präsens, in deren Zentrum eine lebensverändernde und unkonventionelle Freundschaft steht. Darüber hinaus ist Lorenzo ein unzuverlässiger Erzähler, weil er die fantasievollen Geschichten Gabèns niemals in Frage stellt. Zwar nennt er den Freund einen Lügner, der Faszination seiner Geschichten aber kann er nicht widerstehen: „[M]i diverte lo stesso sentire quante storie riesce ad congegnare, quant'è bugiardo“.⁷⁹⁸ Dies bedeutet, dass Lorenzo genauso wie die Müßiggänger der Via Veneto sein einsames, trauriges Leben gerne vergessen möchte, um sich auf die zauberhafte Welt von Gabèn einzulassen. Insofern wird bei Lodoli das Erfinden von Geschichten, das beinahe dem Lügen ähnelt, zu einem verzweifelten Versuch, die graue Existenz des Individuums zu verschönern. Deshalb bleibt am Ende des Romans die Frage, ob die Erscheinung der Toten real ist, zwar offen, jedoch spielt sie keine zentrale Rolle in der Geschichte: *I fannulloni* wird „so heiter, leichtfüßig, so poetisch erzählt, dass auch das märchenhafte Happy-End als beglückend konsequent empfunden wird“.⁷⁹⁹

Die Schreibweise Lodolis weist in diesem Roman viele Merkmale des mündlichen und alltäglichen Erzählens auf. Der Autor konstruiert seine Sätze vorwiegend parataktisch, um den schnellen und bedrängenden Rhythmus des Textes hervorzuheben. So Lorenzo reflektiert nach dem Tode Caterinas folgermaßen: “Mi vengono in mente tante parole che avrei potuto dirle e per pigrizia ho taciuto. Che la amavo. Che era stupenda. Che la vita è comunque un bosco misterioso, e allora è bello traversarla con un gigante“.⁸⁰⁰ Anhand dieses Auszugs wird deutlich, dass Parataxe dazu dient, Fakten und Begebenheiten in ihrer Unmittelbarkeit wiederzugeben. Hier etwa versucht Lodoli beispielsweise, den seelischen Zustand Lorenzos zu schildern, der jetzt bereut, seine Frau nicht innig geliebt zu haben. Ein weiteres Merkmal des mündlichen Erzählens ist die Umstellung des Satzbaus, der im Italienischen der Regel „Subjekt-Prädikat-Objekt“ folgt. Dies lässt sich anhand des folgenden Beispiels festhalten: „Ora è molto decaduta Via Veneto“, konstatiert Lorenzo, als er zum ersten Mal nach langer Zeit die Via Veneto aufsucht.⁸⁰¹ In diesem Satz steht das Subjekt „Via Veneto“ nicht vor dem Prädikat, sondern nach ihm, wie es in der gesprochenen Sprache oft der Fall ist. Dies hat zur Folge, dass die Bedeutung des nominalen Prädikats „è molto decaduta“ („ist sehr heruntergekommen“) hervorgehoben wird. Darüber hinaus weisen sowohl die in Klammer gesetzten Überlegungen des Erzählers als auch seine Ausrufe des Schmerzes darauf hin, dass Lodolis Schreibstil viele

⁷⁹⁸ „Aber ich unterhalte mich trotzdem gut dabei, zu hören, wie viele Geschichten er sich auszudenken vermag, was für ein Lügner er doch ist“. Ebd., S. 234.

⁷⁹⁹ Maurer: „Marco Lodolis ‚Nachtvögel‘: Verzaubert“.

⁸⁰⁰ „Mir kommen viele Worte in den Sinn, die ich hätte zu ihr sagen können und die ich aus Faulheit nicht gesagt habe. Dass ich sie liebte. Dass sie wundervoll war. Dass das Leben sowieso einem geheimnisvollen Wald gleicht und dass es deshalb schön ist, ihn mit einem Riesen zu durchqueren“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 226.

⁸⁰¹ „Heute ist die Via Veneto sehr heruntergekommen“. Ebd., S. 269.

Gemeinsamkeiten mit der Alltagssprache hat. Zum Beispiel zeigen die folgenden Zitate, dass Lorenzo oft vor sich hin redet, um sich der Realität zu vergewissern: „[A] un certo punto sta tutto insieme e basta – ha aggiunto Gabèn, come leggendomi i pensieri (ma forse penso a voce alta, parlo da solo, divento saggio, maledizione) und „come in quella poesia di Leopardi (o di Pascoli?“.⁸⁰² Schließlich beschwert sich Lorenzo stets über die Gebrechen des Alters, wie anhand dieser Beispiele deutlich wird: „Mi sono chinato (ahi, che dolore alla schiena...) sowie „a sollevare Gabèn ci ho pensato io (ahi, la schiena e il cuore)“.⁸⁰³

In *Isole* schildert Lodoli die Ewige Stadt, wie sie in den Reiseführern nicht auftaucht. Es ist hier nicht von den klassischen Stätten, sondern von kleinen „Inseln“ die Rede, die den meisten Romkennern unbekannt sind. Die Inseln Roms, die sich an einem regnerischen Sonntag oder heißen Sommernachmittag zeigen, sind zum Beispiel ein Platz, „che è un campo aperto, dove tutto passa e va“ oder ein wenig bekanntes, aber wundervolles Jüngstes Gericht, das einer Zeugniskonferenz ähnelt: „Cristo in cattedra come un giovane preside, i discepoli seduti nei loro banchi come tanti professori“.⁸⁰⁴ In diesem Buch erkundet Lodoli die unbekanntesten Orte seiner Stadt und begibt sich zugleich auch auf die Suche nach ihren vergessenen Kunstwerken. Dabei führt er die Leserinnen und Leser durch Gassen und Winkel, in die sich kaum ein Tourist verirrt. So sind seine *Isole* Streifzüge durch unscheinbare, teils wunderliche, teils hässliche Orte in Rom, die ihr Eigenleben gegenüber den klassischen Stätten behaupten. Wie Thomas Steinfeld hervorhebt, lebt die Ewige Stadt eben von dem „Kontrast zwischen modernem Leben und den klassischen Stätten, wobei man sich diese [...] auch ironisch vorstellen muss“.⁸⁰⁵ Lodoli kennt viele dieser Orte und Figuren, sodass er zum Beispiel auf eine unbekanntete Statue von San Matteo hinweist. Dieser San Matteo, der im fünfzehnten Jahrhundert von einem ebenso ehrgeizigen wie gescheiterten Künstler namens Copé geschaffen wurde, ist laut Lodoli die hässlichste Statue der Renaissance: „È un delirio di marmo, una figura sghemba, arricciata, indimenticabile“, die unbedingt besucht werden muss, um Copé für die Frustration zu entschädigen.⁸⁰⁶ Mit Ironie fordert Lodoli die Besucher Roms dazu auf, sich nicht nur auf das Schöne zu konzentrieren, sondern auch auf das Hässliche zu achten, denn

⁸⁰² „Irgendwann mischt sich alles, und damit Schluss – hat Gabèn hinzugefügt, als würde er meine Gedanken lesen (aber vielleicht denke ich laut, spreche ich mit mir selbst, ich werde weise, verflucht)“. Ebd., S. 252. „Wie in dem Gedicht von Leopardi (oder war's von Pascoli?)“. Ebd., S. 283.

⁸⁰³ „Ich habe mich gebückt (ach, das Stechen im Rücken...)“. Ebd., S. 230. „Gabèn hochzureißen war dann meine Sache, (ach der Rücken und das Herz...)“. Ebd., S. 248.

⁸⁰⁴ „Der ein offenes Feld ist, auf dem alles läuft und fortgeht“. „Christus am Katheder wie ein junger Schuldirektor, die Jünger, die in den Bänken saßen, wie Lehrer“. Lodoli, Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 48; 31. Für die deutsche Übersetzung vgl. *Inseln in Rom: Streifzüge durch die Ewige Stadt* (Frankfurt am Main [u.a.]: Insel Verlag, 2006).

⁸⁰⁵ Thomas Steinfeld: „Das ist hässlich, das müssen Sie sehen“, *Süddeutsche Zeitung*, 30.06.2003.

⁸⁰⁶ „Es ist das ein Delirium aus Marmor, eine schiefe Figur, ganz und gar gekräuselt“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 47.

diese beiden Aspekte machen den Reiz der Ewigen Stadt aus. Es wird der Eindruck erweckt, als rief der Autor auf: „Das ist hässlich, das müssen Sie sehen“.⁸⁰⁷ So können auch die Romkenner eine andere, unscheinbare Seite der Stadt kennen lernen.

Darüber hinaus waren diese Vignetten ursprünglich Kolumne, die Lodoli zwar für den römischen Lokalteil der Zeitung *La Repubblica* verfasste, die aber im Jahr 2005 in der Sammlung *Isole: Guida vagabonda di Roma* veröffentlicht wurden. Deshalb enthält dieses Buch kurze, unzusammenhängende Textpassagen, die jeweils eine neue Insel in Rom skizzieren. Als Anregung für die Entstehung der hier erwähnten Kolumne diente Lodolis Überzeugung, dass „l’eccezionalità di Roma sta molto nei suoi capolavori seminasconditi, in quei tesori che vanno cercati e scovati nella penombra di un vicolo o di un chiostro“.⁸⁰⁸ Deshalb steht die niedrige Kunst im Zentrum dieses Wanderreiseführers, in der Lodoli das Ziel verfolgt, der Welt „isole romane di bellezze e poesia“ zu zeigen.⁸⁰⁹ Mit dem Begriff „guida vagabonda“ unterstreicht Lodoli, dass *Isole* kein traditioneller Romreiseführer ist. Entsprechend folgen seine Streifzüge durch die Ewige Stadt keiner klassischen Route, zumal sich viele der hier geschilderten Orte außerhalb der touristischen Zonen befinden. Außerdem weist das Adjektiv „vagabonda“ darauf hin, dass das erzählende Ich von *Isole* die Haltung eines Flaneurs einnimmt, der ohne ein bestimmtes Ziel in der Stadt herumschlendert. Dagegen sind Reiseführer traditionell durch Zielrichtung und eine genaue Planung charakterisiert. Insofern gilt *Isole* als literarischer Reiseführer, dessen Zweck darin besteht, die vergessenen, „im großen Meer der Stadt“ versteckten Inseln ans Licht zu bringen.⁸¹⁰

Nach Lodoli ist es aber notwendig, die Art und Weise zu ändern, wie die Stadt bislang betrachtet wurde, um deren unscheinbare Inseln wiederzuentdecken. So müssen die Romkenner ihren Blick schärfen und auf die kleinen Details achten, damit sie Rom nachvollziehen können. Diesen neuen Ansatz schildert Lodoli folgendermaßen:

Ogni tanto cerco di riconoscere un’isola nel grande mare della città: e possono essere quadri o alberi, libri o angolo in penombra, statue o fontanelle, luoghi che si nascondono per non essere cancellati, come quei gatti bellissimi che scopriamo accoccolati sotto il parafrangente di un’auto in sosta [...]. Ma in fondo il valore delle cose risiede soprattutto nel nostro modo di osservarle: ogni gatto può essere raro e prezioso come una tigre del Bengala, e anche il luogo apparentemente più banale può meritare una fotografia e una cornice, proprio come un tempio azteco o una spiaggia lontana.⁸¹¹

⁸⁰⁷ Steinfeld: „Das ist hässlich, das müssen Sie sehen“.

⁸⁰⁸ „[D]ie Einzigartigkeit Roms nicht zuletzt auf seinen halbverborgenen Meisterwerken beruht, auf diesen Schätzen, die im Halbdunkel einer engen Gasse oder eines Kreuzgangs gesucht und gehoben werden“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 86.

⁸⁰⁹ „[R]ömische Inseln der Schönheit und Poesie“. Ebd., S. 112.

⁸¹⁰ Ebd., S. 4.

⁸¹¹ „Jeden Sonntag versuche ich, eine Insel im großen Meer der Stadt zu erkennen: und das können Bilder oder Bäume, Bücher oder Winkel im Halbschatten, Statuen oder Brunnen sein, Plätze, die sich nahezu verbergen, um nicht ausgelöscht zu werden, wie die wunderschönen Katzen, die zusammengekauert unter dem Kotflügel eines geparkten Wagens entdecken [...]. Im Grunde aber liegt der Wert der Dinge ja vor allem darin, wie wir sie

Anhand dieser Passage lässt sich feststellen, dass sich das Poetische nicht nur an unvermuteten Orten verbirgt, sondern auch unerwartete Formen einnehmen kann. So sind beispielsweise an dem scheinbar banalsten Ort der Stadt auch Winkel zu finden, die genauso viel Aufmerksamkeit verdienen wie ein aztekischer Tempel oder ein ferner Strand. Das Poetische kann sich aber auch in der Form einer Katze zeigen, die so „selten und kostbar“ wie „ein bengalischer Tiger“ sein kann.⁸¹² Es liegt deshalb an den Besuchern Roms, sich aus der „pazza folla“ („madding crowd“) fortzustehlen und „imboccare un vicolo a caso, gettare l’occhio in un cortile, frugare tra le pietre della città alla ricerca di un’isola nascosta“.⁸¹³ In *Isole* stellt Lodoli eine klare Forderung, denn seine „Glossen“ entwickeln nicht nur eine „Ästhetik des Alltagslebens“, sondern sie enthalten auch ein „literarisches Programm in nuce“⁸¹⁴: Nur wer die Realität genauer beobachtet und sich auf deren Kleinigkeiten konzentriert, der kann auch die versteckten Schätze Roms entdecken, die seine Schönheit ausmachen. Mit Lodolis *Isole* kommt eine neue und unbekannte Seite Roms zum Vorschein, die sowohl die Romreisenden und Romkenner als auch die „ästhetisch übersättigten Römer“ in Staunen versetzt.⁸¹⁵

Lodolis *Isole* wird von einem autodiegetischen Erzähler in der Ich-Form vorgetragen. Insofern ist das erzählende Ich ebenfalls der Protagonist von *Isole*, der durch die Ewige Stadt auf der Suche nach unscheinbaren Orten flaniert. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass der Erzähler oft den Plularis Majestatis verwendet, um die Leserinnen und Leser in seine Streifzüge einzubeziehen. Diese Form des Plurals wird sowohl im Italienischen als auch im Deutschen mit der ersten Person Plural, den Pronomen „noi“ und „wir“, realisiert. Lodoli fordert etwa „[d]opo il fragore del capodanno“ („nach dem Getöse zum Jahreswechsel“) dazu auf, nach einer ruhigen Insel zu suchen: „Andiamo a cercare l’isola del silenzio“ (machen wir uns auf, eine Insel der Stille zu suchen“).⁸¹⁶ In einer anderen Passage führt der Erzähler seine Leserinnen und Lesern an einen Ort, der für die meisten Rombesucher unbedeutend ist: „Siamo all’incrocio tra via di Portonaccio, la Prenestina e l’Acqua Bullicante“.⁸¹⁷ Auf dieser außerhalb des römischen Zentrums gelegenen Kreuzung entdeckt er einen unauffälligen Winkel: „É uno di quegli angoli dove si raccolgono gli ex voto della gente semplice, caduta in mezzo a guai spaventosi, che un

betrachten: Jede Katze kann selten und kostbar sein wie ein bengalischer Tiger, und auch der scheinbar allerbanalste Ort kann ein Foto und einen Rahmen verdienen wie ein aztekischer Tempel oder ein ferner Strand“. Ebd.

⁸¹² Ebd.

⁸¹³ „Aufs Geratewohl um eine Ecke zu biegen, in einen Hof hineinzuspähen, zwischen den Steinen der Stadt auf der Suche nach einer verborgenen Insel herumzustöbern“. Ebd., S. 3.

⁸¹⁴ Maike Albath: „Schillernde Randzonen trauriger Schönheit“, in: *Deutschlandfunk Kultur*, Publiziert elektronisch: 01.08.2006. <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/schillernde-randzonen-trauriger-schoenheit>>.

⁸¹⁵ Ebd.

⁸¹⁶ Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 9.

⁸¹⁷ „Wir befinden uns auf der Kreuzung zwischen Via di Portonaccio, der Via Prenestina und der Via Acqua Bullicante“. Ebd., S. 78.

giorno ha chiesto alla madonna, alla vita, alla fortuna di gettare un occhio clemente sulle proprie disgrazie“.⁸¹⁸ Am Fuß dieser kleinen „madonnina stradale“ („Muttergottes an der Straße“) haben sich im Laufe der Jahre viele Votivtafeln gesammelt, die laut Lodoli die Bedeutung der Dankbarkeit hervorheben: „[Q]uel muro di gratitudine per un poco sostiene i nostri pensieri, ci accompagna a casa“.⁸¹⁹ Dank des Pluralis Majestatis gelingt Lodoli es hier, seine Leserinnen und Leser in die Wiederentdeckung dieses ungewöhnlichen Ortes einzubeziehen, an dem viele Geschichten zusammen kommen, „di cui non sapremo niente“ („über die wir nichts erfahren werden“).⁸²⁰

Was Lodolis Schreibstils betrifft, so ist hervorzuheben, dass *Isole* durch „wohlgeformt[e] Satzketten“⁸²¹ gekennzeichnet ist, in denen sich eine nahezu beiläufige Gelehrtheit mit der Alltagssprache verbindet. Mit „wohlgeformten Satzketten“ ist gemeint, dass Lodoli in *Isole* anders als in *I fannulloni* vorwiegend einen hypotaktischen Stil verwendet. Dieser Stil zeichnet sich durch lange und verschachtelte Sätze aus, die für Eleganz, aber auch Komplexität sorgen. Deswegen haben die hypotaktischen Sätze in *Isole* meist den Effekt, den Rhythmus des Textes zu verlangsamen, damit sich die Leserinnen und Leser allmählich auf die unbekanntenen Schönheiten der Stadt einlassen können. Lodoli verwendet zum Beispiel die folgende Satzkette, um Spannung in dem Erzählen zu schaffen: „E mentre ci ripetiamo le solite tiritere, che la città può diventare una trappola, che in certi luoghi i rapporti umani rischiano di perdersi, che i bambini a dieci anni hanno visto più siringhe che galline, d'improvviso, come per incantesimo, ci ritroviamo in campagna“.⁸²² Mit dieser langen Satzkette werden zunächst alle negativen Aspekte des Stadtviertels Laurentino 38 beschrieben, ehe dann plötzlich der Fokus des Erzählens auf das Unerwartete gerichtet wird. In der unmittelbaren Nähe des heruntergekommenen Viertels befindet sich eine schöne und sorgfältig gepflegte Naturlandschaft. Lodoli zeigt hier, dass sich das Schöne oft im Hässlichen verbirgt: Es muss lediglich gesucht werden.

Der Schreibstil Lodolis ist ferner durch ein gelehrtes, elaboriertes Vokabular gekennzeichnet, was anhand der folgenden Beispiele deutlich wird. So lautet die Beschreibung

⁸¹⁸ „Es ist das eine dieser Ecken, an denen sich die Votivgaben der einfachen Leute häufen, denen ein schweres Missgeschick zugestoßen ist und die eines Tages die Muttergottes, das Leben, das Glück angefleht haben, ein gnädiges Auge auf diese Unglücksfälle zu werfen“. Ebd.

⁸¹⁹ „Diese Mauer der Dankbarkeit hält unsere Gedanken für eine Weile aufrecht, sie begleitet uns nach Hause“. Ebd.

⁸²⁰ Ebd.

⁸²¹ Albath: „Schillernde Randzonen trauriger Schönheit“.

⁸²² „Und während wir die üblichen Banalitäten wiederholen – dass die Stadt zu einer Falle werden kann, dass an manchen Orten die menschlichen Beziehungen in Gefahr geraten, sich aufzulösen, dass hier Zehnjährige mehr Spritzen als Hühner gesehen haben – befinden wir uns plötzlich auf freiem Feld“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 85.

des Stadtviertels Laurentino 38 folgendermaßen: „Una piccola riprova può essere un transito al Laurentino 38, quartiere che è diventato l’emblema dell’invivibilità metropolitana“.⁸²³ Des Weiteren beginnt die Passage über „l’isola della seconda opportunità“ („die Insel der zweiten Gelegenheit“) mit der folgenden Bemerkung: „Quanto volte abbiamo vagheggiato un luogo magico dove restituire tre giorni grigi e bigi del nostro autunno in cambio di una giornata primaverile“.⁸²⁴ In den beiden zitierten Passagen, die als Einführung zu der jeweiligen Insel dienen, wählte Lodoli gelehrte Vokabeln wie „riprova“ (Bekräftigung) und „emblema“ (Emblem) sowie „vagheggiato“ (herbeigeseht) und „bigi“ (maue) aus. Auf diese Weise schaffte er einen kultivierten Rahmen, der mit Bedacht im Kontrast zu den hier thematisierten Orten, dem hässlichen Stadtviertel Laurentino 38 und der unscheinbaren Buchhandlung von Herrn Offidani, steht.

Schließlich ist in Bezug auf Lodolis Schreibstil festzuhalten, dass sich der Autor in *Isole* öfters der Alltagssprache bedient, um seinen Kurztexten einen realistischen Ton zu geben. Beispielsweise verwendet der Erzähler von *Isole* Fluchworte wie „maledizione“ („verflucht“) und „porca misera“ („verdammte“), aber auch umgangssprachliche Ausdrücke wie „è una mazzata fra capo e collo“ („Das ist unverhoffter Stockschlag“) oder „Embè?“ – „lui dirà“ („Na und?“, wird er sagen“).⁸²⁵ Darüber hinaus taucht der römische Dialekt in *Isole* immer wieder auf. Zum Beispiel drückt sich ein Zuschauer bei einem Windhundrennen wie folgt aus: „Lo gioco, m’ariva ultimo. Nun lo gioco, m’ariva primo. Lo rigioco, ultimo. Quella bestiaccia me se magna er fegato“.⁸²⁶ In diesem Kommentar lassen sich Sprachelemente erkennen, die für den römischen Dialekt charakteristisch sind.⁸²⁷ Sowohl der römische Dialekt als auch die hier erwähnten Verwünschungen und die umgangssprachlichen Ausdrücke gelten als Zeichen der Mündlichkeit. Vor diesem Hintergrund versucht Lodoli in *Isole*, die Alltagssprache der Römer wiederzugeben, damit sich die Leserinnen und Leser mitten in Rom und unter den Römern fühlen.

⁸²³ „Eine kleine Bekräftigung für diese Behauptung könnte ein Besuch des Viertels Laurentino 38 bringen, einer Gegend, die zum Emblem für großstädtische Unlebbbarkeit geworden ist“. Ebd., S. 84.

⁸²⁴ „Wie oft haben wir einen magischen Ort herbeigeseht, um an ihm drei graue maue Tage unseres Herbstes gegen einen Frühlingstag einzutauschen“. Ebd., S. 13.

⁸²⁵ Ebd., S. 59, 91.

⁸²⁶ „Ich setze, und er wird letzter. Ich setze nicht, und er wird erster. Ich setze wieder, und er wird letzter. Dieses Biest bring mich noch um den Verstand“. Ebd., S. 81.

⁸²⁷ Beispielsweise fehlt hier die Verdoppelung des Konsonantenbuchstabens „r“ in dem Verb „ariva“, weil die Sprecher des „romanesco“, des römischen Dialekts, die Tendenz haben, Geminaten kürzer aussprechen. Auch der bestimmte maskuline Artikel, der in der Standardsprache „il“ ist, wird durch den römischen Artikel „er“ ersetzt.

3.4. Analyse der italienischen Texte

Anders als in den Texten von Uwe Timm, Klaus Modick und Hanns-Josef Ortheil dient in *Il viaggio a Roma*, *I fannulloni* und *Isole* allein das räumliche Model „außen – innen“ als Organisationsprinzip. Darüber hinaus wird bei Moravia und Lodoli nicht der Topos ‚Deutschland‘, sondern nur der Topos ‚Rom‘ in dem räumlichen Modell „außen-innen“ aufgenommen. Dies hat eine wichtige Konsequenz für die vorliegende Analyse. In den italienischen Texten findet der Gegensatz nur in der Ewigen Stadt statt, weil der Topos ‚Rom‘ bei Moravia und Lodoli sowohl in der räumlichen Kategorie „außen“ als auch in der räumlichen Kategorie „innen“ dargestellt wird. Entsprechend wird der Fokus Erzählens in *Il viaggio a Roma*, *I fannulloni* und *Isole* auf die zweiseitige und doppeldeutige Stadt der Gegensätze gerichtet.

In den analysierten Texten von Moravia und Lodoli wird der Topos ‚Rom‘ zwar immer anhand der räumlichen Kategorien „außen“ und „innen“ gebildet, aber der daraus entstehende Gegensatz erhält jeweils eine unterschiedliche Bedeutung. Insofern steht bei Moravia das räumliche Modell „außen – innen“ für den Kontrast zwischen der Stadt, so wie sie scheinbar ist, und der Stadt, so wie sie wirklich ist. Hier symbolisiert die Stadt die gesamte, römische Gesellschaft, deren äußeres Bild nicht der Wirklichkeit entspricht. Moravia zeigt dabei, dass der Schein oft trügerisch ist, weil sich Falschheit und Heuchelei in jeder wohlhabenden, angesehenen Familie des römischen Großbürgertums verbergen können. In Lodolis *I fannulloni* vergegenwärtigt die räumliche Kategorie „außen“ die Stadt der Außenseiter, die wie Lorenzo Marchese und Gabèn aufgrund ihres Andersseins am Rande der Gesellschaft stehen. Dennoch ist gerade diese Gesellschaft, die für die soziale Ausgrenzung von Alten und Migranten verantwortlich ist, genauer betrachtet ein trostloser Raum. Deshalb steht die räumliche Kategorie „innen“ für die Stadt, in der eine unterschwellige Form von Rassismus herrscht. Vor diesem Hintergrund repräsentiert Rom in Lodolis *I fannulloni* ähnlich wie bei Moravia viel mehr als eine Stadt: Es wird zum Symbol für die ganze römische Gesellschaft. Schließlich konkretisiert das räumliche Oppositionspaar „außen – innen“ in *Isole* einen Gegensatz zwischen der bekannten und der unbekannt Seite der Stadt. So steht die räumliche Kategorie „außen“ für die Stadt, die Millionen Touristen jedes Jahr besichtigen und von der die traditionellen Romreiseführern bereits viel erzählten. Im Kontrast dazu vergegenwärtigt die räumliche Kategorie „innen“ die versteckten, unscheinbaren Orte der Stadt genauso wie die unbeachteten, kleinen Details des römischen Alltags, die auch den Romkennern entgehen können.

Im Übrigen erhält der Topos ‚Rom‘ bei Moravia und Lodoli genauso wie bei Timm, Modick und Ortheil eine präzise Ortbestimmung. Trotzdem ist das räumliche Universum von *Il viaggio a Roma* wesentlich kleiner als das von *I fannulloni* und *Isole*. Beinahe die ganze Geschichte spielt im Pariolierviertel, in dem sowohl Marios Vater als auch seine Freundin Esmeralda wohnen. Auch Villa Balestra, in der sich Mario regelmäßig mit Jeanne und deren Tochter Ada trifft, befindet sich in diesem Viertel. Selbst auf seinem einzigen Spaziergang durch die Stadt beabsichtigt Mario nicht, die Stadt kennen zu lernen. Vielmehr will er seiner naiven Vorstellung entfliehen, sich anhand der Wiederholung des Kindheitstraumas selbst erlösen zu können. Dagegen wird Rom in den beiden Büchern von Marco Lodoli präziser lokalisiert. In *I fannulloni* bewegen sich die beiden Hauptfiguren Lorenzo und Gabèn nahezu durch die ganze Stadt. Lorenzo wohnt zum Beispiel auf Largo Preneste in der Nähe des Stadtviertels Pigneto, während seine Abenteuer mit Gabèn in einer Boxschule in der Via delle Dalie im Stadtviertel Centocelle sowie in einer Jazzkneipe auf der Via Tuscolana in der römischen Peripherie stattfinden. Am Ende des Romans werden sie schließlich zu regelmäßigen Besuchern der Bar Caramba auf der zentral gelegenen Via Veneto. Des Weiteren unternehmen sie einmal einen Ausflug nach Ostia ans Meer, wo sie beide ein schönes Bad genießen. In *Isole* sind die Ortsangaben noch ausführlicher als in *I fannulloni*, weil der Erzähler nicht nur die Namen und Adressen von Kirchen, Plätzen und Museen aufführt, sondern auch genaue Wegbeschreibungen gibt. So erklärt er etwa, dass die Buchhandlung von Herrn Offidani im Viale Mazzini in der Nähe der Post liegt.⁸²⁸ Er weist ferner darauf hin, dass ein gutes Beispiel von „quel tipico deposito di materiale edile che si trova un po‘ ovunque lungo le strade di periferia“, die die Römer „lo smorzo“ nennen, unterhalb des Viale Alessandrino am Rande des Palmiro Togliatti zu finden ist.⁸²⁹ Der Grund dieser detaillierten Ortsangaben liegt darin, dass sich Lodolis *Isole* als „guida vagabonda“, als „Wanderreiseführer“, versteht. Deshalb sollen klare Bezugspunkte den Rombesuchern dabei helfen, an die jeweiligen, versteckten Inseln zu gelangen.

3.4.1. Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „außen“

In den hier untersuchten Texten von Moravia und Lodoli lässt sich die räumliche Kategorie „außen“ auf jeweils unterschiedliche Themen zurückführen. So drückt sie in *Il viaggio a Roma*

⁸²⁸ Francesco Offidani führte seine Buchhandlung im Viale Mazzini bis September 2014. Die nur 15 Quadratmeter große Buchhandlung galt als Gegenentwurf zu den großen Buchkaufhäusern und wurde von Schriftstellern und Intellektuellen besucht. Offidani starb am 19. März 2015. Seine Buchhandlung wird heute von Alessandro Corradi geführt und trägt den Namen „Libreria Mazzini“. Zur Geschichte der Libreria Mazzini vgl.: „Libreria Mazzini: la storia“, libreriamazzini.it, Aufruf: 11.11.2019, <<https://www.libreriamazzini.it/la-storia/>>.

⁸²⁹ „Die Ansammlung von Baumaterial, wie man da und dort entlang der Vorstadtstraßen findet“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 144.

sowohl die „Gleichgültigkeit“ Marios gegenüber der Stadt als auch seine „Zweideutigkeit“ im Umgang mit Jeanne und Alda aus. Diese beiden Themen lassen sich mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbinden, weil sie sich draußen, an öffentlichen Orten der Stadt, aber auch auf offensichtliche Art zeigen. So wird das Thema von Marios „Gleichgültigkeit“ angesichts Rom im Laufe seines Spazierganges durch das historische Zentrum deutlich. Außerdem wird das Thema der „Zweideutigkeit“ wiederholt in dem Park der Villa Balestra aufgegriffen, in dem der junge Mann eine zweideutige Beziehung zu Jeanne und ihrer Tochter Alda entwickelt.

Dagegen wird das Thema der „sozialen Ausgrenzung“ in *I fannulloni* in der räumlichen Kategorie „außen“ aufgenommen, weil die soziale Ausgrenzung in Rom nicht verborgen, sondern deutlich erkennbar ist.⁸³⁰ Dies hat zur Folge, dass die „soziale Ausgrenzung“ in Lodolis Buch besonders an öffentlichen Orten nachzuvollziehen ist. So wird die von Gabèn täglich erlebte Exklusion am Beispiel des historischen Zentrums sichtbar. Lodoli zeigt, dass Gabèn und viele andere Migranten durch ihre Armut und infolge von Diskriminierung aus der Teilhabe an dem sozialen und kulturellen Leben ausgeschlossen werden. Darüber hinaus taucht das Thema der „sozialen Ausgrenzung“ ebenfalls in den „foschi giardinetti di piazza dei Cinquecento“ auf, die sich gegenüber dem Bahnhof Termini befinden.⁸³¹ Diese Parkanlage symbolisiert einen Raum am Rand der Gesellschaft, an den Migranten und andere Außenseiter gedrängt werden.

In *Isole* wird schließlich die räumliche Kategorie „außen“ mit den Themen „Kritik am Tourismus“ und „vergessene Natur“ verbunden. Das Thema „Kritik am Tourismus“, das sich im historischen Zentrum konkretisiert, wird in *Isole* in der räumlichen Kategorie „außen“ geschaffen, weil die großen Reisegruppen sowie der „turista di passaggio“ („Tourist auf der Durchreise“) lediglich auf die „äußerliche“ und bekannte Seite der Stadt achten.⁸³² Dies bedeutet, dass sie sich zwar für das historische Zentrum interessieren, aber den versteckten Schönheiten Roms keine große Aufmerksamkeit schenken. Anhand des Themas „vergessene Natur“ hebt Lodoli hervor, dass sich viele Römer nicht selten genauso wie viele Touristen benehmen: Sie vergessen die unscheinbaren Orte. Dies wird beispielsweise dank der kleinen

⁸³⁰ Hier beschreibt der Begriff „soziale Ausgrenzung“ oder Exklusion den Umstand, dass jemand von einer Gruppenzugehörigkeit oder aus gesellschaftlichen Zusammenhängen ausgeschlossen wird. So lässt sich die soziale Ausgrenzung als „ein Prozess“ definieren, „durch den bestimmte Personen an den Rand der Gesellschaft gedrängt und durch ihre Armut bzw. wegen unzureichender Grundfertigkeiten oder fehlender Angebote für lebenslanges Lernen oder aber infolge von Diskriminierung an der vollwertigen Teilhabe gehindert werden. Das erzeugt eine Distanz zu den Beschäftigung-, Einkommens- und Bildungsmöglichkeiten und auch zu den sozialen und gemeinschaftlichen Netzen und Maßnahmen. Sie haben kaum Zugang zu den Macht- und Entscheidungsgremien und fühlen sich daher oft machtlos und außerstande, auf die Entscheidungen, die sich auf ihr tägliches Leben auswirken, Einfluss zu nehmen.“ Dietrich Engels: „Armut, soziale Ausgrenzung und Teilhabe an Politik und Gesellschaft“, in: *Bundesministerium für Arbeit und Soziales. Publikationen*, Publiziert elektronisch: 01.03.2005. <<https://www.bmas.de/DE/Service/Medien/Publikationen/forschungsprojekt-a343-armut-soziale-ausgrenzung-und-teilhabe.html>>.

⁸³¹ „[D]üsteren, kleinen Parkanlagen an der Piazza dei Cinquecento“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 290.

⁸³² Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 123.

Grünfläche inmitten der Piazza Lancellotti deutlich, auf der ein „splendido ulivo“ („prachtvoller Ölbaum“) gewachsen ist.⁸³³ So erklärt der Erzähler, dass die Römer nichts tun, um diesen von der Luftverschmutzung und Zubetonierung immer stärker bedrohten Ölbaum zu retten, weil sie seine unspektakuläre Schönheit nicht wahrnehmen können. Vor diesem Hintergrund bleiben die hier skizzierten Typen von Touristen sowie viele Römer aufgrund ihres Desinteresses für das Kleine und Unscheinbare jenseits der „isole romane di bellezza e poesia“, auf der die Faszination Roms beruht.⁸³⁴

Die räumliche Kategorie „außen“ lässt sich in allen untersuchten Texten mit dem Raum „historisches Zentrum“ verbinden. Am Beispiel von diesem Raum realisiert Moravia das Thema „Gleichgültigkeit“, während Lodoli die „soziale Ausgrenzung“ und die „Kritik am Tourismus“ thematisiert. In dieser Arbeit wurde schon darauf hingewiesen, dass die gleichgültigen Figuren von Moravias Romane oft auf die absurde bürgerliche Doppelmoral mit Abscheu reagieren. Es sind zumeist intellektuelle Jünglinge oder Männer wie Mario in *Il viaggio a Roma*, die durch ihre Handlungen der abscheuerregenden Wirklichkeit zu entfliehen versuchen, aber stets daran scheitern. In Moravias letztem Roman zeigt sich die Gleichgültigkeit als komplexe psychische Reaktion, die aus dem folgenden, unlösbaren Dilemma entsteht: Zwar bemüht sich Mario, sich der heuchlerischen Moral seiner Familie zu widersetzen, jedoch bleibt er immer erfolglos, weil er wie alle anderen Antihelden Moravias handlungsunfähig ist. Es ist hier aber hervorzuheben, dass Mario eine gleichgültige Haltung nicht nur angesichts seines Vaters und des bürgerlichen Milieus zeigt. Seine Gleichgültigkeit bezieht sich vielmehr auf alles, was mit Rom verbunden ist, sodass er von Anfang an kein Interesse an der Ewigen Stadt äußert.

Gleich nach seiner Ankunft in Rom steigt Mario zum Beispiel in ein Taxi und fährt durch die Stadt zum Haus seines Vaters. Während dieser Taxifahrt achtet er nicht auf die Stadt, die er zum ersten Mal als Erwachsener wieder sieht, sondern er denkt über die bevorstehende Begegnung mit den beiden Frauen vom Flugzeug nach. Jeanne und Alda erscheinen ihm in diesem Moment viel interessanter als seine Heimatstadt, sodass er feststellt: „[E] così non ho fatto caso alle strade che stavo percorrendo“.⁸³⁵ Den Ursprung seiner Gleichgültigkeit erklärt Mario folgendermaßen:

Del resto non mi interessavano [le strade]: nell'aria ormai notturna, con un cielo verde contro il quale si profilavano neri casamenti moderni e risplendevano, multicolori e stridule, le insegne dei negozi, mi

⁸³³ Ebd., S. 40.

⁸³⁴ „[R]ömische Inseln von Schönheit und Poesie“. Ebd., S. 112.

⁸³⁵ „[U]nd so achtete ich nicht auf die Straßen, durch die wir fahren“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 12.

pareva, non senza delusione, di trovarmi in una città qualsiasi, non diversa dalle altre. Meglio, dunque, pensare a Jeanne e Alda che almeno avevano il pregio di essere nuove e mai viste.⁸³⁶

In dieser Passage hebt der Protagonist hervor, dass ihm Rom auf den ersten Blick „non senza delusione“ („nicht ohne Enttäuschung“) als eine bekannte Großstadt erscheint.⁸³⁷ Der Grund dieser Reaktion liegt darin, dass er während der Taxifahrt nicht auf die schönen, antiken Bauwerke der Stadt, sondern lediglich auf ihre moderne Seite aufmerksam wird. Rom kommt ihm deshalb bekannt vor, weil es scheinbar wie allen anderen Großstädten der Welt ähnlich ist. So sind etwa die „neri casamenti moderni“ („schwarz modernen Gebäude“) und die bunten, grellen Ladenschilder, die er von dem Taxi aus sieht, in jeder Großstadt der Welt genuasozial zu finden.⁸³⁸ Darüber hinaus teilt Mario mit, dass Rom „una città qualsiasi“ („eine x-beliebige Großstadt“) sei, weil es sich ihm als eine von der Wirklichkeit entfremdete Gesellschaft darstellt.⁸³⁹ Seit seiner Ankunft in Rom spürt er jenes Gefühl der Entfremdung, das die bürgerliche Gesellschaft prägt und das bei Moravia aus dem Verlust eines gültigen Wertesystems entsteht. Vor diesem Hintergrund entspringt Marios Gleichgültigkeit gegenüber der Stadt dem Gefühl, sich in einer Großstadt wie alle anderen zu befinden, in der sich unter der Oberfläche eine entfremdete Gesellschaft verbirgt.

Der erste Eindruck von Rom ändert sich im Laufe des Romans nicht, denn Mario assoziiert die Stadt mit der Heuchelei seiner sozialen Schicht. So erzählt er, dass sein Leben in Rom einsam und voller Verzichte ist: „La rinuncia riguardava il luogo dove mi trovavo e, in generale, la mia vita fuori di casa e lontano dall’ufficio“.⁸⁴⁰ Mario verzichtet nicht nur darauf, die Stadt mit ihren berühmten Bauten und Kunstwerken kennen zu lernen, sondern er will auch keinen Kontakt zu seinem Vater und dessen Freundeskreis pflegen, weil sie die Falschheit des römischen Großbürgertums verkörpern, von der er Abstand zu nehmen versucht, freilich ohne Erfolg. Beides reflektiert er folgendermaßen:

Mi rendevo conto che vivevo in una città famosa per la sua bellezza che non conoscevo affatto, e che avrei potuto impiegare utilmente il mio tempo a visitarla. Ero anche consapevole che non sarebbe stato troppo difficile conoscere gente; oltre tutto mio padre si era più volte offerto di presentarmi a suoi parenti e amici. Ma così i monumenti di Roma come i parenti e gli amici di mio padre mi ispiravano un’insormontabile ripugnanza.⁸⁴¹

⁸³⁶ „Übrigens interessierten sie [die Straßen] mich nicht: in der jetzt nächtlichen Stimmung mit einem grünen Himmel, vor dem sich schwarz moderne Gebäude abhoben und bunte, grelle Reklameschilder leuchteten, kam es mir, nicht ohne Enttäuschung, vor, als befände ich mich in irgendeiner x-beliebigen Großstadt. Es war also besser, an Jeanne und Alda zu denken, die wenigstens den Vorzug hatten, neu und unbekannt zu sein“. Ebd.

⁸³⁷ Ebd.

⁸³⁸ Ebd.

⁸³⁹ Ebd., S. 13.

⁸⁴⁰ „Die Verzichte betrafen den Ort, an dem ich mich befand, und im Allgemeinen mein Leben außer Haus und nach den Bürostunden“. Ebd., S. 60.

⁸⁴¹ „Ich war mir bewusst, dass ich in einer für ihre Schönheit berühmten Stadt lebte, die ich überhaupt nicht kannte, und dass ich meine Zeit sinnvoll zu einer Besichtigung hätte anwenden können. Ich wusste auch, dass es nicht besonders schwierig gewesen wäre, Leute kennenzulernen; außerdem hatte sich mein Vater mehr als einmal

Anhand dieses Auszugs aus *Il viaggio a Roma* wird deutlich, dass Marios Gleichgültigkeit gegenüber der Stadt aus einem inneren Kontrast entsteht. Er spürt zwar „un’insormontabile ripugnanza“ („eine unüberwindliche Abneigung“) gegen das bürgerliche Ambiente, dem er selbst zugehört.⁸⁴² Zugleich aber ist er unfähig, offenen Widerstand gegen das zerfallene Wertesystem zu leisten, das vom römischen Großbürgertum vertreten wird. Dies führt dazu, dass Mario seinen Vater genauso betrügt, wie er von ihm betrogen wurde. Der junge Mann möchte anders und besser als der Vater sein, benimmt sich aber in Wirklichkeit auf dieselbe betrügerische und heuchlerische Art. Die Entscheidung, auf Rom und seine Schönheiten zu verzichten, setzt Mario konsequent bis zum Abend durch, an dem er geplant hat, sich selbst von seinem Trauma zu erlösen. Obgleich er Geschlechtsverkehr mit der Freundin seines Vaters haben will, zieht er sich plötzlich zurück: Er flieht vor Esmeralda⁸⁴³, ohne die geplante Wiederholung zu verwirklichen. Die Motivation für diese plötzliche Meinungsänderung liegt nicht darin, dass er etwa ein schlechtes Gewissen wegen des Betrugs hätte. Vielmehr verlässt er Esmeraldas Haus, weil er gleichgültig geworden ist und seine Pläne nicht zu Ende führen kann.

Deshalb begibt sich Mario auf seinen ersten Spaziergang durch das nächtliche Rom. Sein Ziel ist es aber nicht, die Stadt mit ihren Schönheiten zu erkunden, sondern er sucht Ablenkung, um Esmeralda zu vergessen, wie er in der folgenden Passage konstatiert: „Una forza irresistibile, oscura, inspiegabile mi aveva fatto fuggire dallo studio e tutt’ora, come avevo capito, mi dominava. In realtà non avevo girato per Roma per visitarne i monumenti; avevo continuato, invece, a fuggire da Esmeralda“.⁸⁴⁴ Mario hat kein Interesse daran, die Sehenswürdigkeiten Roms zu besichtigen, weil er vor Esmeralda und vor seinem absurden Plan flieht. Das Motiv der „Flucht“ wird hier anhand der Wiederholung des Verbs „fuggire“ (fliehen) deutlich, das in der zitierten Passage in den beiden Sätzen „mi aveva fatto fuggire“ und „avevo continuato, invece, a fuggire“ vorkommt. Auch das Substantiv „fuga“ (Flucht) taucht mehrmals in dieser Passage auf. So versucht Mario zum Beispiel am Morgen nach der Flucht, sich an die Ereignisse des vorherigen Tages zu erinnern. Er fragt sich: „Dov’ero stato dopo la fuga?“ („Wo war ich nach der Flucht gewesen?“) und muss dabei feststellen, dass er nach der Flucht aus

erboten, mich seinen Verwandten und Freunden vorzustellen. Aber so flößten mir die Sehenswürdigkeiten Roms wie die Verwandten und Freunde meines Vaters unüberwindliche Abneigung ein“. Ebd.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ „Esmeralda“ ist ein sprechender Name. So könnte Esmeralda in *Il viaggio a Roma* eine Anspielung auf die Figur der Zigeunerin Esmeralda aus Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1482) sein. Vgl.: Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre-Dame*, übersetzt von Hugo Meier (Zürich: Manesse-Verlag, 1986).

⁸⁴⁴ „Eine unwiderstehliche, dunkle, unerklärliche Kraft hatte mich aus dem Atelier fliehen lassen und beherrschte mich, wie mir klar war, immer noch. In Wirklichkeit war ich nicht in Rom herumgefahren, um die Sehenswürdigkeiten zu besichtigen; ich war einfach weiter vor Esmeralda geflohen“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 177.

Esmeraldas Atelier erst spät in der Nacht nach Hause zurückgekehrt ist.⁸⁴⁵ Es ist hier außerdem hervorzuheben, dass die „forza irresistibile, oscura, inspiegabile“ („unwiderstehliche, dunkle, unerklärliche Kraft“), die Mario vor Esmeralda fliehen lässt, für seine Gleichgültigkeit steht.⁸⁴⁶ Es ist seine ‚indifferenza‘, die ihn am Handeln hindert und in die Flucht durch die Gassen der Ewigen Stadt schlägt.

Nach der Flucht beginnt der junge Mann, durch die Straßen Roms zu laufen: „[A]lfine“, so Mario, „avevo camminato a lungo, così a lungo, che di strada in strada ero arrivato a Piazza San Pietro, di fronte alla basilica, mai vista finora“.⁸⁴⁷ Am Petersplatz hat er auf einmal „un’idea bizzarra“ („einen bizarren Einfall“)⁸⁴⁸: Er will sich unter eine Reisegruppe mischen, mit ihnen den Platz besichtigen und schließlich auch in einen der großen, dort stehenden Reisebusse steigen, um sich mit allen anderen Touristen auf eine nächtliche Stadtrundfahrt durch Rom zu begeben. So beginnt seine Besichtigung „della famosa città“ („der berühmten Stadt“), in der er bisher gelebt hatte, „senza mai uscire dal quartiere Parioli e dintorni“.⁸⁴⁹

Mario schließt sich dieser Reisegruppe an, er ist aber außerstande, eine Besichtigung des nächtlichen Roms zu genießen. Ein Grund dafür ist, dass er die Stadt nicht kennt. Deshalb gesteht er, dass er wegen seiner „ignoranza topografica della città“ („Unkenntnis der Topographie der Stadt“) keine der Sehenswürdigkeiten Roms erkennen kann: „[I] monumenti [...] di cui non sapevo nulla e che [...] vedevo per la prima volta“.⁸⁵⁰ Mario gewinnt lediglich konfuse Eindrücke von der Stadtrundfahrt: „[A]vevo visto ben poco e quel poco assai confusamente“.⁸⁵¹ Auf der anderen Seite kann Mario die Stadtbesichtigung wegen seines seelischen Zustands nicht genießen. An diesem Abend interessiert er sich noch weniger als sonst für Rom, weil er nach „gli avvenimenti di quella lunga e straordinaria giornata“ sehr erschüttert ist.⁸⁵² Der junge Mann ist so abgelenkt, dass er sich nicht einmal die Namen der Sehenswürdigkeiten merken kann, obgleich ein Fremdenführer der Reisegruppe die berühmten Gebäude der Stadt zeigt. Beispielsweise erzählt Mario, dass die Touristen, hinter dem Touristenführer laufend, „la scalinata di una grande chiesa barocca, oppure la vasca traboccante

⁸⁴⁵ Ebd., S. 176.

⁸⁴⁶ Ebd.

⁸⁴⁷ „Darauf war ich durch die Straßen gelaufen, so lange, dass ich schließlich zu dem Platz vor dem Petersdom gekommen war, den ich bis jetzt noch nie gesehen hatte“. Ebd., S. 176. Marios Gleichgültigkeit gegenüber dem Petersdom steht beispielsweise in Opposition zu Stendhals präzise Beschreibung des Peterplatzes und der Peterskirche. Dazu siehe: Stendhal: *Wanderungen in Rom* (Berlin: Propyläen-Verlag, 1982), S. 54-55.

⁸⁴⁸ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 176.

⁸⁴⁹ „Ohne je über das Parioliviertel und dessen Umgebung hinausgekommen zu sein“. Ebd.

⁸⁵⁰ „Die Sehenswürdigkeiten, die ich doch überhaupt nicht kannte und zum ersten Mal sah“. Ebd., S. 177.

⁸⁵¹ „Ich hatte sehr wenig gesehen und dieses wenige dazu noch ziemlich konfus“. Ebd., S. 176.

⁸⁵² „Allen Ereignissen dieses langen, außerordentlichen Tags“. Ebd.

d'acqua di un'antica fontana oppure ancora un alto, aguzzo obelisco“ besichtigen.⁸⁵³ Hier ist er offensichtlich nicht der Lage, die Namen der Baudenkmäler im Gedächtnis zu behalten, die von dem Touristenführer erklärt werden. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um die Treppe vor der Kirche Trinità dei Monti, den Brunnen auf dem Piazza Navona und den Obelisco della Minerva.

Auch das berühmte Kolosseum erscheint ihm als grotesk: „[I]l famoso monumento mi aveva fatto l'impressione di un teschio gigantesco e spolpato incumbente sopra di me con le cieche occhiaie tenebrose die suoi archi e delle sue volte“.⁸⁵⁴ Diese albtraumhafte Erscheinung darf als ein deutliches Zeichen für Marios traumatisierten Zustand gelten, der vor den eigenen verwerflichen Taten fliehen will. Im Übrigen könnte das makabre Bild des Kolosseums die Natur des Menschen symbolisieren, die bei Moravia immer „sich selbst unbekannt bleibt, trotz all der Wissenschaft, die auf ihr aufgebaut wurde, inklusive der Psychoanalyse“.⁸⁵⁵ Mit der grauenhaften Erscheinung des Kolosseums endet auch die Stadtbesichtigung Marios, der die Reisegruppe verlässt und, durch das historische Zentrum flanierend, nach Hause zurückkehrt: „[M]i ero allontanato, dirigendomi d'istinto verso il centro della città. Da Piazza Venezia, sempre camminando di buon passo, avevo raggiunto il Tevere, e poi avevo proseguito la mia passeggiata notturna, lungo i parapetti, sotto i platani, di ponte in ponte“.⁸⁵⁶ Sein Spaziergang wird ausführlich beschrieben, sodass es möglich ist, Mario auf seinem Weg nach Hause zu folgen. Von der Piazza Venezia aus läuft er wahrscheinlich durch die Via del Corso, biegt in Richtung Tiber ab und geht immer geradeaus bis zur Brücke Umberto I. Danach läuft er an der Lungotevere, um schnell das väterliche Haus im bekannten und vertrauten Parioliviertel zu erreichen, das er bis zu seiner Rückkehr nach Paris nicht mehr verlassen wird.⁸⁵⁷

Anhand dieser Auszüge aus Moravias *Il viaggio a Roma* lässt sich feststellen, dass Marios Gleichgültigkeit gegenüber Rom als Thema gilt, das in der räumlichen Kategorie „außen“ gebildet wird. Diese Gleichgültigkeit erreicht ihren Höhepunkt erst dann, wenn Mario sich

⁸⁵³ „Die Freitreppe einer großen Barockkirche oder das Wasserbecken eines alten Brunnes oder auch einen hohen spitzen Obelisk zu bewundern“. Ebd., S. 177.

⁸⁵⁴ „Das berühmte Baudenkmal kam war mir wie ein über mir dräuender riesiger, entfleischter Totenschädel vorgekommen, der mich aus den blinden Augenhöhlen seiner Bögen und Wölbungen anstarrte“. Ebd. Auch Stendhals Eintrag über das Kolosseum steht in Opposition zu dieser grotesken Beschreibung: „Wie viel glückliche Morgenstunden habe ich im Kolosseum verbracht, in irgendeinem Winkel dieser ungeheuren Ruine verborgen!“. Stendhal: *Wanderungen in Rom*, S. 49.

⁸⁵⁵ Palumbo Mosca: *Roma di carta: guida letteraria della città*, S. 65.

⁸⁵⁶ „Ich hatte mich, instinktiv in Richtung Stadtmitte gehend, entfernt. Von Piazza Venezia aus hatte ich kräftig ausschreitend den Tiber erreicht und dann meinen nächtlichen Spaziergang fortgesetzt, die Ufermauer entlang, unter den Platanen, von Brücke zu Brücke“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 178.

⁸⁵⁷ Nach Sandra Petrignani teilt der Tiber Rom heutzutage in zwei Teilen auf. So liegt auf der einen Seite des Tibers das Viertel Trastevere, das zwar bekannt für das Nachtleben, aber zugleich auch heruntergekommen ist. Auf der anderen Seite des Tibers liegt das schöne römische Zentrum. Dazu vgl. Sandra Petrignani: *E in mezzo al fiume. A piedi nei due centri di Roma* (Bari: Laterza, 2010).

draußen in der Stadt befindet und an berühmten Bauwerken im historischen Zentrum vorbeiläuft. Er gibt sich keine Mühe, um seine Gleichgültigkeit gegenüber Rom zu verbergen, sondern er zeigt sie auf offensichtliche Art. Insofern besichtigt er zwar das historische Zentrum, seine nachdenkliche Stimmung hindert ihn aber daran, sich auf Rom und seine Schönheiten zu konzentrieren.

Schließlich ist hervorzuheben, dass sich in der analysierten Passage aus *Il viaggio a Roma* eine scharfe Kritik Moravias am Massentourismus verbirgt. So steht zwar Marios Gleichgültigkeit gegenüber der Stadt im Zentrum dieser Passage, doch wie seine literarische Figur besitzt auch der Autor Vorbehalte gegen die großen Touristengruppen, die mit „autobus giganteschi“ („Riesenbussen“) durch Rom fahren.⁸⁵⁸ Die Stadtbesichtigung durch das nächtliche Rom wird zum Beispiel mit einem Ritual verglichen, weil sie ein klassisches Programm für Touristen ist: „[I]l rituale giro di Roma by night“.⁸⁵⁹ Der englische Begriff „by night“ weist hier ferner darauf hin, dass die rituelle Stadtrundfahrt mit einem Riesenbus eine Aktivität für Touristen ist, von der ein Römer wie Moravia Abstand nehmen will. Auch die Art, wie die Reisegruppe dem Fremdenführer hinterhertrab, ist nach Moravia symptomatisch für die Haltung des Massentourismus: „[T]utto il gruppo era disceso e si era diretto, incolonnato e ubbidiente dietro la guida“.⁸⁶⁰ Die Touristen ähneln hier einer Herde von Schafen, die zahm und teilnahmslos ihrem Schäfer folgt. Schließlich erzählt Mario, dass er sich aus der Gruppe „assorto ad ascoltare le spiegazioni della guida“ entfernt.⁸⁶¹ Anhand dieses Satzes hebt Moravia hervor, dass die Touristen den Erklärungen der Fremdenführer oft mehr Aufmerksamkeit als den eigentlichen Sehenswürdigkeiten schenken: Sie sind so damit beschäftigt, viele Informationen in kurzer Zeit zu verarbeiten, dass sie kaum auf die Stadt achten, die sich vor ihren Augen entfaltet.

In *I fannulloni* lässt sich der Raum „historisches Zentrum“ zwar auch mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbinden, aber er steht in Wechselbeziehung zum Thema „soziale Ausgrenzung“. Lodoli zufolge bleibt die Exklusion von bestimmten Personen aus der Gesellschaft in Rom nicht verborgen, sondern sie wird an öffentlichen Orten wie dem historischen Zentrum sichtbar. Im Gegensatz zur gleichgültigen Figur Mario, der die Stadt lediglich als eine von der Wirklichkeit entfremdete Gesellschaft wahrnimmt, hat Gabèn großes Interesse an den Schönheiten Roms. Als Mitglied einer großbürgerlichen Familie stünden Mario zwar genug Geldmittel und Zeit zur Verfügung, um das historische Zentrum besser

⁸⁵⁸ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 176.

⁸⁵⁹ „Die rituelle Stadtrundfahrt durch Rom by night“. Ebd.

⁸⁶⁰ „Die ganze Gruppe hatte sich gehorsam und in Reih und Glied hinter dem Fremdenführer aufgestellt“. Ebd., S. 177.

⁸⁶¹ „Aus der gebannt, den Erklärungen des Fremdenführers lauschenden Gruppe“. Ebd., S. 178.

kennenzulernen, er kommt aber fast nie über das bürgerliche Pariolierviertel und dessen Umgebung hinaus. Gabèn hatte dagegen bislang nie die Gelegenheit, die römischen Sehenswürdigkeiten zu besichtigen, weil er als illegaler Migrant im Elend lebt. Er verkauft tagsüber bunte Plastikbrillen am Bahnhof Termini; abends kehrt er in sein kleines Zimmer in einem überfüllten und am Stadtrand gelegenen Flüchtlingsheim zurück: „Pure lui a casa ci sta mal volentieri“, wie Lorenzo mitteilt, „anche perchè casa sua è una stanza con quattro letti dietro Cinecittà“.⁸⁶² Als illegaler Einwanderer steht Gabèn am Rande der Gesellschaft und ist vom sozialen und kulturellen Leben der Stadt ausgeschlossen.

In Begleitung von Lorenzo begibt sich Gabèn erstmals als Tourist in das historische Zentrum. Der alte Mann zeigt ihm die Sehenswürdigkeiten Roms, deren Schönheit keine Erklärungen benötigt: „Porto Gabèn ad ammirare i monumenti più belli della città: il Colosseo, San Pietro, piazza Navona, piazza di Spagna, le chiese piene di marmi e santi, i palazzi pieni di sale e saloni affrescati. Non è che gli sappia spiegare granché la storia, gli stili, io non ne so quasi nulla; gli dico solamente: ‚Guarda‘“.⁸⁶³ Im Unterschied zu dem Erzähler von *Isole*, der als allwissender Romkenner auftritt, gesteht Lorenzo mit großer Ehrlichkeit seine Ignoranz. So weist Lodoli mit dieser Figur auf eine neue Art der Auseinandersetzung mit der Schönheit hin: Um die Schönheit eines Kunstwerks zu genießen, bedarf es nicht immer der Erläuterung seiner Geschichte. Vielmehr sind es oft einfache, wenig ausgebildete Menschen wie Lorenzo und Gabèn, die wirklich imstande sind, die Schönheit von Kunstwerken wahrzunehmen.

Die Faszination der römischen Baudenkmäler ist so groß, dass sich Gabèn kurz hinsetzen muss, um alles in Ruhe zu bewundern: „Lui rimane estasiato, si siede per terra e lascia che gli occhi si ricolmino“, erzählt Lorenzo.⁸⁶⁴ Es ist hier hervorzuheben, dass das italienische Verb „ricolmare“ auf Deutsch sowohl „bis zum Rand füllen“ als auch „erneut ausfüllen“ bedeutet. Deswegen lässt sich Gabèn einerseits die Augen bis zum Rand füllen, denn er ist von den Schönheiten Roms sehr beeindruckt und er will alle Sehenswürdigkeiten besichtigen. Andererseits weist der Erzähler vermutlich auch auf die Leiden der illegalen Migranten hin, die unter unmenschlichen Bedingungen über das Mittelmeer fahren, um die Küsten Italiens zu erreichen. Vor diesem Hintergrund ließe sich Gabèn die Augen erneut ausfüllen, weil er für lange Zeit nichts Schönes, sondern nur Elend und Not gesehen hat. Dies bedeutet auch, dass

⁸⁶² „Auch er bleibt ungenügend zu Hause, schon deshalb, weil sein Zuhause ein Zimmer mit vier Betten ist, hinter Cinecittà“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 231.

⁸⁶³ „Ich lasse Gabèn die schönsten Sehenswürdigkeiten der Stadt bewundern: das Kolosseum, Sankt Peter, die Piazza Navona, die Piazza di Spagna, die Kirchen voller Marmor und Heiligen, die Paläste voller Säle und ausgemalter Salons. Nicht, dass ich ihm viel erklären könnte, die Geschichte, die Baustile, ich weiß so viel wie nichts davon; ich sage bloß zu ihm: ‚Schau‘“. Ebd.

⁸⁶⁴ „Er ist hingerissen, setzt sich auf die Erde und lässt sich die Augen bis zum Rand füllen“. Ebd.

die schönen Baudenkmäler Roms nach Lodoli eine nahezu therapeutische Wirkung auf Einwanderer wie Gabèn ausüben könnten: Ihnen wurde zwar Freude und Hoffnung entzogen, aber ihre „ausgeleerten“ Augen können jetzt vielleicht wieder mit Schönheit ausgefüllt werden.

Im historischen Zentrum lernt Gabèn außerdem die dunkle Seite der römischen Geschichte kennen, mit der er skeptisch umgeht. Lorenzo erzählt ihm bei den Kaiserforen, wie die Stadt gegründet wurde: „Romolo che vide più uccelli transitare nel cielo e con la spada poi segnò il confine di Roma nella polvere, e Remo che in segno di sfida subito lo oltrepassò, e per questo fu ucciso dal fratello“.⁸⁶⁵ Die Gründung Roms lässt sich demnach auf ein grausames Verbrechen, den Brudermord von Romulus an seinen Zwillingbruder Remus zurückführen. Dies kommt Gabèn unwahrscheinlich vor, sodass er noch einmal nachfragt: „E Remo non è più tornato a vedere Roma?“, m’ha domandato Gabèn. „È stato ucciso“, gli ho ripetuto, ma non m’è parso proprio convinto“.⁸⁶⁶ Der naive Gabèn kann kaum glauben, dass die Geschichte einer Zivilisation, die eine Stätte wie die Kaiserforen errichten konnte, mit einem Brudermord begann. Deshalb stellt er sich vor, dass Remus trotz des Streits mit seinem Bruder Romulus vielleicht einmal zurückkehrte, um Rom zu besichtigen. Lodoli verwendet hier die naive Perspektive Gabèns, um auf den grausamen Beginn der römischen Zivilisation hinzuweisen. Ähnlich wie Gabèn vergessen nach Lodoli auch die meisten Touristen, die all die wunderschönen, archäologischen Stätten der Antike in Rom besichtigen, dass diese Stadt dem Mythos nach im Zuge eines Brudermordes gegründet wurde.

Ebenso wie in *Il viaggio a Roma* und *I fannulloni* verbindet sich zwar der Raum „historisches Zentrum“ in *Isole* mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbinden, Lodoli thematisiert aber in anhand dieses Raums eine deutliche „Kritik am Tourismus“. Lodoli will zeigen, dass die meisten Touristen lediglich auf die äußerliche und bekannte Seite der Stadt achten. Insofern gibt es einen Unterschied zwischen *Isole* und *I fannulloni* im Hinblick auf den Raum „historisches Zentrum“, denn Lodoli konkretisiert in *Isole* am Beispiel dieses Raums die negativen Aspekte des Tourismus, während er in *I fannulloni* die soziale Ausgrenzung thematisiert. Lodolis *Isole* unterscheidet sich auch von Moravias *Il viaggio a Roma* in Bezug auf den Raum „historisches Zentrum“, weil Moravia zwar auch die großen Reisegruppen kritisiert, den Fokus aber auf das Thema der „Gleichgültigkeit“ legt.

Lodolis Kritik am Tourismus zielt zunächst auf die großen Reisegruppen ab, die als lästig und respektlos geschildert werden. Dies wird zum Beispiel während einer in *Isole* geschilderten

⁸⁶⁵ „Romulus, der immer mehr Vögel den Himmel überqueren sieht und daraufhin mit dem Schwert die Grenze Roms in den Staub zog, und Remus, der diese Grenze, zum Zeichen der Herausforderung, sofort überschritt und dafür von seinem Bruder getötet wurde“. Ebd., S. 232.

⁸⁶⁶ „Und Remus ist nie mehr zurückgekehrt, um Rom zu sehen?“ hat Gabèn mich gefragt. „Er wurde getötet!“ habe ich wiederholt, aber er schien mir nicht wirklich überzeugt“. Ebd.

Besichtigung der Barockkirche Santa Maria della Vittoria greifbar. In dieser Passage reflektiert der autobiografische Erzähler über die Kunst und Architektur des Barocks, die den Kontrast zwischen dem Leben und dem Tod zu vergegenwärtigen suchte. So zitiert er den Kunsthistoriker Erwin Panofsky⁸⁶⁷, der die Verbindung zwischen diesem Kontrast und dem Bild der mystischen Ekstase hervorhob: „Il contrasto fra la vita e la morte ha un ruolo di primo piano nell’iconografie barocca, e una delle innovazioni più tipiche del periodo è quella che potremmo definire la morte beata“.⁸⁶⁸ Laut Lodoli lässt sich die von Panofsky eingeführte Bezeichnung „morte beata“ („des seligen Todes“) auf den Begriff der mystischen Ekstase zurückführen, „che annulla l’individuo proiettandolo in una sfera più elevata, dove la vita diviene puro abbandono al volere divino“.⁸⁶⁹ Die Erfahrung der Ekstase brachte, so Lodoli, der italienische Bildhauer Gianlorenzo Bernini in seiner Skulptur „Estasi di Santa Teresa“ („Ekstase der Heiligen Teresa“) zum Ausdruck, die sich heute im linken Transept der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom befindet. Das Meisterwerk aus weißem Carraramarmor zeigt die heilige Theresa im Augenblick ihrer Vision, bei der ihr ein Engel mit dem Pfeil der göttlichen Liebe das Herz durchbohrt.

Beim Betreten der Kirche stellt der Erzähler irritiert fest, dass es immer schwieriger wird, „il capolavoro sommo del Bernini“ („das vortreffliche Meisterwerk Berninis“) in Ruhe zu bewundern.⁸⁷⁰ Dies liegt darin, dass die Kirche Santa Maria della Vittoria täglich von „grupponi di turisti“ besichtigt wird, „che allungano il collo per dare almeno un’occhiata all’*Estasi di Santa Teresa*“.⁸⁷¹ Lodolis Bild von den Touristen, die den Hals strecken müssen, um sich das Meisterwerk Berninis kurz anzusehen, unterstreicht, wie wenig sich die großen Reisegruppen oft Zeit nehmen, um die Schönheiten Roms eingehender zu betrachten. Eilig laufen sie an der *Ekstase der Heiligen Teresa* vorbei, so als liefen sie nur ihrem Fremdenführer hinterher, der auf die Skulptur Berninis mit einer kurzen Erklärung bereits eingegangen ist und jetzt die Besichtigung der Kirche fortsetzt. Auch das Wort „grupponi di turisti“ hat im Italienischen eine negative Konnotation. Mit dem Augmentativsuffix „-oni“ in „grupponi“ drückt der Erzähler

⁸⁶⁷ Erwin Panofsky ist eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Ikonologie. Ab 1921 lehrte er als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Hier hatte er auch Kontakt zu Aby Moritz Marbug, der als Begründer der Ikonologie gilt. Zwischen 1930 und 1955 entwickelte er seine Theorie der ikonologischen Methode, die von der Frage ausgeht, welche Bedeutung Denken und Kunst der Antike für die Bildende Kunst der Renaissance hatte. Dazu siehe: Erwin Panofsky: *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance* (New York: Oxford Univ. Press, 1939).

⁸⁶⁸ „Der Kontrast zwischen dem Leben und Tod spielt eine zentrale Rolle in der Ikonografie des Barocks und eine der typischsten Innovationen dieser Zeit ist diejenige, die man als seligen Tod bezeichnen könnte“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 104.

⁸⁶⁹ „[D]ie das Individuum annulliert, indem es auf eine höhere Sphäre projiziert wird, in der das Leben zur bedingungslosen Hingabe an den Willen Gottes wird“. Ebd.

⁸⁷⁰ „[G]roße Touristengruppen, die den Hals strecken, um mindestens einen Blick auf die *Ekstase der Heiligen Teresa* zu werfen“. Ebd.

⁸⁷¹ Ebd.

seine Abneigung gegen den Massentourismus aus, unter dem die Sehenswürdigkeiten Roms leiden.

Der Erzähler ist deshalb gezwungen, sich unter eine Reisegruppe zu mischen, um die Ekstase der Heiligen Teresa betrachten zu können. Dies sind aber keine idealen Bedingungen, um Berninis Meisterwerk zu bewundern, sodass er seine Enttäuschung nicht zurückhält: „Non ci piace ascoltare una guida tedesca o spagnola che fa la sua lezioncina a cinquanta poveracci massacrati da una tre giorni di chiese e musei“.⁸⁷² Auch in diesem Kommentar des Erzählers ist die Kritik am Massentourismus geradezu evident. So suggeriert die Wahl des pejorativen Suffixes „-acci“ in „poveracci“ anstatt des neutralen Wortes „poveri“, dass der Erzähler fast schon Mitleid für diese armen Touristen hat, die sich mit einer zeitlich wie inhaltlich dicht gedrängten Stadtbesichtigung quälen. Auch das Wort „lezioncina“ ist im Italienischen negativ konnotiert, weil das Diminutivsuffix „-cina“ den Eindruck einer oberflächlichen und banalen Erklärung vermittelt, die Berninis Meisterwerk nicht gerecht wird.

Einer anderen Touristengruppe begegnet der Erzähler von *Isole* an einem heißen Sonntag im historischen Zentrum. So erklärt er, dass kein Römer bei dieser Hitze auf die Idee käme, durch die Stadt spazieren zu gehen: „Non è domenica da passeggio, sotto i piedi il selciato brucia, tra le mani il gelato si scioglie e nella testa i pensieri colano appiccicosi“.⁸⁷³ Trotz der hohen Temperaturen, die für Lodoli in Rom besonders unerträglich sind, laufen viele ausländische Touristen durch die Straßen des Zentrums, um die Sehenswürdigkeiten zu besichtigen. Der Erzähler hat hier genauso wie in der Kirche Santa Maria della Vittoria Mitleid für diese Touristen, sodass er sie am liebsten schnell zu einem frischen und schattigen Ort führen möchte: „Guardiamo gli stranieri vagare sudati da un monumento all’altro, nelle solite traiettorie turistiche, pronti più all’insolazione che a qualche felice scoperta, e viene voglia di suggerire anche a loro un posticino dove la bellezza si concili con un minimo di frescura“.⁸⁷⁴ Das hier geschilderte Bild ist paradigmatisch für viele Touristen in Rom, die immer die gleichen Sehenswürdigkeiten besichtigen und sich auch an einem heißen Tag mit dem klassischen Stadtrundgang durch das Zentrum quälen. Nicht ohne Ironie betont Lodoli, dass ein solcher Tourismus gesundheitsgefährdend sein kann, weil die Gefahr eines Sonnenstichs bei solchen Temperaturen vor allem für „gli stanieri“ („die Ausländer“) aus Nordeuropa sehr hoch ist. Der

⁸⁷² „Uns gefällt nicht, einem deutschen oder spanischen Fremdenführer zuzuhören, der fünfzig armen Teufeln, die von einer dreitägigen Tour von Kirchen und Museen massakriert wurden, seinen kleinen Unterricht gibt“. Ebd.

⁸⁷³ „Es ist nicht der richtige Sonntag für einen Spaziergang. Das Straßenpflaster brennt unter den Füßen, das Eis schmilzt in den Händen und die klebrigen Gedanken tropfen aus dem Kopf“. Ebd., S. 117.

⁸⁷⁴ „Wir schauen uns die Ausländer an, die geschwitzt von einem Baudenkmal zum anderen schlendern, den üblichen, touristischen Bahnen folgend, und mehr für einen Sonnenstich als für eine glückliche Entdeckung bereit sind. So bekommt man Lust darauf, ihnen auch einen kleinen Ort zu empfehlen, an dem sich die Schönheit mit ein bisschen Frische versöhnt“. Ebd.

Erzähler fordert die Touristen daher darauf, ihm zur Galleria Doria Pamphilj⁸⁷⁵ auf der Via del Corso zu folgen, die an einem heißen Tag eine bessere Alternative als das historische Zentrum ist: „Abbandonate il Colosseo e la Fontana di Trevi, seguitemi, vi porterò in una stanza meravigliosa, davanti a capolavori che rinfrescano lo sguardo“.⁸⁷⁶

In Verbindung mit dem Massentourismus stehen laut Lodoli auch „i grandi eventi artistici“ („die großen künstlerischen Events“), die immer häufiger in Rom organisiert werden, um Touristen zu locken.⁸⁷⁷ So gesteht der Erzähler, dass er sich tatsächlich Sorgen macht, wenn er von diesen großen Veranstaltungen in der Zeitung liest: „[G]ià la parola evento mi agita“.⁸⁷⁸ Zwar versteht er, dass sich Rom dem Vergleich mit anderen Hauptstädten wie London, Paris, Berlin und New York stellen muss. Er begreift auch, dass „il mercato del turismo così concorrenziale e spietato esige che l’offerta sia sempre più roboante“.⁸⁷⁹ Jedoch fürchtet er, dass diese „mostre epocali, concerti faranonici, colossali retrospettive e panoramiche a trecentosessanta gradi“.⁸⁸⁰ der eigentliche Grund sind, weshalb sich die Touristen nicht mehr für die „arte minore“ („niedrige Kunst“)⁸⁸¹ interessieren. Deshalb vergleicht er die großen künstlerischen Events mit riesigen Wolken, die die kleinen und unsichtbaren Schätze Roms in den Schatten stellen: „[P]erò temo che queste nuvole gigantesche rubino luce e attenzione alle minime e bellissime gemme che da sempre rendono Roma un luogo speciale“.⁸⁸² Wie Rom so betrachtet er auch die anderen Hauptstädte der Welt als „altiforni della cultura“ („Hochöfen der Kultur“), weil sie sich mehr auf die Massenproduktion von Kultur als auf die Qualität ihrer künstlerischen Veranstaltungen konzentrieren.⁸⁸³

In seinen Augen hat die rasch zunehmende Anzahl an großen künstlerischen Events eine negative Konsequenz für die Gewohnheiten der Touristen. Das Problem besteht darin, dass die Reisenden sich daran gewöhnen, immer nur riesige Ausstellungen und kolossale

⁸⁷⁵ Der zentral gelegene Palazzo Doria Pamphilj beherbergt die gleichnamige und wertvolle Sammlung von Gemälden und Kunstwerken, die unter anderem Jacopo Tintoretto, Raphael, Tizian und Caravaggio zugeschrieben werden. Dazu siehe: „Galleria Doria Pamphilj“, doriapamphilj.it, Aufruf: 12.11.2019, <<https://www.doriapamphilj.it/roma/>>. Auch Hans-Josef Ortheil bewundert die Galleria Doria Pamphilj und stellt in seinem literarischen Reiseführer *Rom. Eine Ekstase* (2011) fest, dass „eine übersichtliche Gemälde-Galerie mit einigen Meisterwerken eine intensive Herausforderung für Augen und Geist“ ist. Ortheil: *Rom: Eine Ekstase*, S. 77.

⁸⁷⁶ „Verlasst das Kolosseum und die Trevi-Brunnen. Folgt mir. Ich werde euch zu einem wunderbaren Raum vor Meisterwerken führen, die den Blick auffrischen“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 117.

⁸⁷⁷ Ebd., S. 85.

⁸⁷⁸ „Allein schon das Wort Event macht mich nervös“. Ebd.

⁸⁷⁹ „[D]er Tourismusmarkt, so konkurrenzbedacht und erbarmungslos, fordert, dass das Angebot immer noch lautstärker wird“. Ebd.

⁸⁸⁰ „[E]pochale Ausstellungen, pharaonische Konzerte, kolossale Retrospektiven und Überblicke im Winkel von 360 Grad“. Ebd.

⁸⁸¹ Ebd., S. 130.

⁸⁸² „[A]ber ich fürchte, dass diese riesigen Wolken jenen kleinen und wundervollen Juwelen das Licht und Aufmerksamkeit rauben werden, die Rom seit jeher zu einem besonderen Ort gemacht haben“. Ebd., S. 84.

⁸⁸³ Ebd., S. 85.

Veranstaltungen zu besuchen, und dabei das Interesse an den kleinen und unauffälligen Kunstwerken verlieren, die besonders die Einzigartigkeit Roms ausmachen. Deshalb stellt der Erzähler die folgende, rhetorische Frage: „Chi si mette in fila per ore a sorbirsi una megamostra, avrà poi la voglia di entrare da solo in una chiesa o in un piccolo museo per ammirare un unico quadro, magari anche male illuminato e un po' scrostato?“.⁸⁸⁴ Die Antwort auf diese Frage ist ein klares Nein. Wer eine Megausstellung besucht und sich die Augen mit Kunstwerken bis zum Rande füllt, wird nach Lodoli wahrscheinlich auch annehmen, dass ein kleines Bild in einer vergessenen Kirche keine Besichtigung wert sein. Im Gegenteil hält der Erzähler fest, dass die Einzigartigkeit Roms auf seinen halbverborgenen Meisterwerken beruhe, „in quei tesori che vanno cercati e scovati nella penombra di un vicolo o di un chiostro“.⁸⁸⁵

Schließlich ist hervorzuheben, dass Lodoli zwar primär den Massentourismus kritisiert, aber zugleich auch Vorbehalte gegen den Typus des „turista di passaggio“ („Touristen auf der Durchreise“) äußert.⁸⁸⁶ Der erste Aspekt, der den Tourist auf der Durchreise kennzeichnet, liegt darin, dass er wie die großen Reisegruppen in kurzer Zeit alle Sehenswürdigkeiten Roms besichtigen will: „[N]on è mai stanco né sazio“.⁸⁸⁷ So wird etwa eine klassische Stadtbesichtigung durch das historische Zentrum zu einer strapaziösen „tour de force“ („Tour de Force“), in der „si rimbalsa da una parte all'altra incollando affannosamente cupole a rovine, piazze ad affacci panoramici, chiostrini silenziosi a scalinate“.⁸⁸⁸ Der Erzähler schreibt der Haltung der Touristen auf der Durchreise fast auch tierische Züge zu: Sie sind „curiosi come scimmie, gettano un'occhiata vorace su capolavori che non basta una vita ad apprezzare“.⁸⁸⁹ „Un assaggio di qua, un morso di là“⁸⁹⁰, ehe sie sich schnell zur nächsten Sehenswürdigkeit begeben: „[G]ià sono pronti a vedere altro, a vedere tutto. „Allora si va?“ domandano frementi“.⁸⁹¹ Die Touristen, die nach Rom für einen Kurzurlaub reisen, geraten so zu einer Art Omnivore der Kultur. Sie ernähren sich von den Schönheiten Roms, ohne zu differenzieren, ohne nachzudenken und vor allem ohne die Stadt kennen zu lernen.

⁸⁸⁴ „Wer sich Stunden und Stunden anstellt, um eine Megausstellung zu besuchen, wird der kaum Lust verspüren, allein eine Kirche oder ein kleines Museum zu betreten, um ein einziges Bild zu bewundern, noch dazu vielleicht schlecht beleuchtet und etwas abgeblättert?“ Ebd., S. 86.

⁸⁸⁵ „[A]uf diesen Schätzen, die im Halbdunkel einer engen Gasse oder eines Kreuzganges gesucht und gehoben werden.“ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd., S. 91.

⁸⁸⁷ „Er ist nie müde oder satt.“ Ebd., S. 19.

⁸⁸⁸ In der „man von einer Seite der Stadt zu der anderen abprallt und Kuppeln mit Ruinen, Plätze mit Aussichtsterrassen, ruhige Klöster mit Treppen zusammenklebt.“ Ebd., S. 19-20.

⁸⁸⁹ „[Sie] sind so neugierig wie Affen. Sie werfen einen gierigen Blick auf die Meisterwerke, die man in seinem ganzen Leben nicht genug zu schätzen lernt.“ Ebd., S. 20.

⁸⁹⁰ „Eine Kostprobe hier, ein Biss da.“ Ebd.

⁸⁹¹ „Sie sind schon wieder bereit, etwas Anderes, alles andere zu sehen: ‚Also gehen wir?‘, fragen sie aufgeregt.“ Ebd.

Der zweite, den „turista di passaggio“ charakterisierende Aspekt lässt sich auf die Idee des Staunens zurückführen. Der Tourist, der für ein paar Tage nach Rom fährt, will immer „qualcosa di particolare, uno scorcio, un angoletto, una cartolina indimenticabile“ sehen, damit er davon erzählen kann, wenn er nach Hause zurückkehrt.⁸⁹² Seine Forderung lautet zwar „Facci stupire!“ („Mach uns staunen!“), in Wirklichkeit aber hat er nicht die nötige, innere Ruhe, um so viel Schönheit wahrzunehmen.⁸⁹³ Im Gegenteil benimmt er sich wie ein „assetato, che per troppa foga si rovescia l’acqua in faccia e sui vestiti“.⁸⁹⁴ Anhand dieses Vergleichs zwischen dem auf der Durchreise befindlichen Touristen und einem Verdurstenden zeigt Lodoli die Schattenseiten dieser Form des Tourismus: Wer sich lediglich „un paio di sorsate rinfrescanti, qualcosa di sorprendente“ wünscht, der kann letztendlich nur wenig über die Ewige Stadt lernen.⁸⁹⁵ Schließlich übt der Erzähler auch eine starke Kritik an der Tendenz des „turista di passaggio“ aus, alles Mögliche eifrig mit der Kamera festzuhalten, anstatt die Meisterwerke Roms mit Ruhe zu bewundern: „Gli piace più il buco della serratura all’Aventino da dove inquadra la cupola di San Pietro che la cupola stessa, vista da vicino“.⁸⁹⁶ Mit diesem Einwand gelang es Lodoli bereits zu Beginn der 2000er Jahre, den Gegensatz zwischen digitalen und realen Erfahrungen hervorzuheben, der heute im digitalen Zeitalter zu einer hochaktuellen Problematik geworden ist.

Anhand der hier geschilderten Formen von Tourismus zeigt Lodoli, dass weder die großen Reisegruppen noch der Tourist auf der Durchreise Interesse daran haben, über das bekannte Bild der Ewigen Stadt hinauszugehen. Vor diesem Hintergrund können diese Touristen die unspektakuläre Schönheit Roms nicht nachvollziehen, weil sie jenseits der unscheinbaren Inseln bleiben, auf denen die Einzigartigkeit der Ewigen Stadt beruht. Lodolis Position ist unmissverständlich: Nur wer zur Exzeptionalität der Ewigen Stadt vordringt, der wird sie wirklich kennen lernen.

Die räumliche Kategorie „außen“ zeigt sich in allen hier untersuchten Texten ebenfalls anhand des Raumes „Grünfläche“. Dabei lassen sich in Rom drei verschiedene Kategorien von Grünflächen unterscheiden. Erstens gibt es Parks, die „Ville“ („Villen“) genannt werden, weil sie ursprünglich die Stadtresidenz von römischen Adligen waren. Diese als „Ville“ bezeichneten Parks tragen immer noch heute die Namen ihrer Gründer oder damaligen Besitzer,

⁸⁹² „[E]twas Besonderes, einen flüchtigen Blick, einen kleinen Winkel, eine unvergessliche Postkarte“. Ebd., S. 59.

⁸⁹³ „Verdurstender, der sich aus lauter Übereifer das Wasser ins Gesicht und auf den Anzug schüttet“. Ebd., S. 91

⁸⁹⁴ Ebd.

⁸⁹⁵ „[E]in paar erfrischende Züge, irgendetwas Außergewöhnliches“. Ebd.

⁸⁹⁶ „Ihm gefällt das Schlüsselloch im Schloss auf dem Aventin, das die Kuppel der Peterskirche einrahmt, besser als die Kuppel selbst, aus der Nähe betrachtet“. Ebd.

wie zum Beispiel die Villa Balestra in *Il viaggio a Roma*, die nach dem Reiter Giovanni Balestra benannt wurde. Zweitens sind in jedem Stadtviertel auch kleinere, auf Italienisch „giardinetti“ genannte Parkanlagen zu finden. Ein gutes Beispiel für diese Parkanlagen sind die „giardinetti“ an der Piazza dei Cinquecento, die von Lodoli in *I fannulloni* geschildert werden. Schließlich werden die Kreisverkehrsinseln in Rom oft in ein kleines Beet verwandelt, auf dessen Anlage die Stadt Blumen oder Bäume anbauen lässt. Der Erzähler von *Isole* teilt aber mit, dass es viele vergessene und ungepflegte Beete in Rom gibt, auf denen die Natur der Unbekümmertheit der Menschen zum Opfer fällt, wie der triste Ölbaum auf der Piazza Lancellotti zeigt. Diese Beispiele des Raums „Grünfläche“ stehen in den Texten von Moravia und Lodoli jeweils mit unterschiedlichen Themen in Verbindung.

In Moravias *Il viaggio a Roma* ist die räumliche Kategorie „außen“ mit dem Thema „Zweideutigkeit“ verknüpft, die im Park der „Villa Balestra“ deutlich wird. Dieses Thema wird in der räumlichen Kategorie „außen“ aufgenommen, weil sich Marios Zweideutigkeit nicht nur an einem öffentlichen Ort, sondern auch auf offensichtliche Art zeigt. Da Mario eine zweideutige Haltung gegenüber Jeanne und Alda hat, spielt ihre erste Begegnung eine wichtige Rolle für den weiteren Verlauf der Geschichte. So lernen sich Mario und die beiden Frauen zwar zufällig im Flug von Paris nach Rom kennen, diese Begegnung ist in Wirklichkeit aber eine Antizipation von der Wahrheit, die allmählich in der Villa Balestra enthüllt wird. Zu Beginn des Romans vermittelt Moravia zwar den Eindruck, dass sich Mario im Flugzeug von der neben ihm sitzenden Jeanne angezogen fühlt. Der junge Mann liebkost im Halbschaf die Brust der unbekanntenen Frau: Er gesteht, dass er sie am Anfang zwar unbewusst und unabsichtlich berührt, anschließend aber „consapevolmente e volontariamente“ („bewusst und absichtlich“) weiter streichelt.⁸⁹⁷ Im Übrigen empfindet er einen unwiderstehlichen Drang, sich ihr anzuvertrauen, sodass er ihr das Ziel seiner Romreise mitteilt: „Lei non ci crederà, vado a Roma a cercare mio padre“.⁸⁹⁸ In Wirklichkeit aber fühlt er sich zu Jeanne Tochter, der minderjährigen Alda, sexuell hingezogen, deren offene und direkte Haltung ihn von Anfang an erregt. Es ist beispielsweise Alda, die Jeanne auffordert, Mario ihre Telefonnummer zu geben, damit sie in Rom in Kontakt bleiben können. So fixiert Alda ihre Mutter und Mario mit einem „curioso, immobile sguardo, tra cupido e assonnato dei grandi occhi scuri“⁸⁹⁹ und ruft aus: „Jeanne, è giunto il momento di dare il nostro indirizzo e il nostro numero di telefono al signor Mario“.⁹⁰⁰ Die Wahl der Adjektive „cupido“ („begehrlich“) und „assonnato“ („schläfrig“), die

⁸⁹⁷ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 6.

⁸⁹⁸ „Sie werden es nicht glauben, ich will nach Rom, um meinen Vater aufzusuchen“. Ebd., S. 7.

⁸⁹⁹ Mit dem „seltsam unverwandten, halb begehrlichen, halb schläfrigen Blick ihrer großen dunklen Augen“. Ebd., S. 11.

⁹⁰⁰ „Jeanne, es ist Zeit, dass du Herrn Mario unsere Adresse und unsere Telefonnummer gibst“. Ebd.

Aldas Blick beschreiben, unterstreicht, dass die sexuelle Anziehung des jungen Mädchens auf einer starken Mischung von Sinnlichkeit und Naivität beruht.

Die Wahrheit, die Moravia im Laufe des Romans langsam enthüllt, ist die sexuelle Begierde eines jungen Mannes für eine Minderjährige. So erlebt Mario ein Dilemma. Einerseits ist er sich dessen bewusst, dass seine Zuneigung für Alda in dieser Zeit nicht nur sozial inakzeptabel, sondern auch strafbar ist. Deshalb bemüht er sich vergebens darum, sein Begehren auf Jeanne zu projizieren. Andererseits ist er aber unfähig, aufrichtige Beziehungen zu pflegen, weil er genauso wie fast alle Romanfiguren von Moravia in einer egoistischen Einsamkeit gefangen ist, die er „disponibilità“ („Verfügbarkeit“) nennt.⁹⁰¹ Die Zweideutigkeit von Marios Beziehung zu den beiden Frauen entspringt demnach einem unlösbaren Dilemma: Mario kann sich weder für Alda noch für Jeanne endgültig entscheiden, weil er eine gewisse „disposizione“ („Bereitschaft“) hat, sich auf jede Erfahrung einzulassen, die ihm das Leben bietet.⁹⁰² „Il mio carattere principale, per non dire il mio difetto, è appunto la disponibilità“, vertraut er Jeanne an.⁹⁰³

Die innere Tragödie der Hauptfigur von *Il viaggio a Roma* beruht darauf, dass sie aufgrund ihrer „morbosa“ („krankhaften“) Verfügbarkeit in „una quotidianità grigia senza sbocchi“ gefangen ist, in dem der sexuelle Instinkt allein herrscht.⁹⁰⁴ Dies hat zur Folge, dass sich der für jede Gelegenheit verfügbare Mario bewusst und absichtlich an einem gefährlichen Spiel der Zweideutigkeiten beteiligt, das nicht gut ausgehen wird. Im letzten Kapitel geschieht deshalb das Unvermeidliche: Der junge Mann verführt die Minderjährige vor den Augen ihrer Mutter und muss Rom verlassen. Wie Cecchetti hervorhebt, untersucht Moravia seine Figuren eingehend, „li segue passo per passo, ma alla fine la conclusione è sempre la medesima: impossibile liberarsi dalla propria prigione“.⁹⁰⁵ Marios Gefängnis ist seine Verfügbarkeit, die ihn nicht anders als die Gleichgültigkeit am Handeln verhindert. Verfügbarkeit und Gleichgültigkeit sind letztlich also unterschiedliche Formen ein und derselben Krankheit sind. Für Moravia sind sie Symptome einer fundamentalen Entfremdung der Gesellschaft.

Nach dem ersten schockierenden Gespräch mit seinem Vater spürt Mario den inneren Drang, sich einer Person anzuvertrauen, die ihn gut versteht. Deswegen ruft er Jeanne an, die ihn auf unerklärliche Weise zu „una fiducia e una confidenza irresistibili“ bewegt, und

⁹⁰¹ Ebd., S. 10.

⁹⁰² Vgl. ebd.

⁹⁰³ „Meine Hauptcharakteristik, um nicht zu sagen mein größter Fehler, ist eben genau diese Verfügbarkeit“. Ebd.

⁹⁰⁴ „[I]n einem grauen Alltag ohne Fluchtwege“. Segre: *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*, S. 40.

⁹⁰⁵ „Moravia folgt ihnen Schritt zu Schritt, aber am Ende ist das Fazit immer das gleiche: Es ist unmöglich, sich von dem eigenen Gefängnis zu befreien“. Cecchetti: „Alberto Moravia“, S. 154.

verabredet sich mit ihr für den folgenden Tag in der Villa Balestra.⁹⁰⁶ Es ist hier bemerkenswert, dass Mario zwar die Villa Balestra kennt, dass er aber die berühmten Sehenswürdigkeiten Roms noch nicht besichtigt hat. Auch Jeanne hat nicht erwartet, dass der in Paris aufgewachsene Mario diesen Ort kennt, an dem sich kaum ein Tourist verirrt. Insofern kommt Marios Reaktion auf ihre Frage, ob er einen Ort kenne, der Villa Balestra heißt, unerwartet vor: „Sì, la conosco benissimo, c'è persino un bar“, antwortet er eifrig.⁹⁰⁷ Diese überraschende Antwort lässt sich auf seine Gleichgültigkeit gegenüber der Stadt zurückführen. Der junge Mann kennt sich im Parioliviertel deshalb gut aus, weil er, der kein Interesse an Rom hat, nie diese vertraute Umgebung verlässt: „Ora, per una curiosa combinazione, non avevo ancora visto San Pietro e il Colosseo, ma conoscevo Villa Balestra. Era un giardino pubblico situato nello stesso quartiere dei Parioli“.⁹⁰⁸ So gut ist Marios Ortskenntnis, dass er sogar weiß, wo französische Zeitungen zu erwerben sind: „E io ci andavo ogni tanto a sedermi su una panchina o a leggere un libro oppure i giornali francesi che compravo in una cartoleria situata nello stesso quartiere“.⁹⁰⁹ Es ist paradox: Der gebürtige Römer will zwar nichts mit den berühmten Sehenswürdigkeiten Roms zu tun haben, kennt aber ein historisches Wohnviertel der Stadt, in das sich nicht viele Touristen begeben. So zeigt Moravia, dass das unter den römischen Großbürgern sehr beliebte Parioliviertel mit seinen Villen und Parks nicht nur eine Handlungskulisse, sondern ein zentraler Raum in *Il viaggio a Roma* ist.

Vor diesem Hintergrund spielt der Park der Villa Balestra eine wichtige Rolle für den Roman, weil hier alle Treffen zwischen Mario und den beiden Frauen stattfinden. Entsprechend wird die Villa Balestra bei Moravia zu einem Raum der Zweideutigkeit, in dem die menschlichen Beziehungen nicht transparent, sondern immer voller Anzüglichkeiten sind. Es ist darüber hinaus darauf hinzuweisen, dass Jeanne und Alda fast nie gemeinsam bei einer Verabredung erscheinen. Vielmehr trifft sich Mario jeweils mit nur einer der beiden Frauen in der Villa Balestra. Dies hat zur Folge, dass er sowohl zu Jeanne als auch zu ihrer Tochter eine Beziehung entwickelt, die aus unterschiedlichen Gründen zweideutig erscheint.

Mario entwickelt eine zweideutige Beziehung zu Jeanne, weil er sich zum einen von ihr angezogen fühlen möchte, zum anderen aber kein Begehren nach ihr verspürt. Dies liegt darin, dass sie das Vorbild der guten Mutter verkörpert, die im völligen Gegensatz zu seiner verstorbenen Mutter steht. Deshalb sagt er sich: „Sì, altro che mia madre, discola e sfrenata con

⁹⁰⁶ „[Z]u unwiderstehlichem Vertrauen und unsäglicher Offenheit“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 71.

⁹⁰⁷ „Ich kenne das sehr gut, es ist sogar ein Café dort“. Ebd., S. 72.

⁹⁰⁸ „Nun hatte ich durch einen kuriosen Zufall den Petersdom und das Kolosseum noch nicht gesehen, Villa Balestra aber kannte ich“. Ebd.

⁹⁰⁹ „Und ich ging manchmal dorthin, um mich auf eine Bank zu setzen und ein Buch oder die französischen Zeitungen, die ich in einem Laden in der Gegend dort kaufte, zu lesen“. Ebd.

la sua vita parallela piena di uomini! Questo è il tipo di donna a cui dovrei pensare, a cui dovrei volere bene, con il suo viso sagace e il suo corpo materno“.⁹¹⁰ Insofern stellt Mario bereits bei der ersten Begegnung mit Jeanne in der Villa Balestra fest, dass er ein Dilemma geraten ist. Er kann Jeanne nicht begehren, weil er sich lediglich zu Frauen hingezogen fühlt, die ihn an seine Mutter erinnern. Wie Mario mitteilt, „era mia madre, o meglio, il ricordo di lei che mi impediva di desiderare Jeanne“.⁹¹¹

In seinen Augen symbolisiert die gute, mütterlich wirkende Jeanne das Gegenteil von seiner liederlichen und zügellosen Mutter. Anders als Jeanne, die ihren verstorbenen Ehemann nie betrog, führte die Mutter mit ihren vielen Liebhabern ein skandalöses Parallelleben. Zudem war sie ungebildet, sodass „gli intellettuali la mettevano a disagio“ („sie sich bei den Intellektuellen unbehaglich fühlte“), wie Marios Vater betont.⁹¹² Dagegen ist Jeanne eine belesene Frau, die vor dem Umzug nach Rom in Frankreich Literatur unterrichtete. Deshalb ist sie auch mit Marios Lieblingsdichter, Guillaume Apollinaire, besonders vertraut: „Per caso lei è capitato con una persona che conosce molto bene Apollinaire“, sagt sie, wenn sie im Flugzeug sieht, dass Mario einen Gedichtband von Apollinaire liest.⁹¹³ Schließlich spielt Jeanne die Rolle einer Vertrauten, der Mario all seine Geheimnisse wie etwa die „brutta storia“ („schmutzige Geschichte“) mit Esmeralda anvertrauen kann.⁹¹⁴ Zu seiner Mutter, die viel mehr Zeit mit ihren Liebhabern als mit ihm verbrachte, hatte er als Kind dagegen kein vertrauensvolles Verhältnis. Die hier beispielhaft genannten Unterschiede zwischen den beiden Frauen haben eine wichtige Konsequenz für die Geschichte. Obgleich Mario ihre Gesellschaft genießt, empfindet er bei jeder Begegnung mit Jeanne lediglich „il piacere blando e un po’ noioso che ispira una compagnia affettuosa, priva di sottintesi sentimentali“.⁹¹⁵

Indem Mario nach wie vor Jeanes Tochter Alda begehrt, befindet er sich in einer schwierigen Position zwischen den beiden Frauen. So fühlt er sich zwar von Jeanne weiterhin nicht angezogen, pflegt aber eine zweideutige Beziehung zu Alda, wie er folgendermaßen erklärt: „Jeanne continuava a non attirarmi in senso fisico; Alda ed io facevamo in modo di non oltrepassare i limiti di una scherzosa ambiguità“.⁹¹⁶ Hier bezeichnet Mario erstmals im Roman

⁹¹⁰ „Ja, das ist doch etwas ganz anderes als meine liederliche, zügellose Mutter mit ihrem Parallelleben voller Männer! Das ist der Typ Frau, an den ich denken, den ich lieben müsste, ein scharfsinniges Gesicht und ein mütterlicher Körper“. Ebd., S. 74.

⁹¹¹ „[E]s war meine Mutter oder vielmehr die Erinnerung an sie, die mich daran hinderte, Jeanne zu begehren“. Ebd., S. 82.

⁹¹² Ebd., S. 82.

⁹¹³ „Zufällig sind Sie auf jemanden getroffen, der Apollinaire gut kennt“. Ebd., S. 9.

⁹¹⁴ Ebd., S. 152.

⁹¹⁵ „[D]as milde und ein wenig langweilige Behagen, das einem ein liebevoller Umgang ohne unterschwellige Gefühlsverwicklungen bereitet“. Ebd., S. 97.

⁹¹⁶ „Jeanne zog mich körperlich weiterhin nicht an; Alda und ich vermieden es, die Grenzen einer scherzhaften Anzüglichkeit zu überschreiten“. Ebd.

seine Beziehung zu Alda als zweideutig. Danach wird das Adjektiv „ambiguo“ („zweideutig“) mehrmals im Verlauf der Geschichte verwendet. Im siebten Kapitel zum Beispiel hält Mario beim Versteckspielen mit Alda fest, dass das Spiel „sia pure inconsciamente [...] era diventato ambiguo anche per lei“.⁹¹⁷ Darüber hinaus schildert Mario sowohl den Blick des jungen Mädchens als auch seinen Charakter als „ambigui“, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen: „Mi guardava con quei suoi occhi ambigui tra il sonno e il desiderio“ oder er bemerkt: „Alda era ambigua per carattere, oltre che per età, e non c’era niente da fare“.⁹¹⁸ Mario betont, dass Alda eine zweideutige Haltung zu ihm hat. Er ist davon überzeugt, dass sie ihn auch begehrt, zugleich aber zu jung ist, um ihre Gefühle nachzuvollziehen.

Die zweideutige Beziehung zwischen Mario und Alda wird in *Il viaggio a Roma* nur aus der Perspektive des jungen Mannes geschildert, weil er zugleich der Ich-Erzähler der Geschichte ist. Diese einseitige Erzählerperspektive hat eine wichtige Konsequenz für den Roman: Die innere Welt von Alda bleibt den Lesern verborgen. Ob sich Alda wirklich von Mario angezogen fühlt, oder ob sich Mario alles nur einbildet, lässt sich daher nicht sagen. Fest steht jedoch, dass bei Mario die verdrängte Kindheitserinnerung an die Mutter zu einem Trauma führte, das seine Wahrnehmung der Außenwelt stark beeinflusste. So glaubt er zum Beispiel, dass Alda denselben Blick wie seine Mutter hat:

Ho capito finalmente da dove veniva il mio turbamento: dallo sguardo che Alda mi aveva rivolto poco fa, voltandosi e chiedendo perché la guardassi; non soltanto perché i suoi occhi, in contrasto con la sua persona, erano di donna adulta; ma anche perché, una volta di più, mi era sembrato di avere già visto la stessa espressione negli occhi di un'altra donna. Ma quale donna? Mi sono accorto che esitavo di fronte al bordo buio della memoria; ho fatto uno sforzo per oltrepassarlo; ho sentito che ci ero riuscito: ma sì, adesso lo so, non c’era da dubitarne, era lo stesso sguardo voglioso e torpido che tanti anni prima avevano avuto gli occhi di mia madre.⁹¹⁹

Hier wird deutlich, dass Marios sexuelles Begehren von Alda einen inzestuösen Ursprung hat. Mario fühlt sich zu Alda sexuell hingezogen, weil er eine Ähnlichkeit zwischen ihrem Blick und demjenigen seiner Mutter sieht. Mario empfindet das junge Mädchen als zweideutig, weil dessen Blick ihn an seine Mutter und das Kindheitstrauma erinnert. Diese Ähnlichkeit verursacht ferner „un turbamento“ („eine Verwirrung“), die schnell zur Besessenheit wird: Mario ist von den Augen seiner Mutter besessen, die er stets in Alda wiederfindet. So vergleicht

⁹¹⁷ „[W]enn auch unbewusst, auch für sie zweideutig geworden war“. Ebd., S. 127.

⁹¹⁸ „Sie blickte mich mit ihren zwischen Schläfrigkeit und Begehren zweideutigen Augen an“. Ebd., S. 129. „Alda war eben von Natur aus zweideutig und nicht nur wegen ihres Alters, und da war nichts zu machen“. Ebd., S. 198.

⁹¹⁹ „Endlich wusste ich, woher meine Verwirrung rührte: Es war Aldas Blick, den sie vorhin, als sie sich umdrehte und fragte, warum ich sie ansähe, auf mich gerichtet hatte. Nicht nur, weil ihre Augen im Gegensatz zu ihrer Gestalt Augen einer erwachsenen Frau waren; sondern auch weil es mir wieder geschienen hatte, als hätte ich denselben Ausdruck schon in den Augen einer anderen Frau gesehen. Aber welcher Frau? Ich spürte, dass ich auf der dunklen Schwelle der Erinnerung zögerte; ich machte eine Anstrengung, um sie zu überschreiten; plötzlich fühlte ich, dass es mir gelungen war: Aber ja, jetzt wusste ich es, es gebe keinen Zweifel, das war derselbe begehrlche und stumpfe Blick, den vor so vielen Jahren die Augen meiner Mutter gehabt hatten“. Ebd., S. 92-93.

er Alda mit einem alten Foto seiner Mutter, auf dem nur die Augen sichtbar sind. Nachdem er das Bild im Detail betrachtet hat, stellt er mit Erleichterung fest, „che la somiglianza c’era ed era non già vaga ma reale e così non ero un maniaco bensì un osservatore attento“.⁹²⁰ Es ist hier bemerkenswert, dass Moravia das Wort „maniaco“ verwendet, das im Italienischen einerseits eine Person bezeichnet, die an einem manisch-depressiven Syndrom leidet, andererseits „maniaco sessuale“ („Triebtäter“), bei dem sich der sexuelle Antrieb in einer krankhaften Form zeigt. Insofern weist Moravia anhand des Wortes „maniaco“ darauf hin, dass Marios Zuneigung zu einer Minderjährigen von der Öffentlichkeit sehr kritisch beurteilt werden könnte. Außerdem betont er die enge Verbindung zwischen einem manisch-depressiven Syndrom und einem ungelösten Trauma: Mario ist kein Triebtäter, sondern hat sein psychisches Trauma bislang verdrängt, was weitreichende Konsequenzen für seinen Umgang mit den anderen Figuren hat.

Die Zweideutigkeit der Beziehung zwischen Mario und Alda erreicht ihren Höhepunkt, als ihn das junge Mädchen um einen merkwürdigen Gefallen bittet: Er muss versprechen, dass er mit Jeanne schlafen wird. So wird ihre Trauer ein Ende haben und sie können zu dritt als glückliche Familie leben: „Fa’ l’amore con Jeanne“, sagt Alda, „e io ti vorrò bene come una figlia ad un padre; e saremo tutti e tre felici, tu, Jeanne ed io“.⁹²¹ In Aldas scheinbar naivem Plan verbirgt sich in Wirklichkeit ein zweideutiges Verhalten gegenüber Mario. Sie ist außerstande, ihre Gefühle für ihn genau zu unterscheiden: „Qualche volta ti vedo come papà, qualche volta come marito, secondo i giorni“.⁹²² Dies hat zur Folge, dass der beunruhigte junge Mann in Verwirrung gerät und dabei einen irreversiblen Fehler begeht: Er vollzieht den Geschlechtsakt mit Alda, sodass der Traum einer glücklichen Familie unmöglich wird. Nachdem das Nichtwiedergutzumachende geschehen ist, reflektiert er folgendermaßen:

[I]o avevo fatto l’amore con Alda e Alda aveva fatto l’amore con me. Peggio: quest’amore e il modo con il quale era stato fatto mi impedivano di riparare, poichè la sola riparazione sarebbe stata di fare l’amore con Jeanne; e questo [...] mi sarebbe stato fisiologicamente impossibile.⁹²³

Vor diesem Hintergrund sieht sich Mario gezwungen, die beiden zweideutigen Beziehungen zu Jeanne und Alda zu beenden, um daran schließlich nach Paris zurückzukehren.

In Lodolis *I fannulloni* lässt sich die räumliche Kategorie „außen“ zwar auch mit dem Raum „Grünfläche“ verbinden, aber der von Lodoli thematisierte Park unterscheidet sich erheblich

⁹²⁰ „[D]ass die Ähnlichkeit bestand und keineswegs unbestimmt war, sondern real, und ich also kein Verrückter war, sondern lediglich ein aufmerksamer Beobachter“. Ebd., S. 109.

⁹²¹ „Schlaf mit Jeanne. Und ich werde dich liebhaben, wie eine Tochter einen Vater liebhat, und wir werden alle drei glücklich sein, du Jeanne und ich“. Ebd., S. 95.

⁹²² „Manchmal sehe ich dich als Papa, manchmal als Ehemann, je nachdem, was für einen Tag gerade ist“. Ebd., S. 201.

⁹²³ „Ich hatte mit Alda den Liebesakt vollzogen und sie mit mir. Schlimmer: Dieser Akt und die Art und Weise, wie er vollzogen worden war, machten es mir unmöglich, wiedergutzumachen, denn die einzige Wiedergutmachung wäre jetzt gewesen, mit Jeanne zu schlafen; und das wäre mir physiologisch unmöglich gewesen“. Ebd., S. 209.

von der Villa Balestra. In seinem Roman schildert Moravia einen schönen und großen Park, der sich mitten im edlen Pariolivierteil befindet. Mario betrachtet etwa „i fogliami rotondi degli smilzi, altissimi pini, lassù [...]; i cipressi neri e ritti [che] stavano fermi come sentinelle ai quattro angoli del prato“.⁹²⁴ Darüber hinaus hat er vom Gelände der Villa Balestra aus einen herrlichen Blick auf die ganze Stadt, denn jenseits der Umfriedungsmauer erstreckt sich „il panorama dei tetti e delle terrazze di Roma [...] fino alla remota minuscola cupola di San Pietro“.⁹²⁵ Im Gegensatz dazu sehen die von Lodoli geschilderten Parkanlagen an der Piazza dei Cinquecento weder schön noch groß, sondern eher düster und klein aus, weshalb sie als „foschi giardinetti“ (düstere und kleine Parkanlagen“) bezeichnet werden.⁹²⁶ Hier betont das Adjektiv „foschi“, dass eine düstere Stimmung in dieser Parkanlage herrscht, die deshalb unheimlich und bedrohlich wirkt. Die „giardinetti di piazza dei Cinquecento“ befinden sich außerdem in einem Stadtteil, der das schiere Gegenteil des Pariolivierteils ist. So ist das Pariolivierteil ein elegantes Wohnviertel, in dem das römische Großbürgertum lebt. Dagegen liegt die in *I fannulloni* geschilderte Parkanlage gegenüber dem Bahnhof Termini, dessen Umgebung immer noch heute durch Kleinkriminalität und Unsauberkeit geprägt ist.⁹²⁷ Es wimmelt hier auch, so bemerkt der Erzähler Lorenzo, während Gabèn in Richtung der Parkanlage läuft, von „ogni genere di sciagurati, di sesso e razza“.⁹²⁸

Die Bezeichnung „ogni genere di sciagurati, di sesso e razza“ steht in dieser Passage nicht nur für Migranten wie Gabèn, die oft ein unglückseliges Leben in der Illegalität führen, sondern auch für jeden Menschen, der aus unterschiedlichen Gründen als *persona non grata* für die Gesellschaft gilt. Unter ihnen befinden sich nach Lodoli auch Kleinkriminelle sowie Drogensüchtige und Prostituierte, welche die düsteren und kleinen Parkanlagen an der Piazza dei Cinquecento aufsuchen, aber in den eleganten Vierteln Roms nicht oft zu sehen sind. So begegnet Mario in *Il viaggio a Roma* nie einem „sciaugurato“ („Verwahrlosten“) im Park der Villa Balestra, sondern lediglich „visitatori“ („Besuchern“)⁹²⁹, die hier an warmen Tagen nach dem Sonnenuntergang spazieren gehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Raum „giardinetti di piazza dei Cinquecento“ deutlich auf das Thema der „sozialen Ausgrenzung“ zurückführen. Anhand der Darstellung dieser Parkanlagen zeigt Lodoli eine dunkle Wahrheit über Rom: Wer außerhalb der Gesellschaft steht, zum Beispiel als Obdachloser, der besucht

⁹²⁴ „[D]ie runden Schirme der schlanken, turmhohen Pinien [...]; die schwarzen, geraden Zypressen, die still wie Schildwachen an der Wiese standen“. Ebd., S. 73.

⁹²⁵ „[D]as Panorama der Dächer und Terrassen Roms bis zur fernen, winzigen Kuppel des Petersdoms“. Ebd.

⁹²⁶ Lodoli: *I fannulloni*, S. 290.

⁹²⁷ Zu diesem Zusammenhang vgl. Claudio Rinaldi: „Roma, residenti e commercianti: A Termini solo sporcizia e criminalità“, *Corriere della sera*, 13.03.2019.

⁹²⁸ „Verwahrlosten jeden Geschlechts und jeder Rasse“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 290.

⁹²⁹ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 73.

auch unterschiedliche Orte in der Stadt als die Menschen, die wie die Einwohner des Pariolivierviertels zum gesellschaftlichen Establishment gehören.

Schließlich steht die räumliche Kategorie „außen“ in Lodolis *Isole* in Verbindung mit einer „Grünfläche“, die weder dem Park der Villa Balestra noch den „giardinetti“ an der Piazza dei Cinquecento ähnelt. Es ist hier von den auf Italienisch „aiuole“ („Beete“) genannten Grünflächen die Rede, die wie erwähnt, in Italien oftmals in der Mitte eines Kreisverkehrs zu sehen sind. Obwohl es viele solcher Grünflächen in Rom gibt, hat der Erzähler ein besonderes Beet inmitten der Piazza Lancelotti entdeckt, die „se ne sta appartata come un’isola del tesoro“.⁹³⁰ Da diese Insel ein wenig abseits des historischen Zentrums und in der Nähe der Uferstraße Lungotevere liegt, ist sie „lontana dalle scie schiumanti dei pullman e delle torme turistiche“.⁹³¹ Dennoch liegt sie nur einen Schritt von den berühmten Sehenswürdigkeiten des römischen Zentrums entfernt, „appena oltre l’angolo dell’occhio“.⁹³² Deswegen empfiehlt der Erzähler, das kleine Beet an der Piazza Lancelotti unbedingt zu besichtigen.

Lodoli zufolge ist dieser Ort eine Bestätigung, dass „la bellezza non sempre fa spettacolo, a volte è malinconica, sussata, incerta“.⁹³³ Die traurige, leise und unsichere Schönheit des Platzes steht im Kontrast zu der grandiosen Schönheit des historischen Zentrums: Es finden sich weder Brunnen noch Denkmäler, noch eine barocke Fassade in der Piazza Lancelotti, sondern lediglich ein alter Ölbaum, „avvitato tra la terra e il cielo“.⁹³⁴ So wird die unspektakuläre Schönheit der Piazza Lancelotti von dem prachtvollen Ölbaum verkörpert, der allein mitten auf dem Platz steht. Dieser Baum sieht melancholisch aus, denn er ähnelt mit seiner Einsamkeit einem „rifugiato speciale“ („besonderen Häftling“), der keinen Kontakt mit der Außenwelt haben darf.⁹³⁵ Der alte Ölbaum weiß nichts „dei fratelli che verdeggiano sulle colline senesi o nella piana del Salento, non ha notizie neppure die grandi platani che si tengono compagnia sul Lungotevere, a pochi metri dal suo carcere“.⁹³⁶ Der Erzähler stellt sich sogar vor, dass der prachtvolle Ölbaum glaubt, er sei „l’unico albero al mondo, un mezzo mostro,

⁹³⁰ „[A]bseits wie eine Schatzinsel liegt“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 40.

⁹³¹ „[F]ern vom schäumenden Kielwasser der Autobusse und der Touristenströme“. Ebd.

⁹³² „[G]erade ums Eck“. Ebd.

⁹³³ „[D]ie Schönheit nicht immer spektakulär ist. Manchmal ist sie traurig, leise und unsicher“. Ebd.

⁹³⁴ „[Z]wischen der Erde und dem Himmel verschraubt“. Ebd.

⁹³⁵ Ebd.

⁹³⁶ „[V]on den Brüdern, die auf den sienesischen Hügeln grünen oder in der Ebene von Salento, er hat nicht einmal Nachrichten von den hohen Platanen, die einander am Lungotevere Gesellschaft leisten, wenig Meter von seinem Gefängnis entfernt“. Ebd. Die sienesischen Hügel liegen in der Nähe der Stadt Siena in der Toskana. Das Salento ist ein Gebiet im Süden der Region Apulien, der oft als Absatz des italienischen Stiefels bezeichnet wird. Sowohl die Toskana als auch Apulien sind für ihre Öl-Produktion bekannt.

un'eccezione“, weil er noch nie unter seinesgleichen zum Beispiel in der Toskana oder in Apulien war.⁹³⁷

Mit dem Bild eines einsamen und traurigen Ölbaums wird das Thema „vergessene Natur“ artikuliert.⁹³⁸ Lodoli betont, dass es in Rom viele vergessene Grünflächen wie das kleine Beet an der Piazza Lancellotti gibt, die unter dem Desinteresse der Stadtverwaltung und Einwohner leiden. Da diese Grünflächen nicht als öffentliches Eigentum gepflegt, sondern vernachlässigt werden, wird die Natur von der Luftverschmutzung und Zubetonierung der Stadt immer stärker bedroht. So hat der Ölbaum rund um sich „una cortina di auto parcheggiate“, deren Stoßstangen sich bis in seinen Stamm rammen.⁹³⁹ Die Räder der geparkten Autos haben außerdem die kleine Mauer aus Travertin zerstört, „che proteggeva il suo unico metro quadrato di terra“. ⁹⁴⁰ Außer vom Autoverkehr wird der Ölbaum auch von den Gebäuden bedroht, die in der unmittelbaren Nähe des kleinen Beets errichtet wurden: „E subito dietro le macchine, s'alzano le quattro pareti di quella scatola opprimente: un lato di palazzo Lancelotti, una chiesetta diroccata, la facciata d'un palazzo in restauro, un tratto di semplici case“. ⁹⁴¹ Hier bedient sich der Autor erneut der Metapher des Häftlings, um den traurigen Zustand des Ölbaums zu vergegenwärtigen. Der Baum ist in den vier Wänden einer „deprimierenden Schachtel“ eingesperrt, was eine unmissverständliche Anspielung auf eine Gefängniszelle ist. Auch das Bild des eisernen Gitters an den untersten Fenstern lässt sich auf die Metapher des Häftlings zurückführen, weil der Ölbaum mitten auf der Piazza Lancellotti ähnlich wie die Häftlinge im Gefängnis „hinter Gitter“ leben muss. Die Metapher des Häftlings endet mit einer bitteren Pointe. So wird der Ölbaum mit berühmten Häftlingen verglichen, die zur Isolationshaft verurteilt wurden: Er ist wie „il conte di Montecristo o Napoleone a Sant'Elena“, denn er darf sein Insel-Gefängnis nicht mehr verlassen.⁹⁴² Deshalb gewinnt der Erzähler den Eindruck, dass der verzweifelte Ölbaum die

⁹³⁷ „[D]er einzige Baum auf der Welt, ein halbes Monster, eine Ausnahme“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 40.

⁹³⁸ Eine ähnliche Perspektive auf einen uralten Ölbaum ist in dem spanischen Film *El Olivo* zu finden (2016). Hier wird die Geschichte von der jungen und rebellischen Alma erzählt, die sich auf eine schwierige Unternehmung einlässt: Sie will den Olivenbaum, der ihre Familie vor Jahren gegen den Willen ihres Großvaters verkaufte, nach Hause zurückholen, um so ihrem Großvater seinen größten Wunsch zu erfüllen. Vgl. Bollaín Iciar: *El Olivo*, Buch und Regie: Bollaín Iciar, Darst.: Anna Castillo, Javier Gutiérrez, Pep Ambrós, Musik: Pascal Gaigne, Spanien: Morena Films, Match Factory Productions, 2017, 1 DVD Video (PAL, 98 Min.): Dolby digital 5.1.

⁹³⁹ „[E]inen Wall aus abgestellten Autos“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 40.

⁹⁴⁰ „[D]ie seinen einzigen Quadratmeter Erde beschützt hat“. Ebd.

⁹⁴¹ „Und gleich hinter den Autos erheben sich die vier Wände dieser deprimierenden Schachtel: eine Seite des Palazzo Lancellotti, ein baufälliges Kirchlein, die Fassade eines Palastes, der restauriert wird, eine Reihe einfacher Häuser“. Ebd.

⁹⁴² „[D]er Graf von Monte-Christo oder Napoleon auf Sankt Helen“. Ebd., S. 41. Lodoli versucht hier, seine Leserinnen und Leser sowohl für das Problem der öffentlichen Grünfläche als auch für das des Landverbrauchs zu sensibilisieren, das keine unerschöpfliche Ressource ist. Zu diesem Zusammenhang vgl. Massimo Alfieri: *Roma 1870-2010. Itinerari nella città che si trasforma* (Roma: Palombi Editori, 2010).

folgende, herzerreisende Bitte an die Besucher der Piazza Lancelotti richtet: „Per favore, fatemi fuggire da qui, o almeno datemi da bere“.⁹⁴³

In dieser Passage wird der Ölbaum, der mitten auf der Piazza Lancellotti wie ein Häftling im Gefängnis steht, zum Symbol für alle unscheinbaren Orte, die aufgrund ihrer unspektakulären Schönheit von den Römern ebenfalls nicht beachtet werden. Anhand des Bildes des Ölbaums zeigt Lodoli, dass Rom nicht nur eine äußere und bekannte Seite hat. Es gibt nicht nur die berühmten Sehenswürdigkeiten und die schönen Parks des Zentrums. Vielmehr müssen sowohl die Touristen als auch die Römer zwischen den Autos und hinter den Gebäuden nach den versteckten Inseln Roms suchen, deren Existenz aufgrund der Unbekümmertheit der Menschen in Gefahr geraten ist. Sie müssen sich von der Oberfläche verabschieden, um in die „malinconica, sussurrata, incerta“ Schönheit der Stadt vorzudringen.⁹⁴⁴ Genau diese unscheinbaren Orte sind in der Lage, ihr Eigenleben gegenüber der grandiosen Schönheit der berühmten Stätten zu behaupten.

3.4.2. Das räumliche Modell „außen – innen“: Die Kategorie „innen“

In den Texten von Moravia und Lodoli steht die räumliche Kategorie „innen“ mit unterschiedlichen Themen und Orten in Verbindung. So konkretisiert sich in ihr das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“, die am Beispiel des Raums „Wohnung(en)“ in Moravias *Il viaggio a Roma* greifbar wird. Dieses Thema wird in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, weil sich die Heuchelei des Großbürgertums anders als Marios Gleichgültigkeit und Zweideutigkeit nicht in der Öffentlichkeit zeigt. Vielmehr verbirgt sie sich hinter den schönen Fassaden der eleganten Wohnungen im Parioli Viertel, wo Falschheit und Lüge die familiären Verhältnisse bestimmen. Vor diesem Hintergrund weist die räumliche Kategorie „innen“ auf die Idee des Verborgenen hin. Beispielsweise sind die De Sio zwar scheinbar ehrenwerte Leute, ihre Familiengeschichte ist in Wirklichkeit aber voller Widersprüche und Skandale. Mit anderen Worten unterscheidet sich die Art und Weise, wie sich die De Sio in dem großbürgerlichen Ambiente Roms zeigen, erheblich von der, wie sie sich bei ihnen zu Hause verhalten.

In Lodolis *I fannulloni* wird dagegen das Thema „Rassismus“ in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, weil eine rassistische Einstellung nicht immer offensichtlich ist, sondern sich vielmehr in der Sprech- und Handlungsweise der Menschen verbirgt.⁹⁴⁵ So steht die

⁹⁴³ „Lasst mich von hier fliehen, oder gebt mir wenigstens zu trinken“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 40.

⁹⁴⁴ „[T]raurige, leise und unsichere“. Ebd.

⁹⁴⁵ Gerd Wenninger zufolge ist mit Rassismus ein „diskriminierendes Verhalten gegenüber Personen oder Gruppen“ gemeint, „die einer anderen Ethnie bzw. Rasse angehören“. Es wird außerdem, „zwischen

räumliche Kategorie „innen“, metaphorisch gesehen, für etwas Verborgenes, was sich unter der Oberfläche der Gesellschaft verbirgt. Insofern stehen Rassismus und soziale Ausgrenzung zwar in Verbindung, was am Beispiel des Migranten Gabèn deutlich wird, sie unterscheiden sich aber nach Lodoli zugleich auch darin, wie sie sich der Öffentlichkeit zeigen. Die soziale Ausgrenzung wird deshalb in *Ifannulloni* an zentralen Orten wie der Stazione Termini und dem historischen Zentrum thematisiert. Im Vergleich dazu ist der Rassismus subtiler und verbirgt sich im Inneren der Gesellschaft wie in der „palestra [in] via delle Dale“ („Boxschule in der Via delle Dalie“).⁹⁴⁶

In Lodolis *Isole* ist schließlich die räumliche Kategorie „innen“ mit dem Thema „versteckte Inseln der Stadt“ verbunden. Anders als die Touristen, die sich nur für das historische Zentrum interessieren, aber auch anders als viele Römer, die sich um die ganz unauffälligen Grünflächen nicht kümmern, erklärt Lodoli, dass die Schönheit Roms in den kleinen „isole romane di bellezza e poesia“ zu suchen ist.⁹⁴⁷ Ebenso wie in *Ifannulloni* lässt sich die räumliche Kategorie „innen“ in *Isole* metaphorisch auf die Idee des Verborgenen zurückführen, das von außen betrachtet nicht einfach zu begreifen ist. Die Orte, an denen das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ greifbar wird, sind der „Protestantische Friedhof“, „l’incrocio tra via di Portonaccio, la Prenestina e l’Acqua Bullicante“⁹⁴⁸, der Autogrill (Autobahnrasthof) „casilina interna“⁹⁴⁹ und die „antica trattoria Da Riccardo“ („das alte Gasthaus Da Riccardo“)⁹⁵⁰.

In Moravias *Il viaggio a Roma* wird das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ am Beispiel der beiden Wohnungen realisiert, welche die Familie De Sio im Pariolierviertel besitzt. In der ersten Wohnung, in der Mario seine Kindheit bis zum Umzug nach Paris verbrachte, wohnt immer noch sein Vater Riccardo De Sio. Deshalb sucht Mario nach seiner Ankunft in Rom seinen Vater in dem ehemaligen Elternhaus auf, das folgendermaßen aussieht: „Il portone stava dalla parte opposta di una larga strada che aveva da un lato una fila di palazzi e dall’altro il parapetto del Tevere. In quel momento la luce del semaforo brillava verde tra i rami dei

herkömmlichen, traditionellen und unverhohlenen (engl. blatant = lärmend, dreist) Formen des Rassismus und neueren Formen unterschieden. Der Kern des traditionellen Rassismus lässt sich als eine Ideologie mit zwei zentralen Komponenten kennzeichnen: a) einer Überzeugung von der Existenz angeborenen interethnischer Differenzen und b) einer Überzeugung von der Überlegenheit der eigenen Rasse“. In den neuen Formen des Rassismus (engl. new, subtle = subtiler) ist nach Wenninger „vor allem eine subtile Rechtfertigungsstrategie enthalten [...], die den benachteiligten Minoritäten einen erheblichen Eigenanteil an ihrer desolaten individuellen, sozialen und ökonomischen Situation zuweist bzw. Rassismus gänzlich leugnet oder als Ausnahme darstellt.“ Gerd Wenninger: *Rassismus*, in: ders., *Lexikon der Psychologie*, spektrum.de, Aufruf: 01.10.2019, <<https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/>>.

⁹⁴⁶ „[I]n den römischen Inseln der Schönheit und Poesie“. Lodoli: *Ifannulloni*, S. 237.

⁹⁴⁷ *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 112.

⁹⁴⁸ „[D]ie Kreuzung zwischen Via di Portonaccio, der Via Prenestina und der Via dell’Acqua Bullicante“. Ebd., S. 77.

⁹⁴⁹ Ebd., S. 50.

⁹⁵⁰ Ebd., S. 79.

platani“.⁹⁵¹ Die genaue Adresse des Vaters wird in dem Roman zwar nicht erwähnt, anhand von Marios Beschreibung lässt sich aber feststellen, dass sich die Wohnung sehr wahrscheinlich in einem Haus auf dem Lungotevere Flaminio befindet. Diese breite Uferstraße ist durch große Platanen gekennzeichnet und liegt zudem unweit von dem Park der Villa Balestra, die Mario im Laufe seines Aufenthalts in Rom regelmäßig besucht. Des Weiteren ist hier die Selbstverständlichkeit zu betonen, mit der Mario versteht, dass sein Vater in einem reichen Viertel wohnt: „Sono stato colpito dal gran numero di nicchie, cornici, balconi, colonne, statue che ornavano al facciata; doveva essere una palazzo abitato da gente ricca“.⁹⁵² Die Worte „gente ricca“ („Reiche“) sind dabei eine deutliche Anspielung auf die wohlhabenden Römer, die wie Riccardo De Sio zumeist in exklusiven Stadtteilen wie im Parioliviertel wohnen.

Die zweite Wohnung liegt dagegen direkt an der Villa Balestra in einem Haus auf der Via Ammannati. Mario muss im Auftrag seines Vaters, der ein Immobilienhaus im Parioliviertel besitzt, einer vermeintlichen Interessentin diese Wohnung zeigen. Der junge Mann schildert seinen ersten Eindruck der Via Ammannati wie folgt: „[E]cco via Ammannati, in discesa, tra due file di palazzine, con le macchine parcheggiate lungo i marciapiedi, gli oleandri fioriti, le cancellate folte di rampicanti. Ecco sulla sinistra la palazzina in cui abitavano Jeanne e Alda, bianca e disadorna, con tante terrazze da cui pendevano festoni di gerani“.⁹⁵³ Die Via Ammannati liegt zwar auch im Parioliviertel, die Gegend um diese Straße erscheint aber als wenig eleganter als die der ersten Wohnung. So ist das Haus, in dem Jeanne und Alda wohnen, „bianca e disadorna“ („weiß und schmucklos“), wohingegen die Fassade des Hauses der Familie De Sio mit „nicchie, cornici, balconi, colonne, statue“ („Nischen, Gesimsen, Balkonen, Säulen, Statuen“) verziert ist. Auch die von vielen Terrassen herunterhängenden „festoni di gerani“ („Geraniengirlanden“) signalisieren, dass die Einwohner der Via Ammannati eher zum Mittelstand als zum Großbürgertum gehören: Geranien gelten in Italien nicht als edle Blumen, sondern als einfache Balkonblumen. Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass die Via Ammannati mit ihren „oleandri fioriti“ und „le cancellate folte di rampicanti“ („blühenden Oleanderbäumen, den grün überwachsenden Gartenzäunen“) zwar eine schöne, bürgerliche

⁹⁵¹ „Der Hauseingang lag gegenüber, jenseits einer breiten Straße, die auf der einen Seite von einer Reihe großer Wohnhäuser, auf der anderen von der Ufermauer des Tibers gesäumt wurde. Gerade leuchtete das Licht der Ampel grün durch die Zweige der Platanen hindurch“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 13.

⁹⁵² „Die zahllosen Nischen, Gesimse, Balkone, Säulen, Statuen, die die Fassade verzierten, beeindruckten mich; es musste ein Haus sein, wo Reiche wohnten“. Ebd., S. 13.

⁹⁵³ „[D]a war zwischen zwei Häuserreihen nach unten führend die Via Ammannati mit den geparkten Autos längs der Bürgersteige, den blühenden Oleanderbäumen, den grün überwachsenden Gartenzäunen. Da war, links, das Haus, in dem Jeanne und Alda wohnten, weiß und schmucklos, mit vielen Terrassen, von denen Geraniengirlanden herunterhingen“. Ebd., S. 113.

Gegend des Pariolivierviertels ist, hier jedoch nicht die Großbürger wohnen, die Mario zu Beginn des Romans als „gente ricca“ („Reiche“) bezeichnete.⁹⁵⁴

Außerdem ist bemerkenswert, dass der Name von Marios Mutter, Dina Diotallevi, auf dem Türschild der zweiten Wohnung zu lesen ist. So handelt sich hier in Wirklichkeit um die Wohnung, die Marios Vater für seine ehemalige Frau kaufte, die aber bislang leer blieb. Wie er erklärt, „è stato per anni la casa in cui avevo voluto che tua madre abitasse“.⁹⁵⁵ Jetzt will er aber mit seiner neuen Familie, die in seinen Augen aus Mario und Esmeralda besteht, in diese Wohnung einziehen: „Adesso sarà la casa dove andremo ad abitare, tu, io e la donna che amo“.⁹⁵⁶ Deshalb organisierte Riccardo De Sio ein erstes, merkwürdiges Treffen zwischen Mario und Esmeralda, die sich nicht als seine Freundin, sondern als Interessentin für die Wohnung vorstellte.

Schließlich erwähnt Mario fast beiläufig in seiner kurzen Schilderung der Via Ammannati, dass Jeanne und Alda ebenfalls auf dieser Straße wohnen. Das ist kein Zufall, zumal die Via Ammannati direkt am anderen wichtigen Ort des Romans, der Villa Balestra, liegt. Moravia weist hier darauf hin, dass die Umgebung der Villa Balestra nicht nur als Handlungsort in *Il viaggio a Roma* dient, sondern auch zu einem zentralen Raum im Hinblick auf die Bedeutungsebene des Romans wird. Zum einen konkretisiert sich in dieser unscheinbaren Gegend des Pariolivierviertels die bereits analysierte Zweideutigkeit, die sich am Beispiel der Villa Balestra zeigt. Zum anderen steht diese Gegend mit dem Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ in Verbindung, dessen Bedeutung für die Geschichte anhand der beiden Wohnungen der Familie De Sio deutlich wird.

Soweit es die erste Wohnung betrifft, kommt hier die „Heuchelei des Großbürgertums“ anhand des Motivs des „Puppenspielers“ zur Sprache. Riccardo De Sio verwendet die Metapher des „burattinaio“ („Puppenspielers“), um dem Sohn sein manipulatorisches Verhalten gegenüber der verstorbenen Ehefrau zu erklären. Es ist außerdem hervorzuheben, dass Mario während dieses Gesprächs mit seinem Vater zwei schockierende Wahrheiten erfährt: Er entdeckt nicht nur, dass er als Kind seine Mutter mit ihrem Liebhaber ertappte, was ihn für sein ganzes Leben traumatisierte, sondern findet auch heraus, dass sein Vater ebenfalls für dieses Trauma verantwortlich war.

⁹⁵⁴ Ebd., S. 13. Es ist hier auf den Unterschied zwischen den Begriffen ‚Bürgertum‘ und ‚Großbürgertum‘ hinzuweisen. So ist mit ‚Bürgertum‘ der Mittelstand gemeint. Als ‚Großbürgertum‘ lässt sich dagegen der obere Mittelstand bezeichnen, der eine reichere und stärkere soziale Schicht als das ‚Bürgertum‘ ist.

⁹⁵⁵ „[E]s war jetzt so viele Jahre lang die Wohnung, wo deine Mutter, wie ich hoffte, hätte wohnen sollten“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 136.

⁹⁵⁶ „Jetzt wird es die Wohnung sein, wo wir wohnen werden, du, ich und die Frau, die ich liebe“. Ebd.

Im Laufe ihres ersten Gesprächs vertraut Riccardo De Sio seinem Sohn ein unsagbares Geheimnis an. Da er die ständige Untreue seiner Ehefrau nicht mehr leiden konnte, entschied er sich eines Tages dafür, die Eifersucht auf eine ungewöhnliche Weise zu heilen:

Ecco mi venne questo pensiero: "Se questo suo appuntamento, di cui non sai e non saprai mai nulla, l'avessi provocato e combinato tu, se invece di restare come un allocco di fronte ai suoi ,Non so'⁹⁵⁷, tu invece sapessi tutto, proprio tutto, perché sei stato tu a spingerla tra le braccia dell'amante, non credi forse che saresti in grado di sostituire il sentimento dell'esclusione con quello, diciamo così, dell'inclusione? E per giunta, con il piacevole sentimento di onnipotenza che ha il burattinaio mentre tira i fili dei suoi fantocci?⁹⁵⁸

Riccardo De Sio hatte den Einfall, den nächsten Betrug seiner Frau selbst zu organisieren, um sich nicht mehr aus ihren außerehelichen Beziehungen ausgeschlossen zu fühlen. Stattdessen wollte er das Gefühl der „inclusion“ („Inklusion“) spüren, das aus seiner Sicht mit dem Gefühl der „onnipotenza“ („Allmacht“) eines Puppenspielers gegenüber seinen Marionetten in Verbindung steht.⁹⁵⁹ So veranlasste und organisierte er den neuen Betrug von Dina, indem er sie und ihren Liebhaber genauso manipulierte, wie ein Puppenspieler seine Marionetten an den Fäden führt. In seinen Augen war außerdem ein Puppenspieler „qualcuno che sa tutto del burattino, ma il burattino non sa nulla del burattinaio e soprattutto non sa che il burattinaio sa che lui non sa“.⁹⁶⁰ Dies bedeutet, dass ein Manipulator alles über seine Opfer wissen muss, um sie manipulieren zu können. Deshalb war sich Riccardo De Sio auch dessen bewusst, dass der Mann, der mit Dina schlafen musste, nicht zufällig ausgewählt werden konnte. Es musste vielmehr ein Mann sein, zu dem sich seine Frau hingezogen fühlte, damit sie glaubte, sie habe ihren neuen Liebhaber freiwillig ausgewählt. So fiel die Wahl auf seinen Teilhaber Terenzi, weil sich Riccardo De Sio dessen überzeugt war, dass Dina „[aveva] gettato gli occhi su di lui“.⁹⁶¹

Riccardo De Sio plante seine erste Aufführung als Puppenspieler bis ins letzte Detail. Zunächst sorgte er dafür, dass Dina seinen Teilhaber besser kennenlernte, um ihn danach zum Abendessen in sein Haus einzuladen. An diesem Abend vergaß er aber absichtlich, den Nachtschrank zu kaufen, sodass er über eine gute Ausrede verfügte, um kurz die Wohnung zu

⁹⁵⁷ Das Kapitel, in dem das Gespräch zwischen Mario und seinem Vater stattfindet, trägt den Titel „Non so“. So weist dieser „sprechende“ Titel darauf hin, dass Dina immer mit „non so“ („weiß nicht“) antwortete, wenn sich Riccardo De Sio nach ihren Verabredungen erkundigte.

⁹⁵⁸ „Und dann kam mir dieser Gedanke: ‚Wenn du selbst dieser Verabredung, von der du nichts weißt und nie etwas erfahren wirst, veranlasst und organisiert hättest, statt dich vor ihren ‚Weiß-nicht‘ wie ein Idiot zu fühlen, wenn du dagegen alles, aber auch alles wüsstest, weil du selbst sie ihrem Liebhaber in die Arme getrieben hättest, glaubst du nicht, dass du vielleicht nicht mehr dieses Gefühl des Ausgeschlossenenseins hättest und dich sozusagen miteingeschlossen fühlen würdest? Und obendrein noch mit dem angenehmen Gefühl der Allmacht des Puppenspielers, der seine Marionetten an den Fäden führt?‘“ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 37.

⁹⁵⁹ Ebd., S 36.

⁹⁶⁰ „[J]emand, der alles von seiner Puppe weiß, aber die Puppe weiß nichts vom Puppenspieler und vor allem nicht, dass der Puppenspieler weiß, dass sie nicht weiß“. Ebd., S. 39.

⁹⁶¹ „[E]in Auge auf ihn geworfen habe“. Ebd., S. 41.

verlassen. Dies gab Dina und Terenzi genug Zeit, um miteinander zu schlafen, ohne ertappt zu werden: „Avevo calcolato bene“, so Riccardo De Sio, „come sono entrato nel soggiorno ho visto subito che avevano fatto quello che avevo voluto che facessero“.⁹⁶² In diesem Marionettentheater spielte die Puppe zwar ihre Rolle wie geplant, der Puppenspieler ignorierte aber ein wichtiges Detail: Er vergaß, dass sein Sohn daran gewöhnt war, abends die Mutter im Wohnzimmer aufzusuchen, um einen Gutenachtkuss zu bekommen. Deswegen betrat Mario an diesem Abend wie gewöhnt das Wohnzimmer, wo Dina immer saß, und sah dem sexuellen Verkehr zwischen seiner Mutter und Terenzi.

Alles lief nach Plan, aber sowohl die Mutter als auch der Vater vergaßen, dass der kleine Mario ebenfalls zu Hause war. Mario zufolge hat die „dimenticanza“ („Vergesslichkeit“)⁹⁶³ seiner beiden Eltern einen unklaren Ursprung, sodass er konstatiert: „[I]l risultato e cioè il male, era pur sempre lo stesso, ma i motivi erano diversi: mia madre forse mi aveva dimenticato perchè distratta dal desiderio; mio padre dalla gelosia. Ma poteva anche darsi che ambedue avessero dimenticato ‚apposta‘: lei per perversità e lui per vendicarsi sul tradimento sul figlio che riteneva non suo“.⁹⁶⁴ Es ist hier eindeutig, dass „il male“ („das Böse“) für das Trauma steht, das Mario aufgrund der Vergesslichkeit seiner Eltern erlebte. Darüber hinaus bezieht sich der Satz „il figlio che riteneva non suo“ („das Kind, das er für das eines anderen hielt“) auf den Verdacht von Riccardo De Sio, dass Mario ein uneheliches Kind sei. So trat der Vater fünfzehn Jahre lang mit seinem Sohn nicht in Verbindung, weil er nur eine „relativa certezza“ („relative Gewissheit“) hatte, dass Mario wirklich sein Sohn sei.⁹⁶⁵

Der eigentliche Grund, weshalb ihn seine Eltern damals vergaßen, liegt nach Mario aber in ihrer Gleichgültigkeit: „Infine c’era una terza ipotesi: l’indifferenza: avevano ricordato e ciononostante non avevano fatto nulla. Questa ipotesi mi pareva la più giusta e infatti formulandola ho provato il dispiacere più acuto e più ragionevole: mio padre e mia madre non erano due mostri che coinvolgevano il figlio bambino nel loro intrigo coniugale. Erano soltanto due estranei“.⁹⁶⁶ Die Gleichgültigkeit entfremdet sie nicht nur von ihren Geliebten, sondern

⁹⁶² „Ich hatte es richtig berechnet. Als ich ins Wohnzimmer gekommen bin, habe ich sofort gesehen, dass sie getan hatten, was ich wollte, das sie tun sollten“. Ebd., S. 47-48.

⁹⁶³ Ebd., S. 54.

⁹⁶⁴ „[D]as Ergebnis, das heißt das Böse, war zwar dasselbe, aber die Beweggründe waren verschieden: Meine Mutter hatte mich vielleicht vergessen, weil sie ganz durch ihre Begierde in Anspruch genommen war; mein Vater durch seine Eifersucht. Aber es war auch möglich, dass beide ‚absichtlich‘ vergessen hatten: sie aus Perversion und Sadismus, und er, um sich an dem Kind, das er für das eines andern hielt, für den Betrug zu rächen“. Ebd., S. 55.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 52.

⁹⁶⁶ „Und dazu gab es noch eine dritte, doppelte Hypothese: die Gleichgültigkeit. Sie hatten daran gedacht und trotzdem nichts getan. Diese Hypothese erschien mir die wahrscheinlichste, und in der Tat bereitete es mir den stechendsten und rationalsten Schmerz, sie zu formulieren: mein Vater und meine Mutter waren nicht zwei Ungeheuer, die ihr Kind in ihre Ehemachenschaften hineinzogen. Sie waren einfach zwei Fremde“. Ebd., S. 55.

hindert sie auch daran, für ihren Sohn zu sorgen. Insofern betont Moravia, dass die Eltern lediglich „due estranei“ („zwei Fremde“) in einer Gesellschaft sind, in der jedes Individuum unter dem Gefühl der Entfremdung leidet. Dina und Riccardo sind wie nahezu alle Figuren aus Moravias Romanen „i rappresentanti di un certo settore della società, cercano una ragione di vita, una liberazione, [...] ma i loro sforzi falliscono, perché troppo deboli, e perché soffocati dalle circostanze e dall'ambiente in cui sono cresciuti e in cui vivono“.⁹⁶⁷ Das großbürgerliche Umfeld ist deshalb für jene Entfremdung der literarischen Figuren verantwortlich ist, die Moravia in Form eines Gefühls der Gleichgültigkeit zum Ausdruck bringt.

Diese Analyse des Motivs des „Puppenspielers“ zeigt, dass sich das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ mit dem Ort „Wohnung(en)“ verbindet, welche die Familie De Sio im Pariolivierteil besitzt. Dieses Thema wird in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, weil sich nur Falschheit und Lüge hinter dem Schein einer glücklichen Familie verbergen, die in einer schönen Wohnung im edlen Pariolivierteil wohnt. Dies bedeutet, dass Riccardo De Sio seine Frau nicht nur wegen Eifersucht und Kontrollzwang manipulierte. Seine eigentliche Motivation war, die Reputation der Familie zu bewahren. Deshalb bereitete er einen heimlichen Plan vor, um seiner Frau eine scharfe Lektion zu erteilen, aber zugleich auch, um öffentliche Skandale zu vermeiden. Vor diesem Hintergrund verkörpert Riccardo De Sio in Moravias *Il viaggio a Roma* die heuchlerischen Großbürger, die bereit sind, ihre Familie zu zerstören, um den Schein zu wahren.⁹⁶⁸

Im Hinblick auf die zweite Wohnung, die sich auf der Via Ammannati befindet, zeigt sich das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ anhand des Motivs der „perfekten Familie“. So hat Riccardo De Sio die fixe Idee, eine neue und glückliche Familie mit Mario und Esmeralda zu gründen, um die Fehler der Vergangenheit zu korrigieren. Diese Idee schildert er von Anfang an mit großer Überzeugung: „Ma, Mario, perché pensare al passato; pensiamo al futuro piuttosto. Io penso al futuro. Quando mi hai telefonato da Parigi, io ero felice, felice, felice. E lo sai perché? Perché vedevo davanti a me, nel mio futuro, la possibilità, anzi la certezza, di rifarmi una famiglia“.⁹⁶⁹ Es ist hier bemerkenswert, dass Riccardo De Sio die „certezza“ („Gewissheit“) hat, eine neue Familie bilden zu können: Er kann sich eigentlich nicht sicher sein, dass Mario Teil der neuen Familie werden möchte, weil sich die beiden lange nicht

⁹⁶⁷ „[D]ie Vertreter einer bestimmten Sozialschicht, suchen nach einem Grund, nach einer Befreiung, aber ihre Bemühungen scheitern, weil diese zu schwach sind und von den Umständen des sozialen Umfelds erstickt werden, in dem die Figuren aufgewachsen sind und jetzt leben“. Cecchetti: „Alberto Moravia“, S. 154.

⁹⁶⁸ Nachdem Dina entdeckt hatte, dass sie manipuliert wurde, verließ sie für immer ihren Ehemann und Rom.

⁹⁶⁹ „Aber Mario, warum an die Vergangenheit zu denken; denken wir lieber an die Zukunft. Ich denke an die Zukunft. Als du mich von Paris angerufen hast, bin ich einfach glücklich gewesen, glücklich, glücklich. Und weißt du, warum? Weil ich vor mir, in meiner Zukunft, die Möglichkeit, ja die Gewissheit gesehen habe, wieder eine Familie zu haben“. Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 55.

gesehen haben. Entsprechend weist seine Gewissheit zum einen auf die fixe Idee der perfekten Familie hin, die er auf alle Kosten verwirklichen will. Zum anderen steht diese Gewissheit für die typische Haltung der Großbürger, die nach Moravia daran gewöhnt sind, alles genauso zu haben, wie sie es haben wollen.

Riccardo De Sios fixe Idee wirkt zwar scheinbar harmlos, jedoch hat sie einen starken Einfluss auf Marios Leben. Der Vater will nicht nur mit seinem wiedergefundenen Sohn und seiner neuen Freundin in die Wohnung in der Via Ammannati einziehen, die er vor vielen Jahren für seine ehemalige Frau kaufte, sondern er beabsichtigt, seine verstorbene Ehefrau durch eine neue zu ersetzen: „Sì Mario“, so Riccardo De Sio, „sarà come se la mia vita, sospesa per quindici anni, riprendesse il suo corso al punto preciso in cui si era interrotta. Dunque Mario, da una parte moglie nuova, con un figlio, per così dire, nuovo, casa nuova; dall'altra, tutto come prima, meglio di prima“.⁹⁷⁰ Hier skizziert Riccardo De Sio seinen Plan: Er will sein altes Familienleben genau an der Stelle fortsetzen, an der es aufgehört hat, damit sich Vergangenheit und Zukunft für immer verbinden lassen. Der hier erwähnte „punto preciso“ („die genaue Stelle“) entspricht der Trennung von Dina, die deshalb in seinen Augen für die Zerstörung der Familie verantwortlich wird. Außerdem ist Riccardo De Sio unfähig, aus den Fehlern der Vergangenheit zu lernen. So manipuliert er Mario und Esmeralda, um das Ziel der perfekten Familie zu erreichen, ähnlich wie er fünfzehn Jahre zuvor seine Ehefrau manipuliert hatte, um sich für deren Untreue zu rächen.

Das Projekt der perfekten Familie ist zum Scheitern verurteilt, weil Riccardo De Sio nicht begreift, dass Menschen keine Puppen, sondern freie Wesen sind: Sie lassen sich nicht an den Fäden führen, vielmehr folgen ihren sexuellen Instinkten. Deshalb geschieht „qualcosa di proibito“ („etwas Verbotenes“)⁹⁷¹ zwischen den beiden Puppen, die er heimlich manipulierte: Sein Sohn lässt sich von seiner zukünftigen Frau genau in der Wohnung verführen, die nach seinen Plänen das Zuhause der neuen Familie werden musste. Der Puppenspieler ist hier für das Verhalten seiner Marionetten verantwortlich, weil er die Besichtigung der Wohnung in der Via Ammannati organisierte, ohne Mario vorher mitzuteilen, wer Esmeralda wirklich sei. Deswegen stellt Mario erschüttert fest, dass er unbewusst an einer Theateraufführung teilnahm, deren Regie von seinem Vater geführt wurde:

[I]l gioco erotico della maternità messo in atto da Esmeralda con me era dovuto non soltanto all'età ma soprattutto al rapporto quasi coniugale con mio padre. A sua volta quest'ultimo dava a vedere, con l'inganno dell'attico, di volere che Esmeralda mi apparisse in figura di madre. Così piano piano, la

⁹⁷⁰ „Ja, Mario, es wird sein, als würde das fünfzehn Jahre lang unterbrochene Leben genau da weitergehen, wo es aufgehört hat. Also, Mario, zum einen eine Frau mit einem sozusagen neuen Sohn, eine neue Wohnung, zum anderen wieder alles wie früher, besser als früher“. Ebd., S. 156.

⁹⁷¹ Ebd., S. 124.

visita all'appartamento di via Ammannati si rivelava come una specie di recita nella quale ognuno aveva mentito e assunto un ruolo non suo.⁹⁷²

Dieser „gioco erotico della maternità“ („das erotische Spiel der Mütterlichkeit“) bezieht sich auf die Art, wie Esmeralda Mario betörte. Ihre Liaison beruht auf der „innegabile somiglianza“ („unleugbaren Ähnlichkeit“) zwischen der verstorbenen Dina und Esmeralda, die bewusst die Rolle der Mutter spielt, um Mario zu verführen.⁹⁷³ Esmeralda wendet zum Beispiel den Ödipuskomplex von Mario für ihre Zwecke an, indem sie ihn fragt: „Ti piacerebbe avere una madre come me? E per giunta una madre che ti fasse fare l'amore, il sogno di tutti voi altri figli maschi?“⁹⁷⁴ Dies hat zur Folge, dass Mario, der von der Figur seiner Mutter besessen ist, nichts anderes tun kann, als sich an einem erotischen Spiel der Mütterlichkeit zu beteiligen, das für ihn aber kein Spiel ist: „Mi rendevo conto però, che ciò che era o avrebbe dovuto essere per me una profanazione, per lei era un specie piuttosto comune di gioco erotico“⁹⁷⁵.

Riccardo De Sio bildet sich ein, die Rolle des Puppenspielers zu spielen, der seine Puppen an den Fäden führt. In Wirklichkeit aber zerstört er den Traum von einer perfekten Familie mit den eigenen Händen: „Ma chi l'aveva infranto se non lui stesso facendo il burattinaio e continuando a tirare i fili non già ad un fantoccio ma a una persona viva e capace di scelta?“⁹⁷⁶ Er ist ein Manipulator, denn er arrangiert, dass Esmeralda und Mario sich allein in der Dachwohnung begegnen, wie er fünfzehn Jahre zuvor gewollt hatte, dass seine Frau und Terenzi nach dem Essen miteinander allein blieben. Genauso wie damals rechnet er aber nicht mit dem Sohn, sodass ihm seine Theateraufführung nur Schmerz verursacht:

E ora si trovava di fronte al dolore tra tutti più acerbo e più amaro: quello dell'irreparabile. L'irreparabile ero io che sapevo di essere stato attirato in una trappola; era Esmeralda che non avrebbe mai più creduto che lui volesse davvero farsi una famiglia tradizionale, affettuosa e pulita, senza perversità, senza voyeurismo, senza burattinaio e senza burattini. Restava insomma soltanto il dolore, un dolore, come ho pensato, certamente genuino, anche se espresso con il linguaggio e i modi di un borghese dei Parioli.⁹⁷⁷

⁹⁷² „Das erotische Spiel der Mütterlichkeit, das Esmeralda mit mir inszeniert hatte, war nicht nur dem Altersunterschied zuzuschreiben, sondern vor allem ihrem fast ehelichen Verhältnis mit meinem Vater. Seinerseits enthüllte sich bei letzterem nun durch die Täuschung mit der Dachwohnung die Absicht, dass Esmeralda mir als Muttergestalt erscheinen sollte. So stellte sich nach und nach die Besichtigung der Wohnung in der Via Ammannati als eine Art Theateraufführung heraus, bei der jeder gelogen und eine falsche Rolle gespielt hatte“. Ebd., S. 134.

⁹⁷³ Ebd., S. 135.

⁹⁷⁴ „Würde es dir gefallen, eine Mutter wie mich zu haben? Und dazu noch eine Mutter, die mir dir schlafen würde, davon träumt ihr doch alle, ihr Söhne, nicht wahr?“. Ebd., S. 120.

⁹⁷⁵ „Ich war mir aber dessen bewusst, dass das, was für mich eine Profanierung war oder hätte sein müssen, für sie nur eine ziemlich gewöhnliche Art von erotischem Spiel bedeutete“. Ebd., S. 121.

⁹⁷⁶ „Aber wer hatte ihn zerstört, wenn nicht er selbst mit seiner Puppenspielermanie, die ihn statt bei einem Hampelmann auch noch bei einer lebendigen, selbst zur Wahl fähigen Person die Fäden führen ließ?“ Ebd., S. 187.

⁹⁷⁷ „Und nun war er zum ersten Mal dem herbsten, bittersten Schmerz von allen ausgeliefert: dem Schmerz über das Unwiederbringliche. Das Unwiederbringliche war ich, der wusste, dass man mich in eine Falle gelockt hatte; es war Esmeralda, die nun nie wieder glauben würde, dass er wirklich eine traditionelle, liebevolle und saubere Familie wollte, ohne Perversion, ohne Voyeurismus, ohne Puppenspieler und ohne Marionetten. Nun blieb ihm allein der Schmerz, ein wirklich echter Schmerz, wie ich dachte, auch wenn er in der Sprache und mit der Allüren eines römischen Bourgeois aus dem Pariolierviertel ausgedrückt war“. Ebd., S. 188.

Moravia zeigt hier, dass Riccardo De Sio den typischen „borghese dei Parioli“ („das römische Bourgeois aus dem Parioliviertel“) verkörpert, der mit seiner Sprache und mit seinen Allüren die Wahrheit verhüllt. Ebenso wie dieser Charakter „al tempo stesso un geloso perverso e un padre di famiglia senza famiglia“ ist, schwankt das römische Großbürgertum nach Moravia zwischen Voyeurismus und Verehrung der Familie, aber auch zwischen Perversion und Bigotterie.⁹⁷⁸ Deshalb gilt der folgende Satz von Riccardo De Sio nicht nur für ihn, sondern auch für seine soziale Schicht: Er ist „tutto e il contrario di tutto“.⁹⁷⁹

Vor diesem Hintergrund kann festgehalten werden, dass sich das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ in der Wohnung in der Via Ammannati mit dem Motiv „perfekte Familie“ verbindet. Das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ wird in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, weil es für etwas Verborgenes steht, das sich hinter der Fassade einer Wohnung im schönen Parioliviertel entwickelt. Entsprechend weist das Motiv der „perfekten Familie“ auf eine Gesellschaftsschicht hin, deren soziale und familiäre Verhältnisse auf Lüge und Falschheit beruhen. Wie Marios Vater am Ende des Romans begreift, ist die perfekte Familie aber lediglich eine großbürgerliche Illusion: „Forse non avrò la famiglia perfetta, ideale, del sogno, Mario, ma sarà pur sempre una famiglia con le sue ombre ma anche con le sue luci“.⁹⁸⁰ Die perfekte Familie existiert nicht, denn jede Familie und vor allem die eines römischen Bourgeois aus dem Parioliviertel hat ihre Schattenseiten.

In Lodolis *I fannulloni* wird dagegen das Thema „Rassismus“ in der räumlichen Kategorie „innen“ dargestellt, weil sich der neue und subtile Rassismus „nicht mehr in den offensichtlich extrem negativen verbalen Klassifikationen oder in eindeutig diskriminierenden Verboten“ zeigt.⁹⁸¹ Vielmehr werden immer häufiger Formen des Rassismus gewählt, die sich in der Sprechweise und Haltung einer breiteren Öffentlichkeit versteckt halten. Insofern hat die räumliche Kategorie „innen“ in *I fannulloni* eine metaphorische Bedeutung, weil sie hier genauso wie in *Il viaggio a Roma* auf etwas Verborgenes hinweist. Der Unterschied zwischen diesen beiden Texten liegt darin, dass sich das Thema „Rassismus“ bei Lodoli an einem unscheinbaren Ort verbirgt: Der Rassismus wird nicht im Stadtzentrum deutlich, sondern er bleibt in der „Boxschule in der Via delle Dalie“ im peripherischen Stadtviertel Centocelle verborgen.⁹⁸² Im Gegensatz dazu verbirgt sich das Thema „Heuchelei des Großbürgertums“ bei

⁹⁷⁸ „[E]in perverser Eifersüchtiger und ein Familienvater ohne Familie“. Ebd.

⁹⁷⁹ „[A]lles und von allem das Gegenteil“. Ebd.

⁹⁸⁰ „Vielleicht werde ich nicht die perfekte, ideale Familie haben, Mario, aber es wird doch eine Familie sein mit ihren Schatten, aber auch mit ihren hellen Seiten“. Ebd., S. 189.

⁹⁸¹ Wenninger, *Rassismus*.

⁹⁸² Das Stadtviertel Centocelle befindet sich in der historischen Vorstadt Roms und ist mit dem Werk Pier Paolo Pasolinis eng verbunden. So taucht dieses Viertel nicht nur in dem Roman *Ragazzi di Vita* (1955) anhand der Via Tor de' Schiavi auf, sondern auch in *Accattone* (1963), dem ersten Film Pasolinis, der in der Nähe des heutigen V

Moravia hinter der eleganten Fassade der beiden Wohnungen im Parioliviertel, in dem ein römischer Bourgeois wie Riccardo De Sio wohnt.

In *I fannulloni* wird die Boxschule der Via delle Dalie zunächst als Raum geschildert, in dem hoffnungslose, junge Leute ihre unterdrückte Wut am dem Boxring auslassen können. Die Art und Weise, wie die jungen Boxer ihre Wut ausdrücken, ist aber negativ konnotiert, weil sie mit Gewalt verbunden ist. So betrachtet Lorenzo „due adolescenti con il caschetto che se le davano di santa ragione, come avrebbero fatto anche senza caschetto, fuori da un bar“.⁹⁸³ Anhand dieser Schilderung eines Boxkampfes zeigt der Erzähler, dass das Boxen zu einem Moment wird, in dem die daran beteiligten jungen Leute dem inneren Drang nachgeben, ihre Wut mit körperlicher Gewalt auszudrücken. Deshalb boxen sie verbissen im Ring, genauso wie sie sich wahrscheinlich wegen jeder Kleinigkeit vor einer Bar prügeln würden.

Darüber hinaus erzählt Lorenzo beim Betreten der Boxschule, dass hier „c’era un via vai di ragazzotti con il naso schiacciato e l’espressione anche quella abbastanza schiacciata“.⁹⁸⁴ In diesem Satz verwendet Lodoli zweimal das „Participio passato“ des Verbs „schiacciare“ („zerquetschen, zerdrücken“) – „schiacciato“ („zerquetscht, zerdrückt“) – als Adjektiv, um die jungen Boxer zu charakterisieren. Sie haben sowohl einen „naso schiacciato“ als auch eine „espressione schiacciata“. Obgleich die Verwendung des Partizips in Adjektivfunktion in der italienischen Sprache sehr gewöhnlich ist, hat dieser Satz eine Besonderheit: Lodoli schreibt dem Partizip „schiacciato, das „ammaccato, deformato in seguito a compressione“ („angeschlagen, deformiert infolge Kompression“) bedeutet, die neue, metaphorische Bedeutung „resigniert, hoffnungslos“ zu. Entsprechend bedeutet „il naso schiacciato“ zwar „die eingeschlagene Nase“, weil sich Boxer tatsächlich oft an der Nase verletzen. Jedoch weist die „espressione schiacciata“ dieser aus der Peripherie Roms stammenden „ragazzotti“ („stämmigen Bürschchen“) darauf hin, dass ihnen ihre Zukunft perspektivlos erscheint. Mit anderen Worten setzen sie eine hoffnungslose Miene auf, weil sie angesichts ihrer ungewissen Zukunft in Resignation versunken sind.

Municipio („Bezirk“) gedreht wurde. Es ist hier außerdem darauf hinzuweisen, dass Centocelle zwar in den 1990er Jahren ein heruntergekommener Stadtteil war, sich heutzutage aber langsam verändert. Trotz der vielen sozialen Probleme, unter anderem der Abfallentsorgung (vgl. „Rifiuti e degrado, le periferie romane terra di nessuno“, La7 Attualità - YouTube, Aufruf: 15.10.2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=55Er1ZZ0M4Y>>.), ist Centocelle heutzutage „der Kandidatenbezirk für die Nachfolge von Pigneto und San Lorenzo. Er lässt hinter sich die Ernennung eines heruntergekommenen Viertels. Vgl. Paolo Baroni: „Pigneto, Centocelle e Alessandrino, i quartieri più cool della Capitale“, *La Stampa*, 21.03.2019.

⁹⁸³ „[Z]wei Halbwüchsige mit Helm, die sich gerade verbissen prügelten, so wie sie es auch ohne Helm, vor einer Bar, getan hätten“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 237.

⁹⁸⁴ Dass hier „ein Kommen und Gehen von stämmigen Bürschchen mit angeschlagener Nase und einer Miene herrschte, die auch ziemlich angeschlagen war“. Ebd.

Die hier aufgeführte Passage über die Boxschule der Via delle Dalie erreicht ihren Höhepunkt mit dem Auftritt des Besitzers, der folgendermaßen dargestellt wird: „Dal bordo del ring ci è venuto incontro il proprietario di tutte quelle belle e vane speranze: cinquant’anni portati athleticamente, due baffetti da sergente carogna, catene e catenelle d’oro a scintillare sui peli foltissimi“.⁹⁸⁵ Es ist hervorzuheben, dass diese Figur, deren Name nicht erwähnt wird, nicht als Besitzer der Boxschule, sondern vielmehr als Besitzer „di tutte quelle belle e vane speranze“ („all dieser schönen und eitlen Hoffnungen“) bezeichnet wird. Dies bedeutet, dass der Boxschulbesitzer nach Lodoli die Hoffnungslosigkeit der jungen Boxer für seine Zwecke ausnutzt. So haben viele der „ragazzotti“ („stämmigen Bürschchen“) in der Boxschule „belle speranze“ („schöne Hoffnungen“), weil sie sich einbilden, sie können eines Tages große Boxer werden. Dabei machen sie sich aber nur falsche Hoffnungen: Es ist eher unwahrscheinlich, dass sich ihr Leben dank dieser in der Peripherie Roms gelegenen Boxschule verändern wird. Deswegen werden die Hoffnungen der jungen Boxer ebenfalls als „vane“ („vergeblich, eitel“) bezeichnet, denn sie können nicht erfüllt werden. Des Weiteren erzählt Lorenzo, dass ihm der Besitzer der Boxschule die Hand „con inutile violenza“ („mit sinnloser Brutalität“) drückt. Das Wort „violenza“ („Gewalt“) weist hier darauf hin, dass der Besitzer gewalttätige und brutale Allüren hat, die auch die Haltung seiner jungen Boxer beeinflussen könnten. Vor diesem Hintergrund gilt die Boxschule der Via delle Dalie in *I fannulloni* als Raum, in dem sich Hoffnungslosigkeit und Gewalt verbinden. So repräsentiert zwar der Boxkampf für die daran beteiligten jungen Leute die einzige Art, wie sie ihre unterdrückte Wut auslassen können, die Boxschule der Via delle Dalie ist aber negativ konnotiert, weil hier körperliche Gewalt gefordert wird.

Am Beispiel der „Boxschule in der Via delle Dalie“ betont Lodoli auch, dass Gewalt und Rassismus oft in Verbindung stehen. Dies wird zum Beispiel am Abend des Boxkampfes zwischen dem unerfahrenen Boxer Gabèn und einem der Mittelgewichtler der Boxschule, namens Giorgio Catena, deutlich.⁹⁸⁶ Da Catena ein „un cubo di muscoli [con] la testa piccola rasata, gli occhi da pazzo con l’acchetta“⁹⁸⁷ ist, fürchtet Lorenzo, dass Gabèn keine Chance gegen ihn haben wird: „Tutti gli altri sembravano abordabili“, so Lorenzo „ma quello era uno da far

⁹⁸⁵ „Von der Seite des Rings kam uns der Besitzer all dieser schönen und eitlen Hoffnungen entgegen: fünfzig Jahre, sportlich getragen, ein Schnauzbart wie ein schurkischer Feldwebel, Ketten und Kettchen aus Gold, die auf seinen sehr dichten Haaren schimmerten“. Ebd., S. 238.

⁹⁸⁶ Auch der Name „Giorgio Catena“ weist auf die Brutalität des Boxers hin. Der Nachname „Catena“, auf Deutsch „Kette“, steht für die Gewalt dieses Charakters, weil eine Kette als Waffe dienen kann.

⁹⁸⁷ „[E]in Würfel aus Muskeln mit dem Kopf klein und glatt rasiert, den Augen wie ein Verrückter mit dem Hackbeil“. Lodoli: *I fannulloni*, S. 238.

cambiare marcia a chiunque“.⁹⁸⁸ Trotzdem hat Gabèn keine Angst vor dem Boxkampf gegen Giorgio Catena, sondern er lässt sich von seinem „poetico istinto di sopravvivenza“ leiten, der es ihm erlaubt, „di torcersi e piegarsi ogni volta dalla parte giusta“.⁹⁸⁹ Es ist aber für den Boxschulbesitzer unvorstellbar, dass ein junger Afrikaner, der nie in seinem Leben geboxt hat, seinem Mittelgewichtler Widerstand leisten kann. Deswegen hetzt er Catena gegen Gabèn mit gewalttätigen Worten auf: „Massacralo“, ordinava il capopalestra dal suo punto. „Rovinalo, sfondalo“.⁹⁹⁰ Der Besitzer der Boxschule ist nicht der einzige, der mit dem Verlauf des Boxkampfes unzufrieden ist. Vielmehr können die Zuschauer ebenfalls nicht glauben, dass sich ein afrikanischer Migrant dem Mittelgewicht der Boxschule gestellt habe. Deshalb beginnen sie, Gabèn mit rassistischen Bemerkungen zu beschimpfen. Wie Lorenzo mitteilt, „[d]alle gradinate piovevano gli insulti: ‚Negraccio!‘, ‚Morto di fame!‘, ‚Zulù!‘, [...] ‚[S]porco negro torna in Africa!“.⁹⁹¹ Das Publikum darf wüste Schmähungen gegen Gabèn ausstoßen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden, weil sein rassistisches Verhalten von dem Boxschulbesitzer nicht nur erlaubt, sondern auch initiiert wird.

Trotz der rassistischen Schmähungen bleibt Gabèn im Ring und könnte auch gewinnen, würde sein Gegner nicht unfair boxen. So tritt Catena auf das Schuhband Gabèns, was den Afrikaner daran hindert, dem letzten Schlag auszuweichen: Er wird direkt am Kinn getroffen und geht mit „un colpo solo“ („einem einzigen Schlag“) zu Boden. Diese Szene erweckt den Eindruck, als ob eine „un’esecuzione“ („eine Hinrichtung“) stattgefunden hätte, und das „tra gli ululati selvaggi del pubblico“.⁹⁹² Mit diesem Satz schreibt Lodoli den Zuschauern tierische Merkmale zu, um deren Bestialität und Verkommenheit zu betonen. So wird das Publikum mit einem Wolfsrudel verglichen, das gegen seine Beute, den Afrikaner Gabèn, heult. Das hier geschilderte Abenteuer der beiden Freunde hat keinen guten Ausgang: Gabèn und Lorenzo verlassen den Ring als Verlierer, denn, wie der Besitzer der Boxschule hervorhebt, „chi vince ha sempre ragione, questa è la realtà“.⁹⁹³ Seine Devise hört sich brutal an: In der Gesellschaft siegt immer der Stärkste, weil er bereit ist, seine Ziele mit Gewalt zu erreichen. Insofern zeigt Lodoli in *I fannulloni*, dass der Rassismus ein diskriminierendes Verhalten ist, das nicht nur auf den Anderen und Schwächeren gerichtet ist. Vielmehr steht er öfters in Verbindung mit

⁹⁸⁸ „All die anderen wirkten annehmbar, aber er war einer, für den jedermann den Gehsteig freimacht“. Ebd., S. 243.

⁹⁸⁹ „[S]ein poetischer Überlebensinstinkt, der es ihm erlaubt, sich jedes Mal herauszuwinden und auf die richtige Seite zu tauchen“. Ebd., S. 245.

⁹⁹⁰ „Massakrier ihn“, verfügte der Boxschulbesitzer von seinem Standort aus. „Mach ihn fertig, stampf ihn ein!“.
Ebd.

⁹⁹¹ „Es hagelte von den Sitzreihen Schmähungen. ‚Nigger!‘, ‚Hungerleider!‘, ‚Zulu!‘, ‚Dreckiger Nigger, hau ab nach Afrika!“.
Ebd., S. 246.

⁹⁹² „[U]nter dem Urwaldgeheul des Publikums“. Ebd., S. 248.

⁹⁹³ „[W]er siegt, ist immer im Recht, das ist die Realität“. Ebd., S. 249.

körperlicher Gewalt und verbirgt sich an unscheinbaren Orten wie in der Boxschule in der Via delle Dalie.

In Lodolis *Isole* kommt das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ anhand der räumlichen Kategorie „innen“ zur Sprache, weil der Autor hervorhebt, dass die Schätze Roms in den kleinen „isole romane di bellezza e poesia“ zu suchen sind.⁹⁹⁴ Dabei nimmt er Abstand nicht nur von dem Massentourismus, der sich lediglich für die Sehenswürdigkeiten des historischen Zentrums interessiert, sondern auch von vielen seiner Mitbürger, die öfters die unscheinbaren Orte Roms ignorieren. Ähnlich wie in *I fannulloni* steht demnach die räumliche Kategorie „innen“ in *Isole* für die Idee des Verborgenen: Die Schönheit der verborgenen Orte Roms ist von außen betrachtet, schwer zu begreifen. Deshalb führt der autobiografische Erzähler von *Isole*, der genauso wie Lodoli ein aufmerksamer Beobachter ist, seine Leser durch die verborgenen Winkel und Gassen der Ewigen Stadt, um sie gemeinsam zu entdecken.

Der erste Ort, an dem das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ realisiert wird, ist der Cimitero acattolico⁹⁹⁵ im Viertel Testaccio⁹⁹⁶, „accanto alla piramide Cestia“.⁹⁹⁷ Nach Lodoli ist der Protestantische Friedhof ein Ort der Harmonie, „uno dei luoghi più sereni e commoventi della città“, an dem auch an Tagen „di guerra e di follia“ („von Krieg und Wahnsinn“) die innere Ruhe zu finden ist.⁹⁹⁸ So wird der Cimitero acattolico in Lodolis *Isole* zum Symbol des Friedens, nach dem die Menschheit streben muss, anstatt Krieg zu führen. Hierbei steht der vom Frieden geprägte Protestantische Friedhof im klaren Gegensatz zum Wahnsinn des Kriegs, der beispielsweise zu Beginn der 2000er Jahre im Nahen Osten schwere Zerstörung verursachte.⁹⁹⁹

⁹⁹⁴ „[R]ömischen Inseln der Schönheit und Poesie“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 112.

⁹⁹⁵ Hier ist hervorzuheben, dass der Cimitero Acattolico heute nur schwer als „versteckte Insel“ bezeichnet werden kann. Vielmehr entwirft Lodoli vermutlich ein Ideal- beziehungsweise Wunschbild dieses Ortes, der vor allem für deutsche Reisende von großer Bedeutung ist. Auf dem Cimitero acattolico liegt beispielsweise Julius August Walther von Goethe begraben.

⁹⁹⁶ Testaccio ist der 20. Rione (Stadtteil) und Verwaltungsbezirk des „Municipio (Bezirks) Roma I“ in Rom. Das Stadtviertel wurde 1921 aus dem Rione „Ripa“ herausgelöst. Hier wurde der Schlachthof der Stadt errichtet, der einen großen Teil des Viertels einnahm und erst 1975 geschlossen wurde. Seitdem entstanden auf dem Gelände zahlreiche Kultureinrichtungen, wie zum Beispiel das „MACRO-Museum“ für zeitgenössische Kunst.

⁹⁹⁷ „[N]eben der Cestius-Pyramide“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 112. Die Cestius-Pyramide ist das pyramidenförmige Grabmal des römischen Prätors und Volkstribuns Gaius Cestius Epulo († vor 12 v. Chr.). Sie steht an der Via Ostiense, die damals zur Hafenstadt Ostia führte.

⁹⁹⁸ „[E]iner der friedvollsten und rührendsten Orte der Stadt“. Ebd.

⁹⁹⁹ Lodoli erklärt hier nicht genauer, auf welchen Krieg sich diese Passage bezieht. Da *Isole* zu Beginn der 2000er Jahre geschrieben wurde, ist hier aber vermutlich vom Krieg in Afghanistan (2001) oder vom Irakkrieg (2003) die Rede, an denen sich auch Italien militärisch beteiligte. In einer anderen Passage des Buchs ist zum Beispiel ein klarer Bezug auf den Krieg in Afghanistan zu finden. So besichtigt der Erzähler die Kirche von Santa Maria Sopra Minerva und entdeckt hier ein „bassorilievo antichissimo“ („sehr altes Basrelief“), in dem „l’America erculea in lotta col leone afgano, l’Occidente e l’Oriente avvinghiati in un modo spaventoso“ („das herkulische Amerika im Kampf gegen den afghanische Löwen, das Abendland und den Orient auf fürchterliche Weise fest umschlungen“ Ebd., S. 71), zu erkennen sind.

Eben an einem dieser grauen Tage, an denen „viene voglia di chiedere per lutto, rimandando a tempi migliori le semplici parole della vita“, verspürt Lodoli den Wunsch, sich auf den Cimitero acattolico zu begeben.¹⁰⁰⁰ Die Besichtigung des Protestantischen Friedhofs lässt sich deshalb auf die Überzeugung des Autors zurückführen, dass ein kleiner Moment Schönheit als Unterstützung gegen die schweren Zeiten dienen kann, genauso wie „una piccola frase detta bene può contribuire a ristabilire un’armonia“. ¹⁰⁰¹ Sein Credo lautet: „Se è vero, come si dice, che il battito d’ali di una farfalla può scatenare un incendio a migliaia di chilometri di distanza, forse un minuto dedicato alla bellezza può smorzare un incendio“. ¹⁰⁰² Lodoli verwendet hier die rhetorische Figur des Chiasmus, um den Kontrast zwischen Schönheit und Zerstörung hervorzuheben, die jeweils von einem Schmetterling und einem Feuer symbolisiert werden. So kann ein kleiner Moment, der der Schönheit gewidmet ist, Frieden und Harmonie in die Welt bringen, genauso wie das Schlagen der Flügel eines Schmetterlings imstande ist, einen Brand Tausende Kilometer entfernt zu verursachen.

Im Übrigen ist der Cimitero acattolico für Lodoli ein wichtiger Ort, weil hier John Keats und Percy Bysshe Shelley bestattet wurden, „i due poeti romantici inglesi che abitarono a Roma, in piazza di Spagna, e morirono giovanissimi“. ¹⁰⁰³ Hier hebt der Erzähler die persönliche Verbindung hervor, die Keats und Shelley mit Rom hatten: Die beiden Dichter wohnten nicht nur in der Ewigen Stadt, sondern sie wurden auch auf dem 1821 eingerichteten Cimitero acattolico beerdigt, weil sie als anglikanische Christen auf den katholischen Friedhöfen Roms wie zum Beispiel dem Campo Verano nicht bestattet werden durften. Lodoli betont auch, dass Keats und Shelley nicht nur wegen ihres poetischen Werks als bedeutende Lyriker gelten. Vielmehr konnten sie die Vergänglichkeit der Existenz begreifen, die Lodoli mit der folgenden Metapher schildert: „[L]e onde che sollevano e poi cancellano, che forse ci trasformano“. ¹⁰⁰⁴ Diese Wellen repräsentieren für Lodoli das Leben, das immer auf unerwartete Weise eine neue Richtung einschlagen kann.

Die Metapher der Wellen ist ein deutlicher Bezug auf die beiden Inschriften, die heute noch auf den Grabsteinen von Keats und Shelley zu lesen sind. So stellt der Erzähler fest, dass das Grab Keats‘ „non porta nemmeno il suo nome, ma solo la celebre iscrizione ‚Here lies one

¹⁰⁰⁰ An denen „man Lust bekommt, wegen Trauerfall zu schließen und die einfachen Worte des Lebens auf bessere Zeiten zu verschieben“. Ebd.

¹⁰⁰¹ „[D]ass ein kleiner und gut gesagter Satz dazu beitragen kann, eine gewisse Harmonie wiederherzustellen“. Ebd.

¹⁰⁰² „Wenn es wahr ist, wie man sagt, dass das Schlagen der Flügel eines Schmetterlings ein Feuer Tausende Kilometer entfernt auslösen kann, kann vielleicht eine Minute, die der Schönheit gewidmet ist, ein Feuer dämpfen“. Ebd.

¹⁰⁰³ „[D]ie beiden romantischen, englischen Dichter, die in Rom am Spanischen Platz wohnten und sehr jung starben“. Ebd.

¹⁰⁰⁴ „Die Wellen, die uns erheben und dann entfernen, die uns vielleicht auch verwandeln“. Ebd., S. 113.

whose name was writ in water‘, qui giace un uomo il cui nome era scritto sull’acqua“.¹⁰⁰⁵ Keats reiste nach Rom in der Hoffnung auf Genesung und starb hier mit der Gewissheit, als Dichter vergessen zu werden. Deshalb ließ er die Inschrift „Here lies one whose name was writ in water“ auf seinen Grabstein eingravieren, weil er davon überzeugt war, kein Gedächtnis bei der Nachwelt zu finden. Ebenso wie Keats reflektierte Shelley über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz, die für ihn aber eine positive Bedeutung hatte. Deswegen sind auf seinem Grabstein die folgenden Verse aus Shakespeares *The Tempest* zu lesen: „Nothing of him that doth fade, but doth suffer a sea change, into something rich and strange“. Shelley betrachtete den Tod nicht als das Ende des Lebens. Vielmehr konnte nach seiner Überzeugung aus jedem Ende ein neuer Anfang entstehen, der sich immer als „rich and strange“, fruchtbar und unvorhersehbar, zeigte.

Insofern ist das Leben für Lodoli nicht anders als für Shelley ein ständiges Kommen und Gehen, in dem sich alles verwandelt und eine neue Form annehmen kann. Ähnlich wie Keats betont der Autor von *Isole* aber zugleich auch die Vergänglichkeit des Lebens, die den Menschen mahnt, nach Frieden und Harmonie zu streben, anstatt Krieg zu führen. Es wird der Eindruck erweckt, als erinnerte Lodoli seine Leserinnen und Leser daran, dass die menschliche Existenz zu kurz sei, um nur „giorni di guerra e di follia“ („Tage vom Krieg und Wahnsinn“) zu erleben.¹⁰⁰⁶

Der zweite Ort, an dem sich das Thema der „versteckten Inseln der Stadt“ konkretisiert, ist „l’incrocio tra via di Portonaccio, la Prenestina e l’Acqua Bullicante“.¹⁰⁰⁷ Lodoli schildert zunächst einen realen Lebenszusammenhang wie den chaotischen Verkehr Roms, um danach eine kleine Ecke auf der hier skizzierten Kreuzung zu thematisieren, die auch den meisten Römern beim Autofahren nicht auffällt. So beginnt diese Passage mit der Darstellung eines erheblichen Staus, in der die Autofahrer eine hohe Aggressivität zeigen: Wie der Erzähler mitteilt, „[a] volte capita di trovarsi in un ingorgo mostruoso e di sentirsi come criceti tra le spire d’un serpente di metallo: nelle macchine tutti suonano i clacson, inveiscono contro la vecchia che ha perso il tempo del semaforo verde, contro il vicino che stringe, contro l’autobus messo di traverso, contro il mondo intero“.¹⁰⁰⁸ Zu Beginn dieser Satzreihe vergleicht Lodoli die

¹⁰⁰⁵ „[N]icht einmal seinen Namen trägt, sondern nur die berühmte Inschrift ‚Here lies one whose name was writ in water‘, hier liegt einer, dessen Name im Wasser geschrieben wurde“. Ebd., S. 112.

¹⁰⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁰⁷ „[D]ie Kreuzung zwischen Via di Portonaccio, der Via Prenestina und der Via dell’Acqua Bullicante“. Ebd., S. 77. Die hier erwähnte Kreuzung befindet sich im Verwaltungsbezirk des „Municipio Roma V“ zwischen den Stadtteilen Pigneto und Prenestino Labicano. Die Via di Portonaccio verbindet außerdem die Via Prenestina mit der Via Tiburtina. Sie sind beide wichtige Straßen für den Verkehr Roms.

¹⁰⁰⁸ „Manchmal passiert es einem, dass man in einem monströsen Stau steckt und sich wie ein Hamster in den Windungen einer metallenen Schlange fühlt: in den Autos drücken alle auf die Hupe, schimpfen auf die Alte, die

im Stau stehenden Autofahrer mit Hamstern, die von den Windungen einer metallenen Schlange festgeklemmt werden. Die metallene Schlange fungiert als Metapher für den Stau, weil die Karosserie der Autos, die oft bei starkem Verkehr direkt nebeneinanderstehen, den Windungen einer Schlange ähnelt. Darüber hinaus wird hier deutlich, dass der Stau einen starken Einfluss auf das aggressive Verhalten vieler römischer Autofahrer hat. Immer wenn ein dichter Verkehr herrscht, verlieren die Autofahrer die Nerven und beginnen, „contro il mondo intero“ („auf die ganze Welt“) zu schimpfen. So versuchen sie, ihren Ärger zu kompensieren, indem sie jemand anderem die Schuld an dem Stau zuschieben. Lodoli weist aber darauf hin, dass ihre Aggressivität sinnlos ist, weil niemand an dieser Situation schuld ist. Der hier geschilderte „ingorgo mostruoso“ („monströse Stau“) zählt vielmehr zu den größten, ungelösten Problemen des römischen Straßenverkehrs.

Die Verkehrssituation auf der Kreuzung zwischen der Via di Portonaccio, der Via Prenestina und der Via dell'Acqua Bullicante wird immer schwieriger, sodass der Erzähler nahezu daran zweifelt, freikommen zu können: „Siamo [...] in un groppo di lamiere e bestemmie, e per un attimo sembra che non ce la faremo mai a districarci, che passeremo il resto della vita a insultare il prossimo e a maledire la città“.1009 Plötzlich fällt aber sein Blick auf eine unerwartete, „angolo fiorito“ („blumengeschmückte Ecke“)1010 am Straßenrand:

[S]otto il mosaico di una madonnina ci sono tanti mazzi di rose e garofani e margherite. E sul muro, a destra e a sinistra [...], centinaia di volte è ripetuta la parola „grazie“. È uno di quegli angoli dove si raccolgono gli ex voto della gente semplice, caduta in mezzo in mezzo a guai spaventosi, che un giorno ha chiesto alla madonna, alla vita, alla fortuna di gettare un occhio clemente sulle proprie disgrazie. E poi perché le cose sono imprevedibili, perché la speranza crea nuove energie, per pura buonasorte o per vero miracolo, il figlio malato è guarito, la donna sterile ha partorito, il lavoro finalmente è arrivato, un amore che pareva morto ha trovato nuova linfa. E così chi ha supplicato questa madonnina stradale è tornato a ringraziare.1011

Es ist hier von einer Ecke die Rede, die in den Reiseführern nicht auftaucht, weil selbst den meisten Romkennern ihre Bedeutung entgeht. Was scheinbar einer Anhäufung von Müll ähnelt, ist in Wirklichkeit ein bedeutender Raum für die Einwohner dieses Viertels. So verkörpert die

bei Grün die Kreuzung nicht überquert hat, auf den Nachbarn, der drängelt, auf den Bus, der schräg steht, auf die ganze Welt“. Ebd.

1009 „Wir befinden uns in einem Knäuel aus Blech und Flüchen, und für den Moment scheint es, als würden wir nie mehr freikommen, als würden wir den Rest des Lebens damit verbringen, den Fahrer neben uns zu beschimpfen und die Stadt zu verfluchen“. Ebd.

1010 Ebd.

1011 „Unter dem Mosaik einer kleinen Madonna liegen jede Menge Rosen- und Nelken, Lilien- und Margeritensträuße. Und an der Mauer, rechts und links, vor den Werbeplakaten, die uns unnützes Zeug anbieten, zu hunderten Malen wiederholt das Wort „Danke“. Es ist dies eine jener Ecken, an denen sich die Votivgaben der einfachen Leute häufen, denen ein schweres Missgeschick zugestoßen ist und die eines Tages die Muttergottes, das Leben, das Glück angefleht haben, ein gnädiges Auge auf diese Unglücksfälle zu werfen. Und dann, weil die Dinge unvorhersehbar sind, weil die Hoffnung neue Kräfte schöpft, aus purem Glückfall oder durch ein Wunder, ist der kranke Sohn gesund geworden, hat die unfruchtbare Frau geboren, hat einer eine Arbeit gefunden, eine Liebe, die tot schien, hat neuen Antrieb erhalten, und deshalb ist der, der diese Muttergottes an der Straße angefleht hat, zurückgekehrt, um sich zu bedanken“. Ebd.

hier skizzierte „*madonnina stradale*“ („Muttergottes an der Straße“) jene Einheit von katholischem Glauben und Aberglaube, von der nach Lodoli die italienische und besonders die römische Gesellschaft immer noch heute tief geprägt ist. Deshalb wenden sich die Votivgaben der einfachen Leute, denen ein schweres Missgeschick passiert ist, nicht nur „*alla madonna, alla vita*“ („an die Muttergottes, an das Leben“), sondern auch „*alla fortuna*“ („an das Fortuna“), damit sie Erbarmen mit den Verunglückten haben. Lodoli verwendet das Wort „*fortuna*“ in seiner lateinischen Bedeutung von ‚Schicksal‘, weil er betonen will, dass die hier geschilderten Votivgaben nicht nur ein religiöser Gebrauch sind, sondern sich vielmehr auf den volkstümlichen Glauben zurückführen lassen.

Außerdem ist hervorzuheben, dass die Votivgaben, die sich unter der kleinen Madonna häufen, lediglich wertlose und unscheinbare Gegenstände sind. Es gibt etwa „*un povero mattone che porta il suo ‚grazie‘ inciso con un chiodo, le manette di un carcerato, una scheggia di legno scritta da un immigrato*“.¹⁰¹² Jeder einzelne dieser Gegenstände erzählt eine Geschichte des Unglücks, die manchmal aus purem Zufall oder durch ein Wunder einen guten Ausgang nimmt. Dennoch bleiben all diese Geschichten nach Lodoli unbekannt, weil sie niemand sammelt und erzählt. Entsprechend bemerkt der Erzähler nachdenklich: „*Quante storie di cui non sapremo niente*“.¹⁰¹³ Was bleibt, ist die endlose Dankbarkeit der Menschen, die die Muttergottes angefleht haben: Das zu hunderten Malen wiederholte Wort „Danke“ zeigt, dass sie alle zurückgekehrt sind, um sich für ihr Glück zu bedanken. An dieser unscheinbaren Ecke findet Lodoli deshalb seine Hoffnung auf eine Menschheit wieder, die die Bedeutung der Dankbarkeit nicht vergessen hat. Insofern wird die Mauer neben der kleinen Muttergottes an der Straße, an der mehrmals das Wort „Danke“ zu lesen ist, zum Symbol all jener Menschen, die ihr Glück nicht für selbstverständlich halten, es vielmehr nach einem schweren Missgeschick zu schätzen wissen: „*Ma quel muro di gratitudine per un poco sostiene i nostri pensieri, ci accompagna a casa*“.¹⁰¹⁴

Der dritte Ort, an dem das Thema der „versteckten Inseln der Stadt“ sichtbar wird, ist der Autobahnrasthof „Autogrill“.¹⁰¹⁵ Die Passage beginnt mit einer allgemeinen Reflexion über

¹⁰¹² So gibt es „einen armseligen Ziegelstein, dessen ‚Danke‘ mit einem Nagel eingeritzt wurde, es gibt die Handschellen eines Sträflings, einen Holzspan, von einem Immigranten beschrieben“. Ebd., S. 78.

¹⁰¹³ „Wie viele Geschichten, über die wir nichts erfahren werden“. Ebd.

¹⁰¹⁴ „Aber diese Mauer der Dankbarkeit hält unsere Gedanken für eine Weile aufrecht, sie begleitet uns nach Hause“. Ebd.

¹⁰¹⁵ Autogrill ist der weltweit führende Anbieter von Essen und Getränken für Reisende. In Italien sind auf der Autobahn zahlreiche Raststätten zu finden, die zur Autogrill-Gruppe gehören. Sie sind für die Reisenden deutlich erkennbar, weil sie aufgrund ihres Corporate-Designs alle gleich aussehen. Dies bedeutet, dass jeder italienische Leser von Lodolis *Isole* ein bestimmtes Bild mit dem Wort „Autogrill“ assoziiert, das sich vom Bild einer Autobahnraststätte in Deutschland sehr unterscheidet. Deshalb wird hier das italienische Wort „Autogrill“ anstatt der deutschen Übersetzung „Autobahnraststätte“ verwendet.

diesen anonymen und unpersönlichen Ort, um daran anschließend dessen Widersprüchlichkeit zu thematisieren. Gerade im Autogrill zeigt sich die bunte Vielfalt der italienischen Kaffeekultur auf unerwartete Weise. Diesen „catalogo delle differenze“ („Katalog der Unterschiede“)¹⁰¹⁶ hat Lodoli zum Beispiel oft in dem Autogrill Casilina Interna betrachtet, der sich auf dem Grande Raccordo Anulare befindet.¹⁰¹⁷

So wird im ersten Teil der Passage erklärt, was der Autogrill verkörpert: „Uno dei templi dello spirito moderno– luogo identico in ogni dove, patria senza bandiera, misericordiosa terra di nessuno – è l’Autogrill“.¹⁰¹⁸ In diesem Satz hebt Lodoli hervor, dass der Autogrill ein durch das Gefühl der Fremdheit geprägter Ort ist. Die Definition des Autogrills als „uno dei templi dello spirito moderno“ („einer der Tempel des modernen Geistes“) weist auf jene entfremdete Gesellschaft hin, in der sich die zwischenmenschlichen Beziehungen auf den reinen Konsum reduzieren lassen. Es ist hier deshalb von einem „non-lieu“ („Nicht-Ort“) die Rede, an dem sich viele Individuen kreuzen, die lediglich von dem hektischen Wunsch getrieben werden, entweder zu konsumieren oder den täglichen Betrieb zu beschleunigen.¹⁰¹⁹ Diese Individuen haben nicht nur kein Interesse daran, eine Beziehung einzugehen, sondern sie sind dazu völlig unfähig. Da außerdem alle Autobahnraststätte der Unternehmensgruppe Autogrill auf der ganzen Welt gleich aussehen, kann ein Autogrill mit einer „patria senza bandiera“ („einem Vaterland ohne Flagge“) verglichen werden. Dies bedeutet, dass der Autogrill wie eine Nation ohne Geschichte und Identität ist, in der jeder willkommen, aber niemand Zuhause ist. In dieser Hinsicht ähnelt der Autogrill auch einer „misericordiosa terra di nessuno“ („einem barmherzigen Niemandsland“), weil er all die Reisenden, die sich hier anhalten wollen, ohne Unterscheidung von Ursprung und Nationalität empfängt.

Folgt man Lodoli, so freuen sich sowohl Kinder als auch Erwachsene auf den nächsten Halt bei einem Autogrill. Kinder sind von dem Autogrill fasziniert, denn sie „adorano i suoi spazi sovraccarichi di peluche e stecche di cioccolata, palloni e collane di caramelle“.¹⁰²⁰ Sie

¹⁰¹⁶ Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 50.

¹⁰¹⁷ Der „Grande Raccordo Anulare“ (GRA) ist die 68,223 km lange Ringautobahn, die um die Hauptstadt Rom herumführt.

¹⁰¹⁸ „Einer der Tempel des modernen Geistes – ein Ort, der auf der ganzen Welt gleich aussieht, Vaterland ohne Flagge, barmherziges Niemandsland – ist der Autogrill“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 49.

¹⁰¹⁹ Der Begriff „non-lieu“ („Nicht-Ort“) lässt sich auf die Studien des französischen Anthropologen Marc Augé zurückführen. Seine Theorie der Nicht-Orte schildert er folgendermaßen: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (Frankfurt am Main: Fischer, 1994), S. 92. Laut Augé sind Nicht-Orte insbesondere mono-funktional genutzte Flächen im urbanen und suburbanen Raum wie Einkaufszentren, Autobahnen, Bahnhöfe und Flughäfen. Im Gegensatz zum anthropologischen Ort ist der Nicht-Ort durch das Fehlen von Identität, Relation, Geschichte und Kommunikation gekennzeichnet.

¹⁰²⁰ „[S]ie lieben heiß und innig diese Lokalitäten voller Plüschspielzeug und Schokoladenstangen, Bällen und Bonbonketten“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 49.

begehren alles, was im Autogrill verkauft wird, sodass sie auf den Gängen hin und her laufen, „in preda ad orgasmini da shopping“.1021 Lodoli betont damit, dass auch Kinder unter jenem Konsumwahn leiden, in dem Erwachsene schon längst befangen sind und den sie ekstatisch erleben. Dahingegen mögen Erwachsene den Autogrill, weil sie hier für einen kurzen Augenblick Schutz vor den Verpflichtungen ihres Alltags finden: „Ma l’Autogrill piace anche agli adulti, che per un minuto [...] trovano riparo addosso a quei banconi metallizzati, „dove nessuno ti conosce e ti pone domande“.1022 An diesem anonymen Ort „non dobbiamo“, so der Erzähler“, „rendere conto di niente, la cassiera mai ci troverà invecchiati o nervosi“.1023 So muss niemand nähere Auskünfte über sein Verhalten oder Aussehen im Autogrill geben, zumal hier auch keine Pflicht herrscht, sich mit anderen Menschen zu unterhalten. Zum Beispiel findet hier der übliche Smalltalk mit der Kassiererin nicht statt, zu dem sonst immer auf eine natürliche Art und Weise in den Läden und Cafés Roms kommt. Es wird höchstens die Zeitung und vielleicht auch ein Lotterielos im Autogrill gekauft, „perchè sappiamo“, so der Erzähler, „che lì si vendono biglietti miliardari e che non verremo mai ricordati“.1024 Das hier skizzierte Bild der Milliardenlose betont erneut das Gefühl der Fremdheit, durch das der Autogrill gekennzeichnet ist. Im Autogrill verliert der Mensch seine Individualität, weil er hier lediglich einer von vielen ist. Deshalb wird der Erwerber der Milliardenlose genauso schnell vergessen wie jeder andere Besucher des Autogrills.

Lodolis Reflexion über den Autogrill dient als Einleitung zum zweiten Teil der Passage, in dem der Autor am Beispiel des Autogrills Casilina interna zeigt, dass dieser Ort einen Widerspruch in sich enthält.1025 So gleicht zwar der Autogrill Casilina interna, bei dem er jeden Morgen anhält, „meravigliosamente tutti gli altri“.1026 „Davanti al bancone“, so der Erzähler, „si alternano centinaia di persone, ognuna chiede il suo caffè lo tracanna e scappa via“.1027 Jedoch beobachtet Lodoli, dass hier keine Bestellung der anderen gleicht, weil jeder Kunde ein besonderes Kaffeegetränk verlangt: „Un caffè lungo, chiede il signore a destra; appena

1021, „[A]ufgepuscht von den kurzen Orgasmen des Shoppings“. Ebd., S. 49-50.

1022 „Aber der Autogrill gefällt auch den Erwachsenen, die für einen Augenblick die Anspannung der Reise hinter sich lassen und Schutz an diesen metallisierten Tresen finden, wo niemand einen wiedererkennt und einem Fragen stellt“. Ebd., S. 50.

1023 „[W]ir müssen keine Rechenschaft ablegen, die Kassiererin wird uns nie gealtert oder nervös finden“. Ebd.

1024 „[W]eil wir wissen, dass sie hier Milliardenlose anbieten und dass sich nie jemand an uns erinnern wird“. Ebd.

1025 Im zweiten Teil dieser Passage vergleicht Lodoli die Autogrill Roms mit Flusshäfen. So konstatiert der Erzähler, dass Rom über seine „bravi Autogrill“ („prima Autogrills“) verfügt: „[L]i ha sistemati come porti fluviali lungo il Grande Raccordo Anulare, il nostro Gange.“ („Es hat sie, gleich Flusshäfen, entlang des Grande Raccordo, unseres Ganges, aufgereiht“. Ebd., S. 50.) Mit diesem Vergleich hebt Lodoli hervor, dass der Grande Raccordo Anulare für die Römer genauso wichtig wie der Ganges für die Anhänger des Hinduismus ist. Der Ganges ist nichts weniger als der heilige Fluss der Hindu.

1026 „[W]undersamerweise all den anderen“. Ebd.

1027 „Vor dem Tresen wechseln einander Hunderte Personen ab, jeder verlangt seinen Kaffee, stürzt ihn hinunter und läuft fort“. Ebd.

macchiato, chiede un altro; al vetro schiumato, pretende il terzo“.¹⁰²⁸ Es ist deshalb interessant, in diesen kurzen Augenblicken zu entdecken, „come ogni individuo è figlio dei suoi desideri particolari, delle sue privatissime inclinazioni“.¹⁰²⁹ So spiegelt zum einen die große Auswahl an Kaffeespezialitäten die Vielfalt der Individuen wider, zum anderen kommt anhand der Kaffeekultur in Rom die einzigartige und unverwechselbare Persönlichkeit jedes Individuums zum Ausdruck. „In fondo al pozzo di ogni tazza“, so der Erzähler“, „s’indovina un carattere, una vita che pretende di non essere confusa e livellata“.¹⁰³⁰

Insofern lässt sich feststellen, dass die Widersprüchlichkeit des Autogrills in der Vielfalt der italienischen Kaffeekultur liegt. So ist der Autogrill zwar ein anonym und unpersönlicher Ort, der auf der ganzen Welt gleich aussieht. Jedoch kann jeder hier auch seine Individualität zum Ausdruck bringen: Es genügt, dass er ein Kaffeegetränk auswählt, das seinen „privatissime inclinazioni“ („allerprivatesten Neigungen“) entspricht.¹⁰³¹ Wie der Erzähler konstatiert, „alle sette di mattina in ogni anonimo Autogrill del mondo scopriamo quanto siamo tutti uguali, quanti siamo irriducibilmente diversi“.¹⁰³² Aus dieser Perspektive wird der Kaffee zum Symbol des menschlichen Drangs nach Individualität, weil jeder Kunde mit seiner Bestellung deutlich macht, er sei ähnlich wie die anderen, aber zugleich auch einzigartig und unverwechselbar.

Schließlich ist hervorzuheben, dass zwar in jeder römischen Bar ein großes Angebot an Kaffeespezialitäten zu finden ist, dass dies im Autogrill aber seinen Höhepunkt erreicht. Da „centinaia di persone“ („hunderte Personen“) täglich an der Bar des Autogrills einander abwechseln, zeigt sich hier die jedes Individuum charakterisierende Vielfalt der Wünsche deutlicher als in all den anderen Cafés der Stadt. Diese Vielfalt lässt sich anhand des langen Katalogs der Unterschiede festhalten, den Lodoli wie folgt schildert:

È il catalogo delle differenze: caffè corretto al misrà o alla sambuca, con il latte freddo o bollente, in tazza grande, molto ristretto, doppio, triplo, d’orzo, con il latte a parte, con molto zucchero, senza zucchero, con la saccarina; e poi ci sono le infinite varianti del cappuccino e del caffelatte, equilibri delicatissimi, inviolabili, da difendere al costo di litigi e rifiuti.¹⁰³³

Die hier aufgeführte Liste verschiedener Kaffeegetränke ist zweifellos übertrieben, spiegelt aber nach Lodoli die große Vielfalt der italienischen Kaffeekultur wider, die um sieben Uhr

¹⁰²⁸ „Einen ‚caffè lungo‘, verlangt der Herr zur Rechten, gerade nur ‚macchiato‘, verlangt ein anderer, im Glas und mit Schaum, fordert der dritte“. Ebd.

¹⁰²⁹ „[W]ie jedes Individuum Kind seiner besonderen Wünsche ist, seiner allerprivatesten Neigungen“. Ebd.

¹⁰³⁰ „Am Grund jeder Tasse erkennt man einen Charakter, ein Leben, das darauf beharrt, nicht verwechselt oder angepasst zu werden“. Ebd.

¹⁰³¹ Ebd.

¹⁰³² „[W]ir entdecken um sieben Uhr morgens in jedem x-beliebigen Autogrill der Welt, wie gleich wir alle sind, wie unverrückbar verschieden“. Ebd.

¹⁰³³ „Es ist der Katalog der Unterschiede: ‚caffè corretto al misrà‘ oder ‚alla sambuca‘, mit kalter Milch oder mit heißer, in der großen Tasse, ‚molto ristretto‘, doppelt, dreifach, Malzkaffee, die Milch extra, mit viel Zucker, ohne Zucker, mit Süßstoff; und da gibt es da noch die unendlichen Varianten beim Cappuccino oder dem Caffelatte, behutsamste Nuancen, unantastbar, auf die Gefahr von Streit oder Verweigerung hin zu verteidigen“. Ebd.

morgens im Autogrill wie an keinem anderen Ort Roms erkennbar wird. Jeder Kunde bestellt seinen Kaffee, genauso wie er ihn haben möchte, weil jedes Individuum Kind seiner „desideri particolari [e] privatissime inclinazioni“ ist.¹⁰³⁴

Der letzte Ort, an dem das Thema der „versteckten Inseln der Stadt“ aufscheint, ist die „antica trattoria Da Riccardo“ („das alte Gasthaus Da Riccardo“).¹⁰³⁵ In dieser Passage beschäftigt sich Lodoli mit dem römischen Restaurantwesen, das den Kritikern zufolge in den letzten Jahren erstaunliche Fortschritte gemacht hat: „[P]are insomma che si mangi meglio di qualche anno fa“ („Es scheint also, dass man jetzt besser isst als vor einigen Jahren“). Mit diesem angeblichen Fortschritt ist Lodoli aber nicht zufrieden, vielmehr kritisiert er ihn aus zwei Gründen. Erstens verbirgt sich hinter dem Fortschritt des römischen Restaurantwesens die neue Businessbranche der Gastronomieführer, deren Zahl sich in den letzten Jahren erheblich erhöht hat. So konstatiert der Erzähler, dass „ogni anno dal palato del cielo piovono forchette e cappelli da cuoco, si polemizza su un mezzo punto in meno assegnato a un ristorante di grido, si paragonano le liste dei vini, la qualità dei servizi, la bontà dei dessert e le tremende cifre da pagare a fine cena“.¹⁰³⁶ Es ist hier zweifellos von ausgezeichneten Restaurants die Rede, unter denen ein harter Wettbewerb herrscht, weil sie alle darauf abzielen, mit einer guten Bewertung in einem wichtigen Gourmet-Führer zu erscheinen. Es kann deshalb auch zu Auseinandersetzungen kommen, wenn ein bekanntes Restaurant einen „mezzo punto in meno“ („halben Punkt weniger“) als das vorherige Jahr erhält. Insofern symbolisieren die „forchette e cappelli da cuoco“ („Gabeln und Kochhauben“) jene Auszeichnungen, die jährlich nach dem Modell der berühmten Michelin-Sterne in dem italienischen Restaurantwesen vergeben werden. Es ist darüber hinaus hervorzuheben, dass die Restaurants nicht nur anhand der Weinkarte, der Güte der Nachspeisen und der Qualität des Service miteinander verglichen werden. Vielmehr wird oft die Höhe der Rechnung zum hinreichenden Kriterium für die Auswahl des besten Betriebs gemacht, was Lodoli freilich für fragwürdig hält. So betont er, dass es „tremende cifre“ („unglaubliche Rechnungen“) nach dem Essen zu bezahlen gilt, und je höher sie werden, desto höhere Auszeichnungen hat das jeweilige Restaurant erhalten.

Zweitens kennen sich die meisten Restaurantbesucher wenig mit Haute Cuisine und Önologie aus, sodass sie immer häufiger große Schwierigkeiten damit haben, die Speise- und Weinkarte zu verstehen. Nach Lodoli verschlägt es den „comuni degustatori“ („einfachen

¹⁰³⁴ „[B]esonderen Wünsche und allprivatesten Neigungen“. Ebd.

¹⁰³⁵ Ebd.

¹⁰³⁶ „[E]s jedes Jahr Gabeln und Kochhauben aus dem Gaumen des Himmels regnet, man streitet um einen halben Punkt, den ein bekanntes Restaurant weniger erhalten hat, man vergleicht die Weinkarten, die Qualität des Service, die Güte der Nachspeisen und die unglaublichen Rechnungen, die es nach dem Essen zu bezahlen galt“. Ebd., S. 79.

Verkostern“) beim Studium der Speisekarte nahezu die Sprache, denn „presentata con eleganti caratteri inglesi, ogni pietanza occupa ormai non meno di due righe“.1037 Außerdem „più la descrizione è dettagliata“, so der Erzähler „meno capiamo a cosa andiamo in contro“.1038 Es ist zum Beispiel für Nicht-Gourmets schwer, sich etwas Konkretes unter der Beschreibung der folgenden Speisen vorzustellen: „Fili di struzzo avvinti in foglie di cavolfiore e stramazetti in crema di mirtilli, oppure veli di tonno capriolati in sugo cacciatore e ingentiliti da sentimenti di ginepro“.1039 Dies hat zur Folge, dass sich die einfachen Restaurantbesucher angesichts der Komplexität der Speisen und der Unverständlichkeit der Beschreibungen „stupidi und inadeguati“ („dumm und ungebildet“) fühlen.1040

Vor diesem Hintergrund hegt Lodoli große Vorbehalte gegen die Restaurants, die den Fortschritt des römischen Restaurantwesens verkörpern. Im Gegensatz dazu empfiehlt er eins jener Lokale, die sich den neuen Trends entgegenstellen. Anstatt ein bekanntes Restaurant zu besuchen, ist es deshalb viel besser, „una spedizione a vicolo dell’ Annunziatella, quartiere Ardeatino“, zu unternehmen, zur alten Trattoria Da Riccardo.1041 Die Zeit scheint hier stillzustehen, denn die Trattoria ist nicht nur ein historisches Lokal, sondern sie vermittelt auch das Gefühl, sich plötzlich in der Vergangenheit wiederzufinden: „Se mai andrete Da Riccardo proverete [una] vertigine temporale“, bemerkt der Erzähler.1042 Auf einer Seite gibt es zum Beispiel immer noch „la vecchia ghiacciaia e il lavabo di pietra“1043, die heutzutage in den römischen Häusern nicht mehr zu finden sind. Auch die an den Wänden hängenden Plakate erinnern an die alten Zeiten des Fußballvereins AS Rom, als hier noch Fußballspieler wie Amedeo Amadei und Giacomo Losi spielten: „Alle pareti pendono i poster con i giocatori della Roma che ha appena vinto il campionato, eppure sembrano tutti Amadei e Losi“.1044 Es kommt Lodoli außerdem vor, als befände sich Da Riccardo nicht mitten in der Stadt, sondern auf dem Land: „C’è un’ aia campagnola, poi un cortile con i tavoli di marmo, la pergola e

1037 „[I]n vornehmer Schreibrift nimmt inzwischen jede Speise mindestens zwei Zeilen ein“. Ebd.

1038 „[J]e detaillierter ihre Beschreibung ist, desto weniger verstehen wir, was uns erwartet“. Ebd.

1039 „Streifen vom Strauß, um Blumenkohlmantel und über Preiselbeerschaum angerichtet, oder Mousse vom Thunfisch, an Wildsauce gewendet und in Wacholder geschwenkt“. Ebd.

1040 Ebd.

1041 „[E]ine Expedition in den Vicolo dell’ Annunziatella im Ardeatino-Viertel“. Ebd.

1042 „Wenn Sie jemals Da Riccardo besuchen, werden Sie das gleiche Schwindelgefühl eines Raum-Zeit-Sprungs empfinden“. Ebd.

1043 „[D]ie alte Kühlkammer und das steinerne Spülbecken“. Ebd., S. 80.

1044 „An den Wänden hängen die Plakate mit den Spielern des Clubs-Roma, die gerade die Meisterschaft gewonnen haben, und doch sehen alle aus wie Amadei und Losi“. Ebd. Amedeo Amadei und Giacomo Losi spielten jeweils in den 1930er und 1950er Jahren für den AS Rom.

l'incannicciata".¹⁰⁴⁵ Die Bilder der „aia campagnola“ und „incannicciata“ weisen auf die ländliche Umgebung der Trattoria hin.¹⁰⁴⁶

Die alte Trattoria Da Riccardo ist vor allem deshalb einen Besuch wert, weil hier ausgezeichnete römische Speisen in einem familiären Ambiente gekostet werden können. Dabei fühlt sich jeder Gast ungeachtet seiner kulinarischen und önologischen Kenntnisse wohl: „Si mangia benissimo, si sta benissimo, e per un'ora ci si sottrae alla furia del tempo“.¹⁰⁴⁷ Im Gegensatz zu den Restaurants, in denen sich die meisten Gäste „stupidi und inadeguati“ („dumm und ungebildet“) fühlen, herrscht Da Riccardo eine angenehme Atmosphäre.¹⁰⁴⁸ So ist diese alte Trattoria nicht nur ein ausgezeichnetes Gasthaus für „comuni degustatori“ („einfache Verkoster“), die sich gutes Essen wünschen, zugleich aber auch wohlfühlen wollen.¹⁰⁴⁹ Vielmehr verkörpert sie eine versteckte Insel der Stadt, in der Lodoli das Gefühl hat, der Furie der Zeit zu entgehen.

3.5. Vergleichende Analyse der deutschen und italienischen Texte

In der vorliegenden Analyse der deutschen und italienischen Texte wird die Raumsemantik der Einzelwerke vergleichend untersucht. So lassen sich hier nicht nur Unterschiede in Bezug auf die räumlichen Modelle erkennen, in denen bestimmte Topoi in den jeweiligen Texten gebildet werden. Vielmehr gibt es Parallelen und Differenzen in Bezug auf die Orte und Räume, die sich auf spezifische Themen und Motive zurückführen lassen.

Die Raumsemantik der deutschen und die der italienischen Texte unterscheiden sich primär darin, dass die beiden räumlichen Modelle „geschlossen – offen“ und „außen – innen“ nur in den Texten von Timm, Modick und Ortheil auftauchen. Im Gegensatz dazu dient allein das räumliche Modell „außen – innen“ als Organisationsprinzip in den Texten von Moravia und Lodoli. Dies bedeutet, dass die Raumsemantik der deutschen Texte artikulierter und differenzierter als die der italienischen Texte ist, was sich ebenfalls in der Analyse der Topoi zeigt, die in den hier erwähnten, räumlichen Modellen aufgenommen werden. In den deutschen Texten werden die beiden oppositionellen Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ anhand der räumlichen Oppositionspaare „geschlossen – offen“ und „außen – innen“ thematisiert. Dagegen wird der Topos ‚Deutschland‘ in den italienischen Texten nicht realisiert, weil hier der Topos

¹⁰⁴⁵ „Die unmittelbare Umgebung ist landwirtschaftlich, dann gibt es einen kleinen Innenhof mit Marmortischen, die Pergola ist mit Schilfrohr gedeckt“. Ebd.

¹⁰⁴⁶ Das Wort „aia“ bezeichnet den Boden um und vor einem Bauernhaus. Die „incannicciata“ ist ein Zaun- oder Pflanzentragwerk aus Schilf.

¹⁰⁴⁷ „Man isst ausgezeichnet, man fühlt sich ausgezeichnet, und für eine Stunde entzieht man sich so der Furie der Zeit“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 80.

¹⁰⁴⁸ Ebd.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

‚Rom‘ im Zentrum steht, der in den räumlichen Kategorien „außen“ und „innen“ aufgenommen wird. Insofern besteht die Raumsemantik der deutschen Texte aus dem Gegensatz zwischen den Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘, während sich der Fokus der Raumsemantik der italienischen Texte auf den Kontrast zwischen der „offenbaren“ und der „verborgenen Seite“ des Topos ‚Rom‘ richtet.

Die entgegengesetzten Seiten Roms werden zwar sowohl in Moravias *Il viaggio a Roma* als auch in Lodolis *I fannulloni* und *Isole* in dem räumlichen Modell „außen – innen“ gebildet, sie weisen aber unterschiedliche Bedeutungen in den jeweiligen Einzelwerken auf. So steht das Modell „außen – innen“ in Moravias Roman für den Kontrast zwischen der Stadt, so wie sie zu sein scheint, und der Stadt, so wie sie wirklich ist. In *I fannulloni* konkretisiert die räumliche Kategorie „außen“ die Stadt der gesellschaftlichen Außenseiter, die wie Lorenzo Marchese und Gabèn aufgrund ihres Andersseins in die Gesellschaft nicht integriert sind. Dagegen steht die räumliche Kategorie „innen“ für die Gesellschaft, die zwar offen zu sein scheint, in der aber ein subtiler Rassismus herrscht. Schließlich wird in *Isole* der Gegensatz zwischen der bekannten und der unbekanntem Seite der Stadt anhand des räumlichen Oppositionspaars „außen – innen“ dargestellt.

Vor diesem Hintergrund gilt Rom als Stadt der Gegensätze in den italienischen Texten, während es in den deutschen in Opposition zum Topos ‚Deutschland‘ steht. Dies hat zur Folge, dass sich einerseits Orte und Räume in den deutschen Texten erkennen lassen, die in den italienischen nicht thematisiert werden. Die Villa Massimo spielt zum Beispiel zwar eine zentrale Rolle in den Texten von Timm, Modick und Ortheil, sie wird aber in den italienischen Texten als literarischer Ort nicht realisiert, weil sie hier weder mit dem Leben der Figuren noch der Autoren in Verbindung steht. Andererseits werden auch bestimmte Orte in den italienischen Texten realisiert, die wiederum für die deutschen Texte von keiner Bedeutung sind. So findet Moravias Roman überwiegend im Parioliviertel statt; zudem spielt noch eine wichtige Passage von Lodolis *I fannulloni* in der Boxschule in der Via delle Dalie im Stadtviertel Centocelle. Diese beiden Räume werden von Timm, Modick und Ortheil nicht thematisiert, weil die literarischen Figuren ihrer Texte weder mit dem römischen Großbürgertum noch mit dem Leben in der römischen Peripherie in Beziehung stehen.

Darüber hinaus unterscheiden sich die deutschen und die italienischen Texte im Hinblick auf das räumliche Modell „außen-innen“. In den Texten von Moravia und Lodoli wird die Idee des Verborgenen in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen, während Timm, Modick und Ortheil das Thema „Freiheit“ anhand dieser räumlichen Kategorie konkretisieren. In Moravias *Il viaggio a Roma* wird deshalb die „Heuchelei des römischen Großbürgertums“ in

der räumlichen Kategorie „innen“ thematisiert. In Lodolis *I fannulloni* steht diese räumliche Kategorie für die Seite der Stadt, auf der sich der „subtile Rassismus“ verbirgt. Schließlich weist die räumliche Kategorie „innen“ in Lodolis *Isole* auf das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ hin. In den Texten von Timm, Modick und Ortheil werden jeweils das Thema „Freiheit der Sinne“, das Thema „Freiheit der Offenbarung“ und das Thema „innere Freiheit“ mit der räumlichen Kategorie „innen“ verbunden. Dieser Unterschied lässt sich durch die oppositionellen Topoi erklären, die in den deutschen und den italienischen Texten in dem räumlichen Modell „außen-innen“ gebildet werden. Insofern wird der Topos ‚Rom‘ in den Texten von Timm, Modick und Ortheil in der räumlichen Kategorie „innen“ dargestellt. In den italienischen Texten ist dagegen die räumliche Kategorie „innen“ mit der „verborgenen Seite“ der Stadt verknüpft.

Im Hinblick auf die Orte, die in den jeweiligen Texten thematisiert werden, sind sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede festzuhalten. Der Raum „Straße“ steht etwa nicht nur in den Texten von Timm und Modick, sondern auch in Lodolis *Isole* mit dem Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“ in Verbindung. Außerdem wird dieser Ort in allen Texten mit dem Topos ‚Rom‘ verbunden. Dennoch lassen sich unterschiedliche Themen und Motive aus dem Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“ ableiten. Mit diesem Handlungszusammenhang wird bei Timm und Modick das Motiv der „weichen Regeln“ realisiert, das sowohl dem Thema „Chaos“ in Timms *Römische Aufzeichnungen* als auch dem Thema „Realität als Wandlung“ in Modicks Roman Gestaltung gibt. Der Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“ kann dagegen in Lodolis *Isole* mit dem Thema „versteckte Inseln der Stadt“ verbunden werden. Soweit es die räumlichen Modelle betrifft, werden die Themen „Chaos“ und „Realität als Wandlung“ in der räumlichen Kategorie „offen“ gebildet, während das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ in der räumlichen Kategorie „innen“ geschaffen wird.

Außerdem ist hervorzuheben, dass sich Timm, Modick und Lodoli in ihren Romtexten zunächst auf den chaotischen Verkehr konzentrieren, um danach ein werkspezifisches Thema zu behandeln. So schildert Timm den unregelmäßigen Abendverkehr auf der „Via Po, Ecke Via Salaria“, damit er seine Auffassung von der Gültigkeit städtischer Verkehrszeichen beweisen kann.¹⁰⁵⁰ Timm zufolge bringen Verkehrszeichen in Rom anders als in Deutschland den Wirrwarr des Lebens zum Ausdruck. Auch Modick thematisiert den unregelmäßigen Verkehr in Rom, um darauf hinzuweisen, dass die Realität ein „ständiges Kommen und Gehen, ein

¹⁰⁵⁰ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 68.

Wechsel auf Schwellen, ein Changieren im Durchgang“ ist.¹⁰⁵¹ Schließlich schildert Lodoli ebenfalls den chaotischen Verkehr „all‘ incrocio tra via di Portonaccio, la Prenestina e l’Acqua Bullicante“, er konzentriert sich aber auf das Bild der „madonnina stradale“ („Muttergottes an der Straße“).¹⁰⁵² Mit dem Bild der Votivgaben hebt der Autor hervor, dass die Römer sowohl gläubig als auch sehr abergläubisch sind. Als gute Christen haben sie aber die Bedeutung des Wortes ‚Danke‘ nicht vergessen, was Lodoli Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft gibt.¹⁰⁵³

Der Raum „Bar“ stellt ebenfalls eine Übereinstimmung zwischen den deutschen und den italienischen Texten dar, weil er sowohl in den Texten von Timm, Modick und Ortheil als auch in Lodolis *Isole* thematisiert wird. Im Übrigen wird dieser Raum in allen Texten mit dem Topos ‚Rom‘ verbunden, der in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen wird. Am Beispiel des Raums „Bar“ werden aber zugleich auch unterschiedliche Themen konkretisiert, die auf bestimmte Teile des Lebens der jeweiligen literarischen Figuren zurückzuführen sind. So schildert Timm zunächst die „Choreographie der Espressozubereitung“ in einer römischen Bar, um sich danach auf die große Ausdrucksfähigkeit der römischen Gestik zu konzentrieren. Diese großen und kleine „wie von der Choreographie der Espressozubereitung stimulierte Bewegungen“ weisen auf das Thema der „Freiheit der Sinne“ hin, die in *Römischen Aufzeichnungen* in den kleinen Momenten des Alltags greifbar wird.¹⁰⁵⁴ Ähnlich wie bei Timm richtet sich die Schilderung der Bar Mizzica in der Via Catanzaro in Ortheils *Rom, Villa Massimo* auf die lebhaften Unterhaltungen der Römer. Im Vergleich zu Timm unterstreicht Ortheil die Rolle der Bar als Raum des sozialen Lebens. So begeben sich die meisten Gäste in die Bar Mizzica, um „in kleinen Runden zusammen[zusitzen]“ und sich zu unterhalten.¹⁰⁵⁵ In Ortheils *Rom, Villa Massimo* konkretisiert sich deshalb das Thema der „inneren Freiheit“ am Beispiel der Bar Mizzica, weil sich hier Peter Ka für das soziale Leben öffnet, was gleichzeitig als Anstoß für seine neue Wahrnehmungsform dient. Soweit es Modicks Roman betrifft, wird in *Das Licht in den Steinen* zwar auch die Bar als Raum des sozialen Lebens thematisiert, in dem die Baristi zahlreiche Kaffeegetränke in kürzester Zeit zaubern. Anders als Timm und Ortheil konzentriert sich aber Modick auf das Prinzip der „Einheit des Universums“, das in der von ihm geschilderten römischen Bar spürbar wird. Wie der autobiografische Erzähler feststellt, wird ihm beim Betrachten der Dinge und Menschen in der Bar das „Geheimnis ihrer

¹⁰⁵¹ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 144.

¹⁰⁵² “[A]uf der Kreuzung zwischen Via di Portonaccio, der Via Prenestina und der Via dell’Acqua Bullicante“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 77.

¹⁰⁵³ „[D]iese Mauer der Dankbarkeit“. Ebd., S. 78.

¹⁰⁵⁴ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 47.

¹⁰⁵⁵ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 75.

Einheit“ deutlich, „in der sie als Teilchen eines Mosaiks zueinanderfinden“. ¹⁰⁵⁶ Deswegen lässt sich der Raum „Bar“ in *Das Licht in den Steinen* mit dem Thema „Freiheit der Offenbarung“ verbinden. Schließlich scheint in Lodolis *Isole* das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ in der Bar des Autogrills Casilina interna auf, weil nicht einmal die Romkenner wissen, dass jeder im Autogrill seine Individualität zur Geltung bringen kann. So weist Lodoli darauf hin, dass die anonyme Bar des Autogrills wegen der bunten Vielfalt der Kaffeespezialitäten als Raum gilt, in dem jedes Individuum unverwechselbar wird. Außerdem ist hervorzuheben, dass die hier beschriebenen Themen zwar mit dem Thema „Freiheit“ in Verbindung stehen, dass sie aber unterschiedlichen Vorstellungen von Freiheit repräsentieren.

Des Weiteren gibt es eine Ähnlichkeit zwischen den deutschen und den italienischen Texten im Hinblick auf den Raum „Gaststätte“, der nicht nur in Timms *Römische Aufzeichnungen* und Ortheils *Rom, Villa Massimo*, sondern auch in *Lodolis Isole* thematisiert wird. Ebenso wie der Raum „Bar“ wird die Gaststätte mit dem Topos ‚Rom‘ verbunden, der in allen erwähnten Texten in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen wird. Aus dem Raum „Gaststätte“ lassen sich auch jene Themen ableiten, die in den jeweiligen Einzelwerken in Verbindung mit dem Raum „Bar“ stehen. So zeigt sich das Thema „Freiheit der Sinne“ in Timms *Römische Aufzeichnungen* anhand des „Versuchs über eine Ästhetik des Spaghetti-Essens“, den der autobiografische Erzähler in einem kleinen Restaurant in den Sabiner Bergen vor einem Teller „spaghetti all’amatriciana“ unternimmt.¹⁰⁵⁷ Timm zufolge ist der Akt des Spaghetti-Essens imstande, die fünf Sinne zur Sprache zu bringen. Auch in *Rom, Villa Massimo* taucht der Raum „Gaststätte“ in Form einer kleinen Weinhandlung auf, die Uve e forme heißt. Peter Ka fühlt sich in dieser Weinhandlung so wohl, dass er den Eindruck gewinnt, ein neues Zuhause gefunden zu haben. Deshalb spürt er plötzlich ein starkes Glücksgefühl, was für ihn eine neue Erfahrung ist. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Raum „Gaststätte“ in *Rom, Villa Massimo* auf das Thema „innere Freiheit“ zurückführen, weil Peter Ka in Uve e forme seine unterdrückten Gefühle nach langer Zeit zum Ausdruck bringt. In *Lodolis Isole* steht zuletzt die kleine und unbekannte, „vecchia trattoria Da Riccardo“ („alte Trattoria Da Riccardo“) mit dem Thema „die versteckten Inseln der Stadt“ in Verbindung.¹⁰⁵⁸ Lodoli kritisiert die Sterne-Restaurants, weil sie zu elitär für normale Menschen sind. Die alte Trattoria Da Riccardo wird dagegen gelobt, denn sie bietet zum einen traditionelle römische Speisen in einer familiären Atmosphäre an. Zum anderen fühlen sich die Gäste in dieser versteckten Insel so, als könnten sie für die Dauer eines Mittagessens die Zeit anhalten.

¹⁰⁵⁶ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 196.

¹⁰⁵⁷ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 75.

¹⁰⁵⁸ Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 79.

Auch der Ort „Protestantischer Friedhof“ wird sowohl in Modicks *Das Licht in den Steinen* als auch in Lodolis *Isole* thematisiert. Modick und Lodoli zitieren die Inschriften, die auf den Grabsteinen von Keats und Shelly lesbar sind, um die Vergänglichkeit des Lebens hervorzuheben, die wiederum auch einen ständigen Wechsel bedeutet. Die beiden Dichter begreifen die menschliche Existenz als ein ständiges Kommen und Gehen, in dem alles sich verwandelt. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass unterschiedliche Themen in den jeweiligen Texten am Beispiel des Ortes „Protestantischer Friedhof“ konkretisiert werden. In *Das Licht in den Steinen* wird das Thema „Realität als Wandlung“ am Beispiel dieses Ortes realisiert. In Lodolis *Isole* lässt sich dagegen das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ auf den Protestantischen Friedhof zurückführen, weil sich die großen Touristengruppen für diesen Ort kaum interessieren. Darüber hinaus steht der Ort „Protestantischer Friedhof“ sowohl bei Modick als auch bei Lodoli mit dem Topos ‚Rom‘ in Verbindung, er wird aber jeweils in der räumlichen Kategorie „offen“ und „innen“ aufgenommen.

Der Ort „Protestantischer Friedhof“ wird auch in Timms *Römische Aufzeichnungen* thematisiert. Ebenso wie Modick und Lodoli schildert Timm den Protestantischen Friedhof zwar zunächst als Bestattungsort der beiden englischen Dichter Keats und Shelley, eher er dann den Fokus des Erzählens auf Antonio Gramsci richtet. Timm erzählt etwa, dass der Cimitero acattolico erst kurz nach dem Tode von Keats auf einem „Stück Ödland an der Aurelianischen Mauer zwischen Stadt und offener Campagna“ entstand.¹⁰⁵⁹ Erst einige Zeit nach seiner ersten Besichtigung erfährt der Autor,– „es steht in keinem der Rom-Führer“–, dass auch Gramsci auf dem Protestantischen Friedhof „zwischen all diesen fremden Namen und den fernen Geburtsorten“ begraben liegt.¹⁰⁶⁰ Ab diesem Tag beginnt Timm, sich mit Leben und Werk Antonio Gramscis eingehend zu beschäftigen, was am Beispiel der Abhandlung „Gramscis Traum“ in *Römische Aufzeichnungen* deutlich wird. Timm konzentriert sich zunächst auf die Art und Weise, wie der Sozialismus laut Gramsci aussehen soll: „Die Sozialisten dürfen nicht eine Ordnung durch eine andere ersetzen. Sie müssen die Ordnung an sich errichten. Die rechtliche Maxime, die sie verwirklichen wollen, heißt die Möglichkeit der vollständigen Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit für alle Staatsbürger“.¹⁰⁶¹ Timm zufolge wurde dennoch diese Maxime, die zu „einem Maximum an Freiheit bei einem Minimum an Zwang“ führt, nicht vermittelt.¹⁰⁶² Stattdessen war der Sozialismus auf theoriegesättigte Ideologien fixiert, was letztendlich zum Scheitern der studentischen Revolution des Jahres 1968 führte:

¹⁰⁵⁹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 92.

¹⁰⁶⁰ Ebd.

¹⁰⁶¹ Ebd., S. 105.

¹⁰⁶² Ebd.

„Der Sozialismus“, so Timm „wurde nicht als eine Erweiterung hiesiger fortschrittlicher Möglichkeiten gezeigt, sondern aus der Realität des angeblich vorbildlichen DDR-Sozialismus abgeleitet“.1063 Genau hier lag nach Timm „die Sollbruchstelle“ für jene politisch engagierten Menschen, die sich damals mit den von der kommunistischen Partei vertretenen Idealen und Werten identifizierten.1064

Ausgehend von diesen Überlegungen stellt sich Timm die Frage, was heutzutage zu tun sei, denn „die Probleme sind, weil sich momentan keine Lösung abzeichnet, nicht aus der Welt, wie auch nicht der Wunsch, dass jene freundlicher, gerechter, freier, und zwar für alle werden möge“.1065 Was bleibt, ist nach Timm die literarische Arbeit, die allein die aus dem Versagen der studentischen Bewegung entstandene „Wut“ sowie, „es gibt kein anderes Wort, Trauer“, verarbeiten kann: „Und in dieser Arbeit – die Rede ist von der literarischen – müsste zumindest die Trauer mit aufgehoben sein“.1066 Mit diesem Satz wird die Aufgabe jener Literatur greifbar, die sich als politisch versteht. Timm zufolge muss diese Literatur „sinnliche Aufklärung sein“, indem sie „das kollektiv Verdrängte ins Bewusstsein [hebt] und die geheimen Wünsche [erforscht]“, um die Bedürfnisse der Gesellschaft zur Sprache zu bringen.1067 Darüber hinaus kann eine politisch engagierte Literatur „in der Sprache und mit der Sprache, wie Gramsci schreibt, *den Zusammenbruch des Banalen, die Zerstörung von Gefühlen und Meinungen verursachen*“.1068 Dies bedeutet, dass die Literatur in Opposition zur Sprache der Macht stehen muss, um einen Freiraum zu schaffen.

Vor diesem Hintergrund wird der Protestantische Friedhof bei Timm zum Ort, an dem sich das Thema „Aufgabe von Literatur“ konkretisiert.1069 Dieses Thema wird in *Römische Aufzeichnungen* mit der räumlichen Kategorie „innen“ verbunden, weil Timm unterstreichen will, dass die politisch engagierte Literatur das Innere der Gesellschaft erforschen muss, um ihre Wünsche und ihre Bedürfnisse zu begreifen. Des Weiteren steht das Thema „Aufgabe von Literatur“ in diesem Text in Verbindung mit dem Topos „Rom“, weil Timm sich erst während seines Romaufenthalts mit dem politischen Denken und dem Werk von Antonio Gramsci

1063 Ebd.

1064 Ebd.

1065 Ebd., S. 106.

1066 Ebd.

1067 Ebd., S. 107.

1068 Ebd.

1069 Die Aufgabe einer sich als politisch verstehenden Literatur steht mit Jean-Paul Sartres Konzept der „*littérature engagée*“ in Verbindung. Die französischen Existentialisten, insbesondere Sartre, beschäftigten sich eingehend in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit der Idee der ernsthaften Verantwortung des Künstlers gegenüber der Gesellschaft. Die Position lässt sich als Reaktion sowohl gegen das Credo der „Kunst um der Kunst willen“ als auch gegen den „bürgerlichen“ Schriftsteller verstehen, dessen Verpflichtung eher seinem Werk als seinem Publikum galt. Dazu siehe: Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur? Ein Essay* (Hamburg: Rowohlt, 1950).

eingehend beschäftigte.¹⁰⁷⁰ Deshalb hebt Timm hervor, dass Gramsci als Modell für die politische Linke sowohl in Deutschland als auch in Italien dienen kann: „Für die heutige schwierige Situation der Linken sind sicherlich keine Rezepte aus Gramsci abzulesen, aber aufgenommen werden kann seine Methode, das Bewusstsein zu erforschen“.¹⁰⁷¹

Schließlich kann eine Ähnlichkeit zwischen den deutschen und italienischen Texten in Bezug auf den Raum „historisches Zentrum“ festgehalten werden. So lässt sich das historische Zentrum mit dem Thema „Kritik am Massentourismus“ nicht nur in Modicks Roman, sondern auch in Lodolis *Isole* und Moravias *Il viaggio a Roma* verbinden. Es ist aber hervorzuheben, dass Moravia und Lodoli den Massentourismus im Allgemeinen kritisieren, während Modick Vorbehalte speziell gegenüber dem „Religionstourismus“ hegt.¹⁰⁷² Moravia und Lodoli schildern die großen Reisegesellschaften, die wie Schafherden durch das Zentrum laufen und gehorsam ihren Fremdenführern folgen. Die großen Reisegruppen haben auch keine Gelegenheit, die berühmten Kunstwerke in Ruhe zu bewundern, weil sie wahre Tours de Force erleben. Modick übt dagegen an jenen Touristen Kritik, die sich während der Ostertage in Massen auf eine Pilgerfahrt nach Rom begeben. Dennoch haben die von Modick geschilderten „Barbaren im Zeichen des Kreuzes“¹⁰⁷³ genau das gleiche Verhalten der Reisegesellschaften, die Moravia und Lodoli in ihren Texten kritisch betrachten. Ebenso wie die von Moravia und Lodoli kritisierten Reisegesellschaften einem Schafherden gleichen, bewegen sich die Touristen in Modicks Roman „in lemminghaftem Gruppenverhalten, wenn sie von einem Hirten mit erhobenem Pappschild oder Megaphon geführt aus schmalen Gassen auf die Plätze quellen, die Treppen verstopfen, die Brunnen überströmen“.¹⁰⁷⁴ Alle Autoren vergleichen die großen Reisegruppen mit Tieren, die nahezu teilnahmslos ihrem Fremdenführer hinterhertraben.

Das Thema „Kritik am Massentourismus“ taucht zwar sowohl in den deutschen als auch in den italienischen Texten auf, es wird aber in unterschiedlichen räumlichen Kategorien in den jeweiligen Einzelwerken aufgenommen. So steht der „Religionstourismus“ in Modicks Roman mit der räumlichen Kategorie „geschlossen“ in Verbindung, weil er die bornierte Perspektive der Touristen darstellt, die aus religiösen Gründen nach Rom fahren. Dagegen lässt sich das Thema „Kritik am Massentourismus“ sowohl in Lodolis *Isole* als auch in Moravias *Il viaggio*

¹⁰⁷⁰ Timm erklärte im Laufe des folgenden Interviews mit der Autorin, dass Gramscis Werk ein wesentlicher Bestandteil seiner römischen Erfahrung war: „[D]amals war eine Zeit der Politisierung. Man setzte sich mit den *Quaderni dal Carcere* von Gramsci auseinander. Das war mehr Rom.“ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Uwe Timm, (Karlsruhe, 26.09.2018).

¹⁰⁷¹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 110.

¹⁰⁷² Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 96.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd., S. 97.

a Roma mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbinden. In Lodolis *Isole* zielt das Thema „Kritik am Massentourismus“ auf die bekannte Seite der Stadt ab, denn viele Touristen achten nicht auf die „*isole romane di bellezza e poesia*“, sondern nur auf die berühmten Sehenswürdigkeiten.¹⁰⁷⁵ In *Il viaggio a Roma* kritisiert Moravia deshalb die großen Reisegruppen, weil sie sich lediglich für die offenbare Seite der Stadt und der römischen Gesellschaft interessieren.

Neben den hier beschriebenen Parallelen sind auch einige Differenzen zwischen den deutschen und den italienischen Texten im Hinblick auf bestimmte Orte und Räume erkennbar. Der Raum „historisches Zentrum“ ist etwa in den italienischen Texten negativer konnotiert als in den deutschen. Der Unterschied liegt darin, dass sich dieser Raum in den italienischen Texten mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbindet, in der „die offenbare Seite“ des Topos ‚Rom‘ gebildet wird. So steht die räumliche Kategorie „außen“ in *Il viaggio a Roma* für die scheinbare Seite des römischen Großbürgertums; in *I fannulloni* steht sie für die Stadt der Außenseiter und in *Isole* für die bekannte und vom Massentourismus geprägte Seite der Ewigen Stadt. In den deutschen Texten wird dagegen das historische Zentrum anhand der räumlichen Kategorie „innen“ thematisiert, in der sich für Timm, Modick und Ortheil der im Gegensatz zu Deutschland positiv konnotierte Topos ‚Rom‘ konkretisiert.

Demzufolge erhalten jene Themen, die in den italienischen Texten am Beispiel des Raums „historisches Zentrum“ realisiert werden, eine negative Konnotation. Im historischen Zentrum schildert Moravia beispielsweise Marios große Gleichgültigkeit gegenüber Rom, die sich auf seinen Abscheu gegen das großbürgerliche Milieu zurückführen lässt. In *I fannulloni* thematisiert Lodoli die soziale Ausgrenzung der Migranten am Beispiel der Figur Gabèn, der zwar in Rom wohnt, aber die berühmten Sehenswürdigkeiten noch nicht kennt. Erst mit Lorenzo, der aufgrund seines hohen Alters ebenfalls ein gesellschaftlicher Außenseiter ist, besichtigt Gabèn das historische Zentrum. In *Isole* kritisiert Lodoli sowohl den Massentourismus als auch den „turista di passaggio“ („Touristen auf der Durchreise“), weil diese beiden Arten von Touristen an den unscheinbaren Orten der Stadt nicht interessiert sind.¹⁰⁷⁶

Im Vergleich dazu lassen sich jene Themen, die Timm, Modick und Ortheil am Beispiel des Raums „historisches Zentrum“ konkretisieren, mit dem positiv konnotierten Thema „Freiheit“ verbinden. So schildert Timm das Thema „Freiheit der Sinne“ sowohl anhand von Caravaggios *Bekehrung des Paulus* als auch anhand des Markts auf der Via delle Scuderie,

¹⁰⁷⁵ „[Die] römischen Inseln der Schönheit und Poesie“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 112.

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 91.

nahe dem Quirinal. Für Timm vergegenwärtigen die Gemälde von Caravaggio jene Emanzipation der Sinne, die erstmals auf dem Markt der Via delle Scuderie am Beispiel des Tastsinns aufscheint: „Dieses Betasten der Birne, des Apfels, der Avocado, wie anders auch könnte man prüfen, ob sie reif, also genießbar sind“.¹⁰⁷⁷ In *Das Licht in den Steinen* realisiert Modick das Thema „Freiheit der Offenbarung“ am Beispiel des Pantheons, das genauso wie die Kirche Santa Maria degli Angeli und der Markt auf der Via delle Scuderie im historischen Zentrum liegt. In diesem Gebäude offenbart sich dem Stipendiaten das Prinzip der „Einheit des Universums“, das als Grundlage für die Verinnerlichung der Stadt dienen soll. Nicht anders als dieses Gebäude ist nach Modick auch die Ewige Stadt als Einheit zu denken, wenn man in ihre Tiefe vordringen will. Schließlich behandelt Ortheil das Thema „innere Freiheit“ ebenfalls im historischen Zentrum, indem er die auf der Via del Corso gelegene Casa die Goethe wählt. In diesem Museum entwickelt Peter Ka einen neuen Weg zum Verständnis der Stadt. Dieser neue Weg steht nicht nur in Opposition zu den strengen Regeln, die bislang seine literarische Auseinandersetzung mit Rom bestimmten, sondern er setzt auch die Freiheit voraus, keine Romgedichte in der Ewigen Stadt schreiben zu müssen.

Im Hinblick auf den Ort „Parioliviertel“ lässt sich ein Unterschied nicht nur zwischen den deutschen und den italienischen Texten, sondern auch zwischen Moravias Roman und den beiden Texten von Lodoli festhalten. Die Handlung von *Il viaggio a Roma* ist fast ausschließlich in der Villa Balestra und den Wohnungen der Familie De Sio situiert.¹⁰⁷⁸ In Moravias Roman steht der Raum „Villa Balestra“ mit der „offenbaren“ Seite des Topos ‚Rom‘ in Verbindung, der in der räumlichen Kategorie „außen“ aufgenommen wird. Im Vergleich dazu wird die „verborgene Seite“ des Topos ‚Rom‘, die in der räumlichen Kategorie „innen“ gebildet wird, am Beispiel der „Wohnunge(en)“ realisiert, die Riccardo De Sio im Parioliviertel besitzt. Das Parioliviertel wird dagegen weder in *I fannulloni* und *Isole* noch in den deutschen Texten thematisiert. Dies lässt sich dadurch erklären, dass das Parioliviertel in Moravias Roman nicht nur als Handlungsort dient, sondern einen Ausschnitt der Gesellschaft repräsentiert. So steht dieses römische Viertel, in dem „gente ricca“ („Reiche“) wie Marios Vater wohnen, für das römische Großbürgertum, das Moravia zufolge durch Heuchelei und Falschheit gekennzeichnet ist.¹⁰⁷⁹

Darüber hinaus ist hervorzuheben, dass sich die Kritik am römischen Großbürgertum nicht nur als wichtiges Thema in *Il viaggio a Roma* erweist. Vielmehr spielt in allen Romanen

¹⁰⁷⁷ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 20.

¹⁰⁷⁸ Die einzige Ausnahme ist Marios nächtlicher Spaziergang durch die Stadt, von dem er im Kapitel „Il succo di mango“ („Der Mangosaft“) erzählt.

¹⁰⁷⁹ Moravia: *Il viaggio a Roma*, S. 13.

Moravias der zeitkritische Aspekt eine wichtige Rolle. Moravia setzte sich im Laufe seiner Tätigkeit als Schriftsteller stets kritisch mit den Werten seiner sozialen Schicht und Epoche auseinander, um sie in seinen Romanen zur Sprache zu bringen. Die Kritiker erkannten zum Beispiel in der Gesellschaft, die Moravia in seinem ersten Roman *Gli indifferenti* (1929) darstellte, jene soziale Schicht wieder, „die aus reinem Opportunismus zur Konsolidierung des faschistischen Systems“ in den 1920er Jahren beitrug.¹⁰⁸⁰ Demzufolge ist *Gli indifferenti* „das erbarmungslose Porträt eines bürgerlichen Inneren“, das in *Il viaggio a Roma* genauso wie in den früheren Romanen Moravia entworfen wird.¹⁰⁸¹

Im Vergleich dazu taucht das Pariolivierviertel bei Lodoli nicht auf, weil dieser Ort für die Handlungs- und Bedeutungsebene seiner beiden Werke keine Rolle spielt. In Lodolis *I fannulloni* finden die Abenteuer von Gabèn und Lorenzo überwiegend an Orten statt, die am Rande der Stadt gelegen sind, weil die beiden Hauptfiguren gesellschaftliche Außenseiter sind. Das Pariolivierviertel ist dagegen ein zentraler Stadtteil, in dem wohlhabende und angesehene Römer wohnen, die anders als Gabèn und Lorenzo gut in die Gesellschaft integriert sind. Soweit es Lodolis *Isole* betrifft, wird hier das Pariolivierviertel nicht thematisiert, weil es genau das Gegenteil jener Orte darstellt, die der Autor als Inseln bezeichnet. Da das Pariolivierviertel ein berühmter und eleganter Stadtteil ist, steht er in Opposition zu den Inseln Roms, „che quasi si nascondono per non essere cancellati“.¹⁰⁸²

In den deutschen Texten wird das Pariolivierviertel nicht thematisiert, weil es hier genauso wie in den beiden Texten von Lodoli auf der Handlungs- und Bedeutungsebene von keiner Relevanz ist. Dies liegt darin, dass der Ort „Pariolivierviertel“ nicht nur zur Zeit Moravias, sondern auch heute mit der hohen Schicht der römischen Gesellschaft in Verbindung steht. So wohnen die vornehmen römischen Familien immer noch heute in diesem reichen Viertel, das sich in gewisser Hinsicht vom Rest der Stadt unterscheidet. Es besteht beispielsweise ein großer Unterschied zwischen dem Pariolivierviertel und dem Stadtteil Nomentano, in dem sowohl die Villa Massimo als auch die Wohnung, in der Uwe Timm während seines Romaufenthalts lebte, gelegen sind. Der Unterschied liegt darin, dass die Einwohner des Nomentanovierviertels zur Mittelschicht im engeren Sinn zählen. Im Pariolivierviertel wohnen dagegen die Reichen, die zur oberen Mittelschicht zählen. Vor diesem Hintergrund wird der Ort „Pariolivierviertel“ in *Römische*

¹⁰⁸⁰ Giacomuzzi-Putz: „Alberto Moravia“. Zu den ersten Rezensionen von Moravias *Gli indifferenti* zählen die folgenden Beiträge: Pietro Pancrazi: „*Gli indifferenti* di Alberto Moravia“, in: *Pegaso* 1, 8 (1929). Antonio Giuseppe Borgese: „*Gli indifferenti*“, *Corriere della Sera*, 21.07.1929. Zu Moravias *Gli indifferenti* siehe auch: Stefano Guerriero: „*Gli indifferenti* nella storia del romanzo“, in: *Belfagor* 66, 3 (2008).

¹⁰⁸¹ Enzo Siciliano: „L' impietoso ritratto di un interno borghese“, *la Repubblica*, 21.05.2002.

¹⁰⁸² „[D]ie sich nahezu verbergen, um nicht ausgelöscht zu werden“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 4.

Aufzeichnungen nicht thematisiert, weil Timm sich hier auf den „wunderbaren Alltag“ konzentriert, der aus seiner Erfahrung sowohl in dem „Behördenwahnsinn“ als auch in der „Nachbarschaftshilfe“ und in all den „anderen täglichen Kleinigkeiten“ zu finden ist.¹⁰⁸³ Sein Alltag in Rom, der durch Zwischenfälle und Schwierigkeiten gekennzeichnet ist, setzt sich deshalb dem Leben im Pariolierviertel entgegen, weil dieser edle Stadtteil die Bequemlichkeiten der Reichen verkörpert. Im Hinblick auf *Das Licht in den Steinen* lässt sich außerdem feststellen, dass Modick das Pariolierviertel nicht thematisiert, weil er sich für das Leben des römischen Großbürgertums nicht interessiert. Stattdessen sucht der autobiografische Erzähler seines Romans nach bestimmten Orten, an denen sich die beiden Prinzipien der „Realität als Wandlung“ und der „Einheit des Universums“ zeigen. Es ist einerseits von Orten die Rede, die in Verbindung zur Geschichte Roms stehen, wie dem Pantheon, dem Protestantischen Friedhof und dem Campo de' Fiori. Andererseits schildert Modick viele Orte, die typisch für den römischen Alltag sind. Dies sind zum Beispiel eine Espresso-Bar und ein bunter Markt, aber auch die Straße, wo der Verkehr oft chaotisch wird. Schließlich taucht der Ort „Pariolierviertel“ in Ortheils *Rom, Villa Massimo* nicht auf, weil hier Peter Ka von den privilegierten Verhältnissen der Villa Massimo Abstand nehmen möchte, um sich „mitten unter den Römern“ als Römer zu fühlen.¹⁰⁸⁴ Deshalb richtet sich der Fokus des Erzählens ebenfalls nicht auf das exklusive Pariolierviertel, in dem lediglich die reiche Schicht der römischen Bevölkerung wohnt.

Schließlich wird der Ort „Pariolierviertel“ auch aus autobiografischen Gründen in den deutschen Texten nicht thematisiert. So wohnten zwar Timm, Modick und Ortheil für einige Zeit in Rom und setzten sich hier mit dem Bild der Ewigen Stadt literarisch auseinander. Dennoch beschäftigten sie sich nie eingehend mit dem Pariolierviertel, in dem historisch gesehen die Gesellschaftsschicht wohnt, die Moravia aus persönlicher Erfahrung verabscheute. Dies bestätigt sich dadurch, dass weder die Interviews, die von den Autoren derzeit vorliegen, noch deren anderen Romtexte wichtige Hinweise auf das Pariolierviertel und auf das römische Großbürgertum geben. Insofern ist der Ort „Pariolierviertel“ von keiner Relevanz für das Leben der Hauptfiguren der deutschen Texte, weil hier die Autoren über ihre römischen Erfahrungen reflektieren und sie literarisch verarbeiten.

Ebenso wie Moravias *Il viaggio a Roma* der einzige Text ist, in dem der Ort „Pariolierviertel“ im Zentrum des Geschehens steht, gilt die römische Peripherie ebenfalls nur in Lodolis *I fannulloni* als literarischer Raum. Lorenzo berichtet hier von der verrufenen und im heruntergekommenen Stadtviertel Centocelle gelegenen Boxschule in der Via delle Dalie, in

¹⁰⁸³ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 160.

¹⁰⁸⁴ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 183.

der sich Gabèn als professioneller Boxer ausgibt.¹⁰⁸⁵ In *I fannulloni* wird deshalb die Boxschule der Via delle Dalie als Raum geschildert, an dem sich nicht nur Hoffnungslosigkeit und Gewalt zeigen, sondern sich darüber hinaus mit einer rassistischen Haltung verbinden, die in der Gesellschaft verborgen bleibt. In dieser Boxschule treffen sich die jungen Leute des Viertels, deren angeschlagene Miene ein Anzeichen dafür ist, dass sie keine Hoffnung auf eine bessere Zukunft haben. Des Weiteren wird Gabèn während des Boxkampfes gegen Giorgio Catena mit rassistischen Schmähungen beschimpft, weil sich die Zuschauer darüber ärgern, dass ein unbekannter Afrikaner dem Mittelgewichtler ihrer Boxschule Widerstand leistet. Die Zuschauer empfinden das Fremde und Andere, das hier von Gabèn symbolisiert wird, als unmittelbare Bedrohung. Insofern hebt Lodoli die Konsequenzen der sozialen Ungerechtigkeit, die in der römischen Peripherie herrscht, am Beispiel der Boxschule in der Via delle Dalie hervor.¹⁰⁸⁶ Der Autor von *I fannulloni* erklärt, dass die soziale Ungerechtigkeit zur Ausbreitung von Gewalt und Rassismus in der Gesellschaft führt, was am Verhalten der Besucher der Boxschule in der Via delle Dalie greifbar wird.

Anders als in Lodolis *I fannulloni* wird die römische Peripherie in den deutschen Texten nicht thematisiert. Timm, Modick und Ortheil schildern zwar viele Orte und Räume, die in unterschiedlichen Stadtteilen Roms gelegen sind, das Augenmerk ihrer Texte wird aber nie auf die Vorstadt gerichtet. Lediglich Peter Ka besichtigt die Peripherien, wenn er mit seinem Projekt beginnt, „sich Rom auszusetzen“.¹⁰⁸⁷ Trotzdem wird hier nicht ausführlich von der Peripherie berichtet, sondern eine Besichtigung nur angedeutet: „Anfangs ist er“, so der Erzähler aus *Rom, Villa Massimo*, „die Metrolinien einfach bis zur jeweiligen Endstation gefahren und hat sich von den Peripherien her treiben lassen“.¹⁰⁸⁸ Entsprechend ist eine Grenze in den deutschen Texten erkennbar, welche die bekannte Stadt von der unbekanntenen Vorstadt trennt. Die Grenze zwischen Stadt und Vorstadt wird aber von den literarischen Figuren der jeweiligen deutschen Texte nicht überschritten, denn die römische Peripherie spielt hier anders als das Zentrum keine Rolle auf der Handlungs- und Bedeutungsebene. So liegt die Vermutung nahe, dass Timm, Modick und Ortheil die römische Peripherie in ihren Texten kaum

¹⁰⁸⁵ Centocelle gehört zu der historischen Peripherie der Stadt. Zu diesem Zusammenhang vgl. Note 982.

¹⁰⁸⁶ Die Peripherie Roms wurde zwar zum ersten Mal von Pier Paolo Pasolini ausführlich geschildert, weil er bereits in den 1950er Jahren die römischen „borgate“ in seinen Texten und Filmen thematisierte. Jedoch steht die römische Vorstadt ebenfalls im Mittelpunkt der italienischen beziehungsweise römischen Gegenwartsliteratur, in der die Verbindung zwischen Hoffnungslosigkeit, Gewalt und Rassismus eingehend untersucht wird. In diesem Zusammenhang lassen sich unter anderem Sandro Onofris *La luce del nord* (1991) sowie *Colpa di nessuno* (1995) und *L'amico d'infanzia* (1999) erwähnen, in deren Zentrum das Leben in den „borgate“ steht. Auch Andrea Carraros *Il branco* (1994) und Walter Siti's *Il contagio* (2008) sind Texte, in denen die römische Peripherie als Ort geschildert wird, der sich auf die Haltungs- und Denkweise der Figuren negativ auswirkt.

¹⁰⁸⁷ Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 176.

¹⁰⁸⁸ Ebd.

thematisieren, weil sie selbst während ihres Romaufenthaltes kein Interesse daran hatten, diesen Stadtteil zu erkunden. Es wird deshalb der Eindruck erweckt, als reisten sie nach Italien mit dem Ziel, der bereits zum Topos der Deutschen gewordenen Ewigen Stadt zu begegnen, anstatt sich mit einer neuen und unbekanntem Seite Roms eingehend zu beschäftigen. Diese Haltung führt dazu, dass die deutschen Autoren nicht die Vorstadt, sondern lediglich jene Viertel Roms gut kennen, die wie das Nomentanoviertel nicht weit entfernt vom Zentrum gelegen sind. Da sich Timm, Modick und Ortheil nie für die römischen Peripherien interessierten, setzten sie sich weder auf der persönlichen noch auf der literarischen Ebene mit den schwierigen Lebensbedingungen und den sozialen Problemen dieser Stadtteile auseinander. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass Autoren nur von jenen Situationen und Sachverhalten erzählen können, die sie aus eigener Erfahrung kennen. Die Wahl über die literarische Behandlung eines Sujets hängt nicht von seiner Faktizität ab, weil ein quantitativer Zuwachs an Autobiografik nicht unbedingt mit Erzählbarkeit einhergeht. Die Nicht-Beachtung von bestimmten sozialen Verhältnissen lässt sich aber als Signal dafür lesen, dass unter den hier untersuchten deutschen Schriftstellern ein ausgeprägtes Desinteresse am Leben in den römischen Peripherien herrscht. Was jenseits der bekannten und vertrauten Seite Roms geschieht, darüber scheinen sie nicht schreiben zu wollen.

Insofern lässt sich die Annahme formulieren, dass Timm, Modick und Ortheil in ihren Romtexten nicht nur die Armut und die Hoffnungslosigkeit, sondern auch die Gewalt und die soziale Ausgrenzung ausblendeten, die das Leben in der römischen Peripherie kennzeichnen. Dies hat eine wichtige Konsequenz für die vorliegende Analyse. Die römische Peripherie ist kein Bestandteil des Rombildes, das aus den hier analysierten deutschen Texten abgeleitet werden kann, weil sie keineswegs mit dem Topos ‚Rom‘ als idyllisches Arkadien in Übereinstimmung zu bringen ist. Obgleich Timm, Modick und Ortheil einige negative Seiten der Ewigen Stadt hervorhoben und diese auch stark kritisierten, haben sie sich in die Tradition der Rombegeisterung viel besser integriert, als es auf den ersten Blick scheinen mag. In anderen Worten haben alle hier analysierten deutschen Autoren das Motto zu Goethes *Italienische Reise* „Auch ich in Arcadien“¹⁰⁸⁹ so verinnerlicht, dass es ihnen nicht gelingt, die römischen Peripherien und die damit verbundenen Schattenseiten als Bestandteile ihres Stadtbildes ausführlich zu beschreiben.

¹⁰⁸⁹ Diese Formel elegischer Italien-Beschwörung ist als Motto zu den ersten beiden Teilen von Goethes *Italienische Reise* erscheint. Nach Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz mag „die Zurücknahme des Mottos im ‚Zweiten Römischen Aufenthalt‘ dreizehn Jahre später als Zeichen praktizierter ‚Entsagung‘ und der Hinwendung zu den ‚Forderungen‘ des Tages aufgefasst werden“. Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, Michel Christoph, Dewitz Hans-Georg (Hrsg.), Bd. 2, Kommentar (Berlin [u.a.]: Deutscher Klassiker Verlag, 2011), S. 1170.

Mit Blick auf *Il viaggio a Roma* ist schließlich darauf hinzuweisen, dass Moravia genauso wie die deutschen Autoren die Peripherie Roms nicht thematisiert. Dies liegt jedoch darin, dass sich das römische Großbürgertum sowohl topografisch als auch kulturell entfernt von der Peripherie positioniert. Deshalb stehen die Themen, die in *Il viaggio a Roma* am Beispiel des Pariolivierviertels realisiert werden, in keiner Verbindung mit der Vorstadt.

Darüber hinaus lässt sich ein Unterschied zwischen den deutschen und den italienischen Texten im Hinblick auf den Ort „Villa Massimo“ festhalten. Dieser Unterschied liegt darin, dass die Villa Massimo in den italienischen Texten nicht auftaucht, während sie in allen deutschen Texten ausführlich geschildert wird. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Deutsche Akademie in den Texten von Moravia und Lodoli sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Bedeutungsebene keine Relevanz besitzt. Stattdessen werden hier, wie bereits erwähnt, andere Orte thematisiert. So ist das Pariolivierviertel in Moravias *Il viaggio a Roma* nicht nur der wichtigste Handlungsort, sondern es steht auch für die Gesellschaftsschicht des römischen Großbürgertums, dem gegenüber Mario seine Haltung der Gleichgültigkeit entwickelt. Ebenso wie in Moravias Roman lässt sich die Villa Massimo in den Texten von Lodoli auf keine Teile und Ereignisse des Lebens der literarischen Figuren zurückführen. Deshalb werden in *I fannulloni* nur jene Orte geschildert, an denen die Abenteuer der beiden gesellschaftlichen Außenseiter Gabèn und Lorenzo spielen. Die meisten dieser Orte sind am Rande der Stadt und der römischen Gesellschaft gelegen, sodass sie in Opposition zur Villa Massimo stehen. Soweit es Lodolis *Isole* betrifft, verfolgt der autobiografische Erzähler das Ziel, seine Leserinnen und Leser an die unscheinbaren Orte Roms zu führen, weil „ad ogni angolo può nascondersi una sorpresa: e anche se apparentemente non c'è nulla di speciale, anche se è solo un angolo qualsiasi della città, un luogo anonimo di transito, vale la pena appoggiarvi gli occhi“.¹⁰⁹⁰ Die Villa Massimo stellt sich diesen unauffälligen Winkeln entgegen, denn sie ist ein bekanntes Haus der Künste, das als Gastgeber und Möglichmacher Freiräume für Deutschlands hervorragendste Talente schafft. Außerdem ist hervorzuheben, dass weder Moravia noch Lodoli jemals Kontakte zur Deutschen Akademie Rom hatten. So geben die Interviews, die von den beiden Autoren vorliegen, keine Hinweise auf die Villa Massimo und auf deren Rolle als deutsches Haus der Künste in Rom.

Da die Villa Massimo von den untersuchten italienischen Autoren nicht wahrgenommen wurde, lässt sich die Frage stellen, ob der Auftrag der Deutschen Akademie, Koinzidenzpunkt deutscher und italienischer Kultur zu sein, aber zugleich auch Neugier auf Deutschland zu

¹⁰⁹⁰ Weil „sich an jeder Ecke eine Überraschung verstecken kann: und es lohnt sich, selbst wenn es sich scheinbar um nichts Besonderes handelt, auch wenn es bloß irgendein Winkel der Stadt ist, irgendein anonymer Durchgangsort, den Blick darauf zu richten“. Lodoli: *Isole: Guida vagabonda di Roma*, S. 82.

wecken, nicht gescheitert ist. Die Antwort auf diese Frage ist nicht eindeutig, sondern sie hängt von der Perspektive ab, die jeweils eingenommen wird, um die Arbeit der Villa Massimo einzuschätzen. Aus der Perspektive deren ehemaligen Direktors, Joachim Blüher, ist die Deutsche Akademie mit ihren Plänen nicht gescheitert, weil sie nicht die Aufgabe verfolgt, sich in der italienischen Literaturwelt zu etablieren. Im Gespräch aus Sara Morettis Band *Rom auf Zeit*, betonte Joachim Blüher, dass die Villa Massimo weder „im Sinne des Goethe-Institutes einen Kulturaustausch“ noch einen „Kulturdialog“ suche.¹⁰⁹¹ Blüher zufolge zielt die Arbeit der Akademie nicht primär auf das italienische Publikum ab, sondern sie arbeitet „aus dem Inneren Deutschlands heraus“.¹⁰⁹² „Auch wenn wir letztlich unter ‚auswärtige Kulturpolitik‘ subsumiert werden“, wie Blüher mitteilte, „liegt darin jedoch nicht der Anfangsgrund unserer Arbeit“.¹⁰⁹³

Im Laufe des mit der Autorin durchgeführten Interviews ging der ehemalige Direktor auf die Arbeit der Deutschen Akademie genauer ein und er ergänzte: „Es gibt diesen dämlichen Automatismus: ‚Akademie‘ heißt, [die Stipendiaten] müssen nach Kontakten suchen. Künstler und Schriftsteller müssen aber überhaupt nichts machen. Niemand ist hier verpflichtet, etwas zu tun“.¹⁰⁹⁴ So sind auch die Stipendiaten für das Fach Literatur nicht verpflichtet, Lesungen zu halten und sich mit italienischen Autoren auszutauschen. Es handelt sich vielmehr um eine persönliche Entscheidung der einzelnen deutschen Autoren, ob sie Kontakte mit der italienischen Literaturwelt aufnehmen wollen. Zeigen die Stipendiaten Interesse an dem italienischen Literaturbetrieb, so bemüht sich das Team der Villa Massimo, um interkulturelle Begegnungen zu ermöglichen. Es werden Vorschläge ad hoc entwickelt, um die Individualität der Künstler zu bewahren, es gibt aber keine übergreifenden Projekte, welche die deutsche Gegenwartsliteratur am Beispiel der Stipendiaten für das Fach Literatur zu fördern versuchen.

Aus einer Perspektive der literarischen und kulturellen Vermittlung ist dagegen der Auftrag der Deutschen Akademie gescheitert, weil sie bisher außerstande war, in Italien Interesse an deutscher Literatur zu wecken. Insofern erweist sich die Erklärung von Joachim Blüher als unzureichend, die Villa Massimo organisiere deshalb keine literarischen Veranstaltungen, in denen deutsche und italienische Autoren zusammenkommen, weil „Schriftsteller [...] nicht wie bildende Künstler sind, bei denen man zwei Bilder nebeneinander hängen kann“.¹⁰⁹⁵ Während

¹⁰⁹¹ Moretti: *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*, S. 17.

¹⁰⁹² Ebd.

¹⁰⁹³ Ebd.

¹⁰⁹⁴ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018).

¹⁰⁹⁵ Aus dem von der Autorin durchgeführten Gespräch mit Dr. Joachim Blüher, (Villa Massimo, Rom, 08.03.2018).

Blüher gemeinsame Lesungen von deutschen und italienischen Schriftstellern für nicht sinnvoll hält, wird in der vorliegenden Arbeit die Auffassung vertreten, dass solche Veranstaltungen zur interkulturellen Begegnung sowohl zwischen deutschen und italienischen Autoren als auch zwischen deutschen Autoren und italienischen Lesern beitragen könnten. Es wäre deshalb wünschenswert, dass die Deutsche Akademie zukünftig gezielter für die Konsolidierung und die Stärkung der deutsch-italienischen Verhältnisse auf der literarischen Ebene arbeitete, denn dieses Haus der Künste verfolgt nicht zuletzt das Ziel, deutsche Gegenwartsliteratur in Italien zu fördern.

Der Ort „Villa Massimo“ wird dagegen auf unterschiedliche Arten und Weisen in den deutschen Texten thematisiert. In Timms *Römische Aufzeichnungen* ist die Villa Massimo mit dem Topos ‚Deutschland‘ verknüpft, der in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ aufgenommen wird. Am Beispiel des Ortes „Villa Massimo“ realisiert Timm das Thema der „Romabneigung“, weil er aus eigener Erfahrung feststellte, dass sich einige Stipendiaten für die Ewige Stadt nicht interessierten. Da sich Timm seit seiner Schulzeit nach Rom gesehnt hatte, war die Haltung dieser Stipendiaten für ihn unvorstellbar. Auch Ortheil kritisiert die Abneigung, die viele Stipendiaten der Villa Massimo gegen Rom empfinden. So bemerkt Peter Ka nicht nur, dass sich die meisten anderen Stipendiaten nicht für die italienische Politik und Kultur interessieren, sondern auch, dass Rom nicht Gegenstand ihrer Arbeit sein wird.¹⁰⁹⁶ Die Villa Massimo lässt sich in Ortheils Roman aber zugleich auch mit den räumlichen Kategorien „innen“ und „offen“ verbinden, sodass sie ebenfalls als Ort gilt, an dem die beiden Themen „innere Freiheit“ und „historische Durchdringungen“ realisiert werden. Insofern konkretisiert Ortheil das Thema „innere Freiheit“ am Beispiel der Villa Massimo, weil hier Peter Ka die Liebe für die Malerin entdeckt. Die Entdeckung der Liebe verändert ihn nicht nur auf der persönlichen Ebene, sondern sie befreit ihn auch von seiner Überzeugung, er müsse in Rom Liebesgedichte schreiben. Erst während seines Aufenthalts in der Villa Massimo werden ihm zudem jene „historischen Durchdringungen“ deutlich, die die Geschichte der Deutschen Akademie und der der Ewigen Stadt miteinander verbinden.¹⁰⁹⁷ Genau diese historischen Durchdringungen geben Peter Ka den Impuls, sich mit Rom auf eine neue Art und Weise literarisch auseinanderzusetzen. Schließlich wird der Ort „Villa Massimo“ in Modicks Roman mit der räumlichen Kategorie „außen“ verbunden, weil das Thema der „Unverständlichkeit der Stadt“ an diesem Ort aufscheint. In Laufe seines Aufenthalts in der Deutschen Akademie hat zwar der autobiografische Stipendiat mehrmals „lichte Momente“ erlebt, er war aber bislang

¹⁰⁹⁶ Vgl. Ortheil: *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*, S. 70.

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 202.

nie in der Lage, ihre Bedeutung zu verstehen.¹⁰⁹⁸ Erst während seiner letzten römischen Nacht begriff er das Geheimnis dieser Stadt, „die aus Büchern nicht zu verstehen war, sondern nur, wenn man in ihr las, als wäre sie selbst ein Buch“.¹⁰⁹⁹ Dies bedeutet, dass er zunächst die „reine Anschauung“ erlernen muss, ehe er in die tiefsten Schichten Roms vordringen kann.

Schließlich besteht ein Unterschied zwischen den deutschen und den italienischen Texten in Bezug auf den Ort „Nomentanoviertel“. Dieser Unterschied liegt darin, dass das Nomentanoviertel sowohl in Timms *Römische Aufzeichnungen* als auch in Ortheils *Rom, Villa Massimo* mit der unvollständigen Verarbeitung der faschistischen Vergangenheit Roms in Verbindung steht. So erzählt Timm, dass noch viele faschistische Parolen auf den Hauswänden im Nomentanoviertel zu lesen sind. Ähnlich wie Timm geht auch Ortheil auf die Spuren ein, die der Faschismus im Nomentanoviertel hinterlassen hat. In *Rom Villa Massimo* stellt Peter Ka, während er die Umgebung der Villa Massimo erkundet, ebenfalls fest, dass es in diesem Viertel immer noch viele Denkmäler mit faschistischen Parolen gibt. Im Vergleich dazu wird das Nomentanoviertel, das mit der Geschichte des Faschismus in Rom eng verbunden ist, in den italienischen Texten und in Modicks Roman nicht thematisiert. Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Hauptfiguren der Texte von Moravia, Lodoli und Modick weder das politische Engagement noch das historische Interesse an Rom zeigen, die die beiden Erzähler in den Texten von Timm und Ortheil kennzeichnen.¹¹⁰⁰ Außerdem lässt sich das Nomentanoviertel in den Romtexten Timms und Ortheils mit der räumlichen Kategorie „offen“ verbinden, weil die Kehrseite der historischen Kontinuität am Beispiel dieses Ortes greifbar wird. Vor diesem Hintergrund weist das Thema „historische Kontinuität“ zwar darauf hin, dass die Aufeinanderfolge der Epochen, die bruchlos ineinander übergehen, in der Ewigen Stadt an jeder Ecke greifbar ist. Die historische Kontinuität besitzt aber auch eine Kehrseite, denn der Faschismus, der nach Timm und Ortheil als dunkles Kapitel der italienischen und römischen Geschichte gilt, hat in Rom deutliche Spuren hinterlassen.

¹⁰⁹⁸ Modick: *Das Licht in den Steinen*, S. 36.

¹⁰⁹⁹ Ebd., S. 172.

¹¹⁰⁰ Es ist trotzdem bemerkenswert, dass die italienischen Autoren dieses Thema nicht berücksichtigen, zumal Moravia unter der faschistischen Diktatur selbst gelitten hat und Lodoli immer eine gewisse soziale Kritik in seinen Romtexten thematisiert.

4. Schlussfolgerungen

4.1. Das deutsche Rombild dies- und jenseits der Villa Massimo

Im ersten Teil der Textanalyse beschäftigte sich diese Arbeit eingehend mit der Frage, ob sich das Rombild von Schriftstellern wie Klaus Modick, die ausschließlich als Stipendiaten der Villa Massimo einen Aufenthalt in Rom verbrachten, von demjenigen deutscher Autoren unterscheidet, wie Uwe Timm und Hanns-Josef Ortheil die (auch) außerhalb der Deutschen Akademie in Rom lebten. Die fraglichen Texte wurden hier chronologisch in der Reihe ihres Erscheinens untersucht: Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989), Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* (1992) und Hanns-Josef Ortheils *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution* (2015). Anhand der Ergebnisse des ersten Teils der Textanalyse kann festgehalten werden, dass sich das Rombild Klaus Modicks von demjenigen Uwe Timms und Hanns-Josef Ortheils nicht kategorial unterscheidet. So sind nicht nur große Ähnlichkeiten in Bezug auf die räumlichen Modelle erkennbar, in denen die oppositionellen Topoi in den jeweiligen Texten gebildet werden, sondern es gibt auch Parallelen in Hinblick auf die Orte und Räume, die sich auf spezifische Themen und Motive in den deutschen Texten zurückführen lassen.

Im Hinblick auf die räumlichen Modelle dienen die Oppositionspaare „geschlossen – offen“ und „außen – innen“ als Organisationsprinzipien sowohl in Timms *Römische Aufzeichnungen* und Ortheils *Rom, Villa Massimo* als auch in Modicks *Das Licht in den Steinen*. Dies bedeutet, dass die oppositionellen Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ in allen deutschen Texten anhand der hier aufgeführten räumlichen Modelle gebildet werden. So wird einerseits der Topos ‚Deutschland‘ in den räumlichen Kategorien „geschlossen“ und „außen“ dargestellt. Andererseits wird sein Gegensatz ‚Rom‘ in den räumlichen Kategorien „offen“ und „innen“ gebildet. Dies hat zur Folge, dass die Raumsemantik der deutschen Texte vom Gegensatz zwischen den beiden oppositionellen Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ ausgeht.

In einem weiteren Schritt verbindet sich die räumliche Kategorie „innen“ in den deutschen Texten mit dem Thema „Freiheit“, das sich in „Freiheit der Sinne“ bei Timm, in „Freiheit der Offenbarung“ bei Modick und in „innere Freiheit“ bei Ortheil ausdifferenziert. In allen hier analysierten Texten wird demnach der Topos ‚Rom‘ zu einem Synonym für Freiheit, weil er sich dem Topos ‚Deutschland‘ entgegensetzt, das bei Timm mit dem Thema der „Verdrängung der Sinne“, bei Modick mit dem Thema der „Unverständlichkeit der Stadt“ und bei Ortheil mit dem Thema der „Unterdrückung der Gefühle“ korrespondiert.

Es gibt darüber hinaus Gemeinsamkeiten zwischen den deutschen Texten in Bezug auf den Ort „Villa Massimo“, der sowohl in Timms *Römische Aufzeichnungen* als auch in Modicks *Das Licht in den Steinen* dem Topos ‚Deutschland‘ zugeordnet wird. So ist die Villa Massimo bei Timm ein Hyponym des Topos ‚Deutschland‘, der in der räumlichen Kategorie „geschlossen“ aufgenommen wird und somit in Opposition zum Topos ‚Rom‘ steht. Modick thematisiert zwar zu Beginn seines Romans die Villa Massimo als Gegensatz zum Topos ‚Rom‘, aber sein autobiografischer Ich-Erzähler verlässt ab dem dritten Kapitel das Gelände der Deutschen Akademie, um durch die Ewige Stadt zu flanieren. Vor diesem Hintergrund hat die Villa Massimo in Modicks *Das Licht in den Steinen* die Funktion einer sozialen Schutzzone, weil sie es dem Erzähler ermöglicht, sich langsam und auf persönliche Art der Stadt anzunähern. In Ortheils *Rom*, *Villa Massimo* wird dagegen der Topos ‚Rom‘ am Beispiel des Raums „Villa Massimo“ realisiert. Entsprechend können bestimmte Themen und Motive aus dem Raum „Villa Massimo“ abgeleitet werden, die sich wiederum mit den räumlichen Kategorien „nah“ und „offen“ verbinden.

In der vorliegenden Analyse konnten ebenfalls Ähnlichkeiten im Hinblick auf die Räume „Straße“, „Bar“ und „historisches Zentrum“ festgehalten werden. In allen deutschen Texten lassen sich diese Räume mit dem Topos ‚Rom‘ verbinden, der in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen wird. So steht bei Timm und Modick der Raum „Straße“ in Verbindung mit dem Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“, aus dem sich in beiden Texten das Motiv der „weichen Regeln“ ableiten lässt. Gemeinsam haben die Texte von Timm, Modick und Ortheil auch, dass sie die „Bar“ als sozialen Raum thematisieren, in dem Kaffee getrunken und vor allem geplaudert wird. Des Weiteren steht der Raum „Bar“ in allen analysierten Texten mit dem Thema „Freiheit“ in Verbindung.

Darüber hinaus scheint das Thema „Freiheit“ in den deutschen Texten auch in Verbindung mit dem Raum „historisches Zentrum“ auf. So konkretisiert Timm das Thema „Freiheit der Sinne“ am Beispiel des Markts auf der Via delle Scuderie, nahe dem Quirinal, weil er hier erstmals jene „Lust an der Berührung“ nachvollzieht, die dem freien Umgang mit dem Tastsinn in Rom entspringt.¹¹⁰¹ In Modicks Roman wird das Thema „Freiheit der Offenbarung“ am Beispiel der Villa Ada realisiert, weil der Stipendiat hier jene „Einheit des Universums“ begreift, von der seine Annäherung an Rom ausgehen muss. Schließlich behandelt Ortheil das Thema „innere Freiheit“ ebenfalls anhand des historischen Zentrums. So beschreitet Peter Ka in der Casa di Goethe einen neuen Weg: Er wird sich die Freiheit nehmen, erst nach seinem römischen Aufenthalt Gedichte über die Ewige Stadt zu schreiben.

¹¹⁰¹ Timm: *Römische Aufzeichnungen*, S. 20.

Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass es vor allem zwei Unterschiede zwischen Modicks Roman und den Romtexten von Timm und Ortheil gibt. Der erste Unterschied liegt darin, dass der Raum „Gaststätte“ in Modicks Roman nicht thematisiert wird, während er bei Timm und Ortheil in Verbindung mit dem Topos ‚Rom‘ steht. Aus dem Raum „Gaststätte“ lassen sich außerdem dieselben Themen ableiten, die in den Texten von Timm und Ortheil auch am Beispiel der Räume „Bar“ und „historisches Zentrum“ realisiert werden. Der zweite Unterschied liegt darin, dass Modick anders als Timm und Ortheil kein politisch-historisches Interesse an der Beständigkeit des Faschismus in Rom zu haben scheint. Deshalb konkretisiert der Autor nicht das Thema „Kehrseite der historischen Kontinuität“ am Beispiel des Nomentanoviartels, sondern thematisiert eher jene Orte, an denen die Prinzipien der „Einheit des Universums“ und der „Realität als Wandlung“ aufscheinen.

4.2. Annäherung zwischen dem deutschen und dem italienischen Rombild

Im dritten Teil entwickelte sich die vorliegende Analyse nicht nur im intertextuellen, sondern auch im transnationalen Sinne grenzüberschreitend, weil hier das deutsche und das italienische Rombild vergleichend untersucht wurden. Zum einen wurde analysiert, ob das Rombild Uwe Timms und Hanns-Josef Ortheils, die in Rom (auch) außerhalb der Deutschen Akademie wohnten, sich demjenigen von italienischen Schriftstellern wie Alberto Moravia und Marco Lodoli annäherte, die ebenfalls in Rom lebten und deren Werke einen Bezug zu Rom aufweisen. Deshalb wurden Uwe Timms *Römische Aufzeichnungen* (1989) und Hanns-Josef Ortheils *Rom Villa Massimo* (2015) mit Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) und Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole* (2005) verglichen. Zum anderen wurde untersucht, ob sich Differenzen und Parallelen unter den Rombildern von Klaus Modick, Alberto Moravia und Marco Lodoli ausmachen lassen. Modick hielt sich nur für ein Jahr als Stipendiat der Villa Massimo in Rom auf, während Moravia und Lodoli nicht nur gebürtige Römer sind, sondern auch die Ewige Stadt zum literarischen Sujet ihrer Texte machten. So war Klaus Modicks *Das Licht in den Steinen* einem Vergleich sowohl mit Alberto Moravias *Il viaggio a Roma* (1988) als auch mit Marco Lodolis *I fannulloni* (1994) und *Isole* (2005) zu unterziehen.

Die Ergebnisse des dritten Teils der Textanalyse zeigen, dass es zwar viele Differenzen, aber auch einige wichtige Parallelen zwischen den deutschen und den italienischen Texten im Hinblick auf die Raumsemantik und die Thematologie gibt. Dabei ist hervorzuheben, dass die meisten Differenzen, die sich zwischen dem Roman von Klaus Modick und den italienischen Texten ausmachen lassen, denjenigen gleichen, die ebenfalls zwischen den Romtexten von Timm und Ortheil und den von Moravia und Lodoli bestehen. Entsprechend sind nicht nur

dieselben Unterschiede in Bezug auf die räumlichen Modelle erkennbar, in denen die oppositionellen Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ aufgenommen werden. Vielmehr gibt es beinahe dieselben Unterschiede im Hinblick auf die Orte und Räume, die sich auf spezifische Themen und Motive in den untersuchten Texten zurückführen lassen.

Der erste wichtige Unterschied zwischen den deutschen und den italienischen Texten liegt darin, dass die beiden räumlichen Modelle „geschlossen – offen“ und „außen – innen“ nur in den Texten von Timm, Modick und Ortheil als Organisationsprinzipien dienen. Dagegen wird in den Texten von Moravia und Lodoli lediglich das räumliche Modell „außen – innen“ realisiert. Des Weiteren sind die Raumsemantik der deutschen und die der italienischen Texte zwar oppositionell, sie werden aber auf unterschiedliche Arten und Weisen realisiert. Insofern kann bei Moravia und Lodoli von einem „rominternen“ Gegensatz gesprochen werden, weil die Raumsemantik ihrer Texte vom Kontrast zwischen der „offenbaren“ und der „verborgenen“ Seite Roms ausgeht. In den Texten von Timm, Modick und Ortheil ist der Gegensatz dagegen „romextern“, weil die entgegengesetzten Topoi ‚Deutschland‘ und ‚Rom‘ in den hier erwähnten räumlichen Oppositionspaaren aufgenommen werden.

Diese Differenzen haben zwei wichtige Konsequenzen für die vorliegende Analyse. So gibt es zum einen Orte und Räume, die nur für die deutschen Texte von Bedeutung sind. Zum anderen werden Orte und Räume in den italienischen Texten thematisiert, die in den deutschen nicht realisiert werden. In den Texten von Timm, Modick und Ortheil besitzt beispielsweise der Ort „Villa Massimo“ große Relevanz, während er in den Texten von Moravia und Lodoli weder als Handlungsort noch als literarischer Raum konkretisiert wird. Dies liegt einerseits darin, dass bei Moravia und Lodoli keine Teile des Lebens der literarischen Figuren mit diesem Ort verknüpft sind. Andererseits setzten sich beide Autoren nie mit der Rolle der Villa Massimo als Treffpunkt deutscher und italienischer Kultur auseinander, was in den hier analysierten Paratexten deutlich wird. Darüber hinaus zählt das Nomentanoviertel zu den Orten, die zwar für die Texten von Timm und Ortheil von Bedeutung sind, die aber in Modicks Roman und in den italienischen Texten nicht erscheinen. Anders als die Autoren von *Römische Aufzeichnungen* und *Rom, Villa Massimo* verfolgen Modick, Moravia und Lodoli in ihren Texten nicht das Ziel, politisch-historische Themen wie die Verbindung zwischen dem Nomentanoviertel und der Geschichte des Faschismus in Rom zu konkretisieren.

Zu den Orten, die in den italienischen Texten ausführlich geschildert, aber in den deutschen nicht realisiert werden, zählen das Pariolierviertel und die Boxschule in der Via delle Dalie. So ist Moravia der einzige Autor, der das Pariolierviertel als Ort thematisiert, an dem die Falschheit des Großbürgertums greifbar wird. Im Vergleich dazu taucht das Pariolierviertel in den Texten

von Lodoli aus zwei unterschiedlichen Gründen nicht auf. Einerseits steht das Leben der gesellschaftlichen Außenseiter, das in *I fannulloni* am Beispiel der römischen Peripherie geschildert wird, in Opposition zum Wohlstand des römischen Großbürgertums. Andererseits repräsentiert das zentrale und berühmte Pariolivierteil, metaphorisch gesehen, das Gegenteil jener unscheinbaren Orte, die im Zentrum von Lodolis *Isole* stehen.

Das Pariolivierteil besitzt ebenfalls keine Relevanz für die Handlungs- und Bedeutungsebene der deutschen Texte. Der Ort „Pariolivierteil“ wird von Timm nicht thematisiert, weil er sich in *Römische Aufzeichnungen* auf jenen „unspektakulär[en] Wandel des Alltags“ konzentriert, der nicht nur aus schönen, sondern auch aus schwierigen Momenten besteht.¹¹⁰² Insofern steht der Alltag von Uwe Timm, der in Rom ökonomische Probleme hatte, in Opposition zum ruhigen und sicheren Leben der Einwohner des Pariolivierteils. In *Das Licht in den Steinen* wird das Pariolivierteil ebenfalls nicht thematisiert, denn Modick richtet den Fokus des Erzählens auf jene Orte, die entweder mit der Geschichte der Stadt oder mit dem römischen Alltag in Verbindung stehen. Auch in *Rom, Villa Massimo* wird das Pariolivierteil nicht als literarischer Ort realisiert, weil nur die reichen Römer in diesem Viertel wohnen. Vielmehr konkretisiert Ortheil die wichtigsten Themen seines Romans am Beispiel von jenen Orten, an denen sich Peter Ka der Ewigen Stadt und ihren gewöhnlichen Einwohnern annähern kann. Anders als Moravia, der ein großer Kenner des römischen Großbürgertums war, standen Timm, Modick und Ortheil außerdem nie in Beziehung mit dieser Gesellschaftsschicht. Deswegen beschäftigten sich die deutschen Autoren nie intensiv mit dem Pariolivierteil, genauso wie die italienischen Autoren nie für die Deutsche Akademie interessierten.

Des Weiteren ist Lodoli der einzige Autor, der die römische Peripherie als literarischer Raum realisiert. Indem er in *I fannulloni* die jungen Leute schildert, die sich in der Via delle Dalie am Boxkampf beteiligen, unterstreicht er die Verbindung zwischen Armut, Hoffnungslosigkeit und Gewalt. Die Peripherie Roms wird hingegen sowohl in Moravias Roman als auch in den Texten von Timm, Modick und Ortheil nicht thematisiert, weil sie kein Bestandteil der römischen Erfahrung dieser Autoren war. Dies liegt darin, dass Moravia in *Il viaggio a Roma*, wie bereits erwähnt, den Fokus der Raumsemantik auf das großbürgerliche Pariolivierteil legte. Soweit es die deutschen Autoren betrifft, zeigen die hier untersuchten Paratexte, dass sich Timm, Modick und Ortheil während ihrer Erkundungen durch Rom nie in die Vorstadt begaben.

Darüber hinaus unterscheiden sich die deutschen und die italienischen Texte im Hinblick auf das räumliche Modell „außen-innen“. So wird die Idee des Verborgenen in den Texten

¹¹⁰² Ebd., S. 163.

Moravias und Lodolis in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen. Bei Timm, Modick und Ortheil lässt sich dagegen die räumliche Kategorie „innen“ mit dem Thema „Freiheit“ verbinden. Der letzte Unterschied liegt darin, dass der Raum „historisches Zentrum“ in den deutschen und den italienischen Texten eine unterschiedliche Konnotation hat. Dieser Raum ist „in den italienischen Texten deshalb negativ konnotiert, weil er mit der „offenbaren Seite“ des Topos ‚Rom‘ in Verbindung steht. In den deutschen Texten wird dagegen der positiv konnotierte Topos ‚Rom‘ am Beispiel des Raums „historisches Zentrum“ konkretisiert, sodass auch dieser Raum eine positive Konnotation erhält. Insofern haben die Themen „Gleichgültigkeit“, „soziale Abgrenzung“ und „Kritik am Massentourismus“, die sich in den Texten von Moravia und Lodoli aus dem Raum „historisches Zentrum“ ableiten lassen, eine durchaus negative Konnotation. Im Vergleich dazu lässt sich der Raum „historisches Zentrum“ in den Texten Timms, Modicks und Ortheils auf das positiv konnotierte Thema der „Freiheit“ zurückführen.

In der vorliegenden Analyse sind auch bedeutende Parallelen im Hinblick auf bestimmte Orte und Räume festzuhalten, anhand deren die Raumsemantik der jeweiligen Texte konkretisiert wird. So wird der Raum „Bar“ sowohl in den Texten von Timm, Modick und Ortheil als auch in Lodolis *Isole* thematisiert. Dennoch ist hervorzuheben, dass das Thema „Freiheit“ in deutschen Texten anhand des Raums „Bar“ realisiert wird, während Lodoli am Beispiel dieses Raums das Thema „versteckte Inseln der Stadt“ konkretisiert. Auch der Raum „Gaststätte“ wird nicht nur in Timms *Römische Aufzeichnungen* und Ortheils *Rom, Villa Massimo*, sondern auch in *Lodolis Isole* thematisiert. Ebenso wie der Raum „Bar“ lässt sich die Gaststätte auf den Topos ‚Rom‘ zurückführen, der in allen Texten in der räumlichen Kategorie „innen“ aufgenommen wird. Außerdem konkretisieren Timm, Ortheil und Lodoli am Beispiel des Raums „Gaststätte“ genau dieselben Themen, die anhand des Raums „Bar“ in den jeweiligen Texten realisiert werden.

Des Weiteren wird die „Straße“ nicht nur in den Texten von Timm und Modick, sondern auch in Lodolis *Isole* als der literarische Raum thematisiert, in dem der Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“ deutlich wird. Obgleich der Raum „Straße“ in allen Texten mit dem Topos ‚Rom‘ in Verbindung steht, konkretisiert jeder Autor unterschiedliche Themen am Beispiel dieses Raums. So schildert Timm das Thema des römischen „Chaos“, während Modick das Prinzip der „Realität als Wandlung“ thematisiert. Dagegen konkretisiert Lodoli noch einmal das Thema „versteckte Inseln der Stadt“.

Gemeinsam haben Timm, Modick und Lodoli auch, dass sie den Ort „Protestantischer Friedhof“ in ihren Romtexten thematisieren. Darüber hinaus steht der Ort „Protestantischer

Friedhof“ in Timms *Römische Aufzeichnungen*, Modicks *Das Licht in den Steinen* und Lodolis *Isole* mit dem Topos ‚Rom‘ in Verbindung. Es ist auch darauf hinzuweisen, dass Timm das Thema „Aufgabe von Literatur“ am Beispiel dieses Ortes konkretisiert, wohingegen Modick und Lodoli dieselben Themen realisieren, die sich ebenfalls aus dem Handlungszusammenhang „chaotischer Verkehr“ ableiten lassen

Schließlich verbindet sich der Raum „historisches Zentrum“ nicht nur in Modicks Roman, sondern auch in Lodolis *Isole* und Moravias *Il viaggio a Roma* mit dem Thema „Kritik am Massentourismus“. Dieses Thema wird von Modick und Lodoli auf persönliche Art interpretiert. So konzentriert sich Modick auf den religiösen Tourismus, während Lodoli jene Touristen kritisiert, die auf der Durchreise sind. Obwohl das Thema „Kritik am Massentourismus“ sowohl in den deutschen als auch in den italienischen Texten thematisiert wird, ist es mit unterschiedlichen räumlichen Kategorien verknüpft. In Modicks Roman steht das Thema „Religionstourismus“ mit der räumlichen Kategorie „geschlossen“ in Verbindung, denn sie repräsentiert die engstirnige Geisteshaltung jener Touristen, die sich auf eine Pilgerfahrt nach Rom begeben. Dagegen wird das Thema „Kritik am Massentourismus“ in Lodolis *Isole* und in Moravias *Il viaggio a Roma* in der räumlichen Kategorie „außen“ aufgenommen, weil sich hinter dem äußeren Bild Roms die wirkliche Seite der Stadt und der Gesellschaft verbirgt.

4.3. Die Villa Massimo als Impuls zur literarischen Auseinandersetzung mit Rom

Die vorliegende Untersuchung des Rombildes ging von der These aus, dass die Erfahrung in der Villa Massimo als Impuls für deutsche Autoren dienen kann, um sich eingehend mit dem literarischen Bild der Ewigen Stadt zu beschäftigen. Durch die Auswertung der Ergebnisse konnte die in dieser Arbeit vertretene These erhärtet werden. So diente die Erfahrung in der Villa Massimo als Impuls sowohl für Klaus Modick, der einen Aufenthalt in Rom ausschließlich als Stipendiat der Deutschen Akademie verbrachte, als auch für Hanns-Josef Ortheil, der in Rom nicht nur in der Deutschen Akademie, sondern auch jenseits deren Gelände wohnte, um sich mit dem Bild der Ewigen Stadt literarisch auseinanderzusetzen. Dies lässt sich zum einen dadurch bestätigen, dass sich Klaus Modicks Rombild von demjenigen Uwe Timms und Hanns-Josef Ortheils nicht unterscheidet, die in Rom (auch) außerhalb der Villa Massimo wohnten. Zum anderen zeigten die Ergebnisse der Textanalyse, dass es zwar große Unterschiede zwischen dem Rombild von Klaus Modick und dem von italienischen Autoren wie Alberto Moravia und Marco Lodoli gibt, die in Rom lebten und deren Texte einen Bezug zur Ewigen Stadt aufweisen. Diese Unterschiede gleichen jedoch denjenigen, die sich auch

zwischen dem Rombild von Timm und Ortheil und dem Rombild von Moravia und Lodoli ausmachen lassen.

Vor diesem Hintergrund können die ersten beiden Unterthesen dieser Arbeit ebenfalls belegt werden. Zum einen ist Rom ein literarischer Topos, der sich heute noch als fruchtbares Terrain für die deutsche Gegenwartsliteratur erweist. Zum anderen gilt die Villa Massimo weder als Mikrokosmos noch als deutsche Insel, sondern sie repräsentiert vielmehr einen Rückzugsort, der für die Stipendiaten zunächst notwendig ist, damit sie sich im Laufe der Zeit an eine fremde Stadt gewöhnen können. Die dritte Unterthese kann ebenfalls bestätigt werden, weil eine kleine Annäherung zwischen dem deutschen und dem italienischen Rombild festzuhalten ist. So wird anhand der Ergebnisse der Textanalyse deutlich, dass es zwar viele Unterschiede, aber auch einige wichtige Ähnlichkeiten zwischen den hier untersuchten deutschen und italienischen Rombildern gibt. Entsprechend lassen sich Orte und Räume erkennen, die sowohl in den deutschen als auch in den italienischen Texten thematisiert werden und zum Teil auch mit einer und derselben räumlichen Kategorie in Verbindung stehen.

4.4. Erkenntnisse und Ausblick

Man sagt hier gern wie zur Entschuldigung, Rom sei schließlich ewig, wenn wieder einmal ein Bus ausfällt, ein Zug mit großer Verspätung in die Stazione Termini einfährt oder Museen und Kirchen, entgegen der versprochenen Öffnungszeiten, doch verschlossen bleiben. Im Verhältnis zu *Roma aeterna* hat sich noch jede zeitliche Berechnung als provisorisch erwiesen.¹¹⁰³

Rom und Ewigkeit sind eng miteinander verflochten, denn Rom gilt als Ewige Stadt. So kann zwar die in allen Reiseführern vorhandene Bezeichnung ‚Ewige Stadt‘ trivial wirken, jeder Rombesucher verbindet aber den Namen dieser Stadt mit der Vorstellung ihrer Ewigkeit: Rom ist „Roma aeterna“. Außerdem soll nicht verwundern, dass die Ewigkeit Roms heute auch aus einer ironischen Perspektive betrachtet werden kann. Wie der deutschsprachige Lyriker Durs Grünbein hervorhebt, erleben viele zeitgenössische Romreisende, was es bedeutet, „ewig“ auf einen Bus oder auf die Öffnung eines Museums zu warten. Trotzdem gilt es hier, über den alltäglichen und ironischen Gebrauch der Bezeichnung ‚Ewige Stadt‘ hinauszugehen, um die unwiderstehliche Anziehungskraft zu thematisieren, die Rom heute wie früher auf Besucher aus allen Ländern der Welt ausübt.

Insofern liegt das Geheimnis der römischen Faszination im Unterschied zu anderen berühmten Großstädten in den beiden Eigenschaften, die zu Beginn der vorliegenden Arbeit skizziert wurden: der römischen Einzigartigkeit und der Motorik. Einerseits liegt die Einzigartigkeit Roms wesentlich in seiner begehren Geschichte, die Brücke zwischen den

¹¹⁰³ Grünbein: *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*, S. 181.

Epochen schlägt. Genau um „dieses O“, so Grünbein, scheint „sich alles zu drehen“, denn „Rom ist Knotenpunkt kollektiver Memoria in der Geschichte Europas und der westlichen Welt“.¹¹⁰⁴ Andererseits ist die römische Motorik sowohl aus literarischer als auch aus architektonischer Perspektive von Bedeutung. So wurde die Ewige Stadt im Laufe der Zeit zum literarischen Topos, weil nicht nur die deutsche, sondern auch die italienische Literatur ihren Fokus auf römische Themen und Motive legte. Soweit es die römische Architektur betrifft, diente sie als Modell für andere Großstädte, sodass die Ewige Stadt noch allenthalben auf der Welt zu finden ist. Es handelt sich dabei, um „[e]ine unheimliche Phantasie, denkt man an Kapitalen wie Washington oder das napoleonische Paris“.¹¹⁰⁵

Anhand dieser Skizzierung der römischen Faszination lässt sich feststellen, dass die Ewige Stadt seit den Berichten von Winckelmann und Goethe für viele deutschsprachige Autorinnen und Autoren von zentraler Bedeutung war, und sie auch auf unvergleichliche Weise prägte. In diesen Diskurs lassen sich Uwe Timm, Klaus Modick und Hanns-Josef Ortheil einordnen, die einen Aufenthalt in Rom verbrachten und die Ewige Stadt zum literarischen Sujet ihrer Texte erhoben. Dennoch besitzt Rom auch in den Texten italienischer beziehungsweise römischer Autoren eine fundamentale Bedeutung. So beschäftigten sich Alberto Moravia und Marco Lodoli, die gebürtige Römer sind, intensiv mit dem literarischen Bild ihrer Stadt. Vor diesem Hintergrund kann festgehalten werden, dass sich Rom als literarischer Topos nicht erschöpft hat, sondern auch im Zentrum zahlreicher Texte der deutschen und der italienischen Gegenwartsliteratur steht. Des Weiteren zeigt die vorliegende Analyse ausgewählter deutscher und italienischer Texte, dass eine Annäherung zwischen dem Fremd- und Eigenbild der Ewigen Stadt stattfindet, die gewissermaßen auch zur Annäherung zwischen der deutschen und der italienischen Gegenwartsliteratur beitragen kann. In dieser Annäherung verbirgt sich das Geheimnis der Ewigen Stadt, die alle der Menschheit bekannten temporellen und lokalen Grenzen überschritten hat.

Insofern wäre für weitere Forschungsarbeiten von großer Bedeutung, den Fokus der Analyse des Rombildes nur auf die 2000er Jahre zu legen. Die Entscheidung, das Spektrum der Analyse wesentlich einzuschränken, ließe sich dadurch begründen, dass sich das neue Jahrtausend als besonders produktiv im Hinblick auf die literarische Auseinandersetzung deutschsprachiger und italienischer Autoren mit der Ewigen Stadt erweist. So könnten viele deutsche und italienische Texte von Autoren wie Hanns-Josef Ortheil und Marco Lodoli, die in den 2000er Jahren in Rom lebten und deren Werke einen Bezug zur Ewigen Stadt aufweisen,

¹¹⁰⁴ Ebd., S. 179.

¹¹⁰⁵ Ebd., S. 181.

komparatistisch analysiert werden.¹¹⁰⁶ Darüber hinaus wäre in einem weiteren Schritt zu untersuchen, weshalb genau die 2000er Jahre eine sehr fruchtbare Zeit für die deutsche und die italienische Romdichtung repräsentieren. Weitere Forschungsarbeiten, die deutsche und italienische Romtexte aus der beschriebenen Zeit vergleichend untersuchten, sollten dazu beitragen, die komparatistische Analyse der Beziehung zwischen Fremd- und Eigenbild der Ewigen Stadt voranzubringen: „Rom ist eine Welt, und man braucht Jahre um sich nur erst drinne gewahr zu werden“¹¹⁰⁷, schrieb Johann Wolfgang von Goethe am 13. Dezember 1786, und seine Aussage scheint in der deutschen und der italienischen Literatur bis dato nichts an Aktualität eingebüßt zu haben.

¹¹⁰⁶ So wären zum Beispiel sowohl Feridun Zaimoğlu *Rom Intensiv: Mein Jahr in der Ewigen Stadt* (2001) und Ingo Schulzes *Orange und Engel* (2010) als auch Durs Grünbeins *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch* (2010) und *Die linke Hand des Papstes* (2013) für die deutsche Literatur zu untersuchen. Für die italienische Literatur der 2000er Jahre wären unter anderem Andrea Carraros *Da Roma a Roma. Viaggio nelle periferie della capitale* (2001) und Walter Siti *Il contagio* (2008) sowie Emanuele Trevis *Senza verso: un'estate a Roma* (2012) und Tommaso Giartosio *L'O di Roma: In tondo e senza fermarsi mai* (2012) zu analysieren. Darüber hinaus wäre in einem weiteren Schritt zu untersuchen, inwieweit sich das Rombild deutscher und italienischer Autorinnen von dem Rombild deutscher und italienischer Autoren unterscheidet. So wären unter anderem Marion Poschmanns *Grund zu Schafen* (2004) und Sibylle Lewitscharoffs *Das Pfingstwunder* (2016) sowie Melania G. Mazzuccos *Un giorno perfetto* (2008), Igiaba Scebos *Roma negata* (2014) und Claudia Durastantis *Cleopatra va in prigione* (2016) zu analysieren.

¹¹⁰⁷ Goethe: *Italienische Reise*, 1, S. 159.

5. Anhang

5.1. „Das war wirklich eine Fahrt in die Freiheit, buchstäblich“: Ein Gespräch mit Uwe Timm (Karlsruhe, 26. September 2017)

Irene Faipò: Unter den deutschen Autoren, die ich in meiner Arbeit analysiere, sind Sie, Herr Timm, der einzige, der nach Rom gefahren ist, ohne sich um ein Stipendium der Villa Massimo zu bewerben.

Uwe Timm: Weil ich immer nach Rom wollte. Das ging auch gar nicht. Ich hätte das gerne genommen, aber da ich Kommunist und in der DKP war und in Bayern wohnte, wurde man zur Regierungszeit von Franz Josef Strauß nicht dahin geschickt. Deswegen bin ich von vornherein nicht in diese Versuchung gekommen, mich beim bayerischen Staat um das Stipendium zu bewerben. Aber ich wollte immer nach Rom. Später bin ich dann auf eigene Kosten nach Rom gezogen. Weg von diesen ganzen politischen Diskussionen und Streitigkeiten. Das war wirklich eine Fahrt in die Freiheit, buchstäblich.

Meine Herausgeberarbeit bei der „AutorenEdition“ habe ich auch vor meiner Fahrt nach Rom niedergelegt. Von da an war ich nur freier Schriftsteller und jemand ohne Geld, mit einer Frau und zwei Kindern. Meine Frau hat in Rom eine Tochter bekommen, Johanna, „una vera romana“ („eine echte Römerin“). Sie ist wahnsinnig stolz darauf, dass sie in Rom geboren ist.

IF: Warum kündigten Sie ihren Job bei der „AutorenEdition“? War das aus politischen Gründen?

UT: Nein, das war ein linksorientierter Verlag. Es war nur wegen zu viel Arbeit. Ich wollte mich auf das Schreiben konzentrieren.

Wissen Sie, die Stipendiaten der Villa Massimo, wir haben sie bewundert. Sie hatten Geld und wir hatten kein Geld. Ihre Kinder wurden sogar zum Kindergarten gebracht und wieder abgeholt.

Unser Vorteil aber war, dass wir Rom ganz anders erlebt, ganz anders kennengelernt haben. Wir sind nicht durch diese Mauer mit Stacheldraht abgeschlossen gewesen, sondern wir haben dieses andere Rom erlebt, dieses chaotische, aber auch von Solidarität der Menschen geprägte Rom erlebt, was die anderen nicht hatten. Es ist bestechend gewesen, wie hilfsbereit die

Menschen in Rom waren. Wir hatten zwei Kinder und meine Frau erwartete ein drittes. Die spontane Hilfe war sehr beeindruckend.

IF: Was meinen Sie? Die Menschen im Allgemeinen? Die Beamten?

UT: Die Bürokratie. Das wissen Sie, das ist das absolute Chaos in Rom. Dagegen ist Deutschland gerade zu perfekt. Ich dachte immer, Deutschland ist eine Katastrophe, was Bürokratie angeht, aber das stimmt überhaupt nicht. Das ist in Italien unfasslich. Das wird auch in *Römische Aufzeichnungen* erzählt. Das kann man nicht beschreiben. Es war ein Chaos. Als wir uns anmelden musste, was das Bürgeramt mal zu, mal offen und Hunderte von Menschen strömten hinein und warteten. Niemand wusste Bescheid.

Aber die Haltung dieser Menschen...Selbst die Beamten waren immer freundlich und hilfsbereit. Das muss man einfach sagen. Gut, meine Kinder waren hellblond und meine Frau auch. So waren die Leute besonders entgegenkommend, auch die Nachbarn. Wir hatten eine Wohnung in der Via Gradisca und es war eine Selbstverständlichkeit, dass die Nachbarn irgendwas brachten oder abgaben oder das, was sie gebacken hatten, anboten; die Kinder waren nicht lästig und konnten toben. Es hört sich an wie ein Klischee, ist es gar nicht: Das ist die Realität.

IF: Ja, das stimmt, aber ich glaube, dass man diese Realität umso mehr bemerkt, wenn man aus Deutschland kommt...

UT: Natürlich. Klischees kann man nur bestätigen, wenn man in der Realität ist.

Aber ich glaube, es ist sehr wichtig, dass Sie die Zeit mitberücksichtigen. Für mich – ich bin immer noch politisch links orientiert, aber in keiner Partei – war Italien mit dem Eurokommunismus, mit Berlinguer, mit meinem Studium, was Gramsci angeht, nicht nur „La dolce vita“. Es gehört natürlich dazu, dass die Menschen in Italien freundlich sind, dass man viel draußen leben kann, dass man viel draußen sitzt und so weiter. Für mich war Italien aber vor allem auch diese politische Theorie: Ein ganz anderes politisches Verständnis. Ging man zum Protestantischen Friedhof, wo Gramsci und Celli begraben liegen, traf immer wieder deutsche Linke, die Gramscis Grabstein besichtigten. Heute nicht mehr. Ich habe später nie wieder deutsche Linke getroffen, aber damals war eine Zeit der Politisierung. Man setzte sich mit den *Quaderni del Carcere* von Gramsci auseinander... Das war also auch Rom.

IF: Welche Unterschiede gab es damals zwischen der politischen Stimmung Italiens mit dem Partito Comunista und Deutschlands?

UT: Wissen Sie, das ist ein falsches Verständnis, wenn man sagt, dass ich aus der Arbeiterschaft komme. Ich komme aus einem gutbürgerlichen Haus. Ich habe ein Handwerk gelernt, aber das ist eine ganz andere Herkunft. Der Unterschied war: Die Studenten kamen aus dem Bürgertum und die Studentenbewegung, war vor allem eine antiautoritäre Bewegung. Als sich die Studentenbewegung in unterschiedliche Richtungen entwickelte, lernte ich die alten Genossen kennen, die im KZ gewesen waren. Das war für mich ein unglaublicher Eindruck, ein ganz anderer Eindruck als der, den ich aus von zu Hause kannte. Mein Vater war Offizier. Das war eine total andere Haltung auch gegenüber dem, was sie in der Nazizeit gemacht hatten. Die Kommunisten waren im Widerstand.

Das war ein Grund: Man ging nach Rom und diese Parallelen fand man mit der Resistenzia natürlich in Italien.

In Italien war die kommunistische Partei sehr offen. Die Partei befand sich in einer sehr offenen Diskussion durch Berlinguer. Es gab damals diese Situation, dass die PC eine Zusammenarbeit mit der christdemokratischen Partei, der DC, eingehen wollte, mit Moro, der dann ermordet wurde. Man weiß bis heute nicht genau, wer das war, aber man darf annehmen, dass es Leute waren, die diese Allianz verhindern wollten, diesen großen historischen Kompromiss. Dagegen gab es in Deutschland eine sehr enge Diskussion, weil die DKP sehr auf die DDR ausgerichtet war und außerdem von diesem alten Stalinismus geprägt war.

Italien war in der politischen Diskussion offen, liberal im intellektuellen Sinne, nicht im ökonomischen Sinne. Das war eine Bewegung, die mit den Künsten zusammenarbeitete, die alles erlaubte, nichts Enges hatte. Die meisten Leute in der italienischen kommunistischen Partei waren Maler und Schriftsteller. Deswegen war das eine Erfahrung, die viele machten. Es sind viele aus meiner Generation nach Italien gefahren. Zum Beispiel, Peter Kammerer, der immer noch in Rom lebt, oder Peter O. Chotjewitz.

IF: Das bedeutet, dass Sie nicht der einzige Linke waren, der nach Italien ging.

UT: Aus der Linke gab es viele, für die Italien nicht nur das Land der Orangen und der schönen Frauen war, sondern mehr. Das war das Land, in dem eine politische Utopie real werden konnte, was durch die Ermordung von [Aldo] Moro verhindert wurde. Danach ist Berlinguer auch gestorben. Das war eine Hoffnung auf ein Europa, das links solidarisch und auf Gleichheit

ausgerichtet war, ein Europa mit diesem ausdrücklichen Gleichheitsanspruch. Das war aber wirklich ein Grund. Das war für mich einen Grund.

Ich habe eine Frage an Sie, Frau Faipò. Können sich Sie daran erinnern, wann Sie die erste Orange gegessen haben?

IF: Nein.

UT: Ja, genau. Das ist unmöglich. Man hat sie irgendwann gegessen. Ich weiß auch nicht, wann ich die erste Banane gegessen habe, aber ich weiß ganz genau, wann ich die erste Orange gegessen habe. Das ist doch ein Grund, in ein Land zu fahren, wo es solche Früchte gibt, die so gut schmecken und so wunderbar aussehen, so wunderbar duften. Das ist für mich wirklich ein Kindheitstraum gewesen. Ich habe es mir auch immer verboten, vorher dahin zu fahren. Ich hätte auch vorher hinfahren können, was weiß ich, mit einer Reisegruppe oder allein. Ich dachte: „Wenn, dann will ich da leben“. Klar, in der Villa Massimo, das hätte mir gefallen und ich wäre auch raus- in die Stadt gegangen, aber das ging wirklich aus politischen Gründen nicht. Das ist auch richtig so. Das ist eine Haltung, die es einem verbietet, opportunistisch zu sein. Das ist mein ganzes Leben wichtig gewesen: Keine Kompromisse machen.

Also diese Vorstellung, sowohl die politische als auch die ästhetische: Natürlich waren Gadda und die Realismus-Filme von Antonioni, der bei uns, in Rom, um die Ecke wohnte, auch sehr wichtig. Er kam vorbei, mit Monica Vicchi, und man sagte „Hallo“. Sie guckten immer zu den kleinen Kindern, die im Vorgarten spielten. Das war eben das, was man sich wünschte, was man wollte: Gramsci und Pasolini, die man gelesen hat; die Filme, die man gesehen hat. Das, was für viele Menschen in den sechziger, siebziger Jahren die amerikanische Kultur ist, war für mich die italienische und französische. Aber verbunden mit der Politik

IF: Ich verstehe das, was Sie meinen. Mein Ziel ist auch wirklich, die historische Zeit in meiner Arbeit zu berücksichtigen.

UT: Ja, das müssen Sie. Das ist wichtig für Sie und für die Analyse, die Sie sich vornehmen. Zu meiner römischen Erfahrung gehören auch diese Massendemonstrationen, an denen wir mit den Kindern teilgenommen haben. Da sind hunderttausende von Menschen an den Piazza del Popolo gegangen und genauso gab es auch Demonstrationen von den Faschisten, den Neo-Faschisten des MSI [Movimento Sociale Italiano]. Giorgio Almirante [Vertreter der Repubblica

Sociale di Salò] lief auch die ganze Zeit herum. Das ist auch das Interessante an Rom. Es gibt immer noch Denkmäler, wo man Schriften wie „Dux“ und „Mussolini“ lesen kann.

In Deutschland hätten wir diese Denkmäler 1968 umgerissen. Es ist merkwürdig, dass das bei euch nicht passiert ist. Es gibt noch die steinerne Erinnerung: Diese Bilder von Mussolini sind noch im Stadtbild zu sehen.

IF: Denken Sie, dass dieser Gegensatz zwischen dem Eurokommunismus und dem Neo-Faschismus besonders stark in Rom zu erleben war?

UT: Dieser Widerspruch war da. Natürlich war die linke Bewegung sehr dominant in der Politik. Es war auch sehr dominant, wie sie in die Künste hineinging, auch mit Widersprüchen. Pasolini ist zum Beispiel ein hochinteressanter Regisseur. Ich finde seine Filme wie *Accattone* fantastisch. Ich kann nicht mehr über die Engelsbrücke gehen, ohne zu denken, wie er da runterspringt. Diese Bilder sind wunderbar und man behält sie im Bewusstsein. Pasolini hat eine sehr kritische Haltung gegenüber dem PCI gehabt. Er war Mitglied, ist dann aber ausgetreten.

Dieses Ganze war Rom. Darum habe ich mich seitdem intensiv mit der Alltagsästhetik beschäftigt. Sie sollten die Vorlesung *Erzählen und kein Ende* lesen. Ein Essayband über Alltagsästhetik: Die Beschäftigung mit ihr ist mit und durch Rom in Gang gesetzt worden. Diese Form des Erzählens und auch wie man sich miteinander unterhält, was erzählt wird. In Italien war das damals wunderbar. Man sah diese Leute, nicht nur in der Peripherie, wie Pasolini beschreibt, sondern auch in der Stadt. Man sah, wie sie in den Bars redeten und vor den Häusern saßen. Das war eine orale Kultur.

Die Gestik ist auch anders und das merkt man. Mein Vater hat mir immer Bücher unter die Arme geklemmt, damit ich beim Essen nicht mit den Ellenbogen die Nachbarn behindere.

IF: Das kommt öfters in Ihrem Buch vor. Sie beschreiben immer wieder, wie die Freiheit in Rom überall präsent ist, in der Gestik, der Sprechweise und der Ausdrucksfähigkeit der Menschen. Das steht meiner Ansicht nach im Gegensatz zu Ihrem Vater. War er besonders streng?

UT: Ja, er war Preußisch und sicherlich streng, aber die Atmosphäre war insgesamt viel „enger“ in Deutschland. Obwohl man sagen muss, dass sich das 1968 geändert hat. Plötzlich waren erotische und sexuelle Beziehungen möglich, die früher sehr umständlich waren.

Ich fand in Rom, dass sich die Leute auch anders kleideten, netter und körperbewusster. Der Soziologe und Philosoph Pierre Bourdieu hat gesagt, dass die Kleidung und die Art, wie man sich kleidet, durchaus Parallelen zum Roman haben können. Wie das Begehren sich ausdrückt, wird im Roman auch durch die Kleidung beschrieben.

Es ist schön, das erlebt zu haben. Ich habe natürlich auch die Kehrseite erlebt. Das muss man auch sagen. Man ahnt heute noch, woran die italienische Wirtschaft, die eigentlich kreativ und toll ist, scheitert. Es liegt wahrscheinlich noch in der aus römischer Zeit kommenden Vetternwirtschaft, wie wir auf Deutsch sagen. In Italien muss man öfters Beziehungen haben. Ich habe im Buch geschrieben, dass wir keinen Telefonanschluss bekamen. Das war zunächst unmöglich, bis dann dank eines Bekannten, der bei der IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale) Manager war, wir sehr schnell einen Anschluss bekamen.

IF: Das ist aber leider oft immer noch so. Vielleicht werden sich Italiener nie verändern.

UT: Haha, doch. Italiener bleiben stehen bei Rot, was ganz neu ist. Ich bin beinahe überfahren worden, weil ich loslief. Ich dachte: „Rot, wie immer früher“ und alle standen und guckten mich an. Ich bin früher bei Rot in Deutschland stehen geblieben, aber mit Lust bin ich bei Rot in Italien über die Straße gegangen. Bei mir ist das Gegenteil. Es war lustvoll zu sehen, wie die Leute durch die Autos gingen. Niemand pöbelte, niemand sagte was.

IF: Und glauben Sie, dass sich auch die Märkte wie zum Beispiel der Markt am Campo de' Fiori geändert haben?

UT: Ja, er hat sich so geändert.

IF: Der Markt am Campo de' Fiori ist heute auch sehr touristisch gewesen.

UT: Ja, und das ist auch traurig. Es gibt viele billige Klamottenläden. Früher waren Obst und Gemüse ganz frisch. Wenn man morgens früh da war, wurde alles geliefert. Obst und Gemüse kamen aus der Nähe von Gaeta, aus einem großen Gemüseanbau südlich von Rom gelegen, und wurden zum Campo de' Fiori gebracht. Die Menschen aus Umgebung kauften ein. Jetzt sind mehr Touristen als Einheimische zu sehen. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass Rom wahnsinnig teuer geworden ist, sodass sich nur eine bestimmte Schicht leisten kann, dort zu wohnen. Die normalen Menschen, die dort lebten und wohnten, ihre Stände hatten und dort

einkaufen und kochten, sind nicht mehr da. Im Gegenteil: Es gibt Wohnungen, in denen irgendwelche reiche Engländer, Deutsche oder Russen wohnen

IF: Da haben sich recht. Das sieht man auch in vielen anderen italienischen Städten wie zum Beispiel in Venedig. Die Einheimischen können sich nicht mehr leisten, im historischen Zentrum zu wohnen. Das ist sehr traurig.

Es gibt noch ein Thema Ihres Buches, das wir, Herr Timm, noch nicht besprochen haben: Reinhard Kipphardt und das Kapitel „Die Utopie der Sprache. Versuch über Kipphardt“.

UT: Kipphardt war ein Dramatiker, ein richtig guter Linker. Er war auch Arzt gewesen. Er war aber vor allem ein sehr guter und bedeutender Dramatiker gewesen, der zurzeit nicht mehr viel gespielt wird. Aber er wird wiederkommen. Er hat ein Stück geschrieben, das *In der Sache J. Robert Oppenheimer* heißt. Oppenheimer war der Physiker, der die Atombombe mitgebaut hat. Dieses Theaterstück ist sehr berühmt und wurde weltweit aufgeführt.

Kipphardt ist damals ein international bekannter Autor gewesen. Er gehörte zum Dokumentartheater, zur Dokumentarliteratur. Ich war mit ihm wirklich befreundet. Er starb, als wir in Rom lebten. Er war ein beeindruckender, solidarischer und kluger Mann, der wirklich gute Sachen geschrieben hat.

IF: Und warum die „Utopie der Sprache“?

UT: Das ist diese Vorstellung, die er hatte und die ich auch habe, dass man in der Sprache etwas artikulieren kann, was über den Alltag und die Realität hinausgeht. So kann eine Gegenwirklichkeit zur Realität entstehen. Ich meine nicht, dass man etwas positiv beschreiben muss. Diese Gegenwirklichkeit kann auch etwas hindernd, beengend, bedrängend sein. Damit beschäftigt oder sollte sich Literatur beschäftigen. Man muss die Macht reflektieren, die in der Sprache ist. Es steckt Macht in der Sprache, in der vorgegeben Sprache Durch die Sprache wird das Bewusstsein beeinflusst und geformt. All das ist mit „Utopie der Sprache“ gemeint. Die Sprache hat etwas Befreiendes.

IF: Ich finde die Positionierung der Abhandlung über Kipphardt in *Römische Aufzeichnungen* hochinteressant. Sie befindet sich zusammen mit den beiden Essays über Gramsci und Caravaggio am Ende Ihres Romtextes. Könnten Sie mir bitte erklären, welche Bedeutung dieser Abhandlungen im Hinblick auf den gesamten Text haben?

UT: Gramsci hängt mit der politischen Vorstellung zusammen, nach der Politik nicht etwas Enges, sondern Befreiung ist. Kipphardt ist eine Reflexion über die Sprache und die Literatur. Eine Reflexion darüber, was die Sprache kann, was sie nicht kann und was sie können müsste. Caravaggio repräsentiert eine Auseinandersetzung damit, wie man die Wirklichkeit abbildet, wie man sich auf die Wirklichkeit einlässt: Verklärt man sie oder stellt man sie mit ihren Nöten, Schwierigkeiten und Drängen dar? Soll man ein drangsaliertes Leben darstellen? Das ist eine unglaubliche Eröffnung. Jedes Mal, wenn ich in Rom bin, gucke ich mir die Bilder von Caravaggio an.

IF: Es ist für mich sehr interessant, dass Sie sagen, Caravaggio und seine Abbildung der Wirklichkeit sei für Ihre römische Erfahrung und für *Römische Aufzeichnungen* wichtig gewesen.

UT: Caravaggio hebt die Wirklichkeit hervor. Zum Beispiel bildet die schmutzigen Füße eines Heiligen ab. So was hatte es früher nie gegeben. Er war der erste, der einen Heiligen mit dreckigen Füßen darstellte. Das ist die Wirklichkeit Caravaggios.

IF: In der Forschungsliteratur zu *Römische Aufzeichnungen* wird die Abhandlung über Caravaggio oft als Befreiung der Sinne verstanden.

UT: Da ist auch etwas dran, glaube ich. Für mich war die Erfahrung einer anderen Körperlichkeit wichtig. Natürlich kann man sie auch in Deutschland im Sommer haben, aber in Rom geht sie bis in den November rein. Man kann im Freien sitzen. Die Kinder müssen nicht immer dick angezogen werden. Das war eine Erfahrung, die sich auf vieles richtete: auf das Sehen, auf das Hören auf das Tasten. Das war für mich sehr wichtig. Ich fand zum Beispiel auch Berninis Skulptur namens „Dafne und Apollo“ sehr interessant. Sie ist in der Villa Borghese, und ich gehe immer wieder dahin, wenn ich mal in Rom bin. Die Skulptur ist fantastisch gemacht und damals hatte sie am Sockel ein kleines Loch im Marmor. Jetzt ist es zugespachtelt worden, aber damals haben alle daran gebohrt. Mehr kann man gar nicht sagen. Es genügt zu denken, was für Bedürfnisse und Wünsche des Tastens überhaupt da sind. Auch der Fuß Petrus' im Petersdom ist ganz schmal wie eine flache Zunge, glänzend, weil Millionen und Millionen von Menschen immer daran wischen. Das hat eine gewisse Magie.

IF: Glauben Sie, dass dieses Taster mit Rom verbunden ist?

UT: Ich wurde dort darauf extrem aufmerksam. Diese Beispiele machen das deutlich: Sicherlich gibt es Vergleichbares auch in Deutschland.

IF: Nun möchte ich Ihnen gerne eine Frage zum „Auge des Ethnologen“ stellen. Denken Sie, dass der Erzähler in *Römische Aufzeichnungen* dieses Auge der Ethnologen besitzt und wie ein Ethnologe die Welt um sich herum betrachtet?

UT: In der modernen Forschung gibt es eine teilnehmende Beobachtung in der Ethnologie und insofern würde ich mich in der Tradition sehen, auch als Erzähler. Er ist nicht nur der distanzierte Wissenschaftler, der sich auf nichts einlässt, sondern ist involviert. Der Erzähler in *Römische Aufzeichnungen* ist ganz sichtbar und heftig involviert. Trotzdem gibt es eine Distanz. Ich habe damals Notizen gemacht, Teile fertiggeschrieben und daraus ist dieses Buch entstanden. Ich denke, das hat mit einer teilnehmenden Ethnologie zu tun.

IF: Das heißt, dass Sie die ganze Zeit in Rom unterwegs waren? Oder haben Sie zu Hause geschrieben?

UT: Wir hatten eine Wohnung in der Via Gradisca. Wir haben ein Jahr dort gewohnt und ein Jahr in der Nähe von der Via Salaria. Jedenfalls, zwei Jahre insgesamt. Ich habe zu Hause geschrieben, aber ich habe mich auch sehr viel in der Stadt rumgetrieben. Man war drin, involviert. Man traf Leute und Freunde sowohl Deutsche als auch Italiener. Meine Frau spricht gut Italienisch. Ich konnte es damals. Jetzt verstehe ich es nur. So bin ich rumgelaufen, habe Museen besucht, aber vor allem den Alltag betrachtet, was die Leute tun, wie sie reden, gestikulieren. Ich bin fleißig da rumgelaufen. Dann habe ich italienische Freunde getroffen. Ich habe mich sehr, sehr wohl gefühlt. Das war eine andere Situation als die, die die Stipendiaten in der Villa Massimo erlebten. Sie sind wie unter einer Käseglocke. Natürlich gibt es welche, die rausgehen, aber andere können die Sprache nicht und kennen keine Italiener.

IF: Allein die Tatsache, dass in der Villa Massimo Deutsch gesprochen wird, ist etwas Besonderes für Rom.

UT: Ja, klar. Das ist eine kleine deutsche Insel. Das ist für Leute, die nicht so sprachlich ausgerichtet sind. Für Architekten, Bildhauern, Komponisten ist die Villa Massimo eine wunderbare Sache. Man bekommt ein sehr gutes Stipendium. Allein das hätte uns sehr geholfen. Die Bedingungen der Villa Massimo waren beneidenswert. Wir, meine Familie und ich, haben da wirklich an der Armutsgrenze gelebt. Heute geht's mir gut, aber das war damals wirklich nicht einfach.

IF: Wie trifft man die Entscheidung, in ein fremdes Land ohne Verbindungen und ohne Kontakte zu ziehen?

UT: Ich habe versucht, das zu beschreiben. Man wurde zunächst sehr auf sich selbst zurückgeworfen, aber das wurde dann doch bald auch aufgelöst. Zwei, drei Monate und dann änderte sich alles durch den Freundeskreis, insbesondere durch die Italiener, die wir immer noch kennen.

IF: Ich glaube, dass Ihre Erfahrung einzigartig war. Es gab den gewöhnlichen Weg und Sie haben sich bewusst dagegen entschieden.

UT: Das war wirklich abenteuerlich. Das ist ganz richtig. Das ist ein Bruch gewesen. Ich ging aus dem ganz gewöhnten Alltag raus und machte etwas sehr Ungewöhnliches. Das war ein Experiment mit mir selbst und mit der Familie. Die Kinder wurden natürlich nicht gefragt, aber meine Frau ja.

Ich will Ihnen ein Graffito zeigen, den ich das letzte Mal fotografiert habe, als ich in Rom gewesen bin. Dies sind Sachen, die ich fotografiere: In der Mauer ist ein antikes Bruchstück und jemand hat die Beine reingemalt. Das ist Alltagskunst, fantastisch. Unglaublich gut gemacht. So bin ich damals durch Rom herumgelaufen und so laufe ich immer noch durch Rom. Das finde ich faszinierend.

IF: Denken Sie, dass man hier in Deutschland diese Alltagskunst nicht finden könnten?

UT: Man findet das hier garantiert nicht. Und warum? Denn das ist ein antikes Bruchstück, eingemauert in einer Mauer, die jemand spontan bemalt hat. Das kann man hier nicht finden, per se nicht. Aber das ist genau der Reiz an Rom: Es gibt so viele Schichten. Graffitis kann man

hier auch finden. Man findet sie in auch New York, aber das, was man in New York nicht findet, ist ein original römisches Bruchstück, das jemand in solch einer lustigen Form ergänzt hat.

Ich denke, es ist für das Schreiben immer wichtig, dass man besondere Situationen findet. So zeigt man das, was das Besondere ausmacht. Das Besondere ist ein antikes eingemauertes Bruchstück –und davon gibt es viele in Rom –, das aber jemand spontan ergänzt hat. Das ist in dieser Form nur in Rom zu finden, nicht in Berlin, nicht in New York oder sonst wo. Das ist das Schöne an Rom.

IF: Das ist ein wunderschönes Bild, um unser Gespräch zu beenden. Ich bedanke mich bei Ihnen, Herrn Timm, recht herzlich für das Gespräch.

5.2. „Es gibt auch nur diese eine Stadt. In dieser Stadt gibt es alles“: Ein Gespräch mit Klaus Modick (Mainz, 16. November 2017)

Irene Faipò: Herr Modick, ich möchte Sie zunächst fragen, wie Sie dazu kamen, sich um ein Stipendium der Villa Massimo zu bewerben.

Klaus Modick: Die Villa Massimo ist wie eine märchenhafte Insel, und ich habe mich da überaus wohl gefühlt. Mir hat besonders gut gefallen, dass sie in einem Teil Roms liegt, der ganz „normal“ ist. Sie liegt außerhalb des „centro storico“ („historischen Zentrums“) in der Nähe der Piazza Bologna. Um diese Gegend verirrt sich kaum ein Tourist.

Um ein Stipendium der Villa Massimo habe ich mich aber gar nicht selbst beworben. Ich wurde vorgeschlagen, bin gefragt worden, ob ich das machen wollte. Damals, 1990, gab es keine Eigenbewerbung. Man musste vorgeschlagen werden durch eine Jury. Man konnte das Stipendium natürlich ablehnen, aber ich habe nie von jemandem gehört, der das Stipendium abgelehnt hätte - es sei denn aus irgendwelchen persönlichen Gründen wie etwa Krankheit. Ich hatte zwar schon vorher von der Villa Massimo gehört und gedacht: „Schön. Wenn es käme, würde ich ja sagen“. Aber angertragen wurde es mir vom Kulturministerium meines Bundeslandes, Niedersachsen.

IF: Von wem?

KM: Die Bundesländer hatten und haben immer noch Vorschlagsrecht für die Kandidaten, für die sie zuständig waren. Die einzelnen Bundesländer hatten Fachgremien, Jurys, die die

Ministerien berieten, wer vorgeschlagen werden sollte. So war es auch bei mir. Ich wurde vom niedersächsischen Kultusministerium gefragt, ob ich Interesse hätte, und ich antwortete natürlich: „Ja, selbstverständlich“.

IF: Sie hatten Interesse in dem Sinn, dass Sie auch woandershin gefahren wären, wären Sie gefragt worden? Hätte Sie das Kulturministerium von Niedersachsen gefragt, ob Sie in die Villa Aurora (Santa Monica) wollen, hätten Sie Ja gesagt?

KM: Ja, ich hätte ja gesagt. Das habe ich später (2010) dann ja auch gemacht. Bevor damals der Vorschlag kam, hatte ich keinen spezifischen Drang, nach Rom zu gehen. Ich war davor ein paar Mal in Italien gewesen, allerdings nicht in Rom, und fand das immer wunderschön. Aber auf die Idee, ein Jahr in Rom zu leben, wäre ich ohne dieses Angebot überhaupt nicht gekommen. Meine intensive Beziehung zu der Stadt ergab sich erst, während ich dort war.

IF: Das heißt, dass Sie sich davor für das Thema Rom und Romreise nicht interessiert haben?

KM: Nein, oder vielleicht indirekt doch, denn ich war auf einem humanistischen Gymnasium, einer Latein-Schule. Da habe ich von der 5. bis zur 13. Klasse Latein gehabt. Das sind immerhin 9 Jahre. In Deutschland hat der Lateinunterricht auch immer einen historischen Hintergrund. Man liest die entsprechenden Texte, die zentral mit Rom zu tun haben. Deswegen hatte ich schon, wenn man so will, gewissermaßen eine klassische Grundlage, die sich aber nicht auf die Gegenwart bezog, sondern auf die Antike. Aber immerhin war da etwas: Deutlich mehr als gar nichts.

IF: Welche italienischen Autorinnen und Autoren kennen Sie, die sich literarisch mit Rom auseinandergesetzt haben?

KM: Elsa Morante, „La Storia“, Moravia, Calvino. Obwohl Calvino ja eigentlich kein Romautor ist. Sonst habe ich vor meinem Romaufenthalt von italienischer Literatur im engeren Sinn nicht viel gelesen.

IF: Und welche Reiseberichte von deutschen Autorinnen und Autoren haben Sie gelesen?

KM: Johann Wolfgang von Goethes Italienische Reise, klar. Das ist Pflichtlektüre. Auch Wilhelm Müllers „Rom. Römer. Römerinnen“. Wolf Dieter Brinkmanns Rom, Blicke habe ich

erst in der Villa Massimo gelesen. Als ich gemerkt habe, dass auch ich eventuell etwas über Rom schreiben würde, habe ich angefangen, das Feld ein bisschen genauer zu sondieren. Man will ja den Nordpol nicht zum zweiten Mal entdecken. So habe ich auch Rom, Blicke gelesen, das mir aber, ehrlich gesagt, nicht gefallen hat. Ich glaube, das Buch hat gar nicht so viel mit Rom zu tun, sondern mehr mit Brinkmanns Missvergnügen an der Welt. Wäre Brinkmann zu der Zeit irgendwo anders gewesen, hätte es ihm dort genauso missfallen.

IF: Ja, ich stimme zu.

KM: Wäre Brinkmann in London, Paris oder sonst wo gewesen, hätte er auch diesen Hass und Ekel gehabt. Nur war er damals eben in Rom.

IF: Was haben Sie sonst noch über Rom gelesen?

KM: Viel. Sehr gut gefallen hat mir das Buch Canto von Paul Nizon, einem schweizerischen Autor. Das ist meinem Rombuch ein bisschen verwandt, weil es kein objektives Stadtporträt liefern will, sondern eine subjektive Flanerie durch Rom ist.

In der Villa Massimo gibt es eine Bibliothek und ich habe da gezielt herumgeblättert. Ich weiß heute nicht mehr genau, was ich da alles zum Thema gelesen habe. Es war auch keine systematische Recherche. Ich habe zwischendurch auch einiges Historisches zur römischen Geschichte gelesen, weil ich wohl auch dachte, dass es dort Stoff für mich geben konnte.

Ich habe mich ziemlich unorganisiert und spontan durch alles Mögliche durchgelesen. Unsystematisch eben, ungezielt, weil ich am Anfang noch nicht wusste, dass ich überhaupt etwas Konkretes über Rom schreiben wollte.

Es ist Ihnen bestimmt auch aufgefallen, dass es im Buch im Haupterzählfluss immer Stellen gibt, die stilistisch anders sind als der „eigentliche“ Text. Diese Stellen fangen immer an mit dem Wort: „Einmal“. Es sind Erlebnisse und Anekdoten, z.B. über Betrüger in Rom. Es sind kleine Bilder, Genre-Miniaturen, die in den Erzählstrom eingefügt sind. Diese Anekdoten habe ich ursprünglich für eine Wochen-Zeitung geschrieben, die es heute nicht mehr gibt: Rheinischer Merkur. Die Redaktion hatte mich damals gefragt, ob ich einmal pro Monat einen Beitrag über meinen Rom-Aufenthalt schreiben wollte. Die Serie hieß: „Römische Impressionen“. Und das waren solche anekdotischen Geschichten, zum Beispiel Probleme mit der Bürokratie und Erlebnisse im römischen Alltag - leicht ironische Genreszenen und Skizzen.

Sie wurden zur Keimzelle des ganzen Buchs, das ich dann am Ende meines Aufenthalts angefangen habe. Als ich abreiste, war es noch nicht fertig. Ich habe es erst zu Hause vollendet. Das Buch ist kein Erfahrungsbericht über einen bestimmten Tag in Rom, sondern das ganze Jahr ist hier auf einen sozusagen idealen Tag komprimiert. Ich brauchte eine plausible Struktur und habe deshalb das Buch so geschrieben, als würde der Erzähler, der natürlich stark autobiografische Züge hat, kurz vor seiner Abreise ein letztes Mal durch die Stadt flanieren und alles noch einmal betrachten. Das war in dieser Form natürlich kein reales Erlebnis: So einen Weg hätte man gar nicht schaffen können an einem einzigen Tag.

IF: Ja, klar. Die Tatsache, dass das Buch an einem einzigen Tag spielt, ist fiktional.

KM: Ja, das ist nur eine Konstruktion, um eine Struktur für die Erzählung zu schaffen.

IF: Jedenfalls haben Sie schon in der Villa Massimo damit angefangen, das Buch zu schreiben. Richtig?

KM: Ja, angefangen hat es mit diesen kleinen Anekdoten und Szenen. Das Konzept des Buches habe ich aber erst ganz zum Schluss entwickelt, vielleicht zwei Monate vor Ende meines Aufenthalts. Früher wäre es nicht möglich gewesen, weil ich das Material noch gar nicht beisammen hatte. Ich musste ja erstmal alles kennenlernen und sammeln. Im Grunde ist das Buch nicht nur dieser einzige Tag, sondern der Ertrag des ganzen Jahres, das ich für eine tragfähige Erzählstruktur zu einem Tag zusammengeschoben habe.

IF: Ja. Wie erhielten Sie die Inspiration für das Buch?

KM: Als ich diese Zeitungsbeiträge schrieb, merkte ich, dass sie nur ein sehr kleiner Teil meiner Erfahrungen und Wahrnehmungen in Rom sein konnten. Logischerweise. Hätte ich über Rom so schreiben wollen, wie ich es wahrnahm, so hätten diese Zeitungsbeiträge nicht ausgereicht. Ich brauchte einen weiteren Spielraum und mehr Kontext. So habe ich mir überlegt: „Wie machst du das?“. Wie ich dann auf die Idee verfallen bin, alles zu einem Tag zusammenzufügen, weiß ich nicht mehr. Es kam mir aber sehr plausibel vor.

IF: Das heißt, die Form der Anekdoten war Ihnen zu kurz für alles, was Sie schreiben wollten?

KM: Tja, für ein Buch hätte das umfangmäßig sowieso nicht gereicht. Aber es ging nicht nur um den Umfang, sondern auch um Inhalte, die in solche Zeitungsbeiträge nicht gepasst hätten. Im Übrigen ist niemand, der als Schriftsteller Rom besucht, dazu verpflichtet, ein Buch über Rom zu schreiben. Es gibt ja sowieso schon viel zu viel davon. Mich haben die Erfahrung in und mit der Stadt angetrieben und interessiert. Die Stadt hat mich berührt und fasziniert. Ich bin auch sehr oft und sehr lange in der Stadt unterwegs gewesen. Im Zentrum kannte ich mich schon früh gut aus: Ich bin immer zu Fuß gegangen und kannte am Ende fast jede Ecke und jeden Winkel, soweit das in einem Jahr überhaupt möglich ist. Bei diesen Flanerien ergaben sich all die Impressionen und Wahrnehmungen und Eindrücke, von denen ich dachte: Sie ergeben einen guten Stoff. Obwohl ich mir natürlich auch überlegte: „Über Rom ist schon so viel geschrieben worden, jetzt musst du nicht auch noch kommen“. Aber in meinem Buch kommen weder der Name ‚Rom‘ noch die Namen der Plätze und Straßen vor: Ich habe Rom so behandelt, als wäre es „die Stadt“ – sozusagen ein idealer Ort. Es gibt in meiner Erzählung nur diese eine Stadt, die alles hat und in der es alles gibt, was es je gab: „Roma aeterna“. Wer Rom kennt und das Buch liest, weiß vermutlich Bescheid, wo ich im Buch jeweils bin, weil das Ambiente immer durchaus realistisch beschrieben wird. Wenn ich zum Beispiel sage: „Ich bin auf dem Markt, auf dem Giordano Bruno steht“, dann weiß natürlich jeder, wo das ist. Na ja, vielleicht nicht jeder, aber doch jeder, der Rom ein bisschen kennt. Oder die Spanische Treppe oder das Pantheon, die per se ein extremes Beispiel so genannter Sehenswürdigkeit repräsentieren.

Man wagt ja kaum, das Wort ‚Rom‘ in den Mund zu nehmen. Rom ist ja wie auch andere solcher Städte und Orte wie Paris oder New York, schon längst sein eigenes Klischee geworden, und ich musste irgendwie darum herumkommen, um nicht immer wieder in die Klischeefalle zu laufen. Es schien mir ein probables Mittel zu sein, zu sagen: „Ich blende jetzt die konkrete Benennung der Topografie aus. Ich sage nur: ‚die Stadt‘, ‚der Platz‘ oder ‚die U-Bahn‘.

IF: Ja, ich finde das genial. Sie haben ein Buch über Rom geschrieben, ohne nicht einmal den Namen der Stadt zu nennen.

KM: Das schien mir eine Möglichkeit, zumindest einen Teil des Klischees zu unterlaufen.

IF: Ja, ich finde das sehr gut gelungen. Und wie war ihr Alltag da? Waren Sie wesentlich mehr in der Villa Massimo oder eher in der Stadt unterwegs?

KM: Wenn man das in Stunden rechnen könnte, habe ich vermutlich mehr Zeit in der Villa verbracht, weil ich da gearbeitet und geschlafen habe. Die Villa war mein Lebensmittelpunkt und mein Wohnort. Ich hatte auch meine Familie dabei, meine Frau und zwei kleine Kinder, die dort in den Kindergarten der Schweizer Schule gingen. Trotzdem war ich, anders als manche andere Stipendiaten, oft unterwegs. Es gab natürlich viele, die sich zwar gezielt Rom angeguckt haben, die aber hauptsächlich in ihren Studios gesessen und gearbeitet haben – Maler oder Musiker. Ich hatte mir übrigens gar nicht vorgenommen, in diesem Jahr zu schreiben. Ich habe gedacht: „Dies Jahr in Rom ist ein Geschenk, und du musst gar nicht arbeiten“. Ich habe auch kein Projekt mitgenommen, abgesehen von diesen Zeitungsbeiträgen, die aber nebensächlich waren. Hätte ich ein anderes Buch-Projekt mitgebracht, hätte ich das Rombuch wahrscheinlich nie geschrieben, weil ich mich die ganze Zeit mit dem Mitgeschleppten beschäftigt hätte. Ich wollte ja nicht einmal ein Rombuch schreiben. Das ergab sich dann einfach so, und als es sich ergab, habe ich es gern akzeptiert.

IF: Sie wollten das Geschenk der Villa Massimo genießen und die Stadt kennenlernen.

KM: Ja, genau das wollte ich. Ich wollte nicht nach einem Jahr nach Hause zurückkehren und sagen: „Die Villa Massimo ist schön, aber viel mehr kann ich über Rom nicht sagen“. Ich glaube, dass es manche Stipendiaten gibt, bei denen das so ist. Sie gehen nicht wirklich raus, kommen vielleicht nur bis zur Piazza Bologna und gehen dann wieder ins Studio. Das ist eine Frage des Temperaments und der Persönlichkeit.

IF: Ja, vielleicht hat das schon mit der Persönlichkeit zu tun. All die Stipendiaten die letztendlich unterschiedliche Menschen sind. Und haben Sie Italienisch gelernt?

KM: Ich hatte mich schon etwas vorbereitet. Ich wusste ein Jahr im Voraus, dass meine Familie und ich nach Rom gehen würden. Deshalb habe ich einen Italienischkurs besucht. Von dem Gelernten ist leider wenig hängen geblieben, aber das reichte damals immerhin fürs Einkaufen, für Restaurants und Bars und die Post und den Straßenverkehr. Das alltägliche Leben konnte ich radebrechend und fließend falsch auf Italienisch absolvieren. In der Villa wurde auch ein Sprachkurs angeboten, und da habe ich auch mitgemacht. Gut ist mein Italienisch trotzdem nie geworden, aber in diesem Jahr ging es ganz passabel. Ich habe auch gemerkt, dass die Kollegen, die Stipendiaten, die kein Italienisch konnten, in der Stadt nicht so frei waren. Mit Händen und

Füßen kann man sich schon ein bisschen verständigen, aber wenn man ein bisschen Italienisch konnte, kam doch weiter.

IF: Warum?

KM: Weil ich mehr verstanden habe und mich besser orientieren konnte. Auch das Lebensgefühl, die Nuancen und Details, kriegt man gar nicht richtig mit, wenn man die Sprache gar nicht kann.

IF: Ja, das stimmt. Ich bin auch Ihrer Meinung. Haben Sie Kontakte zu Römerinnen und Römern aufgenommen?

KM: Nein, eher nicht. Das hat sich kaum ergeben. Zu römischen Künstlern und Schriftstellern überhaupt nicht, aber dafür hat die Villa Massimo leider auch nichts getan. Es gabe damals eine andere Direktion als. Damals war die Direktorin eine Frau Wolken.

IF: Ja, Sie hatten einen Streit mit ihr, richtig? Ich habe einen Zeitungsartikel darüber gelesen.

KM: Den Artikel in „Die Zeit“ habe ich zusammen mit Hanns-Josef Ortheil und Richard Wagner verfasst, die zur selben Zeit Stipendiaten waren. Das hat dazu geführt, dass Frau Wolken entlassen wurde. Dieser Artikel war der Stein, der die Lawine ins Rollen brachte. Die schwierige Situation war längst bekannt, nur hatte bislang niemand den Mund aufgemacht. Ich bin dann nach meinem Jahr immer mal wieder für ein Wochenende oder für eine Woche in die Villa Massimo zurück gekommen: Unter dem Direktor Blüher hat sich vieles verändert. Inzwischen wird viel mehr vermittelt, auch Kontakte zu Italienern. Wenn Sie zu meiner Zeit (1990/91) zum Beispiel jemanden kennenlernen wollten, mussten Sie alles selbst organisieren. Da aber die Leute gar nicht wussten, wie sie das organisieren sollten, kamen solche Kontakte gar nicht zustande. Es gab nur wenige Römer, die ich etwa näher kennengelernt habe. Zum Beispiel gab es die Frau, die in der Villa den Deutschkurs gab. Sie hat die Kursteilnehmer zu sich nach Hause eingeladen, was in Rom wohl gar nicht die Regel ist. Man trifft sich eher in einem Lokal, aber nicht zu Hause. Mit der Lehrerin ergab sich eine Bekanntschaft, die über das „Hallo, wie geht’s?“ hinausging. Dann gab es einen italienischen Arzt, der in der Villa Massimo eine Art Hausarzt war, insbesondere für Kinder. Das war der dunkle Schatten meines römischen Jahres. Eine meiner Töchter war an einer Lungenentzündung sehr schwer erkrankt. Dieser Arzt,

Dottore Basili, sprach übrigens sehr gut Deutsch. Ich werde ihn nie vergessen, er war ein sehr freundlicher Mann. Meine Tochter hat es dann auch überlebt, nicht zuletzt wegen dieses Arztes. Mit ihm entwickelte sich eine intensivere Beziehung. Außerdem gingen meine Kinder, die damals noch nicht in die Schule gingen, wie viele Kinder in der Villa Massimo in die Schweizer Schule. Dort war Unterrichtssprache Deutsch, was für die deutschen Stipendiaten-Kinder natürlich günstig war. Es gab nicht nur die Schule, sondern auch einen Kindergarten. Da war eine Kindergärtnerin, mit der wir auch ein bisschen mehr Kontakt bekamen. Sie hat uns zu sich eingeladen, und wir luden sie auch in die Villa Massimo ein. Diese Leute sind ein gutes Beispiel dafür, dass ich mit Italienern aus meiner Profession nicht in Kontakt kam. Das empfinde ich aber nicht als Defizit. Schriftsteller und Künstler gab es ja in der Villa genug.

IF: Das ist sehr interessant. Hätten Sie aber heute rückblickend kein Interesse daran gehabt, einen Vortrag an der Universität La Sapienza zu halten oder italienische Schriftstellerinnen und Schriftsteller kennenzulernen?

KM: Doch, das schon. Ich kam auch mit einigen Stipendiaten gut zurecht. Mit manchen besser, mit manchen schlechter. Ich habe auch Vorträge besucht. Sie waren aber nicht auf Italienisch, denn sie fanden zum Beispiel in der Französischen Akademie, in der Amerikanischen Akademie oder im Deutschen Archäologischen Institut oder der Herziana statt. In Rom gibt es besonders auf der historischen und kulturellen Ebene ein sehr großes Angebot, eben auch auf Deutsch. Es gibt viele interessante Veranstaltungen, die aber nicht nur von der Villa Massimo organisiert wurden.

IF: Waren Sie zum Beispiel in der Casa di Goethe?

KM: Die Casa di Goethe gab es damals noch nicht. Kennen Sie Friedrich Christian Delius?

IF: Ja, selbstverständlich. Er hat auch über Rom geschrieben.

KM: Ja, er war früher auch Stipendiat der Villa Massimo, und dann erhielt er irgendwann ein Stipendium der Casa di Goethe.

IF: Sind Sie Friedrich Christian Delius in Rom begegnet?

KM: Nein. Wir kannten uns schon über unsere Bücher und waren befreundet, seitdem wir feststellten, dass wir beide ein Faible für Rom hatten. Delius ist ja sogar in Rom geboren. Das hat natürlich zur Freundschaft beigetragen. Delius ist dann nach der Zeit in der Casa di Goethe länger in Rom geblieben. Ich schätze, für etwa fünfzehn Jahre.

Das war auch eine Ihrer Fragen, ob ich mir hätte vorstellen können, länger in Rom zu bleiben. Ja, das hätte ich mir vorstellen können, aber das kam aus praktischen Erwägungen nicht in Frage. Meine Kinder standen kurz vor der Einschulung, und ich hätte sie in Rom in die Schweizer oder in die Deutsche Schule schicken müssen. Das hat mir die Entscheidung abgenommen, weil es wegen der familiären Situation schwer möglich gewesen wäre länger in Rom zu bleiben, oder nur unter schwierigen Bedingungen. Das muss man auch sagen: Rom ist, wenn man nicht in einem Märchenschloss wie der Villa Massimo wohnt, eine sehr schwierige Stadt. Das Leben da ist hart, extrem schwierig.

IF: Warum ist es hart, Herr Modick?

KM: Es ist laut. Es ist hektisch. Es ist chaotisch. Es ist auch manchmal – das dürfen Sie nicht übel nehmen – nicht so ganz sauber, jedenfalls nicht im Vergleich zu deutschen Verhältnissen. Dann ist Rom auch recht teuer, wenn man nicht allzu weit entfernt vom Zentrum entfernt wohnen will. Außerdem hätte man für vier Personen eine große Wohnung gebraucht, und das hätte ich mir, ehrlich gesagt, zu der Zeit finanziell gar nicht leisten können.

Aber Friedrich Christian Delius oder auch Jan Koneffke sind da geblieben ...

IF: Ja, aber in einer ganz anderen Konstellation...

KM: Genau. Wäre ich alleine gewesen, hätte sich vielleicht die Frage für mich ernsthaft gestellt, aber so, wie meine Situation damals war, kam das nicht in Frage. Der Abschied fiel mir schwer, weil es mir in Rom und in der Villa so gut gefallen hatte, aber ich dachte: „Ich muss nicht unbedingt hierbleiben. Ich komme aber gerne wieder.“ Ein Jahr war eine gute Zeit. Es war genug. Ich glaube, wenn ich länger dort geblieben wäre, wäre mein Gefühl nicht besser geworden. In der Villa Massimo gibt es nicht nur diese märchenhafte Abgeschiedenheit, sondern man lebt dort fast wie ein Kind, das versorgt und umhegt wird. Oder wie im Hotel, mit Portier und Putzfrau ...

IF: Ja, ich glaube, man fühlt sich dort wie im Urlaub.

KM: Ja, das ist wirklich eine Ausnahmensituation. Sie hat eine gewisse Künstlichkeit, eine sehr schöne Künstlichkeit, wenn man aber durchs Tor der Villa geht und die Mauer hinter sich lässt, dann fängt das wirkliche Leben an. Das ist auch schön, aber es ist eben auch hektisch und schrill und schwierig.

IF: Sie haben in Rom gelebt und die Stadt erkundet, aber das wahre Leben in Rom ist anders als in der Villa Massimo. Richtig?

KM: Ja, soweit ich überhaupt über „das wahre römische Leben“ reden darf. Das habe ich nur von außen gesehen, obwohl ich versucht habe, mich so weit wie möglich darauf einzulassen. Allerdings bleibt man doch ein Fremder. Man müsste wirklich dort wohnen und arbeiten, und selbst dann bliebe fraglich, ob man wirklich integriert ist.

IF: Ist das nicht die Frage der Integration? Vielleicht bleibt man immer ein Fremder, obwohl man lange Zeit an einem Ort gewohnt hat und integriert ist.

KM: Der römische Alltag hat mir gut gefallen, vor allem dieses Viertel, in dem die Villa steht. Da herrscht ein nicht touristisch gefärbtes, normales Alltagsleben. Es ist kein armes Viertel, aber auch keine reiches. Auf der einen Seite in Richtung der Via Nomentana wird alles ein bisschen großbürgerlicher, teuer und edler, weil da die Botschaften und Konsulate liegen. Auf der anderen Seite dagegen war alles etwas kleinbürgerlicher, freundlich, aber nicht arm. Wenn ich in Rom leben würde, würde mir die Gegend, in der sich die Villa Massimo befindet, sehr gut gefallen.

In der touristisch überfluteten Altstadt möchte ich allerdings nicht leben wollen. Abgesehen von den Vorstädten, ist Rom ja auch gar nicht so groß. Wenn ich genug Zeit hatte, bin ich von der Villa Massimo zu Fuß ins Zentrum gegangen. Das hat nur eine gute halbe Stunde gedauert.

IF: Sie haben früher erwähnt, dass Sie Elsa Morante und Moravia gelesen haben. Haben Sie auch Texte von Pier Paolo Pasolini und Carlo Emilio Gadda gelesen?

KM: Ja, Pasolini habe ich gelesen. Ich habe ein Buch von Gadda gelesen, als ich in der Villa Massimo war. Ich weiß nicht mehr, welches. Eine Stipendiatin, eine Künstlerin, die in demselben Jahr wie ich in der Villa Massimo war, war mit Peter O. Chotjewitz verheiratet. Er

ist die gleiche Generation wie Delius und Übersetzer von Gadda und anderen italienischen Autoren. Er war kein Stipendiat, sondern seine Frau, aber er saß im Garten und hat an seiner Übersetzung gearbeitet. So bin ich dann auf den Namen von Gadda gestoßen.

IF: Ich hätte auch eine Frage zur deutschen Wiedervereinigung. 1990 war nicht nur das Jahr Ihres vierzigsten Geburtstages. Dieses Jahr war auch mit einem Wendepunkt der Geschichte verbunden. Warum haben Sie ein Buch über Rom genau in der Zeit geschrieben, in der die Welt ihr politisch-historisches Augenmerk auf die deutsche Vereinigung richtete?

KM: Es war nur ein Zufall, dass es an dem Tag, an dem ich nach Italien eingereist bin, diese Wiedervereinigungsfeier in Berlin gab. Ich war damals übrigens gar nicht so sehr davon begeistert, weil ich das nicht als eine Wiedervereinigung gesehen habe, sondern so, wie es vollgezogen wurde, als einen Beitritt der DDR in die BRD – und das war es de facto ja auch. Ich hätte mir eine neue, gesamtdeutsche Verfassung gewünscht: Eine neue Gründung, einen neuen Staat. Es war ja nicht mehr die alte BRD und auch nicht mehr die untergegangene DDR. Es war aber auch nicht das alte deutsche Reich, sondern ein zusammengesetzter Staat, der von Anfang an von der BRD dominiert wurde, politisch und wirtschaftlich. Ich fand das falsch. Am Anfang des Buchs gibt es eine Bemerkung dazu, aber das Thema spielt dann keine Rolle mehr. Ich bin dann ja weg aus Deutschland und in Italien. Deshalb habe ich auch die italienische Nationalfahne und die Farben einmontiert. Ich zitiere auch aus einem Lied von Lucio Dalla. Das ist, als ob ich sagen würde: „Ich komme aus Deutschland und das, was gerade in meinem Land passiert, gefällt mir nicht so recht“. Deshalb habe ich sozusagen die italienische Fahne gehisst.

IF: Sie oder der Erzähler?

KM: Die sind nicht hundertprozentig identisch, aber der Text ist natürlich stark autobiografisch. Erfundene, fiktionale Sachen gibt es in diesem Sinne kaum in dem Buch.

IF: Und warum haben Sie Lucio Dalls Lied „L’anno che verrà“ eingebaut?

KM: Das Lied hatte ich im Kopf, weil wir im Italienischkurs, den ich vor meiner Abfahrt besucht habe, dieses Lied gehört haben. Ich dachte, das passt sehr gut. Es handelt ja auch von etwas, das man hinter sich lässt.

IF: Ja, auf jeden Fall.

KM: Ich mochte auch vorher manche italienische Musik und mag sie immer noch. Deswegen war das ein schöner Zufall. Ich kannte den Text dieses Liedes und dachte: „Ich schreibe das einfach mal rein in meinen Text“.

IF: Ich empfinde aber die Entscheidung, im Jahr der deutschen Wiedervereinigung ein Buch über Rom zu schreiben, als klare Stellungnahme. Es scheint mir so, als möchten Sie sich komplett von Deutschland distanzieren. Ist das eine Spekulation?

KM: Komplett distanzieren ist vielleicht zu stark formuliert, aber es ergab sich nun einmal so, dass diese historisch-politische Situation genau in dem Jahr angetreten ist, in dem ich in Rom war. Es gab aber auch andere wichtige historisch-politische Ereignisse wie den ersten Irak-Krieg. Ich erinnere mich daran, dass es große Aufregung in der Villa Massimo gab. Ich wäre auch nicht auf die Idee gekommen, darüber etwas zu schreiben. Ich bin eigentlich kein politischer Autor. Ich bin zwar ein politisch interessierter Mensch und habe meine dezidierten Meinungen, aber in meinen Büchern kommt Politik nur indirekt vor. Ich arbeite viel mit historischen Stoffen, aber ich bin kein Günter Grass. Ich wäre nie auf die Idee gekommen, ein Buch über die deutsche Wiedervereinigung zu schreiben, nicht zuhause und schon gar nicht in Rom!

IF: Ich verstehe. Ich mag den Titel Das Licht in den Steinen. Wie kamen Sie dazu?

KM: Ich mag ihn auch. Rein logisch geht das ja eigentlich nicht. Es kann kein Licht in den Steinen geben, aber ich dachte, das passt doch. Da ist etwas Poetisches. Das ist manchmal so, nicht nur in Rom, an mediterranen Spätnachmittagen, wenn die Sonne gelb und voll und müde wird, sieht man das Licht an Steinen und Hauswänden. Es sieht dann so aus, als würde das Licht nicht darauf scheinen, sondern eher so, als wären es die Steine, die das Licht ausstrahlen, wie ein Echo. Das habe ich in Rom besonders intensiv erlebt.

IF: Ich habe mir etwas Ähnliches vorgestellt. Ich habe auch an das Licht in Rom und in Süditalien gedacht, weil ich es auch so erlebt habe. Obwohl ich Italienerin bin, ist das Licht in Mailand ganz anders als in Rom. Ich möchte Sie außerdem fragen, ob Sie glauben, dass man in

Ihrem Buch von einer „puren Anschauung“ reden kann. Wer danach strebt, Rom zu verinnerlichen, der muss zunächst sehen lernen. Lässt sich ein Reisender auf diese „pure Anschauung“ ein, so befreit er sich von seinen persönlichen Grenzen und entwickelt somit ein neues Deutungsmuster.

KM: Ich würde eher „reine Anschauung“ sagen. Obwohl pur und rein wohl ziemlich das Gleiche sind oder jedenfalls meinen. Darunter wird eine Wahrnehmung gemeint, die sich von Interpretationen, Deutungen und von der Geschichte frei macht. Sie hat schon etwas Somnambules, womöglich gar mystisches oder halluzinatorisches. Mein Buch hat rauschhafte und ekstatische Züge. Die Wahrnehmung und ihre Beschreibung ist hier zwar eher realistisch, aber sie wird von etwas leicht Surrealistischem durchzogen. Das betrifft vor allem die Art und Weise, wie die Dinge beschrieben werden. Es gibt oft Zustände zwischen Schlaf und Wachsein. Sie durchziehen leitmotivisch das Buch: Eine Wahrnehmungsweise, eine Form der Anschauung, die, poetisch ausgerückt, direkt in Herz und Seele geht. Wenn ich ein Gebäude sehe, dann sehe ich nicht, welche Funktion oder Geschichte es hatte, sondern welche unmittelbare Wirkung es auf mich hat. Das hat mit einer ästhetischen Wahrnehmung zu tun, die erst einmal von Erklärung frei ist. Sie ist gewissermaßen naiv und ist sich zugleich dieser Naivität bewusst.

Sie erwähnen auch Rilke, Frau Faipò. Wahrscheinlich haben Sie damit Recht, aber das war mir, als ich das Buch geschrieben habe, nicht bewusst. Ich kannte natürlich Die Aufzeichnungen Maltes Laurids Brigge. Als Sie mir ihre Fragen geschickt haben, habe ich eine Weile darüber nachgedacht und habe gedacht, ob das das nicht tatsächlich sein könnte, dass sich da für mich unbemerkt eine Erinnerung an Rilkes Buch eingeschlichen hat. Ich schließe es jedenfalls nicht aus.

IF: So entstehen, denke ich, intraliterarische Bezüge. Sie sind unbewusst.

KM: Das kann ich nicht mit ja oder nein beantworten. Das weiß man nicht, aber es könnte sein, zumal ich mich damals viel mit Rilke beschäftigt habe. Deswegen ist es durchaus möglich. Ein oder zwei Rilkes Gedichte sind auch im Roman versteckt. Ich habe sie natürlich durchgeknetet und etwas Anderes daraus gemacht. Das ist ähnlich wie mit der italienischen Fahne: Man merkt es nur, wenn man es weiß. Im Buch ist Rilke vorübergehend anwesend, aber an Die Aufzeichnungen Malte Laurids Brigge hatte ich dabei nicht gedacht. Aber da haben Sie

durchaus einen Punkt. Da ist auf jeden Fall eine Parallele, eindeutig, denn Rilkes Buch ist ja auch ein Buch über eine Stadt – Paris nämlich.

IF: Ich fand diese Art der Wahrnehmung sehr interessant.

KM: Ich sitze gerne in Straßencafés. Ich denke da nicht über etwas Konkretes nach, sondern lasse das einfach an mir vorübergehen. Das ist angenehm. Dann denke ich natürlich ab und zu darüber nach und assoziiere das eine oder das andere, aber diese Momente, in denen man gar nicht wirklich nachdenken will, sondern alles geschehen lässt --- um diese Momente geht es. Ich habe mich in Rom natürlich nicht immer so gefühlt. Das wäre aber das Ideal meines Aufenthalts gewesen.

IF: Ich habe nun eine letzte Frage für Sie, Herr Modick. Das Licht in den Steinen beginnt mit einem Zitat Giordano Brunos als Motto. Meiner Auffassung nach gleicht die Stadt für den Erzähler der Erkenntnis, dass das Universum als Einheit von Teilen und Ganzen und als ständiges Kommen und Gehen verstanden werden sollte. Was halten Sie von dieser Interpretation?

KM: Giordano Brunos Zitat: „Wir kommen und kehren wieder...“ hat für mich in der Tat viel mit der Erfahrung dieser Stadt zu tun. Das sehen Sie ganz zutreffend: In Rom merkt man mehr als irgendwo anders diesen Wandel, auch die Verwandlungen und ein „Recycling“ durch die Epochen. Es gibt Verfall, der aber zugleich auch immer Element des Neuen ist. Der Petersdom steht auf einem römischen Tempel, und die Kathedralen sind mit etwas gebaut worden, was früher etwas Anderes war. Das ist ein unendlicher Wechsel und ein ständiges Werden und Verfallen. Das kann man auch in der Natur wahrnehmen. In diesem Werden, Vergehen und Verfallen entsteht immer etwas Neues. Die Trümmer sind für Städte wie Rom das, was für die Natur der Humus ist. Es bekommt also schon wieder fast etwas Organisches. Das wird in dem Zitat Brunos wiedergespiegelt. Bruno hat mich schon vor Rom interessiert und noch mehr, als ich dann dort war. Seine Statue ist wunderbar: Sie steht genau an der richtigen Stelle und blickt auf den Vatikan. Nachdem ich aus Rom zurückgekommen war und das Buch über Rom geschrieben hatte, habe ich noch einmal darüber nachgedacht, ein Buch über Giordano Bruno zu schreiben. Mit seiner Person und seinem Werk habe ich mich viel beschäftigt. Sein Werk ist revolutionär und das, was er behauptet hat, ist bis heute noch nicht widerlegt worden. Viel von dem, was er geschrieben hat, ist auch unglaublich kompliziert. Er hat das natürlich in seiner

Renaissance-Sprache ausgedrückt, wenn man das aber in modernere Vorstellungen übersetzt, ist Bruno ein sehr aktueller Philosoph. Und er war auch ein mutiger Mann. Hätte er widerrufen, hätte man ihn gehen lassen. Über Bruno wollte ich mal einen Roman schreiben, den ich aber nicht in den Griff bekommen habe. Später wollte ich einen Roman über Bruno schreiben, aber der ist über ein paar Recherchen nie herausgekommen. Allerdings spielt Brunos Philosophie dann in meinem Roman „Die Schatten der Ideen“ (erschienen 2008) eine wichtige Rolle; der Titel ist ja eine Übersetzung des Titels von Brunos Traktat „De umbris idearum“.

IF: Haben Sie Giordano Bruno bewusst in Ihren Roman eingebunden?

KM: Eigentlich nicht. Nur das als Motto dienende Zitat passte so gut. Und der Campo die Fiori, auf dem Bruno verbrannt wurde und auf dem heute seine Statue steht, ist einer meiner Lieblingsplätze in Rom.

IF: Aber nicht alle, die in Rom waren, haben sich für Giordano Bruno interessiert.

KM: Ganz bestimmt nicht. Die meisten wissen ja nicht einmal, wer Bruno war. Die Idee, dass der Kosmos ein großer Organismus ist, der ständig zerfällt, ohne zerstört zu werden, der sich im Zerfall immer wieder neu generiert, ist bei Bruno zentral. Das war für mich und für mein Buch wichtig. Man muss auch sagen, ich tue oft nur so, als würde ich es so sehen. Das ist ja auch eine literarische Konstruktion. Natürlich bin ich nicht die ganze Zeit wie traumwandlerisch durch die Stadt gelaufen. Ich habe aber gedacht, das sei eine gute Methode, um von der Stadt noch einmal zu erzählen, ohne Klischees zu bedienen.

Als Stadtführer ist das Buch natürlich völlig ungeeignet. Es ist allerdings auch kein Roman. Wäre Das ist aber auch nicht wichtig. Die Verlage wollen nur immer „Roman“ auf dem Umschlag haben, weil sie meinen, Romane verkaufen sich besser. Was für ein Buch dies Rombuch ist, steht ja drin. Man kann das natürlich auch als Roman lesen, ich habe nichts dagegen, aber es ist ein sehr offener Text: Er hat auch etwas Essayistisches, aber nicht im Sinne von etwas Wissenschaftlichem und Systematischem. Es ist einfach nur ein Text. Ein offener Text.

IF: Das ist ein offener Text. Ich glaube, das ist ein gutes Schlusswort für Ihren Text. Ich bedanke mich bei Ihnen, Herrn Modick, sehr für unser Gespräch.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Alighieri, Dante. *Das Neue Leben*. Übersetzt von Hanneliese Hinderberger, Hanneliese Klosterberg: Schwabe, 1947.

Alighieri, Dante. *La vita nuova di Dante Alighieri: edizione critica*. Firenze: Bemporad, 1932.

Andersch, Alfred. *Aus einem römischen Winter: Reisebilder*. Zürich: Diogenes Verlag, 1979.

Bernhard, Thomas. *Auslöschung: ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Bevilacqua, Alberto. *Roma califfa*. Milano: Mondadori, 2012.

Bocca, Riccardo. *Roma: città a parte*. Milano: Mondadori, 2003.

Brinkmann, Rolf Dieter. *Rom, Blicke*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1979.

Brolli, Daniele. *Le favole cambiano*. In: Ders. (Hrsg.), *Gioventù Cannibale*. Torino: Einaudi, 1996.

Calvino, Italo. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1997.

Caproni, Giorgio. *Il mondo ha bisogno di poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*. Firenze: Firenze University Press, 2014.

D'Annunzio, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Mondadori, 1995.

Delius, Friedrich Christian. *Die linke Hand des Papstes*. Berlin: Rowohlt Berlin, 2013.

Dobrovsky, Serge. *Fils: Roman*. Paris: Ed. Galilée, 1994.

Eich, Günter. *Die Gedichte. Die Maulwürfe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Elkann Alain, Moravia Alberto. *Vita di Moravia: Ein Leben im Gespräch*. Freiburg: Beck & Glückler, 1991.

Enzensberger, Hans Magnus. *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Gadda, Carlo Emilio. *Die gräßliche Bescherung in der Via Merulana: Roman*. Übersetzt von Toni Kienlechner. München [u.a.]: Piper, 1986.

Gadda, Carlo Emilio. *I viaggi la morte*. Milano: Garzanti, 1958.

Gadda, Carlo Emilio. *Opere di Carlo Emilio Gadda*. Dante, Isella (Hrsg.). Milano: Garzanti, 1988-1993.

Gadda, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Milano: Garzanti, 1957.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Italienische Reise*. Michel Christoph, Dewitz Hans-Georg (Hrsg.). Bd. 1, 2, Berlin [u.a.]: Deutscher Klassiker Verlag, 2011.

Grünbein, Durs. *Aroma: Ein römisches Zeichenbuch*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Grünbein, Durs. *Zündkerzen: Gedichte*. Berlin: Suhrkamp, 2017.

Hugo, Victor. *Der Glöckner von Notre-Dame*. Übersetzt von Hugo Meier. Zürich: Manesse-Verlag, 1986.

Kipphardt, Heinar. *März*. München [u.a.]: Bertelsmann, 1976.

Koneffke, Jan. *Halt! Paradiesischer Sektor!* Rom: Deutsche Akademie - Villa Massimo, 1995.

Lodoli, Marco. *I fannulloni*. Torino: Einaudi, 1994.

Lodoli, Marco. *Inseln in Rom: Streifzüge durch die Ewige Stadt*. Übersetzt von Gundl Nadl. Frankfurt am Main [u.a.]: Insel Verlag, 2006.

Lodoli, Marco. *Isole: Guida vagabonda di Roma*. Torino: Einaudi, 2005.

Lodoli, Marco. *Nachtvögel*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

Maraini, Dacia. *Der Junge Alberto: Gespräche mit Alberto Moravia*. Hamburg: Rowohlt, 1990.

Modick, Klaus. *Das Licht in den Steinen*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 1992.

Morante, Elsa. *La Storia*. Torino: Einaudi, 1974.

Moravia, Alberto. *Die Reise nach Rom*. Übersetzt von Dora Winkler. Hamburg: Rowohlt, 1991.

Moravia, Alberto. *Il viaggio a Roma*. Milano: Bompiani, 1988.

Moravia, Alberto. *Particolari romanzeschi*. In: Ders.: *Opere: 1927 - 1947*. Geno, Pampaloni (Hrsg.). Milano: Bompiani, 1986.

Moretti, Sara. *Rom auf Zeit: Villa Massimo Stipendiaten im Gespräch*. Bonn: Bernstein Verlag, 2013.

Ortheil, Hanns-Josef. *Die Erfindung des Lebens*. München: Luchterhand, 2009.

Ortheil, Hanns-Josef. *Rom, Villa Massimo: Roman einer Institution*. München: Langen-Müller, 2015.

Ortheil, Hanns-Josef. *Rom: Eine Ekstase*. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Ortheil, Hanns-Josef. *Römische Sequenzen*. Rom: Deutsche Akademie Rom Villa Massimo, 1993.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen: lateinisch-deutsch*. Übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2017.

Pasolini, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. *Ragazzi di vita: Roman*. Übersetzt von Moshe Kahn. Berlin: Wagenbach, 1990.

Pasolini, Pier Paolo. *Ragazzi di vita*. Milano: Garzanti, 1989.

Pasolini, Pier Paolo. *Rom, andere Stadt: Geschichten und Gedichte*. Übersetzt von Annette Kopetzki. Hamburg: Corso, 2010.

Petrignani, Sandra. *E in mezzo al fiume. A piedi nei due centri di Roma*. Bari: Laterza, 2010.

Rilke, Rainer Maria. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Leipzig: Insel Verlag, 1927.

Sartre, Jean-Paul. *Was ist Literatur? Ein Essay*. Hamburg: Rowohlt, 1950.

Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2006.

Schulze, Ingo. *Orangen und Engel: Italienische Skizzen*. Berlin: Berlin-Verl., 2010.

Stendhal. *Wanderungen in Rom*. Berlin: Propyläen-Verlag, 1982.

Timm, Uwe. *Am Beispiel eines Lebens: Autobiografische Schriften*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.

Timm, Uwe. *Erzählen und kein Ende: Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993.

Timm, Uwe. *Römische Aufzeichnungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010

Tondelli, Pier Vittorio. *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni ottanta*. Milano: Bompiani, 1998.

Vigolo, Giorgio. *Il genio del Belli*. Milano: Il saggiatore, 1963.

Vigolo, Giorgio. *Roma fantastica*. Roma: Bompiani, 2013.

6.2. Sekundärliteratur

Aufsätze und Monografien

Alfieri, Massimo. *Roma 1870-2010. Itinerari nella città che si trasforma* Roma: Palombi Editori, 2010.

Anz, Thomas. *Gegenwartsliteratur*. In: Ulfert Ricklefs (Hrsg.), *Das Fischer Lexikon. Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

Arzeni, Flavia (Hrsg.). *Il viaggio a Roma da Freud a Pina Bausch. Atti del convegno tenuto a Roma nel 2000*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2001.

Asor Rosa, Alberto. *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Saggistica. Roma: Samonà e Savelli, 1969.

Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Bay, Juergen. *Das Pantheon-Motiv*. [S.l.]: Universität Heidelberg / Zentrale und Sonstige Einrichtungen, 2003.

Beller, Manfred / Leerssen, Joep (Hrsg.): *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2007.

Beller, Manfred. „Von der Stoffgeschichte zur Thematologie“. In: *Arcadia* 5, 1 (1970). S. 1-38.

Benussi, Cristina. *Il punto su Moravia*. Roma [u.a.]: Laterza, 1987.

Borgese, Antonio Giuseppe. „Gli indifferenti“. *Corriere della Sera*, 21.07.1929.

Bowen, Zack. „Joyce and the Epiphany Concept: A New Approach“. In: *Journal of Modern Literature* 9,1 (1981-1982). S. 103-114.

Brevini, Franco (Hrsg.). *Per conoscere Pasolini*. Milano: Mondadori, 1981.

Briegleb, Klaus / Weigel, Sigrid (Hrsg.). *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1992.

Bucciantini, Massimo. *Campo dei Fiori: storia di un monumento maledetto*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2015.

Caryl, Christian. *Strange Rebels*. New York: Perseus Books, 2013.

Cecchetti, Giovanni. „Alberto Moravia“. In: *Italica* 30, 3 (1953). S. 153-157.

Certeau, Michel de. *Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

- Certeau, Michel de. *Kunst des Handelns*. Merve. Berlin: Merve-Verlag, 1988.
- Corrado, Sergio. „Ästhetik des Prekären: Uwe Timms Rom“. In: *Arcadia* 46, 2 (2011). S. 454-466.
- Czapla, Ralf Georg / Fattori, Anna (Hrsg.). *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Bern [u.a.]: Lang, 2008.
- Czapla, Ralf Georg. „Das Vollkommene duldet nur die Anbetung und Opfer“: eine Romreise mit den Augen Stefan Georges. In: Bogner, Ralf Georg / Czapla, Ralf Georg (Hrsg.), *Realität als Herausforderung: Literatur in ihren konkreten historischen Kontexten. Festschrift für Wilhelm Kühlmann zum 65. Geburtstag*. Berlin [u.a.]: De Gruyter, 2011.
- Czapla, Ralf Georg. „Zur Topik und Faktur postantiker Romgedichte (Hildebert von Lavardin, Joachim Du Bellay, Andreas Gryphius). Mit einem Exkurs über die Rezeption von Hildeberts carmen 36 Scott in der Frühen Neuzeit“. In: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur* 27 (1998). S. 141-183.
- Detlef, Grumbach. *Ich verkaufe Licht*. In: Malchow, Helge (Hrsg.), *Der schöne Überfluß: Texte zu Leben und Werk von Uwe Timm*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2005.
- Di Benedetto, Arnaldo. „Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco“. In: *Italica* 83, 2 (2006). S. 170-215.
- Durzak, Manfred. *Ein Autor der mittleren Generation*. In: Manfred, Durzak / Steinecke, Harmut (Hrsg.), *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk Uwe Timm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- Ferrero, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mondadori, 1979.
- Fiori, Giuseppe. *Vita di Antonio Gramsci*. Bari: Laterza, 1965.
- Fischer, Manfred. *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte: Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn: Bouvier, 1981.
- Francioni, Gianni. *Il raggio e i prismi. Per una nuova edizione dei „Quaderni del carcere“ di Gramsci*. Pavia: Dipartimento di Filosofia dell'Università di Pavia, 1992.
- Garfagnini, Gian Carlo (Hrsg.). *Savonarola: democrazia, tirannide, profezia. Atti del terzo Seminario di studi, Pistoia, 23-24 maggio 1997*. Tavarnuzze: SISME Ed. del Galluzzo, 1998.
- Genette, Gérard. *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Germer, Kerstin. *(Ent-)Mythologisierung deutscher Geschichte: Uwe Timms narrative Ästhetik*. Göttingen: V&R unipress, 2012.
- Guerriero, Stefano. „Gli indifferenti nella storia del romanzo“. In: *Belfagor* 66, 3 (2008). S. 259-270.

- Guglielmi, Guido. *Da De Sanctis a Gramsci: il linguaggio della critica*. Saggi. Bologna: Il Mulino, 1976.
- Italia, Paola. *Il glossario di Carlo Emilio Gadda „milanese“*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998.
- Keach, William *The political poet*. In: Timothy, Morton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Koneffke, Jan. „Nur gut, dass es Silvio gibt! Die Schwäche der italienischen Gesellschaft für Berlusconi“. *Wespennest* 155 (Mai 2009). S. 75-80.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Points. Paris: Éd. du Seuil, 2001.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1972.
- Marchesini, Alberto. *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini, da Accattone al Decameron*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1994.
- Novak, Josua. *Der postmoderne komische Roman*. Marburg: Tectum Verlag, 2009.
- Onofrio, Marco. „Calvino e Roma“. lapresenzadierato.com, Aufruf: 22.01.2019, <<https://lapresenzadierato.com/2015/09/14/italo-calvino-e-roma-di-marco-onofrio/>>.
- Pacyniak, Jolanta. „Die Entdeckung der Sinne bei Uwe Timm“. *Revista de Filologia Alemana* 22 (2014). S. 127-146.
- Palumbo Mosca, Raffaello *Roma di carta: Guida letteraria della città*. Palermo: Il Palindromo, 2017.
- Pancrazi, Pietro. „*Gli indifferenti* di Alberto Moravia“. In: *Pegaso* 1, 8 (1929). S. 252-254.
- Pandini, Giancarlo. *Invito alla lettura di Moravia*. Milano: Mursia, 1990.
- Panofsky, Erwin. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford Univ. Press, 1939.
- Paris, Renzo. *Moravia. Una vita controversia*. Firenze: Vicenti, 1996.
- Poznanski, M. Caterina. *Selbsterkenntnis in der Fremde: Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*. In: Czapla, Ralf Georg / Fattori, Anna (Hrsg.), *Die verewigte Stadt: Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Bern u.a.: Lang, 2008.
- Praz, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni, 1948.
- Rinaldi, Rinaldo. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia, 1982.

- Sanna, Simonetta. *Eigenes und Fremdes, Lust und List. Uwe Timms „Römische Aufzeichnungen“*. In: Manfred, Durzak / Steinecke, Harmut (Hrsg.), *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk Uwe Timm*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995.
- Santato, Guido. *Pier Paolo Pasolini: l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica; ricostruzione critica*. Roma: Carocci, 2012.
- Santucci, Antonio A. *Antonio Gramsci 1891-1937. Guida al pensiero critico e agli scritti*. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- Schiaffini, Alfredo. *Arte e linguaggio di Gabriele D'Annunzio. Problemi attuali di scienza e di cultura. Bd. 66*, Roma: Accad. Nazionale dei Lincei, 1964.
- Schlösser, Hermann. *Subjektivität und Autobiografie*. In: Klaus, Briegleb / Sigfrid Weigel (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992.
- Schmid, Wilhelm. *Was geht uns Deutschland an? Ein Essay*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Siciliano, Enzo. *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*. Milano: Bompiani, 1982.
- Sickel, Lothar. *Caravaggios Rom: Annäherungen an ein dissonantes Milieu*. Berlin: Ed. Imorde, 2003.
- Stillinger, Jack. *The „story“ of Keats*. In: S. Susan, Wolfson (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Keats*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2001.
- Veltri Elio, Travaglio Marco. *L'odore dei soldi*. Roma: Editori riuniti, 2001.
- Vescovo, Piermario. *Between Improvisation and Book*. In: Balme, Christopher / Vescovo, Piermario / Vianello, Daniele (Hrsg.), *Commedia dell'arte in context*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2018.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographieforschung: alte Fragen - neue Perspektiven*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2017.
- Weinrich, Arald. *Vorwort*. In: *Gérard Genette. Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Weiss, Peter. *Notizen zum dokumentarischen Theater [1968]*. In: ders.: *Rapporte 2*. (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971).
- Winkler, Heinrich August. *Die Zeit der Gegenwart*. München: Beck, 2015.
- Winkler, Heinrich August. *Vom Kalten Krieg zum Mauerfall*. München: Beck, 2014.
- Wolpers, Theodor (Hrsg.): *Ergebnisse und Perspektiven der literaturwissenschaftlichen Motiv- und Themenforschung: Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1998 - 2000*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.

Zapperi, Roberto. *Das Inkognito: Goethes ganz andere Existenz in Rom*. Übersetzt von Ingeborg Walter. München: Beck, 1999.

Elektronische Aufsätze

Albath, Maike. „Schillernde Randzonen trauriger Schönheit“. In: *Deutschlandfunk Kultur*. Publiziert elektronisch: 01.08.2006. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/schillernde-randzonen-trauriger-schoenheit.950.de.html?dram:article_id=134232>.

Antonio, Rizzolo „Caro ministro, la cultura è ricchezza“. In: *Famiglia Cristiana*. Publiziert elektronisch: 01.02.2018. <<http://www.famigliacristiana.it/articolo/mangiare-cultura-si-puo.aspx>>.

Baron, Ulrich. „Klaus Modick: Essay“. In: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Publiziert elektronisch: 01.10.1997. <<http://www.munzinger.de/document/16000000402>>.

Blume, Georg [u.a.]. „Grenzöffnung für Flüchtlinge: Was geschah wirklich?“. In: *Zeit online*. Publiziert elektronisch: 22.08.2016. <<https://www.zeit.de/2016/35/grenzoeffnung-fluechtlinge-september-2015-wochenende-angela-merkel-ungarn-oesterreich/komplettansicht>>.

Engels, Dietrich. „Armut, soziale Ausgrenzung und Teilhabe an Politik und Gesellschaft“. In: *Bundesministerium für Arbeit und Soziales*. Publiziert elektronisch: 01.03.2005. <<https://www.bmas.de/DE/Service/Medien/Publikationen/forschungsprojekt-a343-armut-soziale-ausgrenzung-und-teilhabe.html>>.

Ergebnisse früherer Bundestagswahlen. Der Bundeswahlleiter (Hrsg.): Wiesbaden, 2015 <https://www.destatis.de/GPStatistik/servlets/MCRFileNodeServlet/DEHeft_derivate_00016450/btw_ab49_gesamt.pdf;jsessionid=F673AD63A5BDBAD11843E8C670A38CC>.

Giacomuzzi-Putz, Renate. „Alberto Moravia“. In: *Munzinger Online/KLFG - Kritisches Lexikon der fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Publiziert elektronisch: <<http://www.munzinger.de/document/18000000317>>.

Liparoti, Alessia. „Lodoli: ‚Da scrittore mi interessa la realtà, ma nella sua dimensione metafisica‘. L'intervista“. In: *Affari Italiani*. Publiziert elektronisch: 02.04.2013. <<http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/vapore-einaudi-intervista-a-marco-lodoli020413.html>>.

Maurer, Doris. „Marco Lodolis ‚Nachtvögel‘: Verzaubert“. In: *Zeit online*. Publiziert elektronisch: 1.01.1993. <<https://www.zeit.de/1993/01/verzaubert>>.

Patrioli, Marco. „Io, apprendista scrittore: La letteratura è un continuo imparare“. In: *Vita*. Publiziert elektronisch: 05.03.1999. <<http://www.vita.it/it/article/1999/03/05/ioapprendista-scrittore/16321/>>.

Peters Heinrich, Töteberg Michael. „Heinar Kipphardt: Essay“. In: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Publiziert elektronisch: 01.10.2005. <<http://www.munzinger.de/document/16000000300>>.

Nachschlagwerke

Asor Rosa, Alberto. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia, 1994.

Bahr, Ehrhard (Hrsg.): *Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur*. Tübingen [u.a.]: Francke, 1998.

Bibliografisches Institut GmbH, Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden: Das Synonymwörterbuch*. Bd. 8. Berlin: Dudenverlag, 2019.

Braun, Michael. *Die deutsche Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2010.

Cesare Segre, Clelia Martignoni. *Leggere il mondo: letteratura, testi, culture*. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

Contini, Gianfranco. *Letteratura dell'Italia unita: 1861 - 1968*. Firenze: Sansoni, 1983.

Corbineau-Hoffmann, Angelika. *Einführung in die Komparatistik*. Berlin: Schmidt, 2013.

Department of Comparative Literature, Indiana University (Hrsg.): *Yearbook of comparative and general literature*. Bd. 43 (1995). Toronto, Ont.: University of Toronto Press, 1996.

Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Torino, Milano: Einaudi, 2010.

Greimas, Algirdas Julien. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993.

Grimm, Jakob / Grimm, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*. IV S., Sp. 2153 - 4452. Leipzig: Hirzel, 1897.

Herrmann, Leonhard, Horstkotte, Silke. *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.

Lützel, Paul Michael. *Vorwort*. In: ders. (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur. Ein Germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2002.

Marx, Peter W. (Hrsg.): *Handbuch Drama: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2012.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart [u.a.]: Metzler, 2013.

Tommaso Detti, Giovanni Gozzini. *Storia contemporanea: 2. Il Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.

Weimar, Klaus (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 3: P – Z. Berlin. [u.a.]: de Gruyter, 2007.

Wenninger, Gerd. *Rassismus*. In: Ders. *Lexikon der Psychologie*. Spektrum.de. Aufruf: 01.10.2019, < <https://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/rassismus/12448>>.

Zima, Peter V. *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen [u.a.]: Francke, 2011.

Zeitungsartikel

„The sick man of the euro“. *The Economist*, 05.06.1999.

Baroni, Paolo. „Pigneto, Centocelle e Alessandrino, i quartieri più cool della Capitale“. *La Stampa*, 21.03.2019.

Ian, Thomson. „*Strange Rebels: 1979 and the Birth of the 21st Century* by Christian Caryl -review“. *The Guardian*, 07.12.2018.

Isaac, Chotiner. „Annus Mirabilis“. *The New York Times*, 23.06.2013.

Kersten, Paul. „Römische Mystik: Klaus Modicks Prosaetüde *Das Licht in den Steinen*“. *Die Zeit*, 08.05.1992.

Lizzani, Davide. „Perchè Roma è detta la città eterna?“. *Focus*, 26.10.2017.

Marchese, Lorenzo. „Non sparate sull'autofiction, piuttosto fatela meglio“. *Il Foglio*, 13.04.2016.

Michael, Braun. „Mystischer Touristenführer“. *Die Tageszeitung*, 04.07.1992.

Modick Klaus, Ortheil Hanns-Josef, Wagner Richard. „Notstand Villa Massimo“. *Die Zeit*, 6.12.1991.

Rinaldi, Claudio. „Roma, residenti e commercianti: A Termini solo sporcizia e criminalità“. *Corriere della sera*, 13.03.2019.

Schirnding, Albert von. „Das Namenlose mit Worten umstellen: Ein Rom-Roman und ein Band Sonette von Klaus Modick“. *Süddeutsche Zeitung*, 07.05.1992.

Siciliano, Enzo. „L' impietoso ritratto di un interno borghese“. *La Repubblica*, 21.05.2002.

Steinfeld, Thomas. „Das ist hässlich, das müssen Sie sehen“. *Süddeutsche Zeitung*, 30.06.2003.

Süskind, Patrick. „Deutschland, eine Midlife-crisis“. *Der Spiegel*, 17.09.1990.

Wolken, Elisabeth. „Antwort auf Klaus Modick, Hanns-Josef Ortheil und Richard Wagner: Der wahre Notstand der Villa Massimo“. *Die Zeit*, 26.12.1991.

Publikationen der Villa Massimo

Safranski, Rüdiger. *Introduzione*. In: Joachim, Blüher (Hrsg.), *Centenario Accademia Tedesca Roma: 1910-2010 Villa Massimo*. Köln: Wienand Verlag, 2010.

Windholz, Angela. *Die Deutsche Akademie Rom Villa Massimo*. Lindenberg: Kunstverl. Fink, 2010.

Windholz, Angela. *Sulla storia di Villa Massimo (1800-2010)*. In: Joachim, Blüher (Hrsg.), *Centenario Accademia Tedesca Roma: 1910-2010 Villa Massimo*. Köln: Wienand Verlag, 2010.

Windholz, Angela. *Zur Geschichte der Deutschen Akademie Rom: Anmerkungen zur Villa Massimo im Jahr 2003*. In: Joachim, Blüher (Hrsg.), *Villa Massimo, Deutsche Akademie Rom: Jahresbericht*. Rom: Deutsche Akademie Villa Massimo, 2003.

Windholz, Angela. *Olevano, die erste Künstlerkolonie Europas*. In: Joachim, Blüher (Hrsg.), *Olevano: Casa Baldi / Villa Serpentara*. Rom: Deutsche Akademie Rom Villa Massimo, 2017.

Internetquellen

„Casa di Goethe“. [casadigoethe.it](http://www.casadigoethe.it), Aufruf: 28.11.2018, <<http://www.casadigoethe.it/de/>>.

„Deutsche Akademie Rom Villa Massimo. Informationen“. [villamassimo.de](http://www.villamassimo.de), Aufruf: 28.01.2019, <<http://www.villamassimo.de/de/informationen>>.

„Galleria Doria Pamphilj“. [doriapamphilj.it](https://www.doriapamphilj.it), Aufruf: 12.11.2019, <<https://www.doriapamphilj.it/roma/>>.

„L’immigrazione: caratteri generali e leggi“. ADIR: l’altro diritto, [adir.unifi.it](http://www.adir.unifi.it), Aufruf: 07.01.2019, <<http://www.adir.unifi.it/rivista/2006/cimmino/cap2.htm>>.

„Libreria Mazzini: la storia“. [libreriamazzini.it](https://www.libreriamazzini.it), Aufruf: 11.11.2019, <<https://www.libreriamazzini.it/la-storia/>>.

„Narratology: A Guide to the Theory of Narrative“. University of Cologne, 2017, Aufruf: 23.05.2019, <<http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>>.

Audiovisuelle Quellen

Bollaín Icíar: *El Olivo*. Buch und Regie: Bollaín Icíar. Darst.: Anna Castillo, Javier Gutiérrez, Pep Ambrós. Musik: Pascal Gaigne. Spanien: Morena Films, Match Factory Productions, 2017. - 1 DVD Video (PAL, 98 Min.): Dolby digital 5.1.

Kober Reinhard, Morgenroth Matthias. *Audio-Reiseführer und Hörerlebnis. Eine akustische Reise zwischen Vatikan und Campo dei Fiori. Text und Produktion*. 49 Min. Königswinter: tandem, 2006.

Pasolini, Pier Paolo: *Accatone: wer nie sein Brot mit Tränen ass* / Pier Paolo Pasolini. Darst.: Franco Citti, Franca Pasut, Paola Guidi [u.a.]. Buch und Regie: Pier Paolo Pasolini. Kamera: Tonino Delli Colli. Musik aus den Werken von Johann Sebastian Bach. Stuttgart [u.a.]: Filmgalerie 451, 2006. - 1 DVD Video (PAL, 115 Min.): s/w, Dolby digital.

„Rifiuti e degrado, le periferie romane terra di nessuno.“ La7 Attualità - You Tube, Aufruf: 15.10.2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=55Er1ZZ0M4Y>>.

Interviews

„Das war wirklich eine Fahrt in die Freiheit, buchstäblich“: Ein Gespräch mit Uwe Timm (Karlsruhe, 26. September 2017,)

„Es gibt auch nur diese eine Stadt. In dieser Stadt gibt es alles“: Ein Gespräch mit Klaus Modick (Mainz, 16. November 2017)

„Die Villa ist keine Isolation, sondern eine Schutzzone“: Ein Gespräch mit Joachim Blüher (Villa Massimo, Rom, 8. März 2018)

„Das ist vielleicht das Vulkanische an dieser Stadt“: Ein Gespräch mit Maria Gazzetti (Casa di Goethe, Rom, 9. März 2018)

„Rom ist natürlich die Stadt, die sowieso unerschöpflich ist“: Ein Gespräch mit Ingo Schulze (Frankfurt, 13.10.2017)

„Die Stadt ist mir inzwischen so vertraut, dass sie zu meinem Leben gehört“: Ein Gespräch mit Durs Grünbein (Berlin, 12.01.2018)